

GALERIE
ALEXIS BORDES



DESSINS DU XVI^E AU XIX^E SIÈCLE

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

Les frais de transport et d'assurance sont à la charge du destinataire

*« Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste.
Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter. »*

Charles Baudelaire,
extrait des *Curiosités Esthétiques*

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance

À mon père **Patrick**,
in memoriam †



DESSIN AU QUARTIER DROUOT

DESSINS DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

Exposition

du vendredi 5 avril au vendredi 26 avril 2013

GALERIE ALEXIS BORDES

19, rue Drouot – 75009 Paris

Horaires d'ouverture : 10h30 à 13h – 14h15 à 19h – Ouverture les samedi 6 et 13 avril

Jacopo Zanguidi, dit BERTOIA (attribué à)

(Parme, 1544 – 1573)

1 | ACADÉMIE D'HOMME VU DE DOS ET TÊTE DE VIEILLARD

Au verso, quatre études de personnages (avec un motif cordiforme surmonté d'une croix et monogrammé G. B. O.)

Plume et encre brune

41,5 x 23,5 cm

La brièveté de la carrière de Jacopo Zanguidi, conjuguée à son absence des *Vite de Vasari*, contribuèrent à faire tomber le maître dans l'oubli. Le biographe avait pourtant certainement rencontré Bertoia en 1566, lors de son voyage à Parme ; il devait posséder quelques uns de ses dessins, qu'il publiera dans son *Libro dei disegni*. Seul un poème d'Edoari da Herba, en 1573, célèbre de son vivant le talent de l'artiste. Né à Parme quatre ans après la disparition du Parmesan, Bertoia fit ses débuts entre sa ville natale et Bologne. Il fut alors influencé par Parmesan, Lelio Orsi, ou encore Nicolò dell'Abate.

A partir de 1568, la carrière de Bertoia se poursuit sous la protection de deux princes Farnèse, neveux du pape Paul III. Deux chantiers documentés nous permettent alors d'appréhender son talent de fresquiste. Pour le cardinal Alessandro, Bertoia conçut le décor de l'oratoire de Santa Lucia del Gonfalone à Rome. Les scènes qu'il peint révèlent son attachement au travail des romains, du classicisme de Raphaël au maniérisme de Federico Zuccaro. Il prit en 1569 la succession de ce dernier, à la demande d'Ottavio Farnese, sur le chantier du Palazzo Farnese de Caprarola. Construit par le fameux architecte Vignole, l'édifice accompagnait le prestige d'une famille alors au sommet de sa puissance.

On ne connaît pas plus la peinture de chevalet de Bertoia que son œuvre gravé. Les dessins qui nous sont parvenus attestent toutefois que celui qui se distinguait par ses coloris brillants et transparents maniait habilement la ligne.

Notre feuille figure au recto une académie d'homme de dos, et une étude de visage d'homme âgé de profil. Des esquisses de personnages, et trois lettres ornées dans un motif cordiforme, sont dessinées au verso.

Figure principale, l'homme nu de dos est dessiné dans un contrapposto accentué par la pose des bras, l'un soutenant la hanche, l'autre tendu. La musculature, à la limite de l'écorché, est construite par des lignes courtes qui s'entrecroisent. Les veines sont soulignées par de longs traits de plume, et les contours des membres rehaussés, de la même manière que l'est la *Demi-figure de femme nue* de Bertoia, conservée au Musée du Louvre. La chevelure en casque, aux mèches désordonnées, évoque celle du Bacchus debout (idem).

Confronter notre feuille à l'*Étude d'un nu masculin et d'une harpie*, dessin à la plume et encre brune conservé à la Pinacothèque de Bologne, conforte son attribution à Bertoia. On y retrouve les mêmes caractéristiques graphiques du nu : corps humain déstructuré, écriture nerveuse mais précise. Par ailleurs, le type du visage du vieil homme, au nez busqué, à la barbe séparée en mèches stylisées, rappelle le visage du *Saint Ermite* de Bertoia (Dijon, Musée des Beaux-arts).

Si l'inscription « Di Bacio », au recto, fait référence au maître florentin Baccio Bandinelli, la facture du nu l'inscrit également dans la lignée de Michel-Ange. On observe des similitudes avec le *Nu de dos* de la Casa



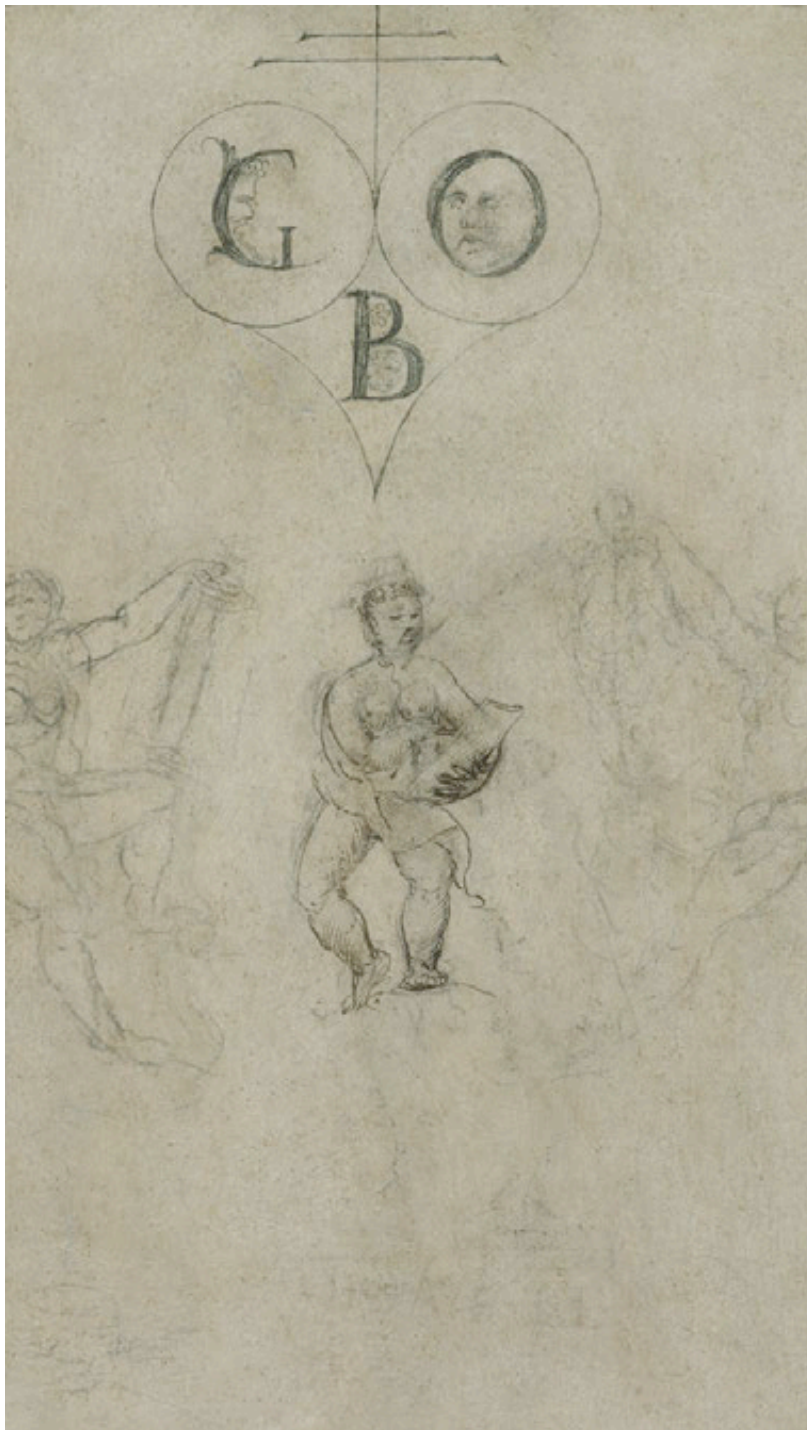
Buonarroti (Florence), préparatoire à la *Bataille de Cascina*. Les deux modèles, en contrapposto, présentent des formes déconstruites soulignant l'anatomie en outrant le naturel, et des contours accentués. Le visage du vieil homme rappelle également les motifs michelangelesques, et particulièrement les traits du *Moïse* de l'église romaine San Pietro in Vincoli.

Provenance :

- Collection particulière

Bibliographie :

- *Figure. Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogue d'exposition, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Electa : Milano, 1998, n° 12
- D. DEGRAZIA, *Bertioia, Mirola and the Farnese court*, Nuova Alfa, 1991





Nicolas LAGNEAU

(Ecole française, c. 1590 – c. 1666)

2 | TÊTE DE VIEILLARD

Pastel noir estompé et rehauts de sanguine

33,2 x 24 cm

On ne sait presque rien de la vie de Lagneau, que l'on ne trouve dans aucun des premiers ouvrages de référence sur l'art du XVII^e siècle, tels *Les Noms des peintres les plus célèbres* de Félibien (1679) ou *l'Abecedarario* de Mariette. La recherche a depuis largement débattu sur ce portraitiste mystérieux, probablement actif à Paris. On s'accorde à situer sa naissance à la fin du XVI^e siècle ; d'après les costumes que revêtent ses modèles, sa période d'activité s'étendit jusqu'au début du règne de Louis XIV. Si l'on a parfois regroupé plusieurs maîtres sous le nom de Lagneau (exposition ENSBA, 1994-1995), les recherches les plus récentes se sont attachées à dissocier un unique Lagneau des copies qui lui furent largement attribuées (exposition Musée Condé, 2005). Lagneau – ou Lanneau – n'est d'ailleurs peut-être qu'un sobriquet, comme le suggère Maxime Préaud dans le catalogue de l'exposition de Chantilly. Quant au prénom qu'on y accole communément, il fut déduit d'un « N. » précédant son nom sur un ancien catalogue.

La première mention d'un « Lagneau » est le fait de Michel de Marolles, dès 1672, dans son *Livre des peintres*. Parmi l'important ensemble d'estampes, dessins et manuscrits que vendit ce collectionneur érudit au roi en 1677, figurait un album de portraits de la main de l'artiste (Bibliothèque Nationale). Au XVIII^e siècle, on trouvait ses œuvres, souvent regroupées en albums, dans les plus grandes collections, de Crozat et Tessin à Catherine II de Russie ou Saxe-Teschen. Deux siècles plus tard, Philippe de Chennevières sera parmi les premiers à remettre l'artiste à l'honneur.

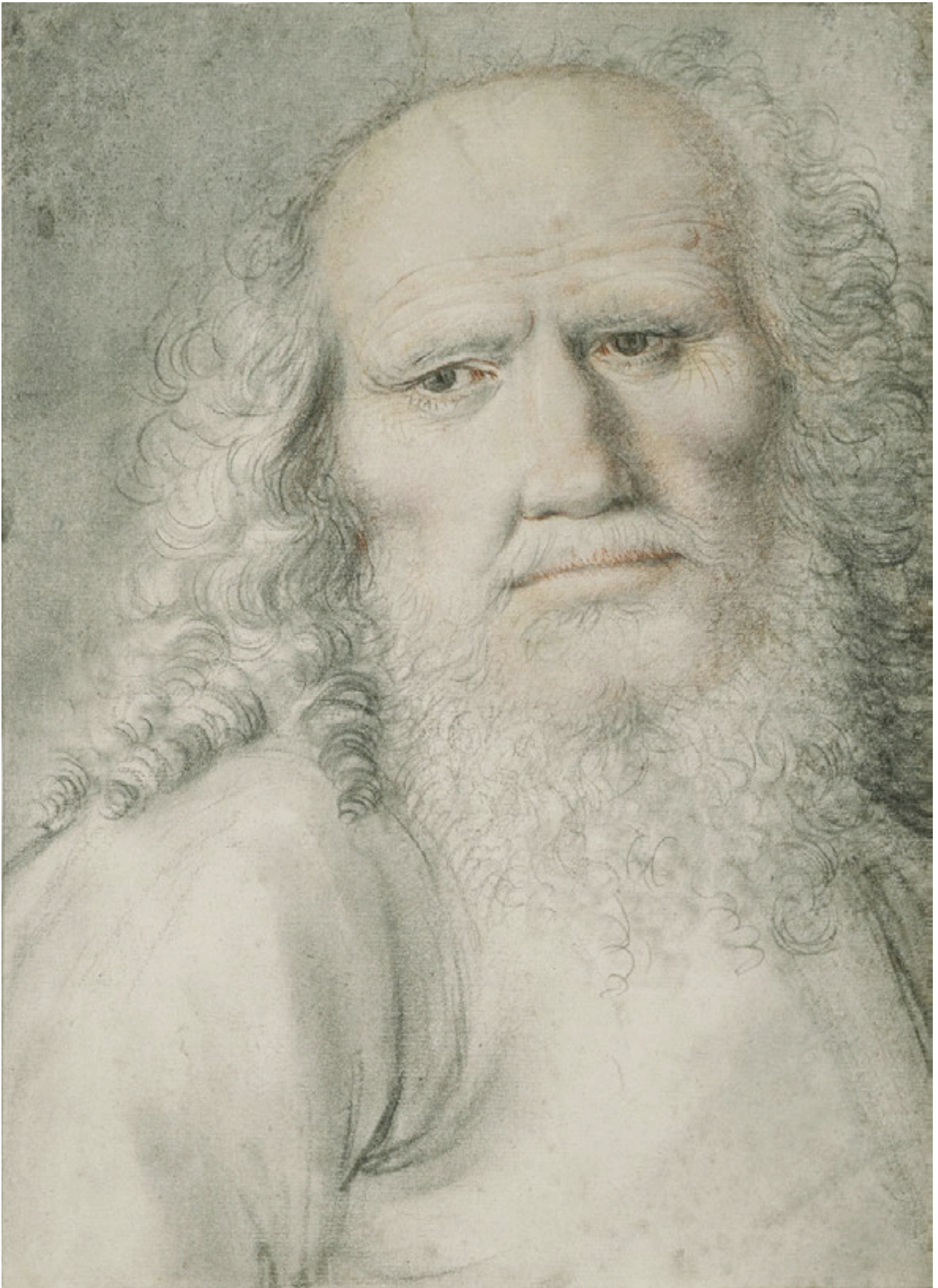
Dans le panorama artistique de la première moitié du XVII^e siècle, Lagneau fait figure d'original, et son œuvre dessiné,

qui s'élève aujourd'hui à près de trois cent cinquante feuilles, interpelle. L'artiste, à une exception près, semble avoir échappé à la gravure, ce qui concourut certainement à sa méconnaissance.

Lagneau semble avoir été attiré par la physiognomonie, et ses portraits tendent parfois à la caricature. Mais il se distingue également, comme dans notre œuvre, par des portraits personnels campés avec une sensibilité aiguisée. On est alors loin du portrait de cour, tel qu'il avait été initié par Clouet. Plus proches de certaines figures de genre de l'école du Nord, Lagneau puise ses modèles dans la vie quotidienne ; ses types sont empruntés « au tiers état et à la petite noblesse campagnarde », écrivait Lavallée (1948). Il préfère les figures masculines, et par-dessus tout les hommes âgés.

Notre portrait rassemble les caractéristiques de la manière de Lagneau, qui utilise le pastel, selon une technique connexe aux trois crayons. Il présente un vieil homme barbu, le front dégarni encadré de cheveux bouclés retombant sur les épaules. Le nez est épaté et les pommettes saillantes. Les traits sont marqués par l'âge, que Lagneau ne cherche jamais à dissimuler : rides et cernes sont dressés sans complaisance. L'artiste se distingue ainsi des portraitistes de son temps, comme d'un Dumonstier aux figures plus flatteuses.

Notre dessin se rattache aux portraits les plus sensibles de Lagneau. Rien d'outré ici : l'expression du vieil homme est intense. L'acuité psychologique se concentre dans les yeux, qui ne regardent pas le spectateur, mais sont comme absorbés, entre mélancolie et tendresse. On retrouve ainsi le modelé et l'expression qui font la qualité du *Portrait d'homme à longue barbe en buste* de l'ENSBA, ou la finesse du *Vieillard barbu de face aux cheveux ébouriffés* du Musée Condé.





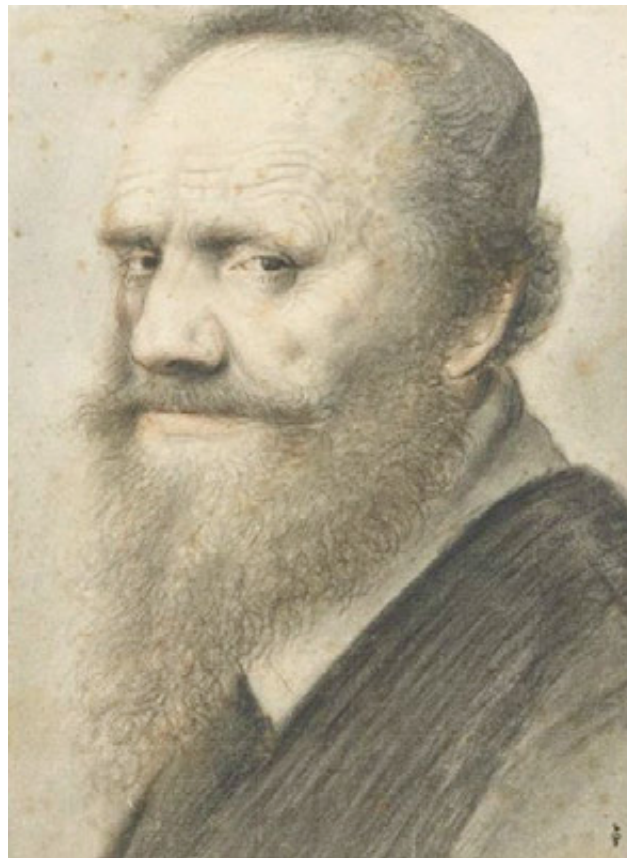


Provenance :

- Collection particulière

Bibliographie :

- M. PREAUD, B. BREJON [et al.], *Lagneau, catalogue d'exposition au Musée Condé*, Chantilly, Paris : Somogy, 2005
- E. BRUGEROLLES, D. GUILLET, *Le dessin en France au XVI^e siècle : dessins et miniatures des collections de l'École des beaux-arts*, catalogue d'exposition, ENSBA, Fogg Art Museum, Metropolitan Museum, Paris : ENSBA, 1994
- L. ROUSSEAU, « *Lagneau ou Nicolas Lagneau, de Verneuil* », in *Gazette des Beaux-arts*, n°1370, 1983



Nicolas LAGNEAU

***Homme barbu portant une calotte noire
tourné vers la gauche***

Pastel - 27,5 x 20,4 cm

Chantilly, Musée Condé, Photo : RMN © R.G. Ojeda

Agostino CARRACCI

(Bologne 1557-Parme 1602)

3

ETUDE D'HOMME, LE GENOU DROIT À TERRE, LE BRAS DROIT REPLIÉ DERRIÈRE LA NUQUE, LA MAIN GAUCHE EN APPUI

Sanguine sur papier préparé beige

Annoté à la pierre noire *Ag. Carracci* en bas à gauche

Porte une inscription à la pierre noire au verso *Agostino Carrachi*

et une inscription à la sanguine au verso *Fransesco Albanis*

31.5 x 23 cm

Notre belle étude d'homme agenouillé évoque la fin du mouvement maniériste soutenu par les frères Carrache en cette dernière décennie du XVI^e siècle. La réalisation des décors monumentaux à fresque par Annibal Carrache, en collaboration avec Agostino pour la galerie du Palais Farnèse, va permettre à ces derniers d'exprimer tout l'éclat de leur talent créatif.

Bellori évoque l'existence de dessins préparatoires d'Annibal Carrache pour concrétiser les inventions les plus complexes de ce cycle. Les contours nerveux et redessinés du corps de notre modèle masculin plaident en revanche pour une attribution à Agostino, qui lui aussi, a élaboré des esquisses sous la direction de son frère.

Lors de l'exposition au Palais Farnèse « De la Renaissance à l'Ambassade de France » (2011) Silvia Ginzburg a souligné le rôle majeur d'Agostino dans la conception graphique des fresques. Dans notre dessin, le traitement des ombres sont rendues par des hachures fines et resserrées sur l'ensemble du corps qui estompent les contrastes de la musculature et la définition de la forme.

Notre dessin inédit est une étude préliminaire réalisée d'après un modèle d'atelier pour le personnage de Pan dans la fresque *L'Amour vainqueur de Pan* (« Omnia Vincit Amor ») réalisé en 1590-1591 par Agostino sur la cheminée d'une des salles du rez de chaussée du Palais Magnani, (Bologne) et maintenant détachée et conservée au Palais Segni Masetti, Bologne. (Fig. 1)

En dessinant la silhouette, Agostino ajusta légèrement

la position et on constate de nombreux repentirs dans les contours de la tête, le genou gauche et le pied droit. Les contours fermes et rythmés sont typiques à la fois du style d'Agostino et de son frère cadet Annibal, même si le traitement de la ligne de ce dernier est beaucoup plus appuyé. Par contre, les hachures en croisillons légèrement marquées et particulièrement visibles sur la poitrine de Pan sont tout à fait caractéristiques de la touche d'Agostino. Cet effet en « filet de poisson » renvoie au type de dégradés employés dans les dessins à la plume du Parmesan et, avant lui, à ceux de Raphaël. Cet usage révèle également l'étendue de l'influence de la gravure, bien maîtrisée par Agostino, sur ses œuvres dessinées. Il y a à la fois des similitudes et des différences entre les formes peintes et dessinées de Pan, ce qui indique que cette étude fut réalisée très tôt dans la conception de la fresque. Elles ont en commun la position du bras gauche qui défend le corps de Pan contre l'attaque de l'Amour ; la paume de la main gauche de Pan placée à plat contre terre (la main dans la fresque est protégée par la flûte de Pan) ; la tête et le corps du personnage inclinés vers la droite ainsi que les plis autour de son nombril et de son ventre.

En ce qui concerne les différences, elles comprennent la jambe droite à terre; la main droite qui protège la tête du personnage au lieu d'attraper l'avant bras droit de l'Amour ; et l'absence de cornes naissantes, de barbe et des pattes de satyre. Un examen minutieux de ce dessin démontre que l'artiste a fait référence à la moitié animale de Pan en représentant quelques rares poils qui poussent du côté éclairé de la cuisse droite du jeune Pan. Ce raccourci graphique indiquant la présence de fourrure



rappelle les quelques boucles sur la cuisse gauche de Pan dans un dessin fait par Agostino lors d'une étape ultérieure du développement de la composition et aujourd'hui conservé au Musée J. Paul Getty (Los Angeles) (Fig. 2)

Un autre dessin d'Agostino (Bibliothèque royale du château de Windsor) reprend la configuration des deux combattants dans le dessin du Getty, mais présente encore plus de hachures en croisillons sur les corps de l'Amour et de Pan, avec une fourrure rudimentaire décrite plus en détail. (Fig. 3)

Le motif du dessin de Pan protégeant sa tête avec sa main droite n'a pas été inclus dans la composition finale de l'Amour vainqueur de Pan. A sa place, la main droite de Pan attrape le bras gauche de l'Amour alors que le satyre autoritaire est jeté à terre.

Néanmoins une variante de la main protégeant la tête en geste de défense se trouve dans la fresque d'Agostino, *Encelade renversé, à la Casa Sampiere Bologne*, datable vers 1593-1594.

On peut enfin rapprocher notre étude d'homme avec un autre dessin, donné à Annibal Carrache, traité à la pierre noire rehaussée de craie blanche, et préparatoire pour *Hercule Portant le Monde* dans le Camerino Farnèse (Conservé au Musée des Beaux Arts d'Atlanta). Dans ce dernier, le trait est plus enlevé et plus souple, les hachures plus estompées. Le dessin semble aérien, comme si Hercule flottait dans les nuées. Rien de tel dans notre sanguine, dont l'aspect massif et compact du modèle masculin s'offre à nous dans une pose complexe quasi contorsionniste. Les références à l'Antiquité sont flagrantes, et l'on pense notamment au Torse du Belvédère, ou encore à l'Atlas de la Collection Farnèse.

Nous remercions M. Nicholas Turner pour son aide précieuse dans la rédaction de cette notice.



Fig. 1

L'Amour vainqueur de Pan (« Omnia Vincit Amor »)

fresque, vers 1590

Réalisée pour le Palais Magnani, Bologne (détachée et conservée au Palais Segni Masetti, Bologne)

Bibliographie :

- S.GINZBURG, *La Galerie Farnèse, les fresques des Carrache à l'ambassade de France à Rome*, Gallimard, Paris, 2010
- *Palais Farnèse, de la Renaissance à l'Ambassade de France*, catalogue d'exposition, déc 2010-avril 2011, Acte Sud/Giunti, Rome, 2011
- *The Drawings of Annibale Carracci*, catalogue d'exposition à la National Gallery, sept 1999-janv 2000, Washington, 1999
- C.LOISEL et V.FORCIONE, *King's drawing from the Musée du Louvre*, catalogue d'exposition au Musée d'Art d'Atlanta, High Museum of Art, 2006. Voir Hercule portant le Monde d'Annibal Carrache, reproduit sous le n°69
- C.LEGRAND, *Le dessin à Bologne 1580-1620, La réforme des trois Carracci*, catalogue d'exposition au Musée du Louvre, juin-sept 1994, RMN, Paris, 1994
- S.MACCHIONI, *Annibale Carracci, Ercole al bivio: dalla volta del Camerino Farnese alla Galleria Nazionale di Capodimonte*. Genesi e interpretazioni in «Storia dell'arte» n. 41/43, pp. 151-170, 1981
- N. TURNER, *European Drawings, 4, Catalogue of the Collections*, Los Angeles, 2001. Voir le dessin du J. Paul Getty Museum, pp. 27-31, no. 11
- R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London, 1952. Voir reproduction du dessin du Windsor Castle, p. 111, no. 94



Fig. 2
Etude préparatoire pour L'Amour vainqueur de Pan
J. Paul Getty, Los Angeles.



Fig. 3
Etude préparatoire pour L'Amour vainqueur de Pan
Bibliothèque royale du château de Windsor

Giacomo CAVEDONE

(Sassuolo 1577 – Bologne 1660)

4

APÔTRE ENDORMI ACCOUDÉ À UN ROCHER

Plume, encre, lavis brun rehaussé de gouache blanche sur papier beige

19,5 x 25,5 cm

Giacomo Cavedone fut l'un des représentants d'une peinture bolonaise formée à l'école des Carrache. Fils d'un peintre décorateur, le jeune Cavedone avait obtenu une aide financière qui lui permit de fréquenter diverses académies bolonaises. Son premier biographe, Malvasia, relate comment son don précoce pour le dessin suscita plus d'une fois la jalousie. Après un temps passé auprès des maniéristes Baldi et Passerotti, Cavedone intégra l'Accademia degli Incamminati, fondée par les frères Caracci en 1585-1586. Annibale partit pour Rome en 1595, entraînant avec lui une partie de l'atelier. Cavedone demeura auprès de son frère Ludovico Caracci, dont il devint rapidement l'assistant ; à sa mort en 1619, il lui succéda à la tête de l'Académie.

En dehors de quelques voyages à Rome, et probablement d'un bref séjour à Venise autour de 1611, l'activité de Giacomo Cavedone se concentra à Bologne et dans ses alentours. Il mena une carrière très lucrative, et œuvra sur de nombreux chantiers religieux. Sa fortune fut interrompue par une malheureuse suite d'incidents : une chute d'échafaudage sur le chantier de San Salvatore en 1623, la maladie puis la mort de sa femme, ainsi que celle de ses enfants lors de la peste de 1630, affectèrent gravement l'artiste. Il vécut encore une trentaine d'années, mais finit ses jours dans la pauvreté.

Notre dessin représente un homme enveloppé d'un large manteau, endormi accoudé à un rocher. Ses jambes sont repliées, sa tête est inclinée entre ses bras croisés. La technique et la facture de l'œuvre permettent d'en attribuer la paternité à Cavedone.

Le dessin du large drapé qui enveloppe le corps de l'homme est caractéristique de la manière de Cavedone. L'artiste conjugait en effet la ligne courbe et les traits anguleux, et tendait à schématiser les surfaces. L'étoffe prend un aspect cassé, que l'on retrouve dans le *Saint Jérôme dans le désert* conservé aux Offices. La technique est au service de cette appréhension des volumes, géométrisés et vigoureux. Sur un fond préparé, l'artiste a ébauché la figure à l'encre brune. Le lavis qui construit l'étoffe est étroitement lié aux premiers traits du pinceau. Des rehauts de gouache blanche accentuent les contrastes. On retrouve ici cette appréhension coloriste de la lumière attestant que Cavedone avait finement observé les vénitiens. Mariette dit ainsi de l'artiste qu'il est doué d'une « intelligence du clair-obscur qui ne le cède point au Titien ». Cet effet luministe est toutefois dénué de toute suggestion d'atmosphère, au profit d'une traduction sculpturale des volumes.

Le sujet de notre dessin évoque l'iconographie du Christ au Mont des Oliviers. Une peinture sur le sujet est attribuée à Cavedone dans une vente de 1975 : « tandis que les apôtres dorment, le Christ à genoux prie... » (Ader-Picard-Tajan, 8 décembre 1975, n°58). Emilio Negro et Rosetta Roio rappellent dans leur ouvrage l'influence de Domenico Carnevali sur l'œuvre de Cavedone. Notre œuvre peut ainsi être rapprochée d'un dessin de Carnevali conservée au Musée des Offices, *L'orazione dell'orto*. L'apôtre endormi au premier plan, dans la même posture, présente de fortes similitudes avec notre dessin.

Bibliographie :

- E. NEGRO, N. ROIO, C. GIOVANNINI, *Giacomo Cavedone, 1577 – 1660*, Modena : Artioli, 1996
- L.M. GILES, *The paintings and related drawings of Giacomo CAVEDONE (1577-1660)*, Thèse de doctorat, USA, 1986
- L.M. GILES, « Dessins par Giacomo Cavedone au Louvre », in *Revue du Louvre*, n° 4, 1984
- C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi, Bologna*, 1678, éditions Zanotti, Bologne, 1841



recto



verso

Alessandro CASOLANI (attribué à)

(Mensano 1552 – Sienne 1606)

5 | DEUX ÉTUDES DE FEMMES NUES DEBOUT ET AU VERSO, ÉTUDE POUR UN MOINE

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier bleu

Cachet de collection AM (non identifié) à l'encre noire en bas à droite

38 x 27.5 cm

Plus âgé que Francesco Vanni et Ventura Salimbeni, Alessandro Casolani (aussi connu sous le nom de Casolano ou Alessandro della Torre) partage avec eux une part importante dans l'histoire et la renommée de l'École siennoise, en cette fin du XVI^e siècle.

Élève d'Arcangelo Salimbeni et Cristofano Roncalli à Sienne, il suivit ce dernier jusqu'à Rome en 1578. De retour à Sienne en 1581, l'une de ses plus importantes commandes fut un retable pour l'église Santa Maria Dei Servi, l'*Adoration des Bergers*.

Les sujets religieux caractérisent la majorité des travaux de Casolani, mais il sut en exploiter toutes les formes et les techniques : des retables d'églises aux peintures de chevalet pour des commandes particulières, jusqu'aux travaux de plus grande envergure comme la décoration de la chapelle de la Villa Bartalini à Monistero, tout près de Sienne. Il réalisa également des dessins préparatoires pour gravures sur bois, sujets religieux toujours, exécutés par Andrea Andreani.

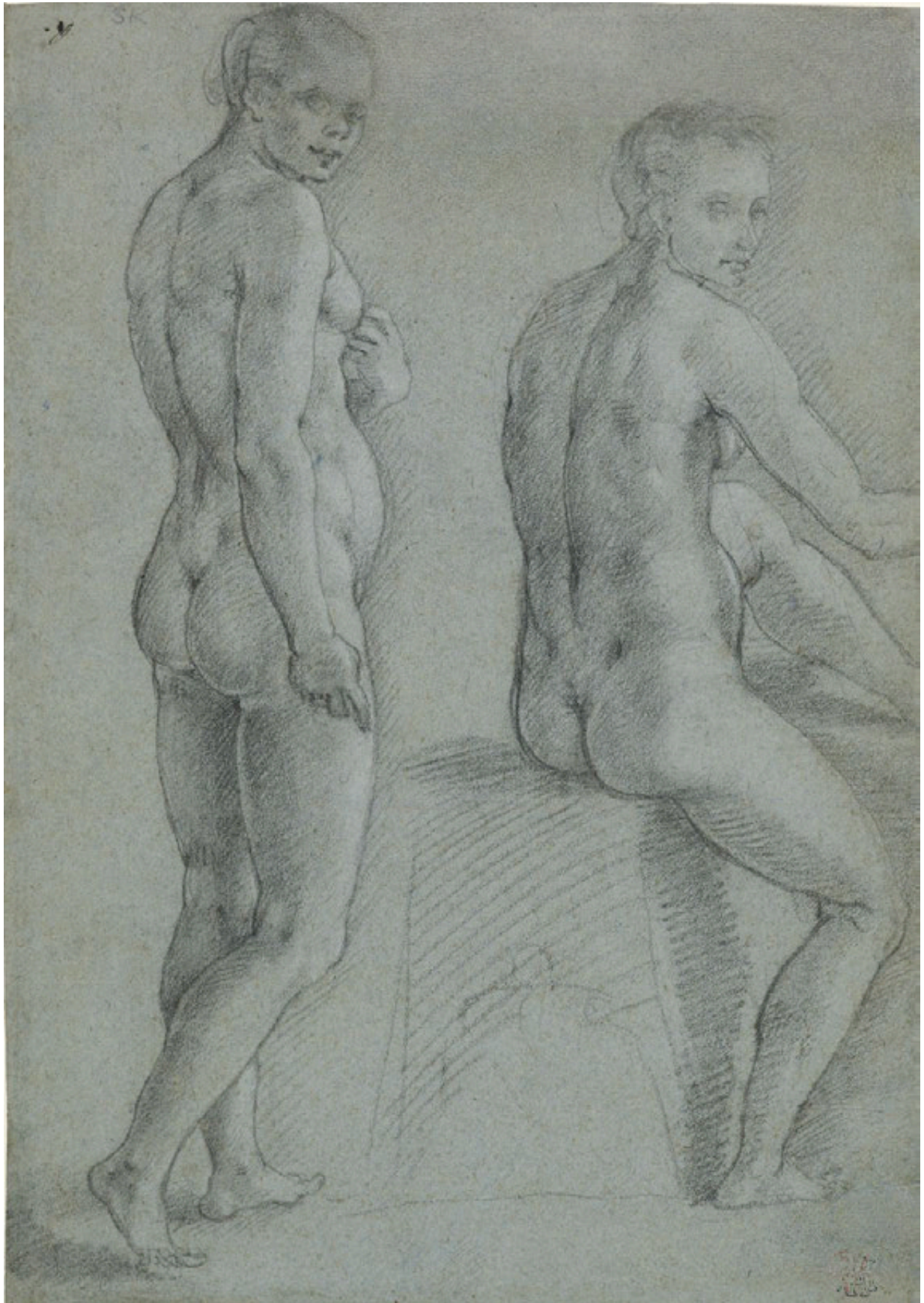
La carrière artistique de Casolani s'est surtout développée en Toscane autour de Sienne, même si dans les années 1599-1600 il fut appelé par le Cardinal Federico Borromeo à Pavie, où il contribua à la décoration de la Nouvelle Sacristie.

Il demeura toujours attaché et lié par des projets communs à ses confrères Vanni et Salimbeni, notamment ce dernier avec lequel il réalisa la décoration de l'oratoire de l'église siennoise de la Sainte Trinité.

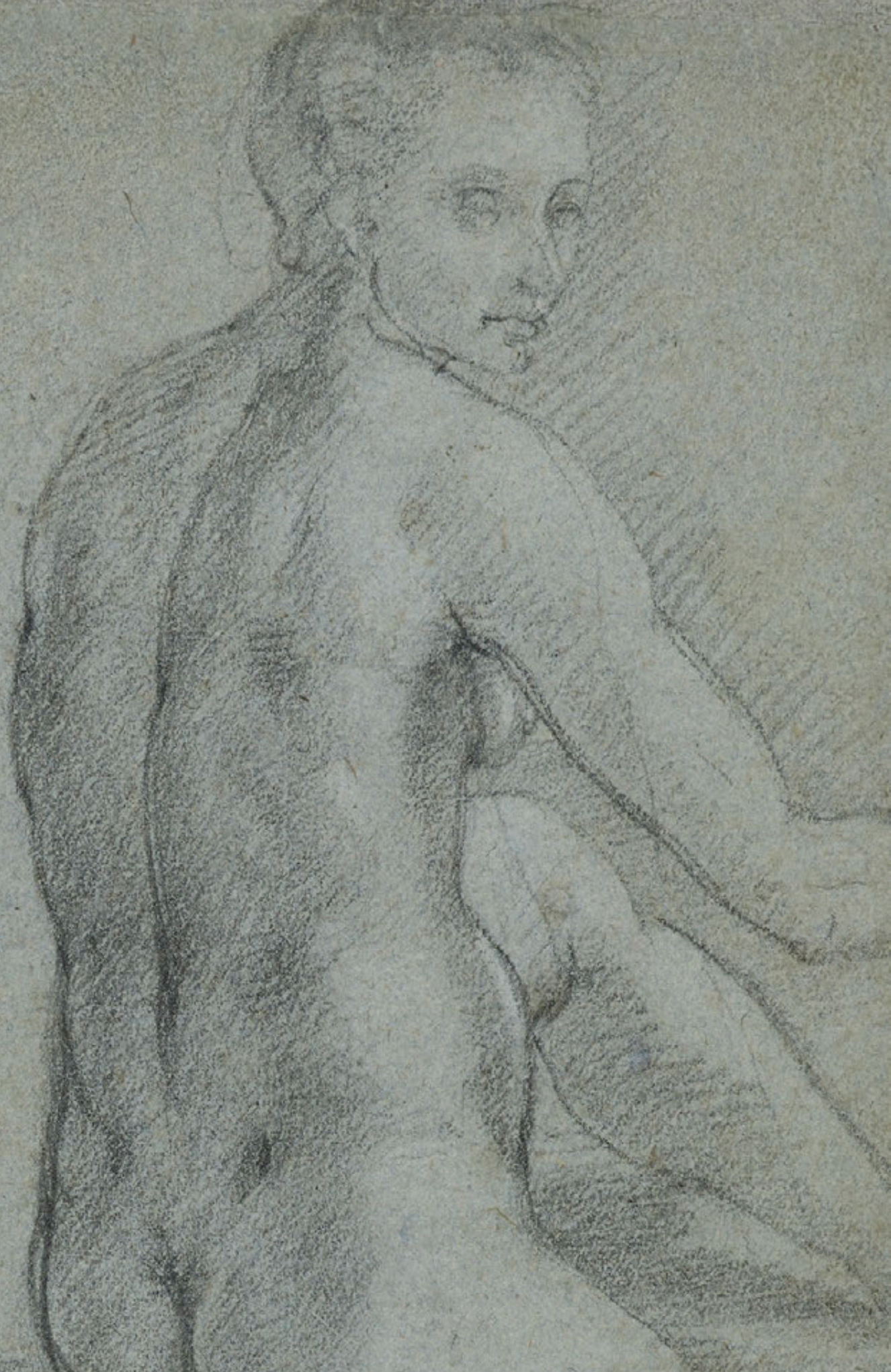
Casolani fut donc un authentique peintre toscan, un artiste presque régional, dont les très nombreux dessins sont encore conservés à Naples, Gênes ou au département des Arts Graphiques du Louvre. La plus belle collection de dessins de Casolani reste à voir à la Biblioteca Communale de Sienne.

L'histoire de notre œuvre est assez mystérieuse et méconnue. En effet, notre feuille rassemble recto-verso deux sujets à priori assez peu souvent liés : une étude de nus féminins d'un côté, et de l'autre, une étude de moine.

Sur le recto, la présence de ces deux femmes girondes, un peu malicieuses, cherchant presque à capter notre regard, révèle combien Casolani fut un homme de son temps, celui d'un XVI^e fuyant, posté à la fin d'un siècle florissant pour les arts, dont il sut tirer les enseignements. Sur cette feuille, on découvre que le nu est peint pour lui-même, il devient sujet à part entière, expression esthétique et profession de foi artistique. La figure humaine replacée dans son contexte



recto





verso

peut à présent s'épanouir sur les papiers colorés, et n'est plus soumise au service d'une histoire ou d'un enseignement souvent religieux. Véritables traités anatomiques, nos deux nus féminins évoquent sous les traits de la pierre noire la quête qui fut celle de Casolani : probablement celle des proportions idéales et de la représentation fidèle du corps humain.

Au verso, on trouve cette étude de moine, franciscain sans doute si l'on en croit son habit. S'agit-il de Saint François ? Les traits sont légers, tout juste esquissés et moins appuyés que sur le recto. On imagine volontiers qu'il s'agit d'une étude pour les nombreuses compositions religieuses qui furent confiées à Casolani, peut être même une commande d'un monastère.

Bibliographie :

- FVIATTE, *Musée du Louvre : Inventaire Général des dessins italiens III : Dessins toscans XVI-XVIII^e siècles*, Paris 1988.
- C.LOISEL, *Le Rayonnement de Florence sous les derniers Médicis - Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, exposition au Musée Bonnat de Bayonne du 25 octobre 2006 au 7 février 2007. Collection « Le Dessin en Italie dans les collections publiques françaises », Editions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2006, p.50-51.

Giovanni Francesco Barbieri, il GUERCINO

(Cento 1591 – Bologne 1666)

6 | TÊTE DE VIEILLARD DE PROFIL GAUCHE

Plume et encre brune sur papier préparé

circa 1650

Annoté « Guerchin » en bas à gauche

Porte le numéro 59 à la plume en bas à droite (Collection CROZAT)

13,5 x 10,5cm

La légende se plut à faire du Guerchin un autodidacte. Il travailla en effet ardemment par lui-même, mais avait commencé très jeune son apprentissage, dans sa ville natale de Cento, puis à Bologne auprès de Cremonini et de Benedetto Gennari l'Ancien. Entré chez ce dernier à seize ans, il aurait hérité de son atelier à dix-neuf ans. C'est cependant sous l'égide des Carrache, et particulièrement de Ludovico, que se construisit le style du maître. Il copia très jeune sa *Madone à l'Enfant*, retable réalisé au couvent des Capucins de Cento en 1591. Il adopta également le mode de travail de l'Académie fondée en 1585 par les Carrache : pour contrer un maniérisme accusé d'artificiel, ceux qui renouvelèrent la peinture bolonaise prônaient un retour à la nature, accompagné d'études assidues sur le motif.

Actif à Cento, le Guerchin fut appelé en 1617 ou 1618 à Bologne, où il travailla pour le Cardinal Ludovisi. C'est à l'instigation de ce dernier, devenu pape sous le nom de Grégoire V, que l'artiste se détacha de ses nombreux chantiers dans la plaine du Pô, et prit en 1621 le chemin de Rome. Il passa dans la capitale des Arts deux années prolifiques, séjour interrompu par la mort brutale du souverain pontife. De retour dans sa région natale, sa renommée ne pâlit pas ; ses talents étaient disputés par Urbain VIII Barberini, la famille Colonna, mais aussi à l'étranger par Marie de Médicis et Mazarin, ou encore Charles I^{er} d'Angleterre.

Le dessin est le premier moyen d'étude du Guerchin, chez qui l'idée est immédiatement liée à la main. Il fut peut-être le dessinateur le plus prolifique du XVII^e siècle italien, et

son œuvre fut toujours fort recherchée. Si la plupart de ses feuilles sont des études en vue de tableaux, il produisit également des dessins 'autonomes', selon une pratique alors innovante. Sa main s'exerça également dans de savoureuses et vivantes caricatures.

Le Guerchin témoigne dans notre Tête de vieillard de sa virtuosité de dessinateur à la plume et à l'encre brune, son médium favori qu'il utilisait classiquement sur papier vergé. La calligraphie serrée s'éloigne de sa première manière, plus foisonnante, aux extrémités tournoyantes. Le tracé régulier, parallèle, cisèle les traits principaux du visage, le nez accusé, la chevelure bouclée et la barbe légère. Point de lavis pour créer la lumière, ni même du pointillé classiquement employé pour adoucir les chairs. L'artiste manie toutefois subtilement l'éclairage : le trait de plume s'entrecroise et s'intensifie pour suggérer l'ombre, répondant à la réserve sur un fond absent. Le motif du visage d'homme âgé traverse l'œuvre du Guerchin. On pourrait ainsi confronter notre œuvre aux portraits des évangélistes, gravés par Pasqualini en 1618 – 1619. La figure de *Saint Pierre*, aux Musée des Offices, présente le même type de visage, au modelé linéaire et équilibré. Le *Saint Joseph de l'Enfant Jésus tenant un oiseau et Saint Joseph* (collection Suida-Manning) offre là encore une illustration de la qualité de l'œuvre graphique du travailleur infatigable et talentueux que fut cet artiste.

Nous remercions Monsieur Nicholas Turner d'avoir bien voulu confirmer l'authenticité de notre dessin après examen.

Provenance :

- Collection Pierre Crozat avec le n°59 apposé par Mariette lors de la vente de 1741
- Vente Hôtel Drouot, 15 mai 1963, n° 72
- Collection particulière

Bibliographie :

- J. BROOKS, N. E. SILVER, *Guercino: Mind to Paper*, catalogue d'exposition, Los Angeles : J.P. Getty Museum, 2006
- D. M. STONE, *Guercino : Master draftsman*, catalogue d'exposition, Cambridge, Bologne : Harvard University Art Museums, Nuova Alfa Editoriale, 1991



Nicolas-Bernard LÉPICIE

(Paris 1735 - 1784)

7 | ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT, DE PROFIL GAUCHE, TENANT UNE CORDE

Pierre noire, sanguine et rehauts de craie blanche sur papier préparé chamois
62 x 35 cm

Fils du célèbre graveur et biographe François-Bernard Lépicié et de l'artiste Renée-Elisabeth Marlié, Nicolas-Bernard fut formé par son père à l'imprimerie et aux estampes, mais dut bientôt se tourner vers une carrière de peintre en raison de sa mauvaise vue. Il fit son apprentissage sous la direction de Carle Van Loo à partir de 1751. En 1759, il reçut le premier prix au concours du Prix de Rome avec son *Miracle du prophète Elisée*, mais il ne quitta pas la France pour autant.

Prenant avantage du goût nouveau pour les sujets à thème patriotique, Lépicié présenta en 1764 *Guillaume le Conquérant envahissant l'Angleterre* (Conservé à Caen, Abbaye aux Hommes), grâce auquel il fut agréé à l'Académie Royale. Reçu professeur en 1777, il participa à la formation de la future génération d'artistes, notamment avec Carle Vernet et Jean-Baptiste Regnault.

La première grande commande de Lépicié aura été pour le réfectoire d'une abbaye bénédictine à Caen : *le Baptême du Christ et le Christ ordonnant à ses disciples de laisser venir à lui les petits enfants*. Vinrent ensuite les commandes de la Couronne dont le célèbre *Adonis changé en anémone et Narcisse*, réalisés en 1769 et 1771, pour le grand cabinet du Petit Trianon, deux œuvres d'une grande beauté et d'un grand lyrisme, à la convenance des commanditaires.

Dès 1773, Lépicié commença à peindre des scènes de genre inspirées par la vogue des tableaux intimistes hollandais du XVII^e et fortement influencées par les œuvres de Greuze et Chardin. Aujourd'hui célèbre, la première œuvre de Lépicié dans le registre de la scène de genre, *Le Lever de Fanchon* est conservée au musée de l'Hôtel Sandelin, à Saint Omer. Les critiques accueillirent avec un certain soulagement le désintéret progressif de Lépicié pour les sujets historiques, admirant le peintre naturaliste mais boudant le peintre

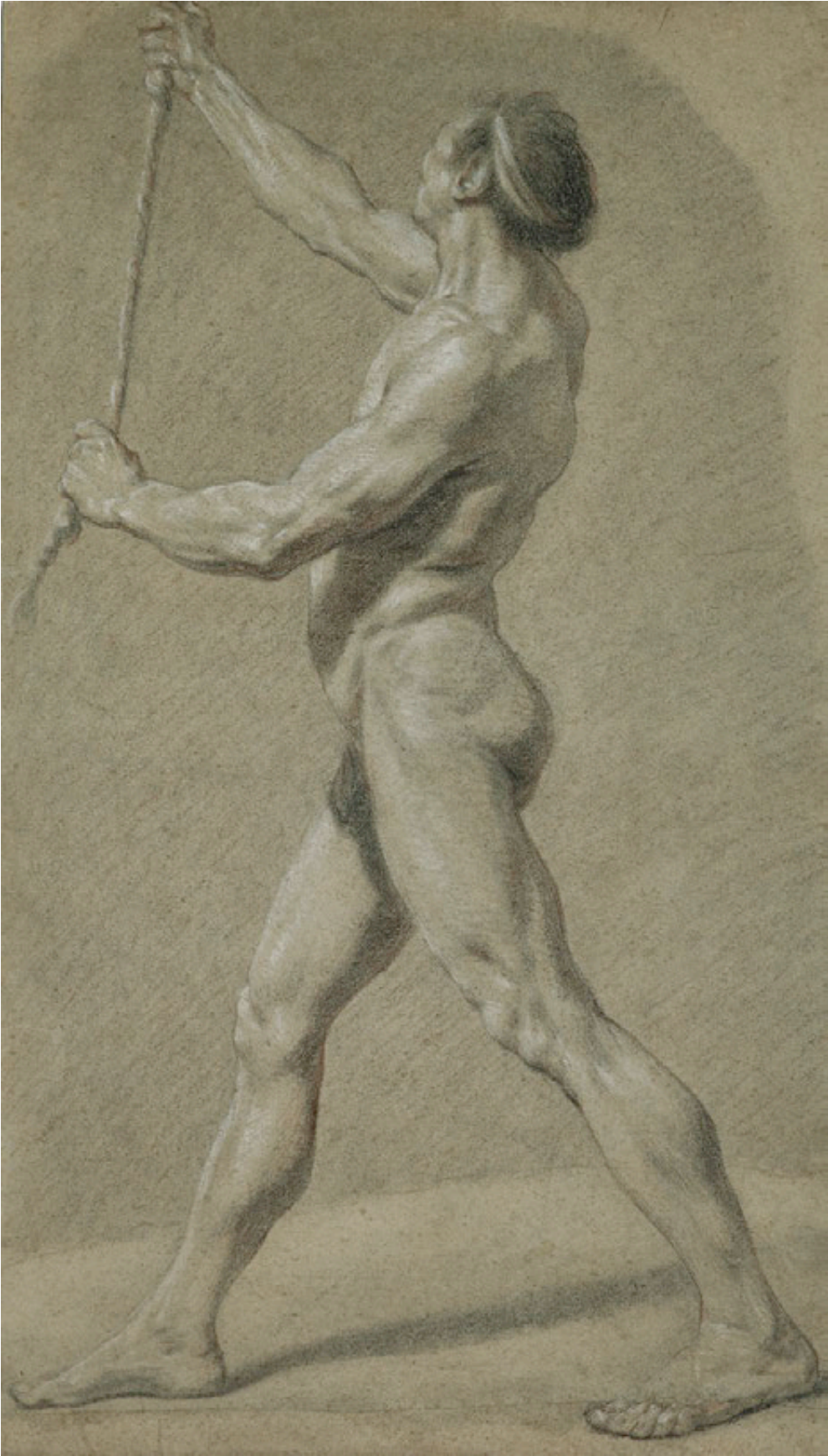
d'histoire. Louis Petit de Bachaumont, écrivain français, auteur en 1751 d'un *Essai sur la peinture la sculpture et l'architecture* (mais également médecin de Louis XV) déclara que Lépicié « se fait toujours goûter quand il ne veut pas s'élever au genre de l'histoire ».

Dans cette autre démarche de retour à la vie quotidienne, Lépicié signa de très charmants portraits d'enfants et de sincères représentations d'adultes. L'artiste put y révéler pleinement ce don particulier qui lui permit de saisir à chaque fois la personnalité et la vie même de son modèle, souvent représenté détaché sur un fond gris, sobre, neutre, laissant toute la place à la silhouette.

Notre académie d'homme aux trois crayons dévoile un modèle en plein effort, offrant à nos yeux sa musculature puissante et vigoureuse. L'exercice n'est pas nouveau pour l'artiste qui a réalisé au cours de sa carrière un très grand nombre d'académies d'hommes et de nus féminins, avec différentes techniques et sur papiers préparés. Le Musée du Louvre en possède d'ailleurs un nombre conséquent dans son Cabinet des dessins.

En effet, le dessin d'après modèle vivant nu est une des techniques pédagogiques fondamentales de l'Académie, et n'a pas été pour Lépicié un simple rite de passage. Il s'est livré à ce noble entraînement à maintes reprises, notamment lors de ses travaux préparatoires à des commandes de tableaux d'histoire ou de scènes mythologiques.

Comme François Boucher, l'artiste a parfaitement intégré l'anatomie humaine, tant dans le modèle de la musculature que dans l'élégance de la posture. L'utilisation de la pierre noire à l'estompe par-dessus la sanguine renforce le côté sculptural par des ombres portées dans les contours des membres. Le modèle vivant brille sous tous ses éclats avec des rehauts délicats de craie blanche qui accentuent le côté nacré des chairs.

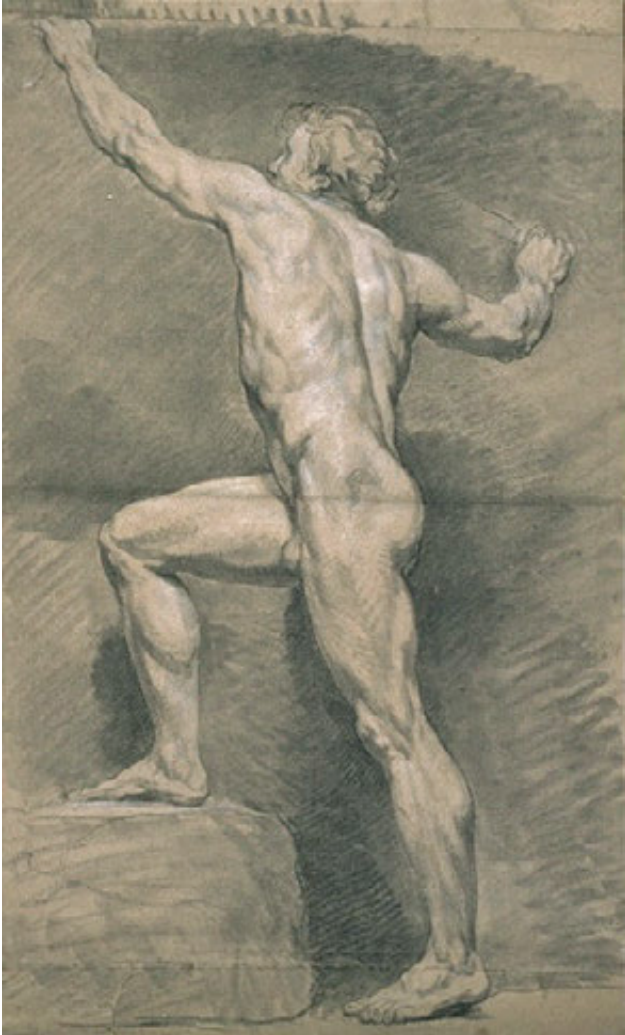


Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- P-G. DREYFUS, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Nicolas-Bernard Lépicie*, Librairie Armand Colin, Paris, 1923.



Nicolas Bernard LEPICIE

***Académie d'homme, de profil à gauche,
le pied droit posé sur une pierre***

Estompe - papier beige foncé - pierre noire - rehauts de blanc
60,8 x 37,2 cm

Musée du Louvre, Fonds des dessins et miniatures, RF 38753, Recto





Giovanni Battista PIAZZETTA

(Venise 1682 – 1754)

8 | TÊTE DE SAINT PIERRE

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier préparé bleu

39,5 x 34 cm

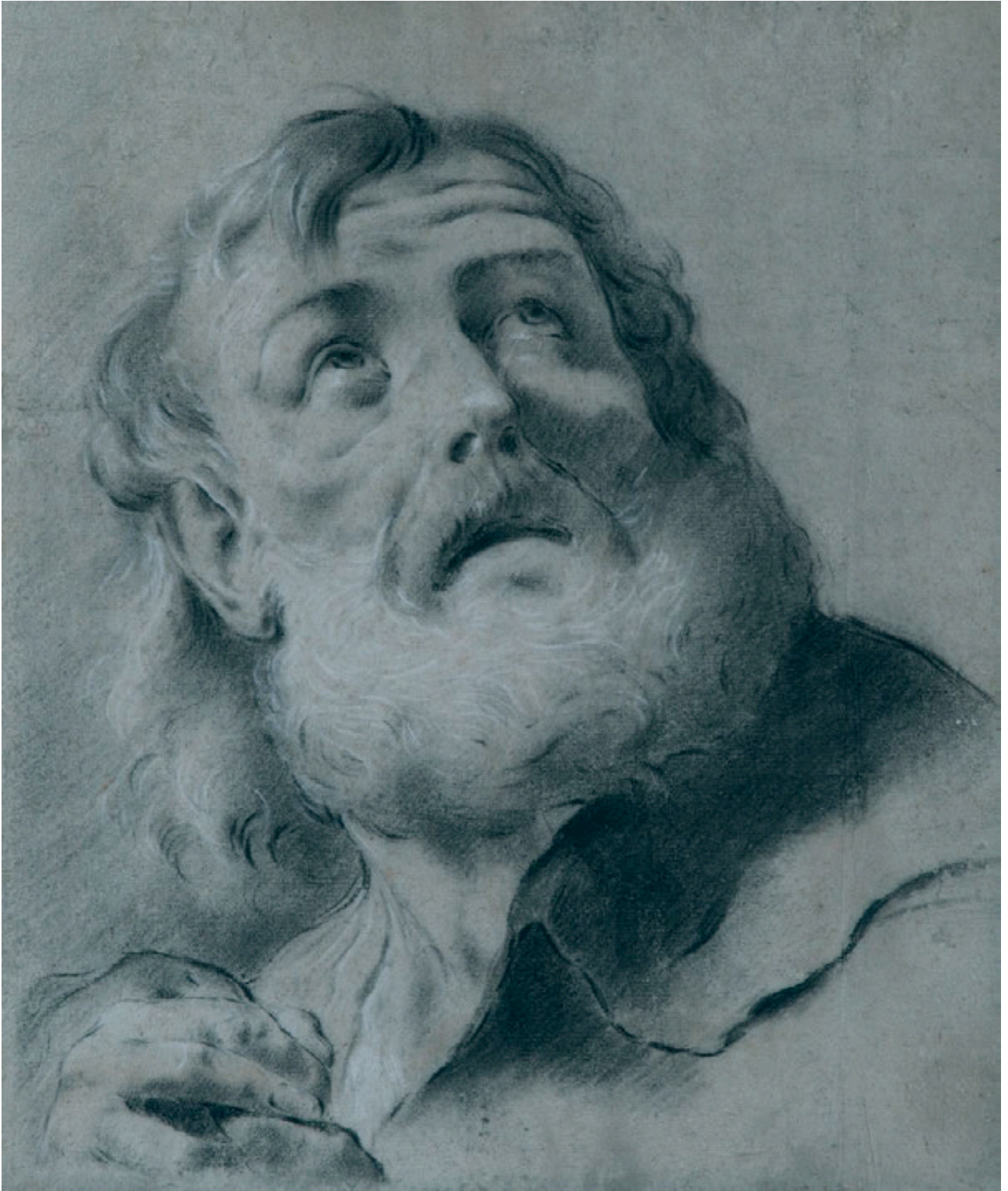
Puissance et originalité pourraient qualifier l'œuvre du vénitien Gian Battista Piazzetta. Fils d'un sculpteur et graveur sur bois, Piazzetta fut mis en apprentissage chez Antonio Molinari, peintre tenant de l'école des « tenebrosi » à laquelle on réduisit parfois notre artiste. La manière de Piazzetta fut surtout redevable de celle de Giuseppe-Maria Crespi, dont il fréquenta l'atelier à Bologne aux alentours de 1703. De retour à Venise en 1711, Piazzetta rapportait un goût pour le clair-obscur, et une touche onctueuse et vive, parfois heurtée. La première période d'activité du peintre se traduisit par une veine dramatique, aux effets de lumière et d'animation audacieux. La tonalité brune, parfois brûlée, laissa place dans les années 1730 à une facture apaisée et une lumière plus blonde, aux couleurs irisées. Longhi (1762) parlait alors de « lumière solaire » ; Albrizzi (1760) évoque un tournant au profit de plus de « grâce, dans des teintes charmantes ». Les sujets de l'artiste gagnent alors en intimité, et s'ornent de motifs pastoraux.

La carrière de Piazzetta fut jalonnée par plusieurs grandes réalisations religieuses : il peignit à fresque en 1725, au dôme des SS. Giovanni et Paolo, une vigoureuse *Gloire de Saint Dominique*, et s'illustra quelques quinze ans plus tard par son retable pour l'église des Jésuites de Venise. Nommé en 1727 au sein de l'Accademia Clementina de Bologne, l'artiste fut honoré en 1750 de la charge de directeur de l'Académie de peinture, fondée cette année-là à Venise. Ses qualités de pédagogue lui attirèrent de nombreux disciples.

On retrouve dans l'œuvre dessiné de Piazzetta la sensibilité vigoureuse qui caractérise ses peintures. La manière est d'ailleurs celle d'un peintre : aucune linéarité dans les visages expressifs de l'artiste, au modelé souple et pictural. Piazzetta utilise la pierre noire rehaussée de blanc sur un large papier gris ou bleu, à l'image de notre feuille. Il n'hésite pas à laisser apparents les défauts du papier. Le visage expressif surgit d'un large revers de col, franchement ombré. La tension du cou n'est qu'esquissée, quand le modelé du visage laisse paraître les altérations de l'âge, les rides creusées sur le front et autour des yeux. La lumière modulée par les rehauts de blanc confère au modèle une certaine douceur, et suggère une atmosphère d'intimité. Quelques doigts suffisent pour évoquer les mains jointes, signant l'attitude recueillie du vieil homme.

La morphologie du visage, caractéristique des canons de l'artiste, se retrouve notamment dans *la tête de Saint Pierre* du Musée du Louvre : bouche aux lèvres à peine figurées, narines oblongues et pommettes anguleuses. Dans les deux feuilles, le léger *da sotto in su* accompagne l'expression de saisissement du saint. Au Louvre, les mains jointes laissent place aux clefs du père fondateur de l'Eglise. Ce type de figure jalonne les peintures de Piazzetta, et s'observe par exemple dans le *Saint Christophe et l'Enfant Jésus* conservé au Metropolitan Museum.

Nous remercions Monsieur George Knox d'avoir confirmé l'authenticité de notre dessin d'après photo.





Provenance :

- Belgique, Collection particulière

Bibliographie :

- F. MALACHIN, *Bortoloni, Piazzetta, Tiepolo : il '700 veneto*, catalogue d'exposition, Cinisello Balsamo : Silvana, 2010
- G. KNOX, *Giambattista Piazzetta, 1682 - 1754*, Oxford : Clarendon Press, 1992
- *Giambattista Piazzetta : il suo tempo, la sua scuola*, catalogue d'exposition, Fondazione Cini, Venezia : Marsilio, 1983



**Giovanni Battista PIAZZETTA gravé par
Marcus PITTERI**

Saint Pierre

Cabinet des estampes, BNF

Bernard PICART

(Paris 1673 – Amsterdam 1733)

9 | ALLÉGORIE DE LA MER

Sanguine sur papier préparé

32,5 x 46,5 cm

Artiste inventif et dessinateur talentueux, Bernard Picart avait étudié la gravure chez son père Etienne Picart, dit le Romain. Il poursuivit sa formation auprès de Benoît Audran I, puis de Sébastien Leclerc, à partir de 1689. Il obtiendra maintes commandes par le biais de ce dernier. Quittant la France en 1696, il séjourna deux ans à Anvers, où l'Académie lui décerna un prix de dessin, puis aux Pays-Bas où il illustra plusieurs publications. Il quitta à nouveau sa terre natale en 1708, à la mort de sa femme et de ses enfants. Il n'atteindra jamais la Suède pour laquelle il s'était embarqué. On le retrouve en 1710 à La Haye, et l'année suivante à Amsterdam, alors capitale du livre. Picart s'y remaria, se convertit au protestantisme, et s'installa définitivement comme marchand et éditeur d'estampes et de livres, avec la mention d'édition : « A Amsterdam chez B. Picart, sur le Singel à l'Etoile »

Travailleur assidu, Picart se consacra essentiellement à l'illustration d'ouvrages, parmi lesquels le plus célèbre décrit en neuf volumes les *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*. Il explora toutes sortes de sujets au cours de sa carrière, des copies de maîtres anciens aux études de costumes français et étrangers, des compositions allégoriques à l'*Iliade*.

Notre *Allégorie de la mer* reflète les qualités de dessinateur de Bernard Picart, qui s'exerçaient avec une grande liberté. La composition révèle à la fois la finesse de son observation et la fertilité de son invention.

L'artiste a mis en scène un cortège maritime de tritons et sirènes. Selon la mythologie grecque, ces créatures aux longues queues de poissons précédaient l'arrivée de Poséidon. Certaines arborent une chevelure en goémon,

telles que les décrivait Pausanias au II^e siècle. Deux tritons se tiennent sur une barque chargée des innombrables richesses de l'Océan : homards et étoiles de mer, araignées et crabes, raies bouclées ou sardines. Une sirène et un triton tirent ce char fastueux en sonnant dans de longues conques recourbées. L'instrument annonçant le dieu avait également pour fonction de calmer les tempêtes. Dans les eaux, tout autour, de multiples créatures s'agitent. Une sirène retient un dauphin, d'autres portent le fruit de leur pêche au bout d'une pique ou dans un panier ; au loin, un homme nu, debout sur deux chevaux, brandit un trident. A l'arrière-plan, le rivage laisse la plage aux montagnes, que seul anime un petit temple en rotonde.

Picart manie ici la sanguine avec une extrême finesse ; les contrastes du médium, rouge sang, s'atténuent en nombreuses nuances pour signifier les différents plans. Le souci du détail n'altère pas la souplesse des corps, finement modelés, ni la variété des trophées maritimes. On retrouve la même manière dans une autre sanguine du maître, la *Rencontre des chasseurs*, conservée au Musée des Beaux-arts de Dijon.

On croise à maintes reprises l'univers maritime fantastique dans l'œuvre de Picart. Les tritons sonnant de la conque ornent notamment le *Projet de carrosse du duc d'Osuna* (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins). L'une des planches illustrant l'*Iliade* figure *Neptune surgissant des eaux*, sur un char en coquille tiré par des chevaux et escorté de tritons et dauphins. Ce même char, entouré de créatures à la finesse sculpturale, orne une gravure conservée au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale : *Neptune se change en cheval, pour plaire à Cérès*.



Bibliographie :

- H. WIDAUER, *Catalogue d'inventaire des dessins de l'Albertina, vol. X ; Die Französische Zeichnungen der Albertina. Vom Barock bis zum Beginnendent Rokoko*, Vienna 2006, p. 208 – 216
- *Dessins français. Collections du Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève*, catalogue d'exposition, Genève ; Somogy, 2004
- R.J.A. TE RIJDT, « Bernard Picart », in *Delineavit et sculpsit*, Amsterdam, n° 11, Décembre 1993



*Neptune, indigné de voir les Grecs forcer et diffuser sort de la Mer pour se trans-
porter dans leur camp et pour relancer sous la figure de Calchas, qui prend ensuite,
leur avantage presque entièrement abattu.*
Plato d'Homere, Iliade, XIII, p. 255. An.

Bernard PICART

Neptune

Planche tirée des illustrations pour L'Iliade d'Homère, Livre XIII
Cabinet des estampes, INV R142859, BNF, Paris





Jean Marc NATTIER

(Paris 1685 – 1766)

10

PORTRAIT DE GENTILHOMME EN BUSTE

Pastel sur vélin marouflé sur toile

Signé et daté 1753 sur la droite

61 x 50 cm

Porté sur les fonts baptismaux par Jean-Baptiste Jouvenet qui deviendra son maître, Jean-Marc Nattier montra très jeune des dispositions pour le dessin. Aussi fut-il envoyé à l'Académie dès 1703, par son père qui y était peintre. Il y fut agréé à l'Académie en 1715, puis reçu en 1718.

Jean-Marc Nattier abandonna rapidement le grand genre pour se consacrer au portrait. Il se confronte alors à François de Troy, Hyacinthe Rigaud, Jean Raoux ou François Desportes. Tirant enseignement des uns et des autres, Nattier sut se démarquer par la finesse de sa gamme chromatique, par la douceur de sa matière, ou encore par le choix heureux des attitudes de ses modèles, présentés sous leur plus beau jour. C'est peut-être cette dernière qualité qui lui assura une vaste clientèle, prestigieuse et principalement féminine. Un temps favori de la maison d'Orléans, l'artiste devint proche de la famille royale, et réalisa les célèbres effigies de la reine Marie Leczinska et de ses filles.

Si l'œuvre peint de Nattier est désormais bien connu, ses travaux au pastel demeurent rares. On en connaît à peine dix. Il excellait toutefois dans cette technique, qu'il ne semble pratiquer qu'à partir de 1744, et ce pour une dizaine d'années. Les pastels de Nattier furent bien reçus au Salon, dès le premier qu'il présenta en 1745. La critique jugea alors : « cette ouvrage surpasse tout ce qu'il a fait à l'huile ». Nattier réalisa notre *Portrait de gentilhomme* en 1753. Il y présente un homme jeune, dans l'intimité d'une composition sobre. Le modèle est figuré en buste, en costume d'intérieur, dénué de tout attribut. Le dessin des brandebourgs, la fourrure du col et le jabot de mousseline rappellent sa position sociale élevée. Les boucles de ses cheveux poudrés sont discrètement rehaussées de bleu clair. Détail contribuant à l'intimité de l'œuvre, la poudre de la coiffure a blanchi le haut de la pelisse.

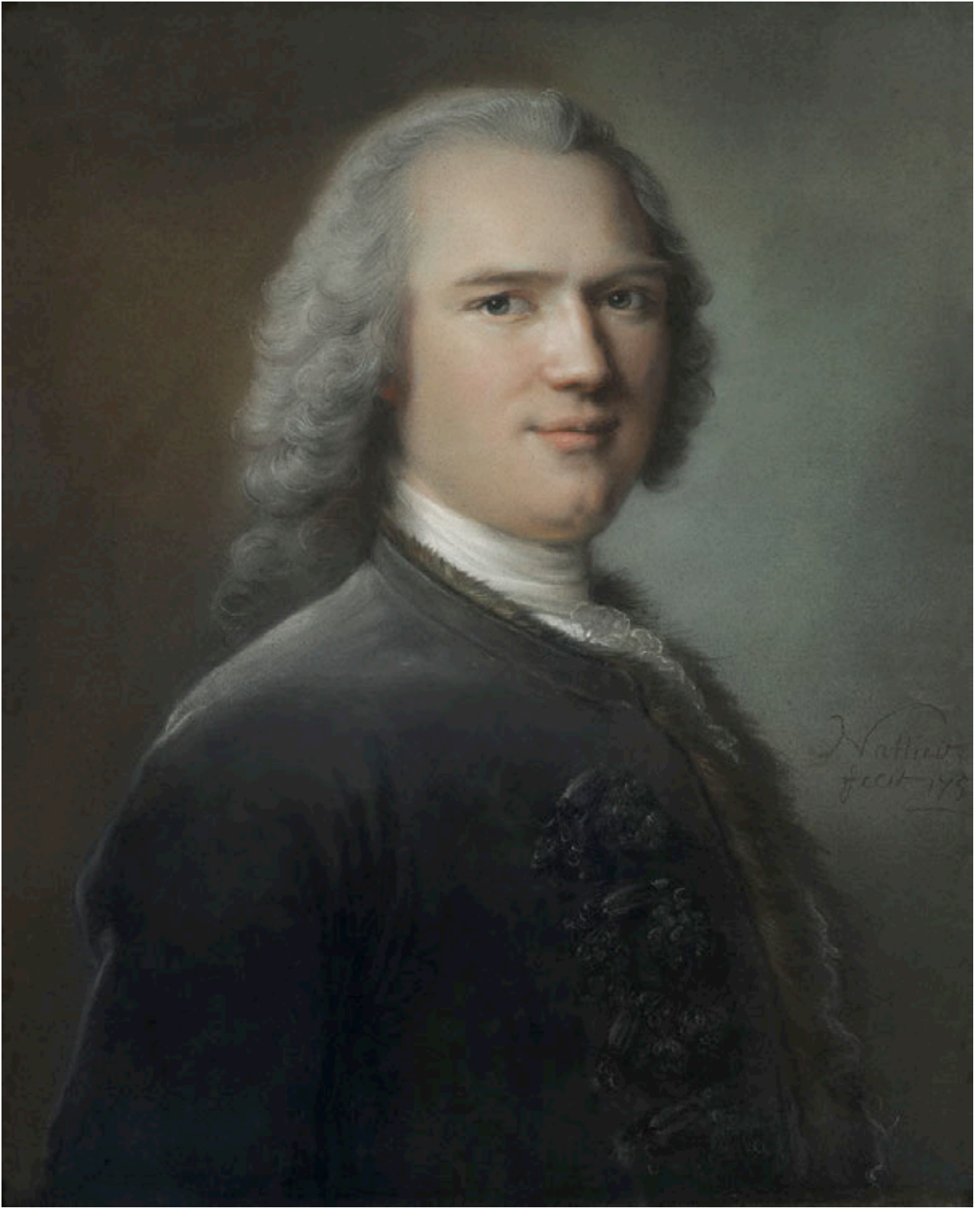
Dans cet écrin, le visage est saisi avec une étonnante

intensité psychologique. Les chairs sont douces, modelées par une touche onctueuse. La personnalité se concentre dans le regard bleu-gris, et dans la bouche à peine souriante. Ce demi-sourire rappelle l'expression du *portrait de Pierre Grassin* (Paris, Hôtel de la Monnaie), l'un des rares pastels masculins de Nattier, daté de 1748.

On retrouve dans notre œuvre la sensibilité de coloriste de l'artiste. Soulignant la lumière du visage, le fond varie dans des camaïeux allant du brun au bleu-vert ; le gris perle dessine l'habit. La matière est sublimée par le vélin du support, fait unique dans l'œuvre du maître. Plus rare que la traditionnelle carta azzura, ce précieux parchemin finement préparé préservait les inégalités de l'épiderme. Nattier en joue : la craie adhère bien au support grenu, et traduit à merveille l'effet nacré des chairs, qui donnent sur le vélin un aspect satiné.

Il est éclairant de confronter notre œuvre au travail de Liotard. Ce pastelliste hors-norme avait en effet séjourné à Paris entre 1748 et 1753. Bien que peu apprécié de l'Académie, il connut à Paris une période fructueuse. Son art, retenu, privilégiait les compositions sobres mettant en relief le visage. Il employait par ailleurs volontiers le parchemin, comme pour le portrait qu'il fit en France du Maréchal de Saxe (1748), considéré comme un chef d'œuvre du genre.

Longtemps présenté à tort comme une représentation de Jean-François de La Harpe, notre portrait a illustré de belles expositions rétrospectives autour du pastel français au début du XX^e siècle. Il fut accroché dans des galeries parisiennes en 1927, 1933 et 1934, puis au Palais de Charlottenburg à Copenhague en 1935. Ratouis de Limay dénonça, en 1927, l'impossibilité que soit ici représenté La Harpe : né en 1739, le futur écrivain et critique n'avait que quatorze ans en 1753 ; il était alors encore étudiant boursier au collège d'Harcourt. L'observation des ressemblances et l'analyse historique permettent toutefois des suppositions. Les traits de notre





modèle pourraient notamment le rapprocher du Marquis de Marigny, Directeur général des Bâtiments du Roi à partir de 1751. Louis Tocqué, l'élève le plus proche, puis gendre et collaborateur de Nattier, avait exposé au Salon de 1756 un portrait en pied du Marquis, dont la figure encore jeune présente des similitudes avec notre œuvre. Cet homme au goût très sûr avait constitué une collection d'œuvres d'art de grande qualité. Des instructions de son vivant, et son inventaire après décès récemment publié, ont permis de reconstituer le décor des différentes propriétés du ministre des Arts. La salle à manger de l'hôtel de Menars, situé place des Victoires, était notamment ornée de cinq « portraits de feu M. le M[arquis] de Menars de Mad[am]e de Pompadour sa sœur ». Au-moins l'une des effigies de cette dernière était l'œuvre de Nattier. On pourrait supposer que celui qui peindrait à plusieurs reprises la favorite du roi ait eu également l'occasion de représenter son frère.

Provenance :

- Probablement Collection Fort –Andrieux (deux ventes à Paris en 1856)

Expositions :

- Paris, Hôtel Jean Charpentier, Exposition de pastels français du XVII^e et du XVIII^e siècle, 23 Mai-26 Juin 1927, no. 89;
- Paris, André Seligmann, Exposition du pastel français du XVII^e siècle à nos jours, 18 Nov-9 Déc 1933, no. 38;
- Paris, Galerie Gazette des Beaux-Arts, Le Siècle de Louis XV vu par les artistes, Juin 1934, no. 163;
- Copenhague, Palais de Charlottenburg, Exposition de l'art français au XVIII^e e siècle, 25 aout-6 Octobre 1935, no. 282.

Bibliographie :

- P. DE NOLHAC, *Nattier peintre de la cour de Louis XV*, Paris 1925, p.209
- E. DACIER et P. RATOUIS de Limay, *Pastels français des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1927, pp. 48 - 49, no.23, reproduit pl. XVII;
- G. HUARD, *Les Peintres français du XVIIIe siècle*, Paris 1930, II, p. 128, no. 129;
- P. RATOUIS, *Le Pastel en France au XVIII^e siècle*, Paris 1946, p. 24, reproduit pl.VIII, fig. 10;
- P. RENARD, *Jean-Marc Nattier (1685 - 1766): Un artiste parisien à la cour de Louis XV*, Saint-Rémy-en-L' Eau 1999, pp. 166 et 240, no. 14;
- X. SALMON, «Un Pastelliste méconnu, Jean-Marc Nattier», *L'Objet d'Art*, no. 341, Nov 1999, pp. 34 et 41 (note 17), reproduit p. 40, fig. 11;
- X. SALMON, *Jean-Marc Nattier: 1685 - 1786*, catalogue d'exposition à Versailles 2000, p. 309;
- N. JEFFARES, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres 2006, reproduit p. 388
- A. GORDON, *The houses and collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles : Getting Trust, 2003
- K.BAETJER et M.SHELLY, *Pastel Portraits, Images of 18th century Europe*, The Metropolitan Museum of Art, New-York, 2011



Jean Marc NATTIER

Buste de jeune femme, vue de trois quarts

Pastel

Signé en bas, à gauche Nattier / 1744

39,8 x 32,5 cm

Musée du Louvre, Fonds des dessins et miniatures RF 4247

Christian TANGERMANN

(Halberstadt 1769 – Berlin 1830)

11

PORTRAIT DE FRIEDRICH WILHELM GRAF VON SCHLABENDORF (1704 - 1803)

Pastel sur vélin

23,6 x 18,4 cm

Fils d'un fermier et cordonnier, Christian Tangermann faillit passer à côté d'une belle carrière artistique, faute de moyens et de contacts pour se former. En effet, en dépit de son intérêt pour l'art, son père le destinait plutôt à l'artisanat, dont il sut progressivement se défaire pour vivre de sa passion et exercer son talent artistique.

Fort heureusement, ses pas le menèrent en 1786 à Berlin, à l'Académie Royale des Beaux-Arts et des Sciences Mécaniques où il rencontra Johann Christophe Frisch, recteur de l'académie et peintre de la Cour auprès de Frédéric II. Sa carrière d'artiste put alors prendre son envol. Acceptant un poste de professeur, il laissa définitivement derrière lui son métier d'artisanat et continua à travailler auprès d'Heinrich Gottlieb Eckert. Durant cette période, il reçut de nombreuses commandes de portraits qui devinrent sa spécialité : il fut bientôt connu comme un honorable portraitiste, notamment de miniatures. Il commença alors à courir le monde, sa réputation d'artiste de cour le devançant souvent.

Autour de 1807 – 1809, il partit travailler à Saint Pétersbourg, puis revint à Vienne vers 1812.

Très actif, Tangermann intégra l'association des artistes Berlinoises.

En tant que peintre portraitiste, Christian Tangermann a laissé un nombre considérable d'œuvres, à l'huile ou au pastel, notamment une série de portraits de la famille de Friedrich Wilhelm II, roi de Prusse comme ceux du Prince Carl de Prusse (1815, Berlin), du Prince Albert de Prusse ou encore de Friedrich Wilhelm III.

Notre pastel aux couleurs vibrantes et intenses révèle le portrait de Friedrich Wilhelm Graf von Schlabendorf (1743-1803) réalisé en 1794. La sobriété de la mise en page laisse toute la place à ce visage et surtout ce regard, d'un bleu profond, qui fait écho au bleu de la redingote.

On est saisi, presque captivé par ces deux pupilles tournées vers nous. Dans un demi-sourire, le jeune homme pose avec cette expression discrète et silencieuse. C'est là tout le talent de Tangermann : installer par quelques traits savamment brossés une intimité entre le modèle et celui qui le regarde. Les chairs sont délicatement rosées, les cheveux vaporeux et aériens, les contours presque floutés. Ici le dessin est présent mais non appuyé : il laisse régner la couleur.

Notre pastel met véritablement en relief les qualités de dessinateur et de coloriste de l'artiste qui semble chercher à rendre un portrait fidèle, vivant, expressif plutôt qu'une réalité travestie ou embellie.

Bibliographie :

• Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Unicorn Press, 2006.



Daniel Ferdinand CAFFÉ

(Leipzig 1793 – 1837)

12

PORTRAIT DE JEUNE FEMME EN BUSTE AU RUBAN DE PERLES

Pastel sur papier marouflé sur toile

Signé et daté *D. F. Caffé. 1814* sur la manche en bas à gauche

58 x 45,5 cm

Peintre et pastelliste allemand, Daniel Ferdinand Caffé grandit à Leipzig, alors principale ville de Saxe, et théâtre en 1813 des guerres napoléoniennes. L'art de Daniel-Ferdinand s'inscrit dans la lignée de son père, Daniel Caffé, également pastelliste. Ce dernier avait commencé à pratiquer le dessin en autodidacte, avant de se former auprès de Johann-Heinrich Schmidt. Portraitiste cosmopolite, Schmidt avait notamment étudié à l'Académie Royale chez Jean-Baptiste-Marie Pierre. Daniel Caffé suivit ensuite les conseils de Casanova et d'Anton Graff, et subit l'influence du peintre néo-classique Anton Raphaël Mengs (1728 – 1779). Devenu peintre de la société de Dresde, puis de Leipzig où il s'installa en 1795, le style de Caffé père refléta rapidement le goût bourgeois de sa clientèle. On y décèle l'esthétique Biedermeier, attachée à la représentation de la sphère privée et du bonheur domestique.

Daniel Ferdinand Caffé s'inséra dans le milieu artistique où évoluait son père, auprès duquel il apprit le métier. Sa manière se démarque toutefois par une sensibilité romantique, attachée à l'individualité et au sentiment de ses modèles.

Caffé figure une jeune femme en buste, dans une matière velouté rehaussée de stries très fines. Les couleurs du modèle sont avivées par les nuances de gris perlé qui forment l'arrière-plan. A la finesse chromatique du rose de la robe, satiné sur la manche, transparent sur la poitrine et l'épaule, répond l'étonnante densité du bleu du châle. Désirant proposer des alternatives au coûteux bleu outremer issu du lapis-lazuli, les recherches sur le pigment bleu s'étaient

intensifiées à la fin du XVIII^e siècle. C'est l'analyse du « smalt » des porcelainiers qui permit la mise au point d'un bleu minéral de synthèse à base de cobalt. Découvert dès 1777 par deux chimistes allemands, le pigment fut synthétisé par le français Louis-Jacques Thénard en 1802, et mis en vente dès 1804. La couleur, très pure, connut un franc succès auprès des artistes au cours du XIX^e siècle.

Caffé suggère un portrait délicat, dont les détails soulignent l'élégance. Le cou arbore un collier de perles fines, et l'oreille s'orne d'une boucle d'or stylisée. Une rose à peine éclosée est lacée dans le ruban qui souligne la taille haute de la jeune femme. L'épais tissu de son châle est frangé de motifs géométriques colorés, selon la mode néo-classique. La coiffure enserre le visage dans un écrin : la lumière joue dans des cheveux relevés en boucles, retenus par un ruban noir relevé de deux rangs de perles. L'artiste a dessiné un visage aux traits singularisés, tourné vers le spectateur. Les lèvres fermées ébauchent un léger sourire. La beauté pensive de la jeune femme se concentre dans son regard, d'un bleu transparent relevé de deux touches de lumière.

La majeure partie des pastels de Daniel Ferdinand Caffé, qui constitue aujourd'hui encore un corpus réduit, est conservée au Musée de Leipzig. On peut par exemple confronter notre œuvre au *Portrait d'enfant* daté de 1813, ou à celui d'une *Dame inconnue* (1825).

On y retrouve ce regard tourné directement vers le spectateur, et cette mise en page resserrée, qui confèrent au travail de Caffé un sentiment d'intimité non dénué de grâce.



François BOUCHER

(Paris 1703 – 1770)

13

PASTORALE

Pierre noire

25,6 x 31,7 cm

Porte le cachet à l'encre noire de la collection Alfred Beurdeley (Lugt 421) en bas à gauche

« Né gai, naturel et franc, il fut toujours d'une société aimable. L'envie ne le troublait jamais, et personne ne rendit justice avec moins de peine à ses rivaux. Le manège et l'intrigue purent quelquefois lui nuire mais il ne les connut pas plus que la basse avarice. Il était noble et désintéressé au point d'enrichir ses amis à ses dépens en leur abandonnant gratuitement ce qu'ils paraissaient désirer de ses ouvrages. » Ce sont les mots d'Antoine Bret, écrivain fécond et auteur dramatique français, en 1771 au sujet de François Boucher.

Elève de son père Nicolas puis de François Lemoyne, François Boucher commença sa carrière dans l'atelier du graveur Jean-François Cars, réalisant des eaux-fortes à partir de dessins et de peintures de Watteau, dont le style, on le sait, l'influencera considérablement.

En 1727, François Boucher se rendit en Italie, se consacrant à l'étude du Corrège et des grands décorateurs baroques. De retour à Paris il fut admis en 1734 à l'Académie, où il présenta comme essai sa toile *Renaud et Armide* (conservée au Musée du Louvre). Fort de ce succès grandissant, il obtint d'importantes commandes comme la décoration de l'Hôtel de Soubise, absolument exquisite, réalisée en collaboration avec Natoire entre les années 1737-40.

Même s'il fut marqué par le style de Lemoyne, Boucher sut bientôt affirmer sa touche propre en devenant le maître incontesté de l'art rocaille. Devenu peintre « à la mode », il put jouir de la faveur de Madame de Pompadour pour ne citer qu'elle, et fut très vite accueilli comme la nouvelle

coqueluche des personnages de la Cour. Ce succès lui assura toutes les fonctions auxquelles un artiste peut aspirer, nommé tour à tour directeur de la manufacture de Beauvais, « premier peintre du Roi », puis Directeur de la Manufacture des Gobelins. Versailles et Fontainebleau conservent les éléments de décor qu'il leur avait choisis.

Également dessinateur de décors et de costumes pour l'Opéra, illustrateur, auteur de modèles pour la manufacture de Sèvres, de cartons de tapisseries, ainsi que de très nombreux dessins... la vie de Boucher fut un long tourbillon créatif couronné de succès.

Et en effet, comment lui résister ? Boucher sut tout faire et puiser son inspiration de la mythologie, du quotidien, des paysages, des portraits... Il put très vite séduire son entourage et plus largement son temps, car il ne cherchait pas à reproduire une réalité parfois triste : il s'annonçait, de façon tout à fait franche et décomplexée, avec l'arrogance des talentueux, comme un peintre précieux et sensuel. Artiste insatiable et travailleur acharné, réputé pour son art élégant et gracieux, Boucher sut se hisser jusqu'à la cime et devint un fin témoin de son temps et de la société qui l'avait créé.

Alors penchons nous un instant sur cette pastorale fraîche et pleine de charme, révélatrice d'une de ses multiples et fascinantes facettes.

Ici, nous rencontrons le Boucher qui sera surnommé de son vivant « le Peintre des Grâces » en raison de sa prédilection pour les nus féminins.





L'origine de ces pastorales, qui ont la nature pour cadre, est liée à la redécouverte de la littérature arcadienne : le roman de Jacopo Sannazaro, *L'Arcadia*, publié en 1504, mettait en scène les bergers de l'Arcadie grecque antique pris entre concours de poésie et histoires d'amour. François Boucher, comme l'avait fait Watteau, y puisa l'inspiration pour explorer l'art de composer et dessiner le paysage tout en y racontant une histoire.

Nous assistons donc à la rencontre fortuite entre une bergère et un jeune garçon. La scène est attendue mais notre artiste a su ici la réinventer avec la mesure et le sens de l'harmonie qui le caractérisent : tout y est calme, raffiné et élégant. Comme le dit Jean François Méjanès, « cette aisance à évoquer un naturel autrefois étudié directement sur le motif et à le recomposer de manière plaisante caractérise Boucher. ». Il nous raconte ici sous les traits de pierre noire, le repos de la bergère, troublé par quelques bagatelles dont il laisse le spectateur imaginer les saveurs et rêver ce que sera la suite de cette journée bucolique parmi les feuilles, les fleurs et les fruits. Dans notre dessin, la végétation finement rendue est ici reine et sert véritablement d'écrin au corps délicat de la bergère.

Notre dessin à la pierre noire, gravée par Gilles Demarteau et par William Wynne Ryland, est caractéristique d'une production que Boucher dessina à partir de 1755-1760 en vue de sa diffusion par la gravure : la bourgeoisie réclamait ce type de compositions, évocatrices d'un monde rural avec lequel cette classe nouvelle conservait beaucoup d'attaches.

Provenance :

- Collection particulière

Bibliographie :

- *François Boucher hier et aujourd'hui*, Catalogue d'exposition présentée à la Chapelle du Musée du Louvre du 17 octobre 2003 au 19 janvier 2004, commissaires d'exposition François Joulie et Jean-François Méjanès, Editions de la RMN, Paris 2003
- *Boucher et la pastorale peinte*, Alistair Lang, Revue de l'Art, 1986, n°73, p 55-64.
- *L'Oeuvre gravée de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, « Inventaire général des gravures I », Edition des Musées Nationaux, Paris, 1978. Gravures par Gilles Demarteau reproduite sous le n°685 p.191 et par William Wynne Ryland reproduite sous le n°1540 p.371



*François BOUCHER gravé par
William Wynne RYLAND*

La belle dormeuse

Eau forte,
Cabinet des estampes, BNF

Jean-Baptiste DESHAYS

(Rouen 1729 – Paris 1765)

14

L'ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE

Huile sur papier marouflé sur toile en grisaille

27 x 35,2 cm

Dans les années 1750, la critique ne tarit pas d'éloge sur un certain Jean-Baptiste Deshays. « Ce peintre, mon ami, est à mon sens le premier peintre de la nation », écrit Diderot dans l'un de ses *Salons*. En 1765, à l'âge de 36 ans, Deshays disparaît avant d'atteindre la pleine maturité, laissant vain les espoirs de renouvellement du genre pictural que certains plaçaient en lui. André Bancel, dans son catalogue raisonné publié en 2008, explore les sources et archives qui permettent de retracer la vie et l'œuvre de ce peintre fort mal connu. L'auteur, dans le catalogue raisonné qu'il propose en deuxième partie de son ouvrage, reconstitue un corpus jusque là mal identifié, et lui rend des œuvres attribuées à tort à l'un ou l'autre de ses maîtres ou contemporains.

Né à Rouen d'un père artiste, Jean-Baptiste Deshays fut rapidement envoyé à Paris, et placé par Collin de Vermont chez Jean Restout qui lui apprit le métier. Son passage ensuite chez François Boucher eut une emprise décisive sur son art. Si l'élève ne s'est pas illustré avec les mêmes sujets que son maître, peut-être à dessein, leur manière fut souvent très proche ; notamment celle de leurs esquisses, qu'André Bancel s'attache à distinguer. Jean Baptiste Deshays épousa en 1758 la fille aînée de Boucher, attestant du lien qui unissait les deux artistes, et certainement des attentes que le maître plaçait en son élève. C'est dans l'atelier de Boucher que Deshays obtint le Grand Prix de Rome, en 1751. Il intégra alors l'Ecole des élèves protégés dirigée par Carle Van Loo. En 1754, le jeune artiste gagna l'Académie de France à Rome, sous la direction de Natoire. Après quelques mois d'hésitations et de découragement, il s'y accoutuma, et restera finalement trois ans en Italie. Le retour de Deshays en France fut consacré par de nombreux succès. Son statut de gendre de Boucher lui assura certainement des protections, son talent et son caractère aimable et décidé en gagnèrent d'autres. Académicien à 28 ans, il possédait un atelier au Louvre, formait des élèves, et succéda à son beau-père à la direction de la manufacture des tapisseries de Beauvais. Il participa en outre

à plusieurs programmes prestigieux, comme celui de l'église Saint-Louis à Versailles.

Parmi les quatre-vingt-trois peintures recensées par André Bancel, quarante-trois sont des « esquisses peintes ». Un certain nombre de caractéristiques les rassemblent, et peuvent s'appliquer à notre œuvre. Notre Enlèvement de Déjanire est peint dans une grisaille aux tons chauds ; l'artiste se plaît à jouer avec la préparation rouge qu'il laisse en réserve, et teinte ses ombres de rose. Sa touche est vigoureuse, énergique et enlevée. On y retrouve l'influence de Boucher, mais avec plus de fougue ou de vivacité. Deshays n'hésite pas à cerner certaines de ses figures de traits francs, marquant l'ombre ou la lumière. Ici, la matière vibre et anime la scène. Le jeu des obliques, le travail des postures difficile à démêler, contribue à son effet dynamique. Deshays a probablement représenté ici une scène de la légende d'Hercule, que l'on retrouve en grec sous la plume de Sophocle dans les *Trachiniennes* (5^e s. B.C.) et en latin dans les *Métamorphoses* d'Ovide (1^{er} s. A.D.), ce dernier ayant été la lecture obligatoire à l'Académie de France à Rome. Raconté par Déjanire elle-même dans l'œuvre de Sophocle, cet épisode est survenu lors de son premier voyage avec son jeune époux Hercule. Le centaure Nessus la prit sur son dos pour lui faire traverser le profond fleuve Evénos. Au milieu du fleuve, le centaure tenta de porter sa main sur Déjanire ; alerté, Hercule décocha une flèche au centaure. A l'agonie, Nessus trempa son manteau dans son sang empoisonné, et l'offrit à la jeune femme en lui promettant « un charme d'amour si puissant sur l'esprit d'Hercule que jamais il ne chérira aucune femme plus que toi ». Déjanire abusée tentera plus tard de ranimer la passion d'Héraclès par cet artifice. Le manteau empoisonné causera en réalité la mort du héros, et sa femme s'en tuera de désespoir.

Cet *Enlèvement de Déjanire* est à notre connaissance le seul épisode tiré de la légende d'Hercule traité par Deshays. Peut-être révèle-t-il l'existence d'un cycle sur Hercule demeuré inconnu. Deshays a toutefois peint plusieurs fois des



scènes d'enlèvements d'après la littérature antique, comme *Borée qui enlève Orithye* issu des *Métamorphoses* d'Ovide. On peut aussi rapprocher la figure de notre centaure d'une *Etude de satyre* conservée au National Gallery de Washington. Le musée du Louvre possède par ailleurs un dessin de Boucher représentant *l'Enlèvement de Déjanire*, qu'il est intéressant de confronter à notre œuvre. L'iconographie en est très proche : le centaure se retourne vers sa captive assise sur son dos, et lui tend sa tunique. Plus loin, se tient Hercule, qui dans le dessin de Boucher décoche sa flèche.

Le traitement de Deshayes propose une version plus dramatique de l'épisode, que pourrait parfaitement résumer cette phrase de Diderot au Salon de 1765, peu après la mort de l'artiste : « c'est celui là qui avait du feu, de l'imagination et de la verve ; c'est celui-là qui savait montrer une scène tragique, et y jeter de ces incidents qui font frissonner, et faire sortir l'atrocité des caractères par l'opposition naturelle et bien ménagée des natures innocentes et douces ; c'est celui-là qui était vraiment poète. »

Nous remercions M. André BANCEL de nous avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre après examen.

Provenance :

- Vente anonyme, Maître Desvougues, Paris, Hôtel Drouot, 20 mai 1926, n°4 (comme Boucher)

Bibliographie :

- A. BANCEL, *Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765)*, Paris : Arthena, 2008
- M. SANDOZ, *Jean-Baptiste Deshayes, 1729-1766*, Paris : Éditart-Quatre chemins, 1977



François BOUCHER
L'Enlèvement de Déjanire

1,86 x 23,4 cm

Musée du Louvre, Fonds des dessins et miniatures, INV 24760, Recto





Joseph-Marie VIEN

(Montpellier 1716 – Paris 1809)

15 | PORTRAIT D'UN HOMME BARBU

Sanguine

29 x 19,2 cm

Remonter aux origines de la longue carrière de Joseph-Marie Vien conduit à Montpellier. C'est dans l'atelier du portraitiste Legrand, aux alentours de 1727, que ce fils d'artisan serrurier s'initia au dessin. Son apprentissage se poursuivit dans une faïencerie, où le jeune homme peignit essentiellement des motifs décoratifs et floraux. Mais c'est réellement auprès de Jean Giral, un élève de Charles de La Fosse, que Vien découvrit et pratiqua la peinture à l'huile quatre années durant. De là, il gagna Paris en 1740. Pris sous la protection de Natoire, Vien parfait sa formation, en professant l'importance du travail d'après nature et recevant plusieurs médailles au Salon. Prix de Rome en 1743, il étudia dans la Ville éternelle jusqu'en 1750. Le directeur de l'Académie, Jean-François de Troy, laissait alors une grande liberté à ses pensionnaires en matière d'étude. Vien se distingua par son goût pour la Renaissance : il copia assidument Raphaël, Michel-Ange, les frères Carrache, et par-dessus tout le Guerchin.

Le retour de l'artiste en France fut marqué par l'accès à de grandes commandes religieuses, et peu à peu par une nouvelle orientation, notamment sous l'influence du comte de Caylus. Vien, qui fut reçu à l'Académie en 1754, devint célèbre dans les années 1760 pour ses peintures « à la grecque ». Par leur composition et leur couleur épurée, elles le firent considérer comme précurseur, voire père du néo-classicisme. Sa carrière atteignit alors son apogée. De retour à Rome en 1775, où il assura pendant sept ans la direction de l'Académie, il attesta de ses talents de pédagogue, réformant largement l'enseignement. Il aura

notamment pour élève Regnault, Suvée et David.

Vien figure ici, en buste, un vieil homme aux cheveux mi-longs et à la barbe abondante. Le trait de sanguine est serré, ferme et précis. Il s'adapte au modelé du visage, autant qu'à la légèreté des extrémités de la barbe. La ligne suggère la lumière, son intensité modulant les contrastes sur un fond légèrement rehaussé de stries parallèles. L'artiste capte l'expression du vieil homme, la bouche entrouverte, les yeux levés au ciel, le nez busqué et les sourcils légèrement froncés. On retrouve ce type de visage dans l'œuvre de Vien dès les années 1740, figurant des saints, des évêques ou des vieillards. Il apparaît ainsi dans le cycle illustrant la vie de Sainte Marthe, peint en 1747 pour le couvent capucin de Tarascon. Vien réalisa également à cette époque des têtes d'expression, modèles dans lesquels il puisera pour composer ses grandes réalisations religieuses.

On peut confronter notre œuvre à deux sanguines conservées à l'Harvard Art Museum. Dans le *Buste de Saint Eloi*, Vien fait un même usage du médium, pour camper un visage à l'expression similaire, légèrement de profil et le regard élevé. Ce dessin correspond à la peinture d'un dessus de porte représentant *Saint Eloi* en pied, réalisé par l'artiste à la demande de Madame de Pompadour en 1752, pour la chapelle du château de Crécy. Il fut gravé à la manière de sanguine par Louis-Marin Bonnet dans le *Mercure de France* en 1772. Une facture semblable se retrouve dans la *Tête de Saint Germain*, vieillard au front dégarni saisi par l'artiste en plein recueillement.







Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- *Mastery & Elegance. Two centuries of French drawings from the collection of Jeffrey E. Horvitz*, catalogue d'exposition, Cambridge : Harvard, 1998
- T. GAEHTGENS, J. LUGAND, *Joseph-Marie Vien. 1716 – 1809*, Paris : Arthena, 1988



Joseph-Marie VIEN

Tête d'évêque

Sanguine sur papier crème marouflé sur carton

32.9 x 31.4 cm

Harvard Art Museums/Fogg Museum, Donation Jeffrey E. Horvitz

Joseph-Benoît SUVÉE

(Bruges 1743 – Rome 1807)

16

DEUX ÉTUDES DE PERSONNAGES POUR 'CORNÉLIE, MÈRE DES GRACQUES'

Pierre noire et craie blanche sur papier bleu préparé

52,8 x 30 cm

Né à Bruges, Suvée garda toute sa vie un lien étroit avec sa patrie d'origine. C'est toutefois en France qu'il effectua ce qui peut être considéré comme une carrière académique modèle, couronnée par une succession d'honneur officiels. Parallèlement à des études classiques, Suvée devint dès l'âge de huit ans apprenti à l'Académie des Beaux-Arts de Bruges dirigée par Matthias de Visch. Il s'y distingua en 1761 par un premier prix d'après le modèle vivant, puis deux ans plus tard par le premier prix de projet d'architecture, rare trace subsistant de ses qualités dans ce domaine.

Suvée prit cette même année 1763 la direction de Paris. Après un an d'études couronnées de succès à l'Académie de Saint Luc, il intégra l'Académie Royale. Dissimulant son véritable lieu de naissance, l'artiste remporta le prix de Rome en 1771 à l'unanimité, devant Jacques-Louis David. Bruges fit un accueil triomphal au nouveau primé, auquel la victoire assura de nombreuses commandes. Enfin, après un an à l'École des Elèves Protégés, Suvée partit s'installer au Palazzo Mancini, via del Corso. L'Académie y était dirigée par Natoire, auquel succéda Vien en 1775 ; il obtint de ce dernier de prolonger de deux ans son séjour dans la péninsule.

Dès son retour en France en 1779, Suvée exposa au Salon ; il fut reçu à l'Académie l'année suivante. Continuant d'entretenir des liens étroits avec sa ville natale, il introduira au cours de sa carrière de nombreux élèves brugeois dans le milieu artistique français, parmi lesquels plusieurs obtiendront le Prix de Rome.

En 1792, Suvée fut retenu pour diriger l'Académie de France à Rome, mais l'hostilité de David, et la suppression puis la mise à sac de l'Académie, le contraignirent à ne partir pour la Ville Eternelle qu'en 1801. Ses échanges épistolaires avec Canova et Vivant-Denon rappellent ses qualités de pédagogue, et son investissement dans la direction de l'Académie

qui quitta sous son impulsion la via del Corso pour s'installer à la Villa Médicis.

Les bons rapports de Joseph Benoît Suvée avec le pouvoir royal lui causèrent de nombreuses difficultés pendant la Révolution, mais son statut d'Académicien lui assura des commandes officielles jusqu'à une époque avancée. En 1792, il réalisa pour Louis XVI une œuvre monumentale aujourd'hui conservée au Louvre, *Cornélie, mère des Gracques*. Le sujet, tiré de Valère-Maxime, était alors connu. « Mes bijoux, les voici », réplique la fille de Scipion l'Africain en présentant ses fils Tiberius et Caius à la romaine qui lui rend visite, fière d'arborer ses parures. Le tableau fut exposé au Salon de 1795. Une petite réplique, conservée à Besançon, servit de carton pour une tapisserie exécutée aux Gobelins entre 1804 et 1809.

Nos deux dessins se révèlent préparatoires au tableau : ils figurent deux des hommes observant dans la partie droite Cornélie et sa progéniture.

Suvée dessine ici des personnages monumentaux, dans la lignée de l'esthétique classique. La ligne est pure, soulignée d'un fin clair-obscur sublimé par le bleu du papier vergé. Le modelé des drapés, précisément travaillé, évoque celui des bas-reliefs antiques. Bien que réalisés en vue d'un tableau, les deux dessins ont un caractère achevé. Leur orientation est d'ailleurs différente dans la peinture : les profils sont modifiés, et le bras droit du jeune homme apparaît. Les figures seront en outre partiellement tronquées pour être intégrées à la composition.

Cornélie, mère des Gracques, et ses dessins préparatoires, s'inscrivent dans un vaste mouvement de retour à l'Antiquité, qui se propage en France depuis les années



1770, mais a vu le jour en Italie dès le début du siècle. Les découvertes d'Herculanum en 1738, puis de Pompéi en 1748, avivèrent un désir de renouer avec l'idéal esthétique antique, soutenu par les écrits de Winckelmann ou du comte de Caylus. Le mouvement néoclassique, dans lequel s'inscrit l'œuvre de Suvée, découlera de cette réflexion en premier lieu théorique. Les valeurs antiques se concentrent ici dans un travail qui « fait preuve d'un primitivisme à la limite de l'austérité, où l'épuration des formes vient servir la force du message », selon les mots de M. Pinette et F. Soulier-Françoise.

Nous remercions Madame Anne LECLAIR de nous avoir confirmé l'authenticité de nos dessins après examen.

Provenance :

- Belgique, Collection particulière

Bibliographie :

- S. JANSSENS et P. KNOLLE, *Joseph Benoit Suvée et le néoclassicisme*, Groeningemuseum, Rijksmuseum, Gand : Snoeck, 2007
- *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome : Directorat de Suvée, 1795 – 1807*, Roma : Ed. dell' Elefante, 1984
- M. PINETTE et F. SOULIER-FRANÇOISE, *De Bellini à Bonnard*, Musée de Besançon, Paris : P. Zech, 1992



Joseph Benoit SUEVE

Cornélie, mère des Gracques

Huile sur toile

320 x 414 cm

Musée du Louvre, département des Peintures

Commandé par Louis XVI en 1792



François BOUCHER

(Paris 1703 – 1770)

17 | DESSUS DE PORTE AVEC UN CARTOUCHE ENTOURÉ DE DRAPERIES, DE GUIRLANDES ET DE PUTTI

Huile sur sa toile d'origine préparée

64 x 80,5 cm

Les peintures en camaïeu ou comme ici en grisaille si elles sont dans les tons gris sont généralement réservées à des motifs d'architecture en trompe – l'oeil. C'est du moins la définition qu'en donnent les dictionnaires de peinture de Lacombe ou Pernetty dans les années 1750, qui expliquent que "cette manière est employée pour représenter les bas-reliefs de marbre ou de pierre blanche". Les motifs de putti entourant ici le cartouche situent ce dessus de porte vers 1745. Sa composition d'ensemble rappelle le *Livre de cartouches* publié par Huquier d'après des modèles tirés des Tombeaux des Princes. Les deux licornes associées aux putti évoquent également les modèles des tombeaux de Guillaume Cowper ou de Guillaume III mais dans une composition ordonnée et simple caractéristique de la maturité de l'artiste.

Boucher n'hésitait pas dans ce genre de commande, même s'il ne représentait pas de motif d'architecture, à utiliser des tons gris ou bleus soutenus comme on le voit par exemple dans une *Allégorie de la Foi* (voir la reproduction) exécutée un peu plus tôt dans de très étonnantes teintes bleues. Là encore, le personnage qui se trouve sous les pieds de cette allégorie rappelle certains motifs du *Livre de cartouches* d'Huquier, mais la matière riche de cette toile l'apparente plus à une esquisse qu'à un décor à insérer dans une boiserie.

Pour ses esquisses, François Boucher utilise des teintes monochromes en camaïeu ou en grisaille, mais pour une raison différente; l'esquisse est alors l'expression d'une première pensée que l'artiste met en forme pour ne pas la perdre. Roger de Piles en donne l'exacte définition, en précisant que l'esquisse colorisée est faite pour le repos et le soulagement de la mémoire. Elle sera complétée par le peintre de dessins des motifs les plus complexes du futur tableau; avant de passer à la réalisation définitive, avec des variantes constantes par rapport à l'idée initiale dans le cas de Boucher. Toujours très enlevée, et d'une matière riche et fouettée, avec des empâtements et des

éclairages qui rappellent ceux du dessin; elle en traduit avec la même efficacité les effets, surtout si elle est monochrome. Le camaïeu est comme un dessin lavé où l'on observa la dégradation des objets pour former les lointains et faire fuir les objets par l'affaiblissement des teintes. Les clairs et les ombres doivent y être observés. C'est pourquoi le dessinateur qu'est d'abord Boucher les a tant employées.

Françoise Joulie



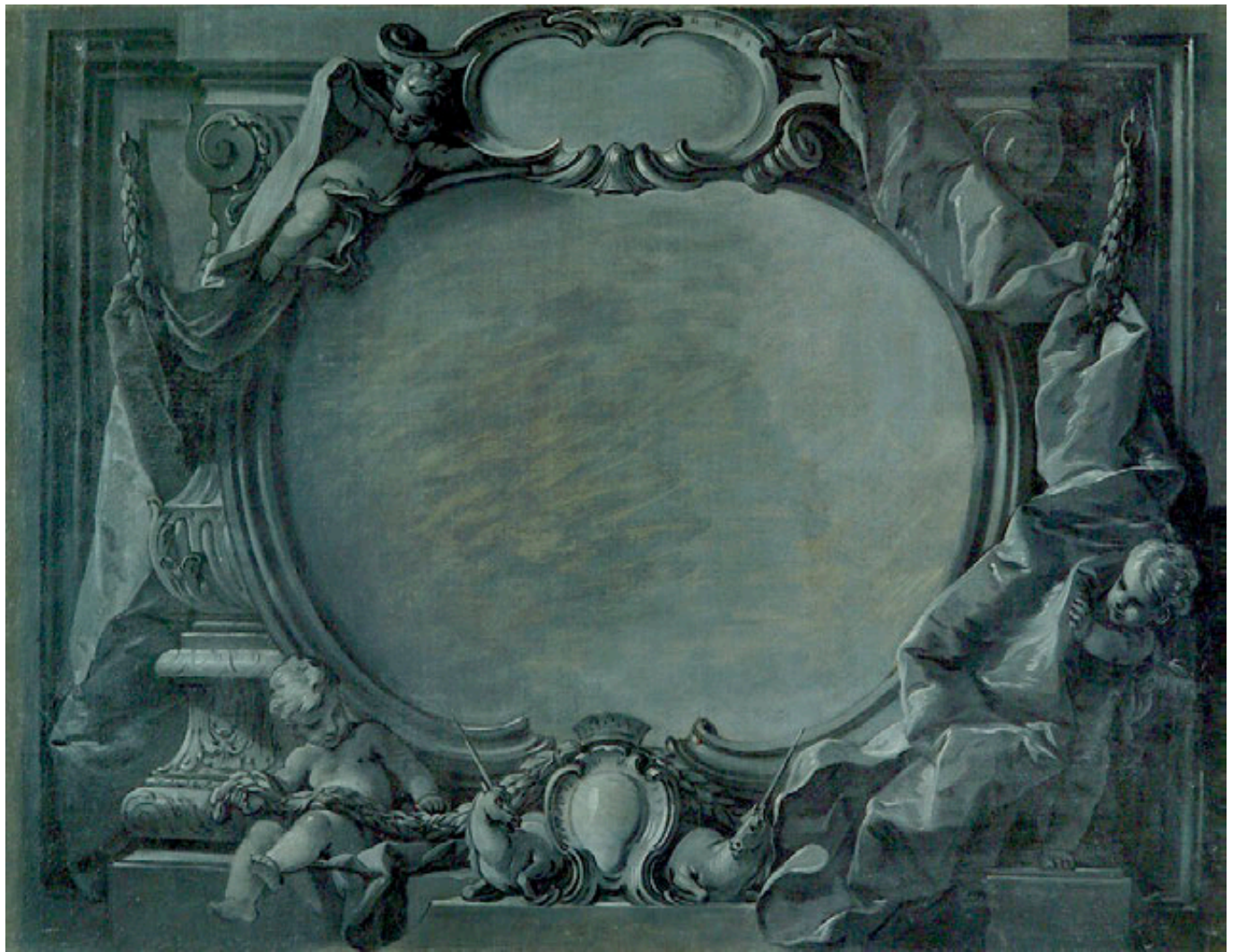
François Boucher, *Allégorie de la Foi*

Provenance :

- Collection particulière

Bibliographie :

- F.JOULIE, "François Boucher, fragment d'une vision du monde", catalogue de l'exposition à Holtegaard (Danemark), du 17 août au 4 novembre 2012, Somogy, 2013. Reproduit sous le n°81



Jean-Guillaume MOITTE

(Paris 1746 – 1810)

18

PORTRAIT DU SCULPTEUR EN PIED, SON MAILLET À LA MAIN

Plume, lavis gris et lavis de bistre

Signé et daté à la plume *Moitte sculpteur 1778* en bas à droite

38,5 x 24,2 cm

Formé successivement par Pigalle puis par Jean-Baptiste Lemoyne, Jean-Guillaume Moitte obtint le premier prix de sculpture en 1768 avec *David portant la tête de Goliath en triomphe*. C'est alors qu'il entra à l'Ecole Royale des élèves protégés, institution qui ouvrit ses portes en 1749 et fut confiée à la direction de Carle Van Loo, et à Louis Michel Van Loo, afin de permettre aux lauréats du Prix de Rome de raffiner leur talent en préparation de leur séjour dans la Ville Eternelle. Moitte fut un des derniers élèves à faire trois ans d'études sous Louis-Michel car après le décès de ce dernier en 1771, l'école fut réduite de six à deux élèves et ferma ses portes en 1775. Van Loo lui apprit le dessin, les principes de composition et la conception de l'oeuvre. Le jeune Jean-Guillaume séjourna à Rome jusqu'en 1773, mais dut regagner sa ville natale à cause de sa santé fragile.

De retour en France, il s'imposa à l'attention du public avec des statuets et de petits reliefs d'inspiration classique qui furent notamment remarqués par David. Par la suite, il travailla pour l'orfèvre du roi, Henri Auguste. Un biographe de l'époque rapportait que Moitte réalisa plus de mille dessins pour l'orfèvre et qu'il était considéré comme le plus doué des dessinateurs attachés à Auguste.

Jean-Guillaume Moitte participa à des travaux de décoration pour de nombreux monuments dans la capitale. Il se fit une spécialité en exécutant plusieurs statues de généraux de l'armée morts au combats, comme notamment celle du comte de Custine pour le musée de Versailles, le tombeau du général Desaix au monastère du Grand-Saint-Bernard ou enfin, au Panthéon de Paris, à la demande de Napoléon, celui de Leclerc époux de Pauline Bonaparte. Pour ce dernier édifice, il avait conçu et achevé, en 1793, sous la Révolution Française, le décor de son fronton, décor qui avait pour

thème *la Patrie couronnant les Vertus civiles et héroïques*.

Lors d'un concours établi pour la statue de Jean-Jacques Rousseau qui devait être érigée près des Champs-Élysées, Moitte remporta le premier prix mais le projet ne fut jamais mis à exécution.

En revanche, il laissa nombre de souvenirs de son burin et de son fil à plomb dans les travaux de décors extérieurs de l'hôtel de Salm-Kyrbourg, aujourd'hui Palais de la Légion d'Honneur, où il prit une grande part.

Au Louvre également, l'artiste a laissé quelques bas-reliefs remarquables, comme cette figure d'Hérodote, dans la Cour Carrée, située tout près du Pavillon de l'Horloge. Ce même musée du Louvre conserve aujourd'hui, au cœur du département des arts graphiques, de nombreuses esquisses préparatoires de ses travaux.

Les dessins ont toujours occupé une place importante dans l'activité artistique de Jean-Guillaume Moitte. On lui connaît surtout des dessins réalisés à la plume et au lavis, souvent pour des projets ornementaux, et ceux à la sanguine qui paraissent plus rares.

Notre dessin révèle un portrait en pied, la mise soignée, d'un homme raffiné et plein d'élégance portant son outil de travail. Altier autant que massif, l'homme fait preuve d'une certaine prestance avec son pied droit en avant, son maillet à la main et son regard au loin comme s'il voulait juger de la justesse des proportions de sa dernière création.

On peut penser que c'est l'artiste lui-même qui s'est représenté, pour la postérité ou pour son bon plaisir. Quoi qu'il en soit, notre oeuvre finement esquissée révèle pleinement le talent de Moitte, notamment ce sens du modelé et la maîtrise des ombres et lumières qui sont véritablement les atouts de ce dessinateur-sculpteur.

Provenance :

- Vente à l'Hôtel Drouot, Paris, 20 mai 1955, lot 126
- Collection privée

Exposition :

- « Collector's choice », Mississippi Museum of Art, nov 1978 – janv 1979, n° 107



Flaminio Innocenzo MINOZZI

(Bologne 1735 – 1817)

19

ETUDES DE DIEUX ET PERSONNAGES À L'ANTIQUE

Plume et encre brune

Monogrammé à la plume F.M. en bas au centre

17,8 x 26 cm

En complétant sa signature des termes « architetto e pittore », parfois réduit aux initiales F. M., Flaminio Minozzi illustre parfaitement la richesse artistique de Bologne, et la formation complète de ses artistes dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Minozzi commença son apprentissage auprès de son père Bernardo, peintre de paysage. Il rejoignit en 1750 l'atelier de Carlo Galli Bibiena, dernier descendant d'une dynastie bolognaise d'architectes et peintres décorateurs. C'est là qu'il s'initia à l'art de la quadratura dont Bologne était l'un des plus vivants foyers : cette technique de décoration murale avait été introduite au début du siècle par les peintres illusionnistes, et visait, au moyen d'un fin savoir architectural et géométrique, à la représentation en trompe-l'œil de l'architecture, parfois accompagnée de compléments de décor en stuc.

Minozzi compléta sa formation par de longues études d'architecture civile. Son projet primé d'*Escalier monumental d'ordre composite*, en 1756, rappelle son attachement aux grands maîtres bolonais. L'artiste travailla tant sur des chantiers de décoration, comme celui du Palazzo Malvasia (1756 – 1758), que sur des projets d'architecture, réalisant notamment la façade aujourd'hui détruite de San Giacomo dei Carbonesi, en 1765. Cette même année fut un tournant dans l'œuvre de Minozzi : sous la protection du sénateur Muzio Spada, il séjourna cinq mois à Rome. Il y observa avec soin l'architecture moderne, comme en témoignent ses nombreuses études, du Palazzo Barberini à San Pietro in Montorio. De retour à Bologne, il fut nommé à l'Accademia Clementina, où il enseignera à partir de 1774. Dès la fin des années 1760, Minozzi délaissa la construction pour se consacrer presque exclusivement à la décoration, qui lui attira de nombreux chantiers publics et privés. Le maître

reçut également des commandes mineures : somptueux catafalques destinés aux personnalités émiliennes, décors éphémères de célébrations et théâtres... Le portrait en grisaille de Gian Luca Pallacini, dans la bibliothèque du palais éponyme (1792), ou encore la remarquable étude pour un *Triomphe de David* dans une fantaisie architecturale (Paris, Christie's, 27 mars 2003, lot n° 42), illustrent son habileté à représenter la figure humaine.

Il est ainsi intéressant d'observer dans notre feuille les qualités de *figurista* de celui dont les dessins aujourd'hui connus rappellent plus souvent son œuvre d'architecte illusionniste. Sur un papier non préparé, Minozzi agence ici plusieurs motifs tirés de l'antique, d'une plume alerte ignorant le lavis. En haut à gauche, on reconnaît une scène d'enlèvement : observées par un homme assis de dos, deux jeunes femmes sont soulevées dans les bras de centaures. A leur droite, l'un des visages, un homme barbu, évoque un héros guerrier ; son casque est orné de trois lutteurs. Une ébauche d'arcature classique sous entablement sépare la feuille en deux registres. En partie inférieure, deux études de vieillards assis encadrent celle d'un jeune homme nu. Des esquisses de soldats casqués, de statuaire, de visages et de putti s'ordonnent autour.

Minozzi construit des figures dynamiques, par des traits de plume courbes que l'on retrouve dans son *Projet de plafond* du Metropolitan Museum, et dans les feuilles de l'University of Michigan Museum of Art. Les lignes s'achèvent ici en tournolements très libres, qui rappellent la manière de ses lointains prédécesseurs, à l'image du Guerchin. Sur ce travail, les ombres sont figurées par de vifs traits parallèles. L'artiste a monogrammé la feuille ; le ductus des initiales se retrouve sur les *Ruines d'un temple*, vendu chez Sotheby's à Londres le 1^{er} décembre 1983.



Provenance :

- Collection particulière

Bibliographie :

- D. RABREAU, *Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris : Bibliothèque de l'Image, 2011
- S. FALABELLA, "Flaminio Innocenzo Minozzi", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74, 2010
- O. BERGOMI, *Un apparato di F. M. in memoria di padre De Angelis*, in *Strenna storica bolognese*, LIII (2003), pp. 59-75
- A.M. MATTEUCCI, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento ...*, Milano : 2002
- M. GORI, *Un disegno inedito di F. M. all'Art Museum dell'Università di Princeton nel New Jersey*, in *Studi romagnoli*, XLVI (1995), 46, pp. 395-397, 400-410





F.M.

Martin DRÖLLING
(Bergheim 1752 – Paris 1817)

20

PORTRAIT PRÉSUMÉ DU FILS DE L'ARTISTE DE PROFIL GAUCHE

Huile sur papier préparé
46,6 x 28,3 cm

On connaît aujourd'hui environ soixante-dix œuvres de Martin Drölling, un alsacien contemporain de David dont l'œuvre intime se compose essentiellement de portraits et de scènes de genre. Drölling naquit à Bergheim, dans le Haut-Rhin, en 1752. Une autobiographie disparue, mais retranscrite par sa fille, rappelle par son français laborieux les origines modestes de l'artiste. Son apprentissage dans sa ville natale, puis à Strasbourg, se poursuivit à Paris, où le jeune homme partit contre l'avis de ses parents qui le destinaient à la plume. Après des débuts difficiles, vivant de copies et portraits, Drölling s'inscrivit en 1779 à l'Ecole des Beaux-Arts, où il demeura une année. Mais c'est le Louvre qui fut réellement le maître du jeune peintre. Il y passa de longues heures à copier les maîtres flamands et hollandais dont l'intimité, la lumière et la finesse ne quitteront plus ses œuvres.

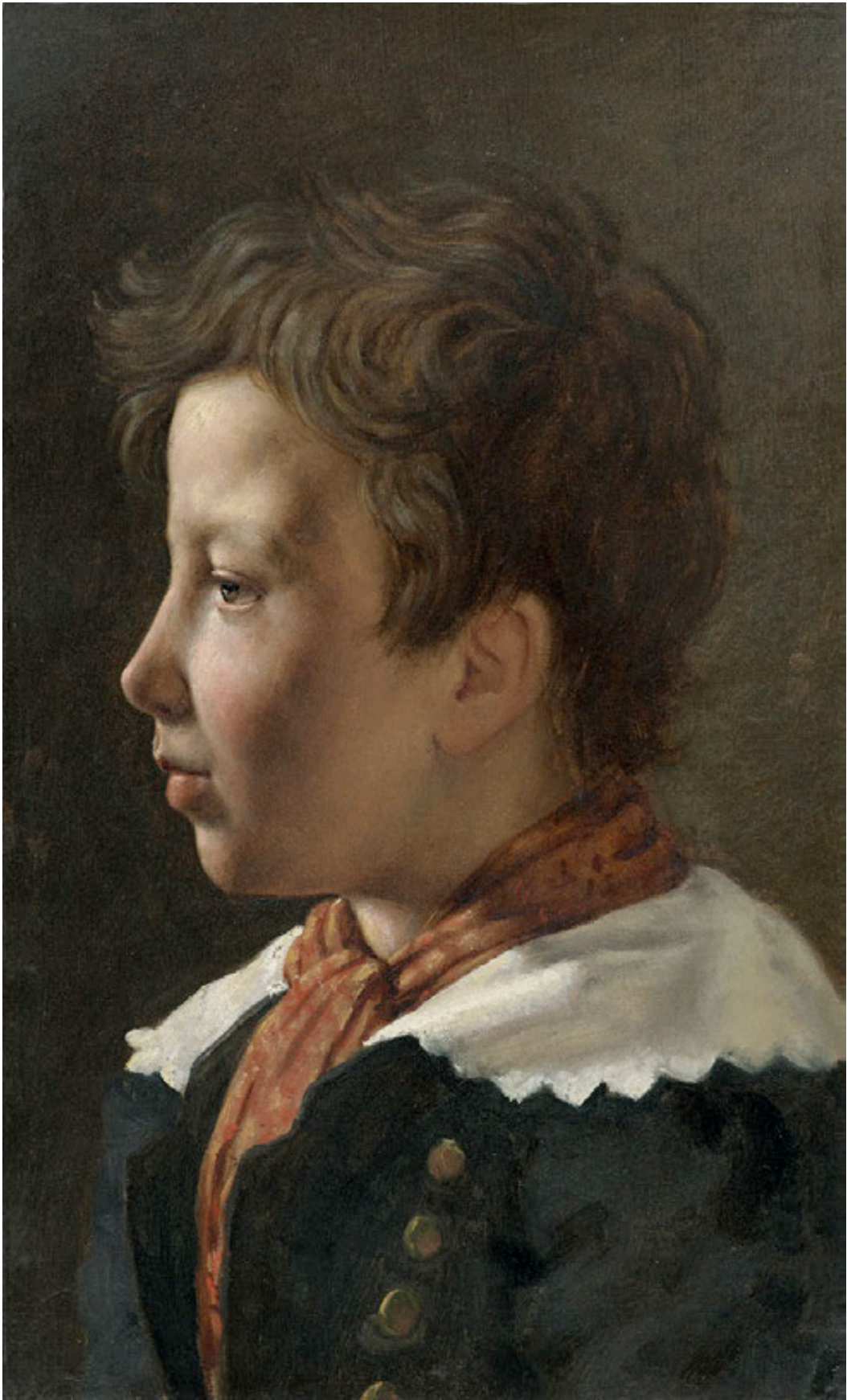
Drölling fut un temps en lien avec Elisabeth Vigée-Lebrun, qui le chargea de peindre des accessoires pour certains de ses portraits. C'est peut-être par son intermédiaire qu'il rencontra Greuze, dont les scènes familiales l'ont influencé. Travaillant à la manufacture de Dihl, Drölling fut repéré par Brongniart qui l'embaucha à Sèvres ; il y peignit des scènes de genre jusqu'en 1813. Ses toiles furent par ailleurs présentées au Salon de la Correspondance dès 1781, puis au Salon du Louvre de 1793 à sa mort.

Drölling figure ici le portrait d'un jeune garçon de profil gauche. La mise en page est serrée, concentrant l'attention sur le visage. Drölling travaille avec une touche très fine, dans une gamme chromatique restreinte. Une lumière dorée module l'expression du garçon, à la fois enfantine et sérieuse. Le rouge vermillon d'un foulard noué, le large col blanc finement brodé et les boutons de laiton sont les seuls ornements du portrait. Ce type de costume est couramment porté par les enfants que représente l'artiste.

L'intimité de la pose et le cadrage serré indiquent une proximité du peintre avec son modèle. L'agencement des mèches de cheveux, le profil typique aux joues potelées et au nez légèrement retroussé, nous font avancer la possibilité que l'artiste ait ici représenté son fils aîné, Michel-Martin.

La famille joua en effet un rôle important dans la vie et l'œuvre de Drölling. Rapidement veuf, il se remaria en 1785 avec Louise Belot, la fille d'un marchand de couleurs. De cette union naquirent deux garçons puis une fille, qui furent les modèles favoris de l'artiste. L'aîné, Michel-Martin, et la cadette Louise-Adéone, suivront la voie artistique de leur père.

Né en 1785, et d'abord formé dans l'atelier paternel, Michel Martin intégra l'atelier de David en 1806. Prix de Rome quatre ans plus tard, et tenant du néo-classicisme, il







s'illustra dans la peinture d'histoire. Il conserva toutefois de son père un goût pour la lumière et l'intimité emprunté aux flamands.

On retrouve Michel-Martin enfant dans plusieurs œuvres de Martin Drölling. On peut ainsi l'observer de profil, lisant devant une fenêtre ouverte donnant sur la place Vendôme (collection particulière, Vic-sur-Cère). Son visage est alors très proche de notre œuvre. *Peinture et Musique*, portrait du fils de l'artiste (LACMA), daté de 1800, le représente à nouveau. La composition évoque alors les *Bulles de Savon* ou *le Marchand Gibier*, œuvres de Willem van Mieris que Drölling avait vues et peut-être copiées au Musée du Louvre.

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- M. et F. FARE, *La vie silencieuse en France : la nature morte au XVIII^e siècle*, Paris, Fribourg : Société française du livre, 1976
- L. LEVRAT, *Martin Drölling (Bergheim 1752- Paris 1817) : un état de la question*, mémoire de Master 2, Université de Grenoble, 2010



Martin Drölling

Jeune homme lisant devant une fenêtre

entre 1800 et 1806

Huile sur bois

24 x 18,5 cm

Signé DROLLING F. en bas à droite

Marie Prudence TRUCHY

(Chessey-les-Près 1822 – Paris 1889)

21

BRANCHE DE ROSIER SUR UN ENTABLEMENT

Aquarelle et gouache sur vélin maroufflé sur carton

Signé et daté 1846 en bas à droite avec un envoi « Souvenir de reconnaissance et d'affection »

29.2 x 38.7 cm

Marie-Prudence Truchy appartient à l'une des nombreuses générations de femmes qui s'adonnèrent à la peinture de fleurs ; ce fut longtemps l'un des rares métiers qualifiés accessibles aux femmes, quel que soit leur milieu social. Elève d'Olympe Arson, qui avait appris le métier auprès de Pierre-Joseph Redouté, Marie-Prudence Truchy s'inscrit ainsi dans une longue tradition française. Elle fut présente au Salon de 1843 à 1849. On croisait également ses œuvres à Boulogne-sur-Mer, en 1847, ou à Dijon en 1858 : les aquarelles de fleurs, plus difficilement acceptées au Salon, trouvaient volontiers place dans les expositions de sociétés d'Amis des arts, à Paris comme en province.

Les premières peintures de fleurs sur vélin furent réalisées en France au début du XVII^e siècle. Dans les années 1630, Nicolas Robert exécuta pour Gaston de France, duc d'Orléans, une série de plantes cultivées dans le jardin du château de Blois. Le peintre s'attacha ensuite à Louis XIV ; nommé en 1666 « peintre ordinaire de sa majesté pour la miniature », il fut chargé de lui remettre chaque année au moins vingt-quatre vélin, prenant pour modèles les plantes des Jardins du Roy et les animaux de sa Ménagerie. Fruit d'un goût persistant pour la botanique et la zoologie, une tradition commençait.

A la Révolution, la transformation du Jardin du Roi en Muséum d'Histoire Naturelle s'accompagna de l'établissement d'une « Chaire d'Iconographie naturelle, ou de l'art de dessiner ou peindre toutes les productions de la nature ». Le dernier miniaturiste du roi, Gérard Van Spaendonck, en devint titulaire. Il fut également décidé, au cours de l'année 1793, de continuer la collection de vélin. Un concours retint dans le domaine de la botanique les frères Redouté.

Quand la peinture de fleurs demeurait à Lyon l'apanage des hommes, à l'image de Berjon, Pierre-Joseph Redouté transmit à Paris la tradition d'un genre féminin. Il devint maître de dessin au Muséum en 1822. Les émules de ce 'Redouté des femmes' furent nombreuses, à commencer par Joséphine, pour qui il décora la Malmaison, Marie-Louise, ou encore Louise d'Orléans. Celui que l'on surnommait le 'Raphaël des fleurs' consacra une technique initiée par Van Spaendonck ; la gouache dense laissait définitivement place à une aquarelle transparente, aux nuances raffinées. Le plus fameux témoin de son talent est le *Recueil de Roses* qu'il publia en 1817.

L'œuvre de Marie-Prudence Truchy s'inscrit dans cette lignée. La jeune femme emploie le vélin, que les artistes étudiant au Muséum apprenaient à préparer eux-mêmes. Elle représente une branche de roses sur un entablement de marbre. La composition, traditionnelle, rappelle Jan Frans Van Daël, et particulièrement ses *Roses et papillons* (Lille, Musée des Beaux-arts) ; Truchy en avait présenté une copie au Salon de 1846. Les fleurs écloses ou encore en bourgeon sont précisément décrites, dans une matière légère contrastant avec la froideur de la pierre. L'artiste emprunte à la peinture flamande le goût du détail et de l'artifice : ici un papillon, là un scarabée ou une fourmi.

Quelques gouttes de rosées parachèvent l'œuvre, et rappellent les lignes qu'écrivit Colette à propos de Redouté : « La fleur achevée, il y posait la goutte, le cabochon de rosée dont il usait d'une mouche assassine. C'est de lui que les princesses apprenaient à peindre et l'anémone à pleurer. L'anémone, et les cent roses et l'oreille d'ours, tout ce qui dans la nature porte praline de velours, sous le pinceau de Redouté fond en larme ».

Bibliographie :

- E. HARDOUIN-FUGIER, E. GRAFE, *Les peintres de fleurs en France de Redouté à Redon*, Paris : l'Amateur, 1992
- A. RAYNAL-ROQUES, J.-C. JOLINON, *Les Peintres de fleurs : les vélin du Muséum*, Paris : Bibliothèque de l'Image, 1998

Provenance :

- France, collection particulière



*Chrysanthemum
R. E. C. 42*



*Souvenir de reconnaissance
et d'affection
Princesse Cruchy
1840*



François Pascal Simon GERARD, dit le Baron GERARD (attribué à)
(Rome 1770 – Paris 1837)

22

PORTRAIT D'ENFANT EN BUSTE DANS LES NUÉES

Huile sur toile, esquisse
46.2 x 38 cm

François Gérard passa son enfance à Rome, dans une atmosphère familiale à laquelle il demeurera très attaché. Le soutien et les appuis de son père permirent au jeune homme de partir étudier à Paris, auprès de Pajou puis de Nicolas-Guy Brenet, avant de rejoindre l'atelier de David dont il devint rapidement l'un des élèves favoris.

Deuxième place derrière Girodet au prix de Rome, Gérard continua à seconder David avant de se distinguer avec son *10 août 1792* (Musée du Louvre) au concours organisé par le Comité de salut public.

Il réalisa pour son ami Jean-Baptiste Isabey un portrait de lui en compagnie de sa fille (1796, Musée du Louvre). La toile, remarquée au Salon, fut l'occasion pour l'artiste de manifester ses qualités de portraitiste, et c'est sur ces dernières que se fondera désormais sa réputation, bien qu'il ne délaissât jamais le grand genre.

Le succès des portraits exécutés par l'artiste à la fin des années 1790 lui attira les grâces de Bonaparte et de son entourage. *Joséphine à la Malmaison*, *Madame Récamier*, ou encore *Bonaparte en costume de sacre* seront autant de jalons consacrant une fortune qui perdura à la Restauration. Peintre officiel de l'Impératrice et plus tard de Louis XVIII, Gérard fut nommé professeur de l'École des Beaux-arts en 1811, puis membre de l'Institut, et enfin anobli.

La délicatesse et la sensibilité perceptibles dans notre tableau laissent deviner la main d'un grand portraitiste tel que put l'être le Baron Gérard.

L'esquisse figure un visage de jeune garçon, légèrement de profil, dans une touche unifiée et une matière souple. Le modelé est adouci par la transparence des ombres. Le rose des pommettes rehausse le teint de lait de l'enfant aux traits fins, surgissant sur un fond non achevé. Sa libre chevelure blonde et bouclée lui confère des allures de chérubin.

Les portraits d'enfants réalisés par Gérard sont généralement insérés dans des compositions familiales de grand format; cinq enfants entourent par exemple la duchesse de Montebello (Musée du Château de Versailles). La finesse des traits de notre jeune garçon se retrouve dans le visage de Napoléon-Louis, prince de Hollande représenté en compagnie de sa mère la reine Hortense. (1807, Musée de Fontainebleau). On connaît également quelques portraits d'enfants seuls : le plus fameux est celui du Roi de Rome, tout jeune mais déjà doté des attributs qui font de l'œuvre une représentation dynastique et officielle. Gérard peignit également un *Portrait présumé de la reine Hortense enfant* (Avignon, Musée Calvet) dans lequel on retrouve la douceur d'expression caractérisant notre œuvre.

Bibliographie

- A. SERULLAZ, *Gérard, Girodet, Gros : L'atelier de David*, Paris, musée du Louvre, Milan : Cinq Continents, 2005
- *Au-delà du maître: Girodet et l'atelier de David*, catalogue d'exposition, musée Girodet, Montargis, Paris : Somogy, 2005
- C. LENORMANT, *François Gérard, peintre d'histoire*, essai de biographie et de critique, Paris, V.-A.Waille, 1847



Ferdinand-Alexandre HEILBUTH

(Hambourg 1826 – Paris 1889)

23

PROMENADE EN BARQUE SUR LA SEINE À NEUILLY

Gouache sur papier beige marouflé sur toile

Signé et daté 1881 en bas à droite

56 x 94 cm

D'origine munichoise mais naturalisé français, Ferdinand Heilbuth s'installa à Paris où il fréquenta les ateliers de Paul Delaroche puis de Charles Gleyre. Pendant cette formation d'une dizaine d'années, il oscilla entre la peinture de genre et celle d'histoire. Heilbuth acquit à Rome, où il séjourna à partir de 1865 et garda longtemps un atelier, le surnom de « peintre des cardinaux ». Loin des thèmes antiques, il s'attelait avec succès à dépeindre les scènes quotidiennes de la vie au Vatican. Son travail aux motifs spontanés garde une facture finie : toute sa vie, il retravaillera en atelier des compositions commencées en plein-air.

En 1870, ses origines allemandes contraignirent Heilbuth à gagner l'Angleterre où il demeura quatre ans. C'est au bord de la Tamise qu'il prit goût à la peinture des rivages animés d'élégantes jeunes femmes. Il connut à Londres une période de grande prospérité. On retrouvait notamment ses œuvres à la Grosvenor Gallery, au côté de celles de James Tissot.

De retour en France, l'œuvre d'Heilbuth se nourrit jusqu'à sa mort de ce qu'il a découvert outre-manche. Liquidant son atelier romain, il ne quittera plus Paris. Poursuivant l'ambition de devenir « le Watteau des bords de Seine », son travail le mena à Bougival, Chatou ou encore Bagatelle. Sans jamais délaisser l'huile ni le pastel, l'artiste s'adonna également à l'aquarelle, et participa activement à la fondation de la Société des Aquarellistes français. Ses maîtres de prédilection sont Troyon, Théodore Rousseau et Corot ; on trouvait également dans sa collection les œuvres de Jongkind, Monet, ou encore Puvis de Chavannes.

L'une des œuvres phares de l'artiste, qu'il exposa au Salon

de 1853 à 1887, a pour titre *Beau temps*. Présentée hors concours en 1881 (n° 1122), elle figure « deux jeunes parisiennes canotant sur la Seine, par un temps calme d'automne ». Notre œuvre s'inscrit dans le même esprit. La scène se situe sur les rives de Neuilly : on distingue au fond la pointe de l'île de la Jatte. Au premier plan, une jeune femme dirige un canot rempli d'enfants accompagnés d'une gouvernante. Sur la berge à droite, se dessine la lourde silhouette d'un bateau-lavoir ; des barques manœuvrent sous les frondaisons de l'autre rive.

Dans un large format, le sujet est ici sublimé par la technique : Heilbuth exploite la gouache avec brio, pour retranscrire l'atmosphère unique des bords de Seine. Presque poudrée, elle pourrait sembler du pastel. La luminosité de l'eau transparait, sous la conjugaison de blancs francs et de larges réserves. Le grain du papier modèle avec douceur et grâce les figures enfantines.

Modifiant subtilement la composition, Heilbuth reprend ici un sujet qu'il avait traité à l'huile, peut-être avec moins de légèreté, sous le titre du *Passeur à Neuilly*. La femme tenant les rames est alors remplacée par un canotier ; la gouvernante est devenue une religieuse, et le châle cachemire à l'avant du canot, un chien. Une version sur bois du *Passeur* a été exposée lors de la vente d'atelier d'Heilbuth à la Galerie Georges Petit en 1896 (n° 21). Elle fait partie, selon Charles Yriarte, de « ces œuvres intimes que l'artiste garde comme un trésor, où il a pris un peu de l'émotion qui l'agitait en face de la nature, et où on retrouve un reflet de la joie tranquille, qu'elle verse dans les âmes faites pour la sentir et pour l'aimer ».



Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- C. YRIARTE (préface), Galerie G. PETIT, *Vente provenant de l'atelier Ferdinand Heilbuth*, 19-20-21 mai 1890
- *Reflets de la Seine impressionniste*, catalogue d'exposition
Rueil-Malmaison, Atelier Grognard, décembre 2008 – mars 2009,
voir pour comparaison le n° 78



Ferdinand HEILBUTH

Canotage sur la Seine

Huile sur panneau

35x56 cm

Musée de l'Hermitage, Saint Petersburg, Russie





Edgard MAXENCE

(Nantes 1871 – Bernerie en Retz 1954)

24

APRÈS LA VICTOIRE

Tempéra, gouache, pastel et rehauts de feuille d'or sur traits de crayon noir

Signé et daté 1903 en bas à droite

54 x 43 cm

Reçu aux Beaux-arts de Paris en 1891, Maxence intégra l'atelier du portraitiste et décorateur nantais Elie Delaunay, qui devint également un grand ami. A la mort de Delaunay, Maxence rejoignit l'atelier de Gustave Moreau. Il y trouva un climat d'émulation et d'ouverture, et les encouragements constants d'un maître qui le considérait comme l'un de ses meilleurs élèves. Il fit sous sa direction une brillante carrière à l'École des Beaux-arts. Maxence exposa pour la première fois au Salon des artistes français en 1894. Il y connut le succès, mais échoua l'année suivante dès le premier tour au concours du prix de Rome. Cette défaite eut une incidence intéressante sur l'œuvre de l'artiste : le monde onirique que construisit Maxence est imprégné de sa connaissance littéraire et imaginative de l'Italie, où il ne se rendit pour la première fois qu'en 1920. Dans un premier temps influencé par Gustave Moreau, Maxence dépeint un univers à l'iconographie très personnelle, teintée de mystère. On y retrouve mêlés son goût pour le Moyen-âge et son sens religieux, ainsi qu'une prédilection pour le portrait notamment redevable à son premier maître.

Si l'œuvre de Maxence l'inscrit dans le courant symboliste, il en est une personnalité à part. Ayant choisi une carrière parisienne, il demeura pourtant très en retrait d'un milieu artistique alors en effervescence. Il ne fut pas un théoricien, il lisait peu et ne s'est pas engagé dans le développement de l'art moderne. L'artiste élut pour cimaises le Salon des artistes français, exceptées trois incursions à la Rose+Croix (1895-1897). Il n'est pourtant pas un artiste « académique », et son originalité ne trompe pas. Apollinaire louait un travail « d'un grand sentiment poétique, (...) et d'un lyrisme contenu qui n'ont rien de conventionnel ». Maxence entretenait également des liens étroits avec sa ville natale ; il y développera une clientèle bourgeoise pour laquelle il réalisera de nombreux portraits.

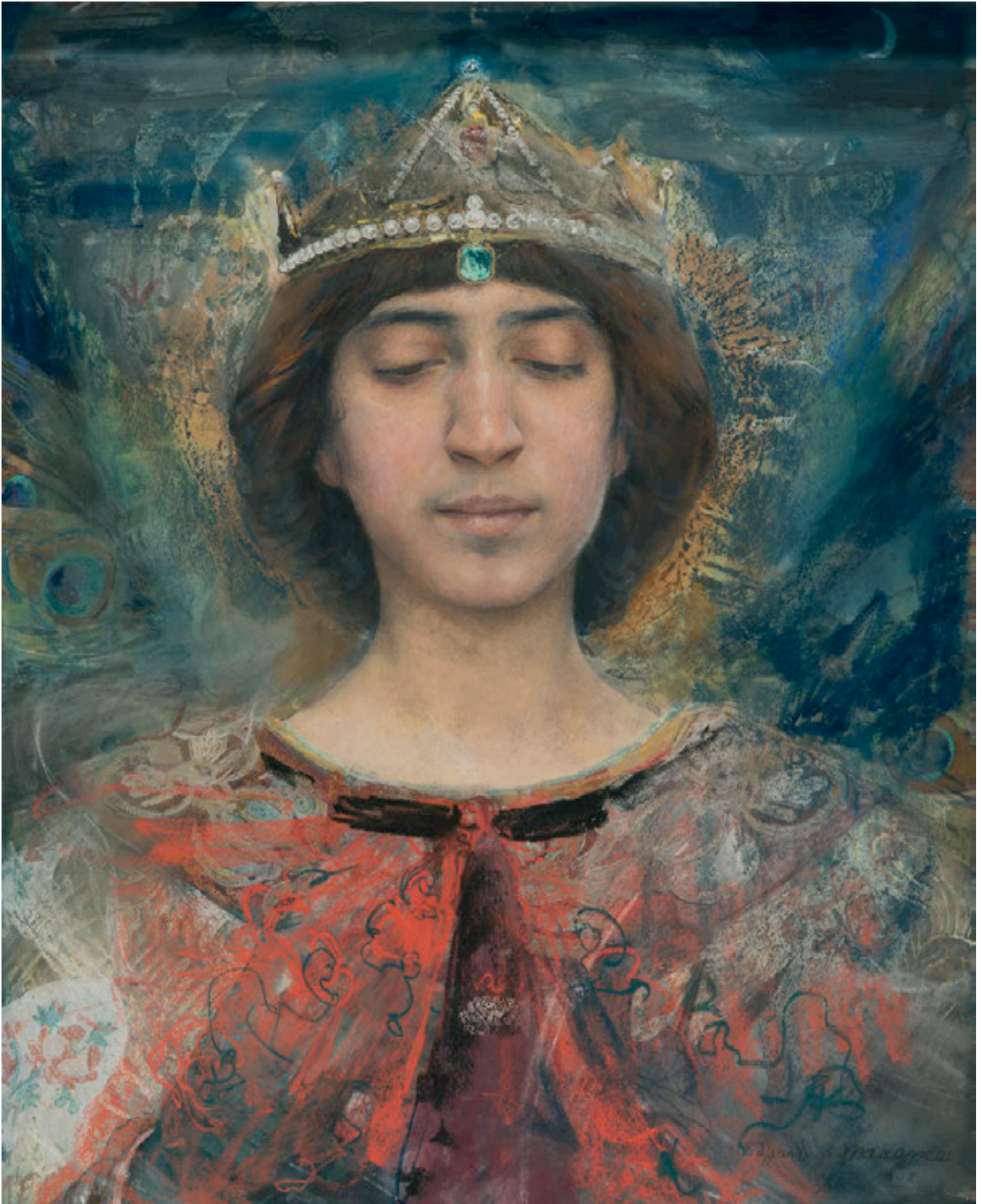
On retrouve dans *Après la Victoire* les préoccupations techniques qui habitèrent Edgard Maxence. Il étudiait les

techniques anciennes, utilisait la tempera, mêlait la cire à ses pigments, et employait volontiers la feuille d'or. Ses dessins sont également le fruit d'une appréhension complexe du médium. A l'image de notre œuvre, il mélangeait la gouache et le pastel, et parfois l'encre de chine, sur des traits préalables de pierre noire. Magistralement exécuté, notre dessin recèle jusque dans sa matière une dimension mystérieuse, que l'on retrouve dans l'emploi symboliste du pastel, plus doux, plus suggestif que l'huile.

Maxence était avant tout un portraitiste, mais il ne semble pas s'être ici particulièrement attaché à la représentation de son modèle. Celui-ci, androgyne, paupières baissées, offre une expression énigmatique que le titre n'aide pas à déchiffrer – autant de caractéristiques qui rapprochent Maxence des Préraphaélites. Le vêtement du modèle, le fond sur lequel il s'inscrit, déploient un chatolement expressif de couleurs, et forment un contraste saisissant avec son visage absorbé.

On peut comparer notre œuvre à *L'âme de la forêt* (Nantes, Musée des Beaux-arts). Les visages – un ensemble de portraits – y sont rassemblés dans une composition à l'atmosphère énigmatique. L'œuvre s'inscrit dans une petite série sur « l'âme ». Préoccupation hautement symbolique, l'âme n'est pas seulement comprise dans son acception spirituelle : elle exprime la personne dans son essence. Dans ce sens, notre portrait – comme la série d'« âmes » – ne tend pas à décrire une personne, mais à représenter l'être et le mystère qui l'environne.

On retrouve l'étonnant visage de ce modèle dans *La lecture sacrée* (dit aussi *La méditation*, vente Sotheby's, Londres, 24 juin 1987). La figure est alors nimbée et ailée : sa personnalité androgyne la classe parmi les anges. Peut-être notre œuvre représente-t-elle également une sorte d'ange, aux ailes rehaussées de précieux motifs de paon.



Notre pastel est un brillant témoin du travail de cet homme au « tempérament d'enlumineur » qu'était Maxence, selon les mots du critique Marc Elder. « Je veux dire que l'âme des vieux artistes patients qui décoraient jadis les Ecritures ou les Heures, a refléuri dans son âme. Il est de la lignée de ces parfaits poètes qui entrelaçaient des lumières colorées dans la marge des parchemins. Comme eux, il possède la conscience, la probité des moyens, le sens des sinuosités élégantes et des harmonies fastueuses de distinction et de charme ».

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- *Autour des symbolistes et des Nabis du musée : les peintres du rêve en Bretagne*, catalogue d'exposition, Brest, Musée des Beaux-Arts, 27 octobre 2006
- J.D. JUMEAU-LAFOND, *Musée d'Ixelles, Les peintres de l'âme : le symbolisme idéaliste en France*, Anvers : Pandora, 1999
- *Le mystère et l'éclat : pastels du Musée d'Orsay*, catalogue d'exposition, Paris : RMN 2008
- *Edgar Maxence 1871-1954, les dernières fleurs du symbolisme*, Catalogue d'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes du 21 mai au 19 septembre 2010



Edgard MAXENCE

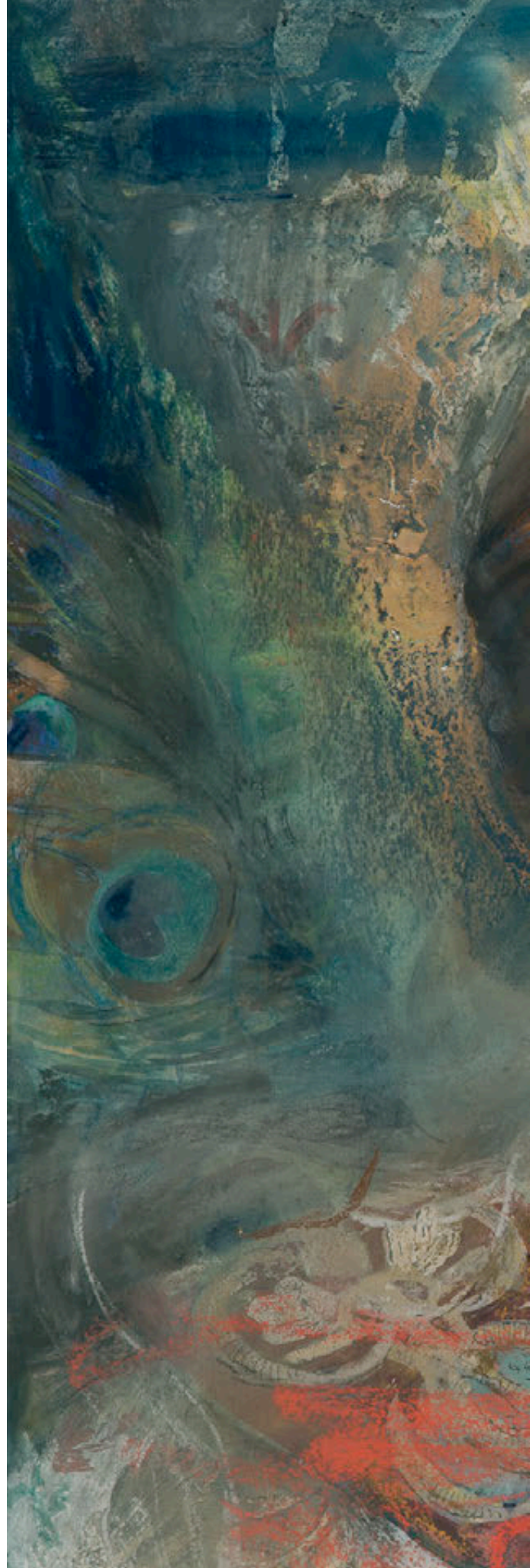
L'âme de la forêt

1898

Tempéra et feuille d'or sur bois

85 x 80 cm

Fond national d'art contemporain, Dépôt au Musée des Beaux Arts de Nantes





Jules-Jacques LABATUT

(Toulouse 1851 – Biarritz 1935)

25

LA NAISSANCE DE VÉNUS

Terre cuite originale

Signée au verso

42 x 35 cm

Né à Toulouse en 1851, Jules-Jacques Labatut entra à l'École des Beaux-arts de la ville en 1869. Il y étudia huit ans puis, obtenant le prix municipal et une bourse, intégra l'École des Beaux-arts de Paris. Il fut accueilli dans l'atelier de Jouffroy, puis chez Mercié. Second au concours du prix de Rome en 1877, il le remporta en 1881 avec un sujet mythologique. Les envois qu'il fait au Salon durant son séjour romain sont appréciés. Il continua à y exposer après son retour en France, obtenant plusieurs prix, et des commandes de l'État. Labatut fut également l'un des sculpteurs français remarqués lors l'Exposition de Chicago en 1894.

En 1901, Labatut exposait au Salon des Artistes français un groupe en marbre, *la Naissance de Vénus*, que l'on peut rapprocher de l'œuvre vendue le 3 octobre 2002 chez Christie's à New-York (lot n° 719). L'artiste y figurait une jeune Vénus nue, sortant d'une coquille retenue par un angelot. Trois ans plus tard, le sculpteur exposait au Salon des arts décoratifs une statue en terre cuite patinée et cristal, *l'Étoile du matin*, (n° 4771, ill. p. 208). L'œuvre fut acquise par la Galerie française d'art décoratif et éditée. L'« étoile du

matin » est le surnom qui désigne Vénus, en référence à la planète qui surgit dans les cieux avant l'apparition du Soleil. L'artiste offrait donc une nouvelle interprétation de la naissance de Vénus.

Notre groupe, une autre étude sur le sujet, s'inscrit entre ces deux versions d'un des sujets les plus chers à l'art. On y retrouve la même jeune femme, s'étirant dans une courbe sinueuse. Sa nudité rappelle la version du Salon de 1901, quand sa posture est plus proche de celle de 1904, alors drapée d'un voile léger. Comme dans cette dernière, la jeune déesse ne surgit pas d'une coquille, mais d'un socle plus déconstruit qui rappelle que, selon Hésiode, la déesse est née de l'écume des flots. Enfin, Labatut figure ici un groupe : au pied de la jeune femme s'éveillant, une autre est endormie : peut-être s'agit-il du premier état de la déesse, encore alanguie sur les flots. L'iconographie de cette dernière évoque alors certaines représentations des décennies précédentes, comme la *Vénus* de Cabanel, l'un des grands succès du Salon de 1863 que Labatut avait pu voir au Musée du Luxembourg.

Provenance :

- France, Collection particulière



Constantin MEUNIER

(Etterbeek 1831 – Ixelles 1905)

26

TÊTE DE MINEUR

Bas-relief en bronze dans un cadre en bois naturel

Signé vers la droite

17 x 21,5 cm

Sculpteur de formation, Meunier se consacra pourtant uniquement à la peinture jusqu'en 1884. Le peuple travailleur de plâtre et de bronze qui émerge alors progressivement de ses mains le révèle comme un sculpteur de talent, et ouvre de nouveaux horizons à la sculpture de la fin du siècle, loin de toute idéalisation académique. Cette mutation est le fruit d'une évolution en germe depuis la fin des années 1870. C'est à cette époque que le peintre d'histoire découvre l'univers industriel du bassin liégeois. Profondément marqué, il attache alors son talent à retranscrire les aspects sociaux et industriels de la Belgique, dans une réalité sans fards ni concessions. Après la métallurgie et la verrerie, Meunier est bouleversé par la découverte du « pays noir », ce bassin minier de la province du Hainaut. Il s'engage politiquement au sein du Parti ouvrier belge, choix qui se répercute dans sa recherche artistique : les mineurs occuperont dès lors le cœur de son œuvre.

Notre *Tête de mineur* est une belle illustration de cet art social cher à Meunier. C'est le marchand de charbon et amateur d'art Edouard Taymans qui, en 1904, lui passe commande d'une plaquette qu'il offrira à ses meilleurs clients. Le bas-relief réalisé par Meunier un an avant sa mort propose un mineur au profil émâcié, dont les traits sont marqués par le dur labeur. En arrière-plan, la cheminée et le terril rappellent la réalité de son travail. Il existe des versions en plâtre, bronze et grès de cette œuvre, dont un exemplaire d'édition conservé au Musée d'Orsay. Cette « plaquette Taymans » rappelle dans ses formes le bas-relief de bronze que le sculpteur avait exposé au Salon en 1893, *Mineurs à la sortie du puits*, qui présente un même type de figures de profil, fatiguées par le labeur du Pays noir.

Provenance :

- France, Collection particulière



Constantin MEUNIER et Henri BAUDOIX

Le mineur

1904

Relief en grès émaillé beige clair

17,8 x 22,6

Musée d'Orsay, Paris, France



Charles-Henri van der STAPPEN

(Bruxelles 1843 – 1910)

27

LA SOURCE, PROJET DE MONUMENT À L'INFINIE BONTÉ

Bronze à patine brune

Signé sur le devant

H : 55 cm

Charles van der Stappen fut très jeune contraint de gagner sa vie. Travaillant le jour comme plâtrier, il suivait le soir les cours de l'Académie de Bruxelles. Il y pratiqua la sculpture, le dessin et le modelage. Van der Stappen fréquenta dans les années 1860 l'atelier de Portaels, où il côtoya Meunier et Lemmonier. Ces rencontres, les discussions passionnées qui les accompagnaient, la pratique systématique de l'étude d'après modèle, jouèrent un rôle majeur dans le développement de son art.

La carrière de van der Stappen fut structurée par les chantiers de sculpture décorative qui le menèrent sur de nombreux bâtiments publics belges, mais aussi parisiens. Il séjourna pour la première fois à Paris en 1869, et profita du temps que lui laissait son travail pour visiter les musées et étudier à l'Ecole des Beaux-Arts. Van der Stappen avait le goût du voyage, et outre de nombreux séjours à Paris, parcourut l'Italie à plusieurs reprises.

La carrière de Charles van der Stappen fut jalonnée par de nombreuses participations au Salon de Bruxelles, où il fut d'abord refusé en 1863, puis plus tard Médaillé d'or (*Toilette d'un faune*, 1869). Malgré deux échecs au Prix de Rome, on le retrouvait à Paris, au Salon ou aux Expositions Universelles. L'artiste fut invité à la Libre Esthétique, où ses œuvres côtoyèrent celles de Meunier, Khnopff ou Camille Claudel, et exposa également avec les XX. Il présenta son travail à plusieurs reprises lors de la Biennale de Venise. A partir de 1898, van der Stappen assura en outre la direction de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles.

La Source est un témoignage de l'entreprise la plus fascinante

de l'artiste : la réalisation d'un « Monument à l'Infinie Bonté ». Bien que jamais réalisé, ce projet qu'il envisageait comme une vaste synthèse de son œuvre l'occupa de nombreuses années. C'est la presse qui présenta ce travail en 1899, sous la plume d'Octave Maus. Relatant les monuments publics alors en préparation en Belgique, il écrit : « Le plus considérable d'entre eux sera le *Monument de l'Infinie Bonté*, qui résumera, dans un ensemble grandiose, peuplé de figures, ornée de bas-reliefs et de groupes, une grande partie de la carrière artistique de Monsieur Charles van der Stappen ».

Le projet était d'envergure : l'artiste, pour le financer, avait prévu la création d'une société qui aurait commercialisé les différents éléments du Monument. Van der Stappen l'avait conçu comme un vaste assemblage, dans une veine humanitaire qui rappelle le travail de son ami Emile Verhaeren. Il rêvait de réaliser une sorte de « jugement dernier du cœur humain », selon les mots d'Arnold Goffin, qui parle d'un « tableau de la destinée de l'homme à la fois douloureux et consolant ». Bas-reliefs, groupes ou figures seules en ronde-bosse forment une vaste composition parmi laquelle des gradins permettent aux promeneurs de s'asseoir. On y retrouve *le Dévouement*, *l'Aspiration*, *l'Homme marchant* ou *le Christ*, couronnés par un vaste ensemble illustrant la citation biblique « Aimez-vous les uns les autres ».

En 1900, le Salon de Bruxelles présentait sept études pour le Monument, parmi lesquelles une statuette en bronze de *la Source*, autre version de notre œuvre (Musées Royaux d'Art et d'Histoire). *La Source* fut à nouveau présentée



à la Biennale de Venise en 1901 (salle N, n° 30). Cette statue représente parfaitement l'évolution stylistique de Charles van der Stappen, et la manière qui caractérise son Monument. Dans la même veine que Constantin Meunier dont il est proche, l'artiste accentue la simplification anatomique. Les mains, aux proportions souvent agrandies, occupent alors une place significative. L'expressivité de la femme en source est concentrée par des lignes épurées, dénuées de tout détail anecdotique. Prolongeant alors une recherche née peut-être avec le *Sphinx Mystérieux*, buste demeuré célèbre, Van der Stappen semble avoir atteint ici le sommet de son art.

Nous remercions Angélique DEMUR de nous avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre qui sera intégrée dans le catalogue raisonné en préparation.

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- OLLINGER-ZINQUE, *Les XX. La Libre Esthétique. Cent ans après*, Catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1994
- A. GOFFIN, « Ch. Van der Stappen », in *L'art flamand et hollandais*, Bruxelles, Paris, n° 5, 15 mai 1911
- E. HESSLING, F. SYMONS, *La sculpture belge contemporaine : les œuvres les plus remarquables des statuaires belges*, Berlin ; New-York : Hessling, [1903], céramique reproduite pl. 54
- O. MAUS, « *L'art en Belgique* », in *Revue encyclopédique Larousse*, n° 320, 21 octobre 1899



Détail de la signature



| INDEX ALPHABÉTIQUE

Jacopo Zanguidi, dit BERTOIA (attribué à).....	1
François BOUCHER.....	13, 17
Daniel Ferdinand CAFFÉ.....	12
Agostino CARRACCI.....	3
Alessandro CASOLANI (attribué à).....	5
Giacomo CAVEDONE.....	4
Jean-Baptiste DESHAYS.....	14
Martin DRÖLLING.....	20
François Pascal Simon GÉRARD, dit le Baron GÉRARD (attribué à).....	22
Giovanni Francesco Barbieri, il GUERCINO.....	5
Ferdinand-Alexandre HEILBUTH.....	23
Jules-Jacques LABATUT.....	25
Nicolas LAGNEAU.....	2
Nicolas-Bernard LÉPICIE.....	7
Edgard MAXENCE.....	24
Constantin MEUNIER.....	26
Flaminio Innocenzo MINOZZI.....	19
Jean-Guillaume MOITTE.....	18
Jean Marc NATTIER.....	10
Giovanni Battista PIAZZETTA.....	8
Bernard PICART.....	9
Charles-Henri van der STAPPEN.....	27
Joseph-Benoît SUVÉE.....	16
Christian TANGERMANN.....	11
Marie Prudence TRUCHY.....	21
Joseph-Marie VIEN.....	15

REMERCIEMENTS

Installée dans le quartier Drouot depuis 1996, la Galerie a su trouver ses marques dans la spécialité des oeuvres sur papier du XVI^e jusqu'au début du XX^e siècle.

Encouragés par les grandes institutions françaises et étrangères ainsi que par de nombreux collectionneurs, nous assurons un rôle de conseil et d'expertise tant à l'achat qu'à la vente.

Ce catalogue est le fruit d'une longue maturation avec l'aide précieuse d'historiens de l'art et de conservateurs de musées que nous remercions pour leurs conseils et avis éclairés.

Nous rendons hommage à tous les musées qui nous ont témoigné de leur confiance en intégrant dans leurs collections des oeuvres provenant de la Galerie :

Musée d'Adelaïde (Australie) ; Kunsthistorische Museum de Berlin ; Musée des Beaux-Arts de Nancy ; École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia ; le Fitzwilliam Museum de Cambridge ; Musée Louis-Philippe ; château d'Eu ; Musée de la Comédie Française ; Getty Research de Los Angeles ; Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau ; le Musée Cognacq-Jay, Galeries Nationales d'Ottawa, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National du Château de Compiègne, Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg...

Je tiens à remercier chaleureusement tous ceux sans qui ce catalogue n'aurait jamais pu voir le jour :

Monsieur Pierre ROSENBERG

Directeur honoraire du Musée du Louvre

Madame Catherine LOISEL

Conservatrice en chef au département
Arts Graphiques du Musée du Louvre

Monsieur Dominique CORDELLIER

Conservateur en chef au département
Arts Graphiques du Musée du Louvre

Madame Catherine GOGUEL

Conservatrice en chef honoraire
au département Arts Graphiques
du Musée du Louvre

Monsieur Neil JEFFARES

Spécialiste des pastels du XVIII^e siècle

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Stanislas D'ALBUQUERQUE

Historien d'Art

Mademoiselle Angélique DEMUR

Historienne de l'Art

Monsieur Xavier SALMON

Conservateur en chef des peintures,
Château National de Fontainebleau

Madame Dominique de BORCHGRAVE

Restauration de cadres anciens

Atelier Caroline CORRIGAN

Restauration de dessins anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement

Atelier Anna GABRIELLI

Restauration de dessins anciens

Atelier Catherine PONECQ

Restauration de tableaux

Studio Art Go,

Monsieur Florent DUMAS

Photographe

Atelier Renaissances,

Monsieur Piotr DZUMALA

Photographe

Mademoiselle Emmanuelle VERGEAU

Rédaction du catalogue

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Rédaction du catalogue

Madame Christine ROLLAND

Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Création et mise en page du catalogue

Grafik Plus,

Monsieur Bernard MARINNES

Impression du catalogue

DRAWINGS IN THE QUARTIER DROUOT

DRAWINGS FROM THE 16TH TO THE 20TH CENTURY

Exhibition

From Friday, April 5th to Friday, April 16th, 2013

GALERIE ALEXIS BORDES

19, rue Drouot – 75009 Paris

Opening hours: 10:30am to 1pm – 2:15pm to 7pm – Saturday 16th and 13rd March



1

Jacopo Zanguidi, called Bertoia (attributed to)

(Parma, 1544 – 1573)

**MALE ACADEMY SEEN FROM BEHIND ;
HEAD OF AN OLD MAN**

**Verso : Four Figure Studies (with heart-shaped motif below a
cross and monogram: G.B.O.)**

Pen and brown ink

1-1/3 x 9-1/4 in. (41.5 x 23.5cm)

The shortness of Jacopo Zanguidi's career, along with his absence from Vasari's Lives, contributed to the master's fall into oblivion. Vasari, however, certainly did encounter Bertoia in 1566 during a trip to Parma; the biographer must have owned some of Zanguidi's drawings which he published in his *Libro dei disegni*. Only a poem by Edoardo da Herba in 1573 celebrates the artist's talent during his lifetime. Born in Parma four years after Parmigianino died, Bertoia's beginnings were split between his home town and Bologna. He was thus influenced by Parmigianino, Lelio Orsi, and Nicolo dell'Abate.

As of 1568, Bertoia's career continued under the patronage of two Farnese princes who were nephews of Pope Paul III. Two documented projects make it possible to recognize his talent in fresco. Bertoia conceived the decoration of the Oratory of Santa Lucia del Gonfalone in Rome for Cardinal Alessandro. The scenes he painted reveal his fondness for the work of the Roman artists, from Raphael's classicism to Federico Zuccaro's Mannerism. In 1569, at the request of Ottavio Farnese, Bertoia succeeded Zuccaro at the site of the Farnese Palace at Caprarola. Built by Vignole, the famous architect, this building symbolized the prestige of a family at the height of its power.

We don't know any more about Bertoia's easel paintings than we know about his engravings. Nonetheless, the drawings which have survived demonstrate that this master who stood out for his brilliant transparent coloring was equally adept with lines.

On the recto of our sheet both a male academy seen from behind and a profile study of an old man's face. Sketches of other figures and three ornamented letters framed by a heart-shaped motif are drawn on the verso. The main figure, a nude man from behind, is drawn in a contrapposto which is emphasized by the position of the arms, one of which is bent at the elbow so the hand rests on the hip and the other is outstretched. The musculature which almost appears flayed is constructed of short overlapping lines. Veins are emphasized by long pen strokes. The contours of his limbs are highlighted in a similar manner to that in the *Half Length Figure of a Nude Woman* (Louvre Inv 13883 r). The manner of framing the head with disheveled hair as if it were a helmet is reminiscent of the *Standing Bacchus*, also in the Louvre.

Comparison of our sheet with a *Study of a Male Nude and a Harpy*, a pen and brown ink drawing now at the Bologna Pinacoteca, reinforces the attribution to Bertoia. One finds comparable graphic characteristics in the nude: deconstructed body, nervous but precise draughtsmanship. In addition, the old man's facial type, with its hooked nose and its beard separated into stylized strands of hair, is reminiscent of the face of the *Holy Hermit* by Bertoia (Dijon, Museum of Fine Arts).

The inscription « DI BACCIO » on the recto refers to the Florentine master, Baccio Bandinelli. The handling of the nude also falls within a tradition inherited from Michelangelo. One can see similarities with the *Nude from the Back* at the Casa Buonarroti (Florence), a preparatory sketch for the *Battle of Cascina*. The two models in contrapposto are shown with accentuated contours and deconstructed forms which emphasize anatomy by exaggerating natural forms. The old man's face is also reminiscent of Michelangelo's motifs, and especially of the features of his *Moses* in the Roman Church of Saint Peter in Chains (San Pietro in Vincoli).

Provenance:

- Private Collection

Bibliographie:

- Figure. *Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, exhibition catalogue, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Electa: Milan, 1998, n° 12
- D. DEGRAZIA, Bertoia, Mirola and the Farnese court, *Nuova Alfa*, 1991



2

Nicolas LAGNEAU

(French School, c. 1590 – c. 1666)

HEAD OF AN OLD MAN

Black stumped pastel with sanguine highlights

12-2/3 x 9-2/5 in. (33.2 x 24cm)

Almost nothing is known of Lagneau's life. He does not figure in any of the first reference works on 17th century art, such as Felibien, *Noms des peintres les plus célèbres*, (1679) or Mariette, *Abecedario*. Since then, research on this mysterious portraitist, who was probably active in Paris, has been widely debated. That he was born at the end of the 16th century has been pretty well accepted. His sitters' costumes indicate that he remained active into the reign of Louis XIV. If, on occasion, several masters are grouped under the name of Lagneau (ENSBA exhibition, 1994-1995), the most recent research has concentrated on isolating a single Lagneau from the copies which were generally attributed to him (Condé Museum exhibition, 2005). Lagneau – or Lanneau – may, in fact, be only a cognomen, as Maxime Préaud suggested in the Chantilly exhibition catalogue. As far as the first name is concerned, it was deduced from an "N" which appeared before his surname in an old catalogue.

The first mention of a « Lagneau » appears in Michel de Marolles as of 1672 in his *Book of Painters* (*Livre des peintres*.) A portrait album in the hand of the artist, and now in the Bibliothèque Nationale, figured among the large number of engravings, drawings, and manuscripts that this

erudite collector sold to the king in 1677. In the 18th century, his works could often be found grouped in albums in the most important collections, from Crozat and Tessin to Saxe-Teschen and Catherine II of Russia. Two centuries later, Philippe de Cannevières was among the first to re-establish the artist's fame.

In the overall scope of art from the first half of the 17th century, Lagneau appears as a maverick, and his drawings, which today number almost 350 sheets, are intriguing. The artist's work, with few exceptions, was seemingly never engraved, a factor which partially explains why he is so unknown. Lagneau seems to have concentrated on physiognomy and his portraits sometimes veer into caricature. As in

our pastel, he also stands out for his precisely delineated sensitive and individualized portraits. These images have little to do with court portraiture as initially established by Clouet. Closer to certain genre painters from the northern schools, Lagneau finds his subjects in daily life: his figure types are taken from the "third estate and the lower country gentry" wrote Lavalée (1948). He prefers masculine faces, especially those of old men.

The style of our portrait is typical of Lagneau who applies pastel in a manner usually associated with three chalks. An old bearded man is presented with a receding hairline and shoulder-length curls, a slightly flattened nose and prominent cheeks. Lagneau does not seek to mitigate the marks of age on his features. Wrinkles and hollows are recorded without the least complacency. Thus the artist is also distinguishable from contemporary portraitists, such as Dumonstier, whose faces are more flattering.

Our drawing may be classed with Lagneau's most sensitive portraits. The old man's expression is very intense. His psychological acuity is centered in his eyes, which do not focus on the viewer but are tenderly and melancholically absorbed elsewhere. The quality of style and expression are comparable to the Bust-length Portrait of a Man with a Long Beard (ENSBA) and the finesse of the frontal view of a Disheveled Bearded Old Man (*Vieillard barbu de face aux cheveux ébouriffés*, Condé Museum)

Provenance:

- Private Collection

Bibliography:

- M. PREAUD, B. BREJON [et al.], LAGNEAU, exhibition catalogue, Condé Museum, Chantilly, Paris : Somogy, 2005
- E. BRUGEROLLES, D. GUILLET, *Le dessin en France au XVI^e siècle : dessins et miniatures des collections de l'École des beaux-arts*, exhibition catalogue, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Fogg Art Museum, Metropolitan Museum, Paris : ENSBA, 1994
- L. ROUSSEAU, « Lagneau ou Nicolas Lagneau, de Verneuil », *Gazette des Beaux-arts*, n°1370, 1983



3

Agostino CARRACCI

(Bologna 1557-Parma 1602)

**STUDY OF A MAN KNEELING ON HIS
RIGHT KNEE AND LEANING ON HIS
LEFT HAND, THE RIGHT ARM BEHIND
HIS NECK**

Sanguine on prepared paper

Annotated in black chalk, lower left: Ag. Carracci

Inscription in black chalk, on verso: Agostino Carracci

Inscription in sanguine: Fransesco Albani

12-2/5 x 9 in. (31. x 23cm)

Our beautiful study of a kneeling man evokes the end of the Mannerist movement brought about by the Carracci brothers in the last decade of the 16th century. The realization of monumental fresco decoration by Annibale Carracci in collaboration with Agostino for the gallery of the Farnese Palace made it possible for these artists to express the full brilliance of their creative talent.

Bellori evokes the existence of preparatory drawings by Annibale Carracci to materialize the more complex innovations in the cycle. The nervous contours and pentimenti in the body of our male sitter tend to indicate an attribution to Agostino, who also elaborated sketches under his brother's direction.

On the occasion of the Farnese Palace exhibition, "From the Renaissance to the French Embassy," Sivia Ginzburg underlined the important role played by Agostino in the graphic conception of the frescoes. In our drawing, the handling of shadows is rendered by fine tight hatching across the whole body which tones down muscle contrasts and definition of form.

Our drawing is a preliminary study from the studio model for the figure of Pan in Agostino's fresco, *Cupid Overpowering Pan* («*Omnia Vincit Amor*»), painted in 1590-91 on the chimney-breast of one of the downstairs rooms of the Palazzo Magnani, Bologna, and now detached and preserved in the Palazzo Segni Masetti, Bologna (Fig. 1)

As he drew the figure, Agostino slightly adjusted the pose and this has resulted in a number of pentimenti, including in the crown of the boy's head, in his left knee and in his right foot. The firm, rhythmic contours are typical of the graphic style of both Agostino and his younger brother Annibale, although the latter's line-work is more emphatic and uncompromising. Wholly characteristic of Agostino's touch, however, is the lightly indicated cross-hatching for the mid-tones, seen especially well across Pan's chest. This "fishnet" effect is a throwback to the type of shading used in Parmigianino's pen drawings, and before that in those of Raphael; but the convention also reveals the extent to which a standard device of the engraver, a profession in which Agostino was accomplished, affected his work as a draughtsman.

There are both similarities and differences between the drawn and painted figures of Pan, indicating that the present study was made at an early stage in the fresco design. Features in common between them are the pose of the left arm that buttresses Pan's body against Cupid's onslaught; the palm of Pan's left hand placed flat on the ground (the hand in the fresco is cushioned by the pan-pipes); the head and body of the figure slanting to the right, so that the right side makes a strong diagonal line; and the creases around the figure's tummy button and mid-riff.

As to the differences, they include the right leg kneeling on the ground instead of the left, the right hand protecting the figure's head instead of gripping Cupid's right forearm, and the absence of incipient horns, beard and goat's legs. But careful scrutiny of the present drawing shows that Agostino did indeed make reference to Pan's animal half in the few sparse whiskers that sprout from the highlighted side of the youth's right thigh. This short-hand for fur recalls the few curls on Pan's left thigh in a drawing by Agostino in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, made at a later stage in the development of the composition (Fig. 2). Another drawing by Agostino, this time in the Royal Library, Windsor Castle, including the background, repeats the configuration of the two combatants in the Getty drawing more or less exactly, but adds even more extensive "fishnet" cross hatching throughout the flesh of Cupid and Pan and more fully described rudimentary fur (Fig. 3)

The motif in the drawing of Pan protecting his head with his right hand was omitted from the final composition of *Cupid Overpowering Pan*. Instead, Pan's right hand grips Cupid's left arm as the overbearing satyr is pushed to the ground. But a variant of the pose of the hand covering the head in self-defence crops up in Agostino's fresco *Enceladus Overthrown*, in the Casa Sampieri, Bologna, datable c. 1593-94.

One can compare our study of a man with another drawing attributed to Annibale Carracci, in black chalk highlighted with white chalk, and preparatory for *Hercules Holding Up the World* in the Farnese Camerino (today in the Atlanta Museum of Fine Arts). In the latter, the strokes are more emphatic and supple, the hatching dimmer. The drawing seems ethereal, as if Hercules were floating in the clouds. Nothing like that is in our sanguine in which the massive compact appearance of the male model presents us

with a complex, virtually contortionist, pose. The references to Antiquity are flagrant and one immediately thinks of the Belvedere Torso and the Atlas from the Farnese Collection.

We thank M. Nicholas Turner for his precious helping in cataloguing this drawing.

Bibliography:

- S.GINZBURG, *La Galerie Farnèse, les fresques des Carrache à l'ambassade de France à Rome*, Gallimard, Paris, 2010
- *Palais Farnèse, de la Renaissance à l'Ambassade de France*, exhibition catalogue, December 2010-April 2011, Acte Sud/Giunti, Rome, 2011
- *The Drawings of Annibale Carracci*, Exhibition catalogue, National Gallery, September 1999-January 2000, Washington, 1999
- C.LOISEL et V.FORCIONE, *King's drawings from the Musée du Louvre*, Exhibition catalogue, Atlanta, High Museum of Art, 2006. See *Hercules Holding Up the World by Annibal Carrache*, illustrated, n°69
- C.LEGRAND, *Le dessin à Bologne 1580-1620, La réforme des trois Carracci*, Exhibition catalogue, Louvre Museum, June-September 1994, RMN, Paris, 1994
- S.MACCHIONI, *Annibale Carracci, Ercole al bivio: dalla volta del Camerino Farnese alla Galleria Nazionale di Capodimonte. Genesi e interpretazioni in «Storia dell'arte»* n. 41/43, pp. 151-170, 1981
- R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle, London, 1952*, p. 111, no. 94
- N. TURNER, *European Drawings, 4*, Catalogue of the Collections, Los Angeles, 2001, pp. 27-31, no. 11



4

Giacomo CAVEDONE
(Sassuolo 1577 – Bologna 1660)

APOSTLE ASLEEP AGAINST A ROCK

Verso : three feets studies

Pen, ink, brown wash with white body colour highlights on brown paper

7-2/3 x 10 in. (19.5 x 25.5 cm)

Educated in the Carracci school, Giacomo Cavedone was representative of Bolognese painting. Son of a painter-decorator, the young Cavedone received financial aid which made it possible for him to attend various academies in Bologna. His first biographer, Malvasia, tells how his precocious drawing talents provoked jealousy on more than one occasion. After working with the Mannerists Baldi and Passerotti, Cavedone entered the Accademia degli Incamminati, which had been founded by the Carracci family in 1585-1586. Annibale left for Rome in 1595 and took part of the studio with him. Cavedone remained close to Annibale's cousin Ludovico and rapidly became his assistant. When Ludovico died in 1619, Cavedone assumed direction of the Academy.

Aside from a few trips to Rome and perhaps a brief stay in Venice in about 1611, Giacomo Cavedone's activity centered on Bologna and its area. His lucrative career flourished and he worked on several religious sites. His good luck came to an end with a series of catastrophes: a fall from the scaffolding at the Church of San Salvatore in 1623; his wife's illness, followed by her death, as well as that of his children during the 1630 plague. Profoundly affected, the artist survived another thirty years and died in poverty.

Our drawing depicts a man wrapped in a large cloak, asleep against a rock. His legs are bent, and his head rests on his folded arms. The technique and handling make it possible to attribute the work to Cavedone.

The draughtsmanship of the large drapery enveloping the man's body is characteristic of Cavedone. The artist combines rounded lines and angular strokes, and tends to schematize surfaces. The fabric assumes a fragmented sheen such as one finds in *Saint Jerome in the Desert*, now in the Uffizi. The vigorous technique is adapted to this conception of geometrized volume. On a prepared ground, the artist sketched the figure in brown ink. The wash used to build the fabric blends into the initial brushed lines. White highlights in gouache accentuate contrast. The colorist perception of light which can be seen here provides evidence that Cavedone had observed Venetian painters very closely. Mariette says that this artist was endowed with a sense of chiaroscuro that equaled Titian's in every respect. This luminous effect is nonetheless void of any suggestion of atmosphere in order to accentuate the sculptural transcription of volume.

The subject of our drawing evokes the iconography of Christ at the Mount of Olives. A painting of the subject was attributed to Cavedone in a 1975 sale: "while the apostles slept, Christ prayed on his knees..." (Ader-Picard-Tajan, December 8th, 1975, no. 58). In their monograph, Emilio Negro and Rosetta Roio recall the influence of Domenico Carnevali on Cavedone. Our work is thus comparable to a drawing by Carnevali of *The Agony in the Garden*, now at the Uffizi. The sleeping apostle in the same pose in the foreground is similar to our drawing in many respects.

Bibliography:

- E. NEGRO, N. ROIO, C. GIOVANNINI, *Giacomo Cavedone, 1577 – 1660*, Modena : Artioli, 1996
- L.M. GILES, *The paintings and related drawings of Giacomo CAVEDONE (1577-1660)*, Ph.D. Dissertation, USA, 1986
- L.M. GILES, « Dessins par Giacomo Cavedone au Louvre », in *Revue du Louvre*, n° 4, 1984
- C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna, 1678, (Bologne: Zanotti, 1841)



5

Alessandro CASOLANI (attributed to)
(Menssano 1552 – Sienna 1606)

**TWO STUDIES OF STANDING
FEMALE NUDES
VERSO : STUDY FOR A MONK**

Black chalk and white highlights on blue paper
Unidentified collectors' stamp in black ink, lower right : AM
15 x 9-3/5 in. (38 x 27.5 cm)

Alessandro Casolani (also known as Casolano or Alessandro della Torre) was older than Francesco Vanni and Venturi Salimbeni, with whom he shared responsibility for much of the history and fame of the late 16th century Siennese School.

A student of Arcangelo Salimbeni and Cristofano Roncalli in Siena, he followed the latter to Rome in 1578. Back in Siena in 1581, one of his most important commissions was the altarpiece, an Adoration of the Shepherds, for the Church of Santa Maria Dei Servi

Religious subjects characterized the majority of Casolani's work, but he practiced all of its forms and techniques, from church altars and private commissions for easel paintings to projects of a much larger scope, such as the decoration of the Villa Bartolini Chapel in Monistero, near Siena. He also produced preparatory drawings for wood engravings which were also of religious subjects and executed by Andrea Andreani.

Casolani's artistic career developed mainly in Tuscany around Siena, even if in the years 1599 to 1600, he was called to Pavia by Cardinal Federico Borromeo for whom he contributed to the decoration of the New Sacristy. Casolani remained attached to his colleagues Vanni and Salimbeni, with whom he remained connected by common projects. With Salimbeni, he realized the oratory decoration of Apocalypse scenes for the Siennese Church of the Holy Trinity.

Casolani was thus a genuine Tuscan painter, almost a regional artist, for whom a great many drawings are still conserved in Naples, Genoa, and the Graphic Arts Department of the Louvre. The best collection of Casolani's drawings is to be seen at Siena's Biblioteca Comunale.

The history of our work remains rather mysterious and little known. In fact, on the recto and verso, our sheet brings together two subjects which in general are rarely linked: a study of female nudes on one side, and a study of a monk on the other.

On the recto, the presence of these two well-rounded slightly mischievous women who seek our attention shows how much Casolani was a man of his time at the end of a fleeting 16th century which had known a flourishing of the arts from which he had learned many lessons. On this sheet, the nude has been painted for itself. It has become a subject in and of itself as an aesthetic expression and profession of artistic faith. The human figure replaced in its context can now blossom on colored paper and no longer is subject to an often religious story or teaching. As veritable anatomical treatises rendered in strokes of black chalk, our two female nudes evoke Casolani's quest which was probably a search for ideal proportions and a faithful depiction of the human body.

On the verso, the study of a monk can be found. If one goes by his habit, he was probably Franciscan. Could he be Saint Francis? The strokes are light, barely sketched and less emphatic than on the recto. One can easily imagine that this is a study for one of the many religious compositions, perhaps even a monastic commission, which had been confided to Casolani.

Bibliography:

- F. VIATTE, Musée du Louvre : Inventaire Général des dessins italiens III : Dessins toscans XVI^e-XVIII^e siècles, Paris 1988.
- C. LOISEL, « Le Rayonnement de Florence sous les derniers Médicis - Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles » Exhibition catalogue, Musée Bonnat de Bayonne, October 25th, 2006 to February 7th, 2007. Collection : Le Dessin en Italie dans les collections publiques françaises, Editions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2006, p.50-51.



6

Giovanni Francesco Barbieri, il GUERCINO
(Cento 1591 – Bologna 1666)

HEAD OF AN OLD MAN IN PROFILE

Pen and brown ink

Circa 1650

Inscribed lower left : « Guerchin »

**The number 59 written in ink in lower right corner
(CROZAT Collection)**

5-1/3 x 4-1/10 in. (13.5 x 10.5 cm)

Legend would treat Guercino as an autodidact. He actually did work fervently on his own, however at a very young age, he also began an apprenticeship first in his native town of Cento, and then in Bologna under Cremonini and Benedetto Gennari the Elder. Having begun with the latter at the age of sixteen, he apparently inherited the studio when he was nineteen. In fact, though, he really established his mature style under the Carracci, especially Ludovico. When still very young, he had copied the Madonna and Child which Ludovico had painted for the Capuchin convent in Cento in 1591. He also adopted the working methods of the Academy which had been founded in 1585 by the Carracci. To counter the effects of Mannerism which was considered too artificial, these artists who renewed Bolognese painting advocated a return to nature, along with assiduous direct studies of their subject.

While active in Cento, Guercino was called to Bologna in 1617 or 1618, where he worked for Cardinal Ludovisi. At the instigation of the latter,

who became Pope under the name of Gregory V, the artist left a number of projects in the Po plains in 1621 in order to go to Rome. He spent two very prolific years in the Capital of the Arts, but his stay came to an end with the brutal death of the reigning pontiff. Back in his native region, his fame continued to increase. His talents were sought by Urban VIII Barberini and the Colonna family in Italy, as well as by foreign leaders such as Marie de Medicis and Mazarin in France, not to mention Charles I of England. Drawing is the primary means of study for Guercino, for whom the idea is directly connected to the hand. He was perhaps the most prolific draughtsman in 17th century Italy, and his works were always highly sought. If the majority of his drawings were preparatory studies for paintings, he also produced a number of “autonomous” ones in accordance with a practice which at the time was quite innovative. He also exercised his hand at producing delightful lively caricatures.

In our drawing of The Head of an Old Man, Guercino displays his virtuosity as a draughtsman using his favorite medium, pen and brown ink, which he classically applied to laid paper. The tight calligraphy has moved away from his early busier style with swirling tips. Here, the regular parallel strokes chisel the main facial features: broken nose, curly hair and light beard. No wash is applied to create light effects, nor even are there little points or dots classically used to soften the appearance of flesh. The artist nonetheless subtly manipulates lighting: the lines of the pen criss-cross and become denser to suggest shade, in contrast to the absent ground left in reserve.

The motif of an old man's face is found throughout Guercino's œuvre. One can thus compare our work to portraits of the Evangelists engraved by Pasqualini in 1618-1619. The figure of Saint Peter, now in the Uffizi, presents the same type of face with well balanced and linear modeling. The Saint Joseph in The Infant Jesus holding a Bird, and Saint Joseph (Suida-Manning Collection) also illustrates the quality of this indefatigable and talented artist's graphic oeuvre.

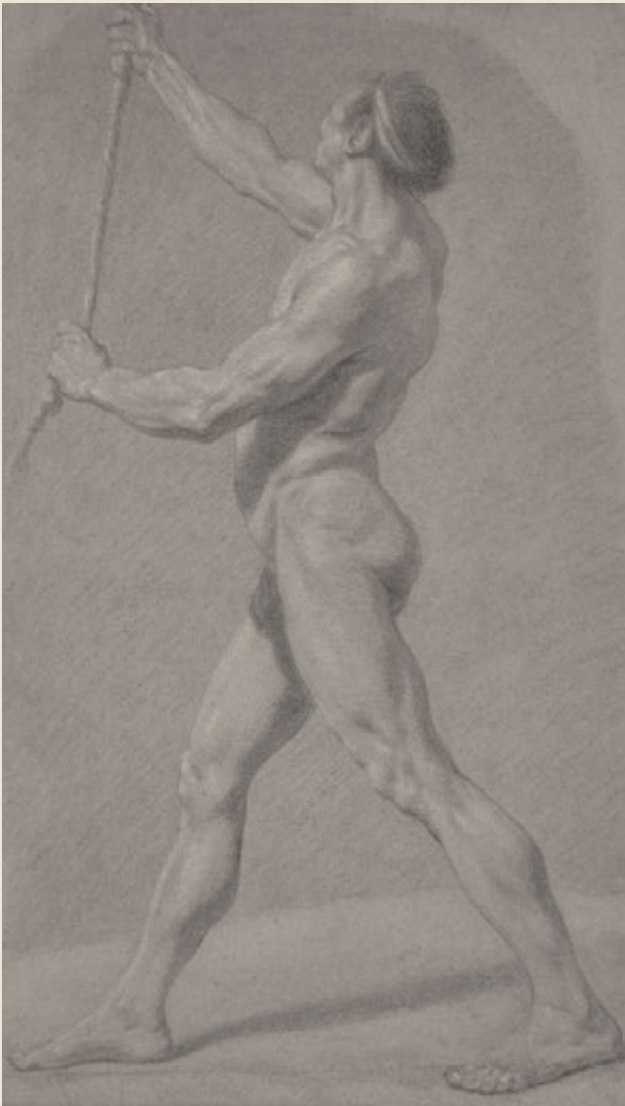
We would like to express our thanks and appreciation to Mr. Nicholas Turner for having examined and confirmed the authenticity of our drawing.

Provenance:

- Probably Pierre Crozat's Collection, with the number 59, liotted by Mariette for the sale in 1741
- Hôtel Drouot, Sale, May 15th, 1963, n° 72
- Private Collection

Bibliography:

- J. BROOKS, N. E. SILVER, Guercino : Mind to Paper, exhibition catalogue, Los Angeles: J.P. Getty Museum, 2006
- D. M. STONE, Guercino : Master draftsman, exhibition catalogue, Cambridge, Bologna: Harvard University Art Museums, Nuova Alfa Editoriale, 1991



7

Nicolas-Bernard LÉPICIE

(Paris 1735 - 1784)

ACADEMY OF A STANDING MAN, LEFT PROFILE, HOLDING A ROPE

Black chalk, sanguine, and white chalk highlights on prepared chamois paper

24-2/5 x 13-3/4 in. (62 x 35cm)

Son of François-Bernard Lépicié, a famous engraver and biographer, and of the artist Renée-Elisabeth Marlié, Nicolas Bernard was trained in printing and engraving by his father, but soon turned towards a career in painting on account of his poor vision. He started his apprenticeship under Carle Van Loo in 1751. In 1759, although he won first prize in the Prix de Rome competition with the *Miracle of Prophet Elisha*, he did not leave France. Taking advantage of the new taste for patriotic subjects, Lépicié presented

William the Conqueror Invading England (now in Caen, Men's Abbey) as his reception piece in 1764 for which he was accepted into the Royal Academy. Received as a Professor in 1777, he participated in the formation of the next generation of artists, especially Carle Vernet and Jean-Baptiste Regnault.

Lépicié's first big commission was for the refectory of the Benedictine Abbey in Caen: *The Baptism of Christ* and *Christ with the Little Children*. Next came commissions from the Crown, including two extremely beautiful lyric works which suited their patrons, the famous *Adonis Transformed into an Anemone* (1769) and *Narcissus* (1771), both executed for the grand cabinet of the Petit Trianon.

In 1773, Lépicié began to paint genre scenes, which were inspired by the popularity of intimate 17th century Dutch pictures and heavily influenced by the works of Greuze and Chardin. Lépicié's first work of this type, *Fanchon Getting Dressed* (*Le Lever de Fanchon*), now in the Hotel Sandelin Museum in Saint Omer, is famous today. Critics welcomed the artist's steadily decreasing interest in history subjects with a certain sense of relief. They admired the naturalistic painter but gave the history painter the cold shoulder. The French writer, Louis Petit de Bachaumont, who published *An Essay on Painting, Sculpture, and Architecture* (*Un Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*) in 1751, and who was also Louis XV's doctor, declared that Lépicié "is always enchanting when he doesn't attempt history painting."

In the context of his return to depicting daily life, Lépicié signed quite charming portraits of children and sincere renderings of adults. The artist could fully indulge in his singular gift of being able to capture the personality and even the life of his model every time. The sitter was often shown detached from a grey, sober, neutral background which left plenty of space for the silhouette.

Our *Academy of a Standing Man*, in three chalks, reveals a model in action who displays his powerful vigorous musculature. This exercise is not new for the artist who, in the course of his career, produced a great many male academies and female nudes in various media and techniques. A substantial number are now in the Graphic Arts Department of the Louvre Museum. In fact, drawing from a nude model was one of the Academy's fundamental pedagogical techniques and was not simply a rite of passage for Lépicié. He devoted himself to this noble practice on many occasions, especially in the preparatory stages of commissions for history paintings and mythological scenes.

Like François Boucher, the artist perfectly mastered human anatomy, as much in the modeling of the musculature as in the elegance of the pose. The use of black chalk stumping over sanguine reinforces the sculptural quality with shadows carried into the contours of the limbs. The splendid live model shines with delicate highlights in white chalk which accentuate the pearliness of his flesh.

Provenance:

- France, Private Collection

Bibliography:

- P-G. DREYFUS, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Nicolas-Bernard Lépicié*, Paris Librairie Armand Colin 1923.



8

Giovanni Battista PIAZZETTA

(Venice 1682 – 1754)

HEAD OF SAINT PETER

Black chalk with highlights in white chalk on prepared blue paper

15-1/2 x 13-1/3 in. (39.5 x 34 cm)

Power and originality describe the work of the Venetian Giovanni Battista Piazzetta. Son of a sculptor and wood carver, Piazzetta was apprenticed to Antonio Molinari, a painter of the “tenebroso” school, a category to which our artist has sometimes been reduced. Piazzetta’s style was especially indebted to that of Giuseppe-Maria Crespi, in whose studio he worked in Bologna around 1703. Back in Venice in 1711, Piazzetta brought back a taste for chiaroscuro and a creamy lively surface with a sometimes jagged brushstroke. The painter’s first period is characterized by a bustling dramatic streak with audacious light effects. The brown, sometimes burned, hues gave way in the 1730’s to a calmer touch with iridescent colors and a blonder light. Longhi (1762) mentioned “solar light.” Albrizzi (1760) evoked a shift which led to more “gracefulness in charming tints.” The artist’s subjects became more intimate and embellished with pastoral motifs.

Piazzetta’s career was punctuated by several large religious projects. He painted the dome of SS. Giovanni and Paolo in 1725 with a vigorous fresco showing The Glory of Saint Dominic, and fifteen years later, won fame for his altar for the Jesuit Church in Venice. Appointed to the Clementina Academy in Bologna in 1727, the artist was honored in 1750 with the responsibility of Director of the Academy of Painting founded that same year in Venice. His pedagogical qualities attracted many disciples.

One finds the same vigorous sensitivity in Piazzetta’s drawings which is characteristic of his paintings. The style is very painterly: the artist’s

expressive faces are void of linearity; their forms are supple and pictorial. Piazzetta uses black chalk and white highlights on grey or blue paper as in our sheet. He doesn’t hesitate to leave the paper’s defects visible. The expressive face surges out of a wide firmly shaded collar. The tension of the neck is barely sketched, while the forms of the face, with deep wrinkles on the forehead and around the eyes, reveal marks of age. The light modulated by white highlights suggests an intimate atmosphere and confers somewhat of a softness to the forms. A few fingers suffice to evoke clasped hands which indicate the reverential attitude of the old man.

The facial morphology, characteristic of the artist’s canons, is also found in the head of Saint Peter in the Louvre Museum: mouth with lips barely articulated, oblong nostrils, and angular cheeks. In two drawing sheets, the slight *da sotto in su* goes with the saint’s dumb-founded expression. In the Louvre, the clasped hands are replaced by the keys of the head of the Church. This type of figure populates Piazzetta’s paintings, and can be seen, for example, in the Saint Christophe with the Child Jesus now in the Metropolitan Museum.

We would like to thank Mr. George Knox for his confirmation of authenticity of our drawing, based on study of a photo.

Provenance:

- Belgium, Private Collection

Bibliography:

- F. MALACHIN, Bortoloni, Piazzetta, Tiepolo : il ‘700 veneto, exhibition catalogue, Cinisello Balsamo: Silvana, 2010
- G. KNOX, Giambattista Piazzetta, 1682 – 1754, Oxford: Clarendon Press, 1992
- Giambattista Piazzetta : il suo tempo, la sua scuola, catalogue d’exposition, Fondazione Cini, Venezia : Marsilio, 1983



9

Bernard PICART

(Paris 1673 – Amsterdam 1733)

ALLEGORY OF THE SEA

Sanguine

12-4/5 x 18-1/4 in. (32,5 x 46.5 cm)

An inventive artist and talented draughtsman, Bernard Picart studied engraving with his father Etienne Picart, called “the Roman.” He continued his training under Benoit Audran I and then moved into Sebastien Leclerc’s studio in 1689. Through the latter, he earned many commissions. In 1696, he left France for Antwerp where he stayed for two years and the Academy awarded him a prize for drawing. Next he continued to the Netherlands where he illustrated several publications. In 1708, he once again left his native land after the death of his wife and children. He never reached his destination which was Sweden. In 1710, he was to be found in the Hague, and in the following year, in Amsterdam, the book capital of the time. Picart remarried, converted to Protestantism, and settled down definitively as a merchant-publisher of engravings and books with the byline, “A Amsterdam chez B. Picart, sur le Singel à l’Étoile.”

An assiduous worker, Picart mainly produced illustrated books, the most famous of which described the Ceremonies and Religious Customs of the People of the World¹ in nine volumes. He explored all kinds of subjects in the course of his career, from copies after Old Masters to studies of French and foreign costumes, from allegorical compositions to the Iliad.

Our Allegory of the Sea demonstrates the quality of Bernard Picart’s draughtsmanship which he exercised with great freedom. The composition reveals both the finesse of his observation and the fertility of his imagination.

The artist has placed a seaborne procession of tritons and sirens in the foreground. According to Greek mythology, these creatures with their long fishtails preceded Poseidon’s arrival. Some of them have seaweed in place of hair as described by Pausanias in the second century. Two tritons ride in a small boat filled with ocean wealth: lobsters, starfish, spiders, crabs, skate, and sardines. A siren and triton pull this festive float while sounding long curving shells like trumpets. The instrument announcing the god’s arrival also calmed storms. A multitude of creatures splash about in the water around them: one siren holds a dolphin, others carry their fishing catch at the end of a pike or in a basket; further back, a male nude, standing on two horses, brandishes a trident. In the distance, the shore gives way to mountains whose only sign of life is a small round temple.

Picart handles sanguine with finesse. The attenuated and nuanced application of the blood-red medium creates contrasts which indicate different spatial planes. Attention to detail does not detract from suppleness of the finely modeled bodies or the variety of sea trophies. The same manner can be seen in another drawing by the master, The Hunters’ Meeting (*La Rencontre des chasseurs*) in the Dijon Museum of Fine Arts.

The fantastic ocean universe can be found frequently in Picart’s work. For example, tritons blowing conch shells decorate the project for a carriage for the Duke of Osuna (Louvre, Drawings Cabinet). In one of the plates illustrating the Iliad, Neptune surges out of the water on a float made of shells drawn by horses and escorted by tritons and dolphins. The same float, surrounded by creatures of sculptural finesse, decorates an engraving in the Drawings Cabinet of the French National Library: Neptune changes into a horse in order to please Ceres.²

Bibliography:

- H. WIDAUER, Catalogue of the inventory of drawings at the Albertina, vol. X ; Die Französische Zeichnungen der Albertina. Vom Barock bis zum Beginnendend Rokoko, Vienna 2006, p. 208 – 216
- Dessins français. Collections du Cabinet des dessins du Musée d’art et d’histoire de Genève, exhibition catalogue, Genève ; Somogy, 2004
- R.J.A. TE RIJDT, « Bernard Picart, , Delineavit et sculpsit, Amsterdam, n° 11, December 1993



10

Jean Marc NATTIER

(Paris 1685 – 1766)

BUST PORTRAIT OF A GENTLEMAN

Pastel on vellum

Signed et dated on the right : 1753

24 x 19-3/4 in. (61 x 50 cm)

Held over the baptismal font as an infant by Jean-Baptiste Jouvenet who would become his master, Jean-Marc Nattier subsequently demonstrated a talent for drawing at a very young age. His father, who was a painter, had him sent to the Academy as of 1703. He was “approved” by the Academy in 1715 and received in 1718.

Jean-Marc Nattier soon abandoned the grand genre in order to do portraits. He then had to measure himself against François de Troy, Hyacinthe Rigaud, Jean Raoux, and François Desportes. Learning from one and then another, Nattier knew how to distinguish himself by the finesse of his chromatic scale, by the softness of his surfaces, and by the elegant choice of poses for his models who were presented at their best. This latter quality is perhaps what assured him a vast prestigious, mainly feminine, clientele. Favored for a while by the House of Orleans, the artist became close to the royal family and produced famous images of the Queen Marie Leczinska and her daughters. Although the painted works by Nattier are well known, his pastels remain rare. He excelled in this technique which he seems to have only begun in 1744 and practiced for a mere decade. Nattier’s pastels were well received at the Salon, starting with the very first one which was presented in 1745. The critics judged that “this work surpasses everything he has done in oils.” Nattier created our Portrait of a Gentleman in 1753. He presents a young

man in the intimacy of a subdued composition. The sitter is shown just over bust length, in an indoor suit without any attributes. The design of the decorative frogging, the fur collar, and the muslin jabot indicate his elevated social position. The curls in his white wig are discreetly highlighted with light blue. A detail which contributes to the intimacy of the image is the fact that hair powder has whitened the upper surface of the pelisse. In this setting, the face is depicted with astonishing psychological intensity. The flesh is soft and modeled with an unctuous touch. Personality is concentrated in the blue-grey gaze and the barely smiling mouth. This half smile is reminiscent of the portrait of Pierre Grassin (Paris, Hôtel de la Monnaie), which is dated 1748 and one of the rare male pastels by the artist.

The artist’s sensitivity as a colorist is in full evidence in this work. The background shades vary from brown to blue-green and accentuate the facial lighting; pearly grey defines the suit jacket. Substance is enhanced by the vellum support – a unique example in the master’s oeuvre. Rarer than the traditional carta azzura, blue tinted paper, this precious finely prepared parchment preserved the unevenness of the epidermis. Nattier plays with this quality: the chalk adheres well to a grainy surface and thus splendidly captures marvelously the pearly effect of flesh which acquires a satin sheen on vellum. It is revealing to compare our work to that of Liotard. This exceptional pastel artist sojourned in Paris between 1748 and 1753. Although not very appreciated by the Academy, his Parisian period was very productive. In his art, he favored restrained compositions which brought the face into relief. He gladly used parchment, as in the portrait he made in France of the Maréchal de Saxe (1748), which is considered a masterpiece in the genre. Long time mistakenly presented as a depiction of Jean-François de La Harpe, our portrait figured in beautiful retrospective exhibitions of French pastels at the beginning of the 20th century. It was shown in Parisian galleries in 1927, 1933, and 1934, and then in Charlottenburg Palace in Copenhagen in 1935. In 1927, Ratouis de Limay denounced the claim that this picture represented La Harpe: born in 1739, the future writer and critic was only fourteen years old in 1753; he was still a scholarship student at Harcourt College.

Observation of resemblance and historical analysis lead nonetheless to some suppositions. Our sitter’s features might possibly be associated with the Marquis de Marigny, who was General Superintendent of the King’s Buildings as of 1751. Louis Tocqué, the student who was closest to, and then became son-in-law and collaborator of Nattier, exhibited a full-length portrait of the Marquis in the Salon of 1756. His face, which was still young, bears some similarities to our work. This man, who had very sure taste, had constituted a top quality art collection. Instructions during his lifetime and his recently published inventory after death made it possible to reconstitute the décor of different properties belonging to the Minister of the Arts. The dining room in the hotel of Menars, situated on the Place des Victoires was most notably hung with five “portraits of the late M. le Marquis de Menars and Madame de Pompadour, his sister.” At least one of the effigies of the latter was the work of Nattier. One could suppose that he who would portray the king’s favorite on many occasions would also have had a chance to depict her brother.

Provenance:

- Probably Fort –Andrieux Collection (two sales in Paris in 1856)

Expositions :

- Paris, Hôtel Jean Charpentier, Exposition de pastels français du XVII^e et du XVIII^e siècle, May 23 - Juin 26, 1927, no. 89;
- Paris, André Seligmann, Exposition du pastel français du XVII^e siècle à nos jours, Nov. 18 – Dec. 9, 1933, no. 38;
- Paris, Galerie Gazette des Beaux-Arts, Le Siècle de Louis XV vu par les artistes, June 1934, no. 163;
- Copenhagen, Charlottenburg Palace, Exposition de l’art français au XVIII^e siècle, August 25 – October 6, 1935, no. 282.



11

Christian Tangermann

(Halberstadt 1769 – Berlin 1830)

PORTRAIT OF FRIEDRICH WILHELM GRAF VON SCHLABENDORF (1704 - 1803)

Pastel on vellum

9-1/3 x 7-1/4 in. (23.6 x 18.4 cm)

Son of a farmer and a cobbler, Christian Tangermann almost missed an exceptional artistic career because of the lack of means and contacts which would have given him access to training. In fact, despite Christian's interest in art, his father wanted him to practice a craft. The younger Tangerman was able to abandon that life gradually in order to pursue his passion and use his artistic talent.

Fortunately, his path led him in 1786 to Berlin, to the Royal Academy of Fine Arts and Mechanical Sciences, where he met Johann Christophe Frisch, Rector of the Academy and Court Painter for Frederick II. His artistic career took off. Accepting a position as professor, he left behind his cottage industry and continued to work with Heinrich Gottlieb Eckert. During this period, he received many commissions for portraits which became his specialty. Soon he was known as a respectable portraitist, especially for miniatures. He began to travel and his artistic reputation often preceded him.

In about 1897-1809, he left to work in Saint Petersburg and returned to Vienna in about 1812.

Tangermann, who was very active, became a member of the Berlin artists'

association.

As a portrait painter, Christian Tangermann left a considerable body of works in oil and pastel, including a series of portraits of the family of the Prussian king, Friedrich Wilhelm II, as well as those of Prince Karl of Prussia (1815, Berlin), Prince Albert of Prussia, and Friedrich Wilhelm III.

Our pastel with its vibrant intense colors, displays the portrait of Friedrich Wilhelm Graf von Schlabendorf (1743-1803), created in 1794. The restrained setting focuses our attention on the face and especially the gaze rendered in deep blues echoing the blue of the redingote.

One is struck, even captivated, by these two orbs turned in our direction. The young man poses with a silent discreet expression and half a smile. Here we can witness Tangermann's full talent: with just a few wisely brushed strokes, he establishes intimacy between the sitter and viewer. The flesh is delicate and pinkish, the ethereal hair wispy, and the contours almost fluffy. Drawing is present everywhere but not overemphasized; he thus lets color reign.

Our pastel epitomizes the draughtsmanship and colorist qualities of this artist who, rather than presenting a disguised, travestied, or embellished reality, wished to render a faithful lively expressive portrait.

Bibliography:

- N. JEFFARES, *Dictionnary of Pastellists before 1800*, Unicorn Press, 2006.



12

Daniel Ferdinand CAFFÉ

(Leipzig 1793 – 1837)

BUST PORTRAIT OF A YOUNG WOMAN WITH A STRAND OF PEARLS

Pastel on paper laid down on canvas

Signed and dated lower left on the sleeve: D.F. Caffé 1814

22-4/5 x 18 in. (58 x 45.5 cm)

A German painter and pastel artist, Daniel Ferdinand Caffé grew up in Leipzig which was the main city in Saxony and a setting for Napoleonic battles. Daniel-Ferdinand's work is in the tradition established by his father, Daniel Caffé, who was also a pastel artist. Daniel the father was an autodidact who had taught himself to draw before seeking training under Johann-Heinrich Schmidt. A cosmopolitan portraitist, Schmidt had, among other things, studied at the Royal Academy under Jean-Baptiste-Marie Pierre. Caffé then followed the advice of Casanova and Anton Graff and was influenced by the Neoclassical painter Anton Raphael Mengs (1728-1779). The elder Caffé became a society painter in Dresden and then in Leipzig, where he settled in 1795. His style, with its Biedermeier aesthetic in keeping with depictions of private life and domestic bliss, reflected the bourgeois taste of his clientele.

Daniel Ferdinand Caffé entered, and learned his profession from the same artistic circles in which his father had evolved. His style, however, was differentiated by its Romantic sensitivity to the individuality and feelings of his sitters.

Caffé portrays a young woman bust length in a velvety medium highlighted

with very fine strokes. The colors of the sitter are enlivened by the pearly grey nuances of the background. The surprising density of the blue in the shawl is balanced by the chromatic finesse of the rose on the dress, the satin sleeves, and the transparent fabrics on bosom and shoulders. In an effort to find alternatives to the expensive blue ultramarine which came from lapis lazuli, research on blue pigments intensified at the end of the 18th century. The analysis of "smalt" used by porcelain makers made it possible to perfect a synthesized mineral blue with a cobalt base. Discovered in 1777 by two German chemists, the pigment was synthesized by the Frenchman Thénard in 1802 and on sale by 1804. This very pure color was extremely successful with 19th century artists.

Caffé suggests a delicate portrait whose details underscore elegance. The neck bears a strand of fine pearls while the ear is ornamented with a stylized gold hoop. A barely open rose enlaced in the ribbon emphasizes the high waist of the young lady. The thick fabric of her shawl is fringed with colored geometric motifs in keeping with Neoclassical fashions. Her hairstyle, with light playing through lifted curls held in place by a black ribbon accentuated by two rows of pearls, creates an elegant frame for her face. The artist has drawn a face with individualized features turned toward the viewer. Closed lips sketch a slight smile. The pensive beauty of this woman is concentrated in her gaze of transparent blues emphasized by a couple of dashes of light. The majority of Daniel Ferdinand Caffé's pastels form a reduced corpus which is conserved in the Leipzig Museum. Our work can be compared, for example, to the Portrait of a Child, dated 1813, and an Unknown Lady (1825). The same gaze turned directly towards the viewer, as well as the tight lay-out, can be found here. They confer an intimate feeling to Caffé's work which also has a certain gracefulness.



13

François BOUCHER

(Paris 1703 – 1770)

PASTORAL

Black chalk

10 x 12-1/2 cm (25.6 x 31.7 cm)

Collector's mark lower left: Alfred Beurdeley (Lugt 421)

« Born merry, natural, and open, he was always good company. Never jealous, he was ready to give credit to his rivals without hesitation. Domestic strife and intrigue could sometimes get him down but he was no more familiar with them than he was with base avarice. He was noble and selfless to the point of letting his friends get rich at his expense by leaving them the works which they wished of him for free.” Such are the words in 1771 of Antoine Bret, prolific writer and French dramatist, on the subject of François Boucher as a happy talented man.

After studying first under his father Nicolas, and then François Lemoyne, François Boucher began his career in the studio of the engraver Jean-François Cars where he produced etchings after drawings and paintings by Watteau whose style heavily influenced him.

Although Boucher won the Prix de Rome in 1723, he was not able to go to Italy until 1727. As students at the French Academy in Rome were required to copy Old Masters, Boucher devoted himself to the study of Correggio and the great baroque decorators. Back in Paris, he was admitted to the Academy in 1734 with his painting, Renaud and Armida (now in the Louvre). With his growing success, Boucher won major commissions such as the absolutely exquisite decoration of the Hôtel de Soubise which he realized in collaboration with Natoire between 1737 and 1740.

Although he was influenced by Lemoyne's style, Boucher soon established his own personal touch which made him the uncontested master of the Rococo. As a fashionable painter, he enjoyed the favor of Madame de Pompadour and was quickly welcomed as the new idol at the court. His success guaranteed him all the positions to which an artist might aspire, as he was appointed Director of the Beauvais Manufacture, First Painter to the King, then Director of the Gobelins Manufacture. Versailles and Fontainebleau have conserved decorative elements which he chose for them.

Designer of costumes and stage sets for the Opera, book illustrator

(including a two-volume edition of Molière which appeared in 1734), producer of designs for the Sevres manufacture and of famous tapestry designs, as well as being a prolific draughtsman, Boucher lived a long successful creative whirlwind of a life.

In fact, who could resist him? Boucher knew how to do everything and found inspiration for mythology, daily life, landscapes, portraits, and more. He could quickly win over those around him, not to mention his contemporaries in general, because he didn't seek to reproduce sometimes sad reality: he presented himself as a sensual treasured painter with the arrogance of the talented, openly and without the least complex. An insatiable artist and hard worker, a prolific painter famous for his elegant, gracious art, Boucher rose to the pinnacles and became a prime witness to his time and the society which had created him.

Let us then take a moment to gaze on this fresh, charming pastoral scene which reveals one of his many fascinating facets. Here we encounter the Boucher who in his lifetime was called “the Painter of Grace” because of his predilection for female nudes.

The origin of these pastorals which have nature as their setting is linked to the rediscovery of Arcadian literature : Jacopo Sannazaro's novel, Arcadia, published in 1504, featured shepherds from ancient Greek Arcadia caught between poetic competitions and love stories. It inspired François Boucher, as it had Watteau, to explore the art of composing and drawing landscape while narrating a story.

Here then, we see a fortuitous encounter between a shepherdess and a young boy. The scene is as might be expected, but our artist has reinvented it with his characteristic deliberation and sense of harmony: everything is calm, refined and elegant. As Jean François Méjanès has observed, “This ease at evoking Nature which had been previously studied directly on site and was recomposed in a pleasing way is typical of Boucher.” With strokes of black chalk, the artist narrates the shepherdess' nap being disrupted by a trifle; he lets the viewer imagine its nature and dream of what will happen next on this bucolic day amidst the foliage, flowers and fruit. In our drawing, the finely rendered vegetation reigns and serves as a veritable backdrop for the delicate forms of the shepherdess.

Our black chalk drawing, engraved by Gilles Demarteau and William Wynne Ryland is characteristic of Boucher's drawings produced from about 1755 to 1760 and intended for circulation as engravings. The middle class clamored for this type of composition which evoked a rural world to which this new social stratum remained quite attached.

Provenance:

- Private Collection

Bibliography:

- F. JOULIE and J.F. MEJANES, François Boucher hier & aujourd'hui, Exhibition catalogue, Louvre Museum Chapel, October 17, 2003 – January 19, 2004, Paris: RMN, 2003
- A. LANG, Boucher et la pastorale peinte, Revue de l'Art, 1986, n°73, p 55-64.
- L' Oeuvre gravée de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild, « Inventaire général des gravures I », Paris, Edition des Musées Nationaux, 1978. Engravings by Gilles Demarteau repro. n°685 p.191 and by William Wynne Ryland repro. n°1540 p.371



14

Jean-Baptiste DESHAYS

(Rouen 1729 – Paris 1765)

THE ABDUCTION OF DEJANIRA

Grisaille ; Oil on paper laid down on canvas
10-1/2 x 13-4/5 in. (27 x 35.2 cm)

In the 1750's, art critics could not praise a certain Jean-Baptiste Deshayes warmly enough. "In my opinion, this painter, my friend, is the foremost painter in the nation," wrote Diderot in one of his Salons. In 1765, at the early age of 35, Deshayes disappeared before reaching full maturity. With him went the hopes for a pictorial renewal which some had placed upon him. André Bancel, in a monograph published in 2008, explored the sources and archives which made it possible to trace the life and work of this little known painter. In the catalogue raisonné which comprises the second half of the volume, the author reconstitutes a corpus which until now has been poorly identified. He returns works to Deshayes which had previously been misattributed to one or another of his masters or contemporaries.

The son of an artist, Jean-Baptiste Deshayes was born in Rouen and at a young age was sent to Paris where Collin de Vermont placed him in the studio of Jean Restout to learn his profession. His subsequent training under François Boucher had a decisive impact on his art. Although the student, perhaps on purpose, did not necessarily depict the same subjects as his master, their style was often very close, especially in oil sketches which André Bancel therefore makes a point of distinguishing. Jean-Baptiste Deshayes married Boucher's eldest daughter in 1758, a fact which bears witness both to the ties uniting the two artists, and to the expectations which the master entertained for his student.

While still in Boucher's studio in 1751, Deshayes won the Grand Prize for Rome. He therefore entered the Ecole des Elèves Protégés, the school for winners of the Grand Prize which was directed by Carle Van Loo. In 1754, the young artist arrived at the French Academy in Rome which was under the direction of Natoire. After a few discouraging months full of hesitation, he became acclimated and ended up staying three years in Italy. The return of Deshayes to France was crowned with success. His status as Boucher's son-in-law assured him of high patronage, while his talent, along with his friendly personality and determined character certainly won him more. As an Academician at the age of 28, he had a studio in

the Louvre, trained students, and succeeded his father-in-law at the head of the Tapestry Manufacture in Beauvais. Furthermore, he participated in several prestigious decorative projects, such as that of the Church of Saint Louis in Versailles.

Among the eighty-three paintings catalogued by André Bancel, forty-three are "painted sketches." They have a certain number of characteristics in common which also apply to our work. Our Abduction of Dejanira is painted in a warm toned grisaille in which the artist plays with the red ground left in reserve so as to give pale reddish tints to his shadows. His vigorous, energetic, loose brushstroke recalls Boucher's influence with additional fiery impetuosity. Deshayes doesn't hesitate to delimit some of his figures with broad strokes separating light and shade. Here, the play of skew lines and the mass of entangled poses increase the sense of movement, but it is really the handling of the medium itself which vibrates and energizes the scene.

Deshays probably illustrates a scene from the legend of Hercules which is found in Greek in Sophocles, *The Trachinians*, (5th c. B.C.) and in Latin in Ovid's *Metamorphoses* (1st c. A.D.) The latter was required reading at the French Academy in Rome. Narrated by Déjanira herself in Sophocles' version, this episode took place during her first trip with her young husband, Hercules. The centaur Nessus took her on his back to help her cross the Evenus, a deep and treacherous river. Halfway across, he touched her "with wanton hands." Hearing her screams, Hercules shot an arrow at the centaur. In agony, Nessus dipped his cloak in his own poisoned blood and offered it to the young bride with the promise of a love charm so powerful that Hercules would never treasure any other woman. Later when Dejanira feared she was abandoned, she tried to rekindle Hercules' passion with this artifice. The poisoned cloak actually caused the hero's death, and his wife killed herself in despair.

To our knowledge, this Abduction of Dejanira is the only episode from the legend of Hercules depicted by Deshayes. Could it be indicative of an unknown intended Hercules cycle? Deshayes, nonetheless painted scenes which were inspired by ancient literature several times, including abductions, such as Boreus abducting Oreithya, which also appeared in Ovid. One can also associate the figure of our centaur with a *Study of a Satyr* by Deshayes in the National Gallery, Washington, D.C. Nonetheless, The Louvre also owns a drawing by Boucher representing *The Abduction of Dejanira* in which the iconography is very close: the centaur turns back towards the captive seated on his back and hands her his tunic. In Boucher's drawing, Hercules in the distance, shoots his arrow.

Deshays' more dramatic handling of the subject of *The Rape of Dejanira* could perfectly summarize this statement by Diderot at the Salon of 1765, shortly after the artist's death: "He is the one who had the fire, the imagination, and the verve; he is the one who knew how to show a tragic scene and throw in incidents which cause shivers, and bring out atrocity by carefully placing it in natural opposition to characters of an innocent and gentle nature; he is the one who is truly a poet."

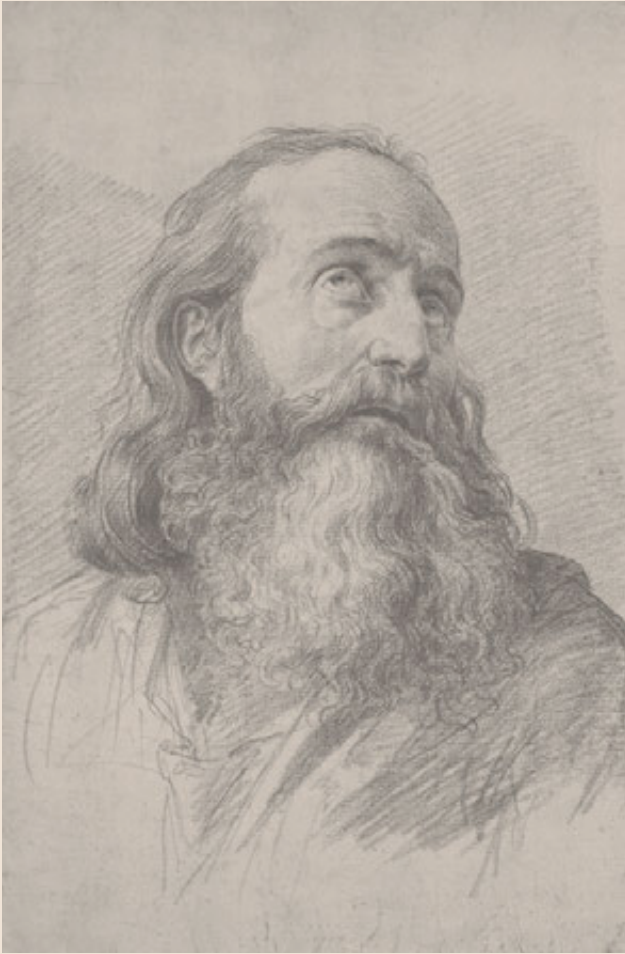
We would like to thank M. André BANCEL for having confirmed the authenticity of our drawing

Provenance:

- Anonymous Sale, Maître Desvouges, Paris, Hôtel Drouot, May 20, 1926, n°4 (as Boucher)

Bibliography:

- A. BANCEL, *Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765)*, Paris: Arthena, 2008
- M. SANDOZ, *Jean-Baptiste Deshayes, 1729-1766*, Paris: Éditart-Quatre chemins, 1977



15

Joseph-Marie VIEN
(Montpellier 1716 – Paris 1809)

PORTRAIT OF A BEARDED MAN

Sanguine

11-2/5 x 7-1/2 in. (29 x 19.2 cm)

Retracing the long career of Joseph-Marie Vien back to its origins leads us to Montpellier. There, in the studio of a portraitist named Legrand in about 1727, the son of a locksmith received his initiation into drawing. His apprenticeship continued in a faïence factory where the young man painted mainly floral and decorative themes. However, it was really under Jean Giral, a student of Charles de La Fosse, that Vien discovered and practiced oil painting for four years. From there, he proceeded to Paris in 1740. Under the protection of Natoire, Vien perfected his training, emphasized the importance of working from Nature, and received several medals at the Salon. With the Prix de Rome in 1743, he was able to study in the Eternal City until 1750. The Director of the Academy there, Jean-François de Troy, gave his students a great deal of freedom in their choice of study. Vien stood out on account of his taste for the Renaissance: he assiduously copied Raphael, Michelangelo, the Carracci, and above all, Guercino. The artist's return to France was marked by major religious commissions,

and little by little, mainly under the influence of the Comte de Caylus, a new orientation. Vien, who was received into the Academy in 1754, became famous in the 1760's for his paintings "in the Greek style." In terms of his compositions and purified colors, he became the precursor, even the father, of Neo-Classicism. His career reached its zenith at this point. Returning to Rome in 1775, where he directed the Academy for seven years, Vien demonstrated his pedagogical talents and effected broad teaching reforms. Among his students were Regnault, Suvée, and David. Here Vien portrays a bust length old man with medium long hair and an abundant beard. The sanguine line is tight, firm, and precise. The artist adapts it as much to modeling the face as to depicting the airiness of the tips of the beard. This line suggests light; its intensity against a ground gently articulated with parallel strokes modulates perception of contrasts. The artist captures the old man's expression, with his half-open mouth, eyes raised to the sky, hooked nose, and slightly furrowed eyebrows. Starting in the 1740's, this type of face can be seen in Vien's works which represent saints, bishops, and old men. It thus appears in the cycle illustrating the Life of Saint Martha, painted in 1747 for the Capuchin Convent of Tarascon. Vien also produced heads of expression at this time which served as models for composing his large religious commissions. Our work is comparable to two sanguines at the Harvard Art Museum. In The Bust of Saint Eloi, Vien uses the medium similarly in order to delineate a face with like expression, slightly in profile and gazing upwards. This drawing corresponds to an overdoor painting of Saint Eloi made by the artist at the request of Madame de Pompadour in 1752 for the Chapel of the Château de Crécy. It was engraved by Louis-Marin Bonnet in his manner imitating sanguine for the *Mercure de France* in 1772. Comparable handling may also be found in the artist's depiction of the Head of Saint Germain as a contemplative old man with a receding hairline.

Provenance:

- France, Private Collection

Bibliography:

- Mastery & Elegance. Two centuries of French drawings from the collection of Jeffrey E. Horvitz, exhibition catalogue, Cambridge : Harvard, 1998
- T. GAEHTGENS, J. LUGAND, Joseph-Marie Vien. 1716 – 1809, Paris : Arthena, 1988



16

Joseph-Benoît SUVÉE

(Bruges 1743 – Rome 1807)

TWO STUDIES FOR THE FIGURE OF « CORNELIA, MOTHER OF THE GRACCHI »

Black chalk and white chalk on prepared blue paper
20-3/4 x 11-2/5 in. (52.8 x 30 cm)

Suvée, who was born in Bruges, remained attached to his native land throughout his life. Nonetheless, it was in France that he pursued a model academic career crowned by a series of official honors.

At the age of eight, parallel to his classical studies, Suvée enrolled in the Academy of Fine Arts in Bruges which was directed by Matthias de Visch. In 1761, he won first prize for drawing from a live model and two years later, distinguished himself with the first prize for a project in architecture, rare evidence of his talent in this area.

In that same year of 1763, Suvée left for Paris. After a year of studies crowned by success at the Academy of Saint Luke, he entered the Royal Academy. While hiding his foreign birthplace, the artist unanimously won the Prix de Rome ahead of Jacques-Louis David in 1771. Bruges welcomed the new laureate triumphantly and this victory brought him many commissions. Finally, after a year at the Ecole des Elèves Protégés, Suvée left for the Palazzo Mancini on via del Corso. The Academy was directed by Natoire, who was succeeded by Vien in 1775. Suvée received permission from the latter to prolong his stay in the peninsula another two years.

As soon as he returned to France in 1779, Suvée exhibited at the Salon. He was received into the Academy the following year. In the course of his career, Suvée remained continuously in close contact with his native city and introduced many students from Bruges to the French art world. Several of them also won the Prix de Rome.

In 1792, Suvée was selected to direct the French Academy in Rome, but David's hostility, along with the suppression and subsequent sack of the Academy, prevented him from leaving for the Eternal City until 1801. His correspondence with Canova and Vivant-Denon recall his pedagogical qualities and his commitment to the Academy which, under his direction,

moved from the Palazzo Mancini into the Villa Medici.

The good relationship that Joseph Benoît Suvée had with royal powers caused him many difficulties during the Revolution, but his status as an Academician guaranteed him official commissions to a very late date. In 1792, he produced a monumental oeuvre for Louis XVI, Cornelia, Mother of the Gracchi, which is now in the Louvre. The subject, taken from Valère-Maxime, was already known. "My jewels? Here they are," replies the daughter of Scipio the African, as she presents her sons Tiberius and Caius to a Roman lady who visits them proudly bedecked in ornaments. The painting was exhibited in the Salon of 1795. A small replica, now in Besançon, served as the cartoon for a Gobelins tapestry executed between 1804 and 1809.

Our two drawings are preparatory works for the painting. They show two of the men on the right side who observe Cornelia and her offspring.

Here, Suvée has drawn monumental figures in line with the classical aesthetic of the time. The line is pure and accentuated by subtle chiaroscuro enhanced by the blue tint of the laid paper. The modeling of the precisely worked draperies evokes antique relief sculpture. Although intended as preparatory works, the two drawings have a finished appearance. Their orientation in space differs from the final painting, where profiles have been modified and the right arm of the young man has become visible. In addition, the final figures were partially truncated so as to integrate them into the composition.

Cornelia, Mother of the Gracchi and its preparatory drawings fit into a vast movement of a return to Antiquity that spread across France as of the 1770's, but which actually started in Italy at the beginning of the century. The discoveries during the excavations of Herculaneum which began in 1738, as well as the discovery of Pompei in 1748, sparked a desire to renew the aesthetic ideals of Antiquity backed up by the writings of Winckelmann and the Comte de Caylus. The Neoclassical movement to which Suvée's work belongs was primarily the consequence of theoretical currents. Here, antique values were focused on workmanship which "pushes primitivism to the limits of austerity, and where the purification of forms re-enforces the message," according to M. Pinette and F. Soulier-Françoise.

Provenance:

- Belgium, Private Collection

Bibliography:

- S. JANSSENS et P. KNOLLE, Joseph Benoît Suvée et le néoclassicisme, Groeningemuseum, Rijksmuseum, Gand : Snoeck, 2007
- Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome : Directeurat de Suvée, 1795 – 1807, Roma : Ed. dell'Elefante, 1984
- M. PINETTE et F. SOULIER, De Bellini à Bonnard, Musée de Besançon, Paris : P. Zech, 1992



“The cameo is like a wash drawing where one observes the shading of objects to form distant ones and make them recede by diluting the hues. One should observe lights and shadows. That is why Boucher as a draughtsman used them so much.”

Françoise Joulie

Provenance:

- Private Collection

Bibliography:

- F.JOULIE, “François Boucher, fragment d’une vision du monde,” exhibition catalogue, Holtegaard (Denmark), August 17th - November 4th, 2012, Somogy, 2013. Illustrated under n°81.

17

François BOUCHER

(Paris 1703 – 1770)

**OVERDOOR WITH A CARTOUCHE SUR-
ROUNDED BY DRAPERIES, GARLANDS,
AND CUPIDS**

Oil on Canvas

25-1/5 x 31-2/3 in. (64 x 80.5 cm)

Cameo, monochrome, or grisaille paintings such as this, if they are in grayish hues, are usually reserved for trompe l’oeil architectural subjects. At least, that is the definition given in the dictionaries of painting by Lacombe and Pernety in the 1750’s, which explains that “this manner was employed to depict low marble or white stone relief sculpture.” The motifs of cupids surrounding the cartouche in this overdoor situate it around 1745. Its overall composition recalls the *Book of Cartouches* (*Livre des cartouches*) published by Huquier after patterns drawn from the *Tombs of Princes* (*Tombeau des Princes*). The two unicorns associated with the cupids also evoke designs of tombs of William Cowper or William III, although they appear in an organized simple composition characteristic of the artist’s mature style.

Even if he didn’t depict an architectural subject, Boucher didn’t hesitate in this type of commission to use greys and dark blues, such as one sees in an *Allegory of Faith*, signed and executed a little earlier in quite surprising hues of blue. There, too, the figure below the feet of this allegory is reminiscent of certain motifs from the *Book of Cartouches* by Huquier, but on account of the richness of the surface itself, this canvas is more related to an oil sketch than to a decorative element to be inserted into woodwork.

For his oil sketches, François Boucher also used a lot of monochrome, cameo, or grisaille hues for different reasons: oil sketches are the expression of initial thoughts which the artist formulates so as not to lose them. Roger de Piles gives a precise definition when he writes that the colored sketch is made for resting and relieving memory.¹ Before he passes to the final stage of realization, Boucher would add drawings of the most complex motifs with constant variations in relation to the initial idea. Always very boldly drawn with a rich surface full of impastos and lighting that recalls drawing, his sketches capture effects with the same efficacy as drawing, especially when they are monochrome:



18

Jean-Guillaume MOITTE

(Paris 1746 – 1810)

FULL LENGTH PORTRAIT OF A SCULPTOR WITH HIS MALLET IN HAND

Pen, grey ink and sepia wash

Signed and dated in ink, lower right: « Moitte sculpteur 1778 »

7.7 x 9-1/2 in. (38.5 x 24.2 cm)

Trained first by Pigalle and then by Jean-Baptiste Lemoyne, Jean-Guillaume Moitte won the first prize in sculpture in 1768 with David Holding Up Goliath's Head in Triumph. Therefore, he entered the Ecole des élèves protégés, the institution which had opened in 1749 and had been under the direction of Carle Van Loo until his death in 1765 when Louis Michel Van Loo took his place. The school was intended for winners of the Prix de Rome to refine their talents in preparation for their studies in the Eternal City. Moitte was one of the last students to complete three full years under Louis Michel, because after the death of the latter, the school was reduced from six to two students and finally closed down in 1775. Van Loo taught him drawing, the principles of composition, and the conception of a work of art. The young Jean-Guillaume stayed in Rome until 1773, but had to come home because of his fragile health.

Back in France, Moitte caught the attention of the public with classically inspired statuettes and small reliefs which were noticed by David in particular. Subsequently, he worked for Henri Auguste, the king's goldsmith. A contemporary biographer recorded that Moitte produced more than a thousand drawings for the goldsmith and that he was considered the most talented draughtsman affiliated with Auguste.

Jean-Guillaume Moitte participated in the sculptural projects for many monuments in the capital. He made it his speciality to execute numerous statues of army generals who died in combat, such as, for example, the Count of Custine for the Museum of Versailles, the tomb of General Desaix in the Monastery of the Grand Saint Bernard, as well as that of Leclerc, husband of Pauline Bonaparte, which was executed at the request of Napoleon for the Pantheon in Paris. During the Revolution, in 1793, he had already conceived and produced its sculpted pediment for the latter edifice. Its theme was The Fatherland crowns the Civil and Heroic Virtues. Moitte won first prize in a competition for the statue of Jean-Jacques Rousseau which was supposed to be placed near the Champs-Élysées, but the project never materialized.

On the other hand, he left many traces of his chisel and plumb line in the sculpted exteriors of the Salm-Kyrbourg Palace, now the Palace of the Legion of Honor, in which he played a major role. At the Louvre as well, the artist left us some remarkable relief sculptures, such as the figure of Herodotus in the Cour Carrée near the Clock Pavilion. The Graphic Arts Department of the Louvre also conserves numerous preparatory sketches for his many projects.

Drawings always occupied a large part of Jean-Guillaume Moitte's artistic activity. We mainly know his pen and wash drawings which were usually intended for decorative projects. Sanguine drawings appear to be rare.

Our drawing shows a carefully crafted full-length portrait of an elegant, refined man proudly wielding his tool. Stately and massive, the man has a certain gravitas as he holds his mallet in one hand, places his right foot in front, and gazes into the distance, as if he wanted to judge the precision of the proportions of his most recent creation. One could imagine that the artist himself is represented for posterity or for his own pleasure. Whether or not that is so, our finely sketched oeuvre fully demonstrates Moitte's talent, especially in his sense of modeling and mastery of light and shade which are truly the best attributes of this sculptor-draughtsman.

Provenance:

- Sale, Hôtel Drouot, Paris, May 20, 1955, lot 126
- Private Collection

Exhibition:

- « Collector's choice », Mississippi Museum of Art, Nov. 1978 – Jan. 1979, n° 107



19

Flaminio Innocenzo MINOZZI

(Bologna 1735 – 1817)

STUDIES OF GODS AND ANTIQUE STYLE FIGURES

Pen and brown ink

Monogram lower center: F.M.

7 x 10-1/4 in. (17,8 x 26 cm)

The fact that Flaminio Minozzi followed his signature, sometimes reduced to the initials F.M., with the terms « architetto e pittore, » is a perfect indication of the wealth of art in Bologna, as well as the breadth of education of the city's artists in the second half of the 18th century. Minozzi began his apprenticeship under his father Bernardo who was a landscape painter. In 1750, he entered Carlo Galli Bibiena's studio, the last descendant of a Bolognese dynasty of architects and painter decorators. There he was initiated into the art of quadratura of which Bologna was one of the liveliest centers; this technique for decorating walls had been introduced early in the century by illusionistic painters. It aimed, via acute architectural and geometric knowledge, to represent trompe l'oeil architecture which was sometimes accompanied by decorative stucco elements. Minozzi terminated his education with extended studies in civil architecture. In 1756, his prize-winning project for a Monumental Stairway with composite orders displayed his attachment to the great Bolognese masters. The artist worked as much on decorative cycles, such as the one in the Malvasia Palace (1756-1758), as on architectural projects. In particular, he executed the now-destroyed façade of San Giacomo dei Carbonesi in 1765. That same year marked a turning point in Minozzi's oeuvre. Under the patronage of Senator Muzio Spada, he spent five months in Rome. There he observed modern architecture carefully, from the Barberini Palace to San Pietro in Montorio, as can be seen by his numerous studies. Back in Bologna, he was appointed to the Clementina Academy where he started teaching in 1774.

At the end of the 1760's, Minozzi abandoned construction to devote himself entirely to decoration which brought him many public and private projects. The master also received minor commissions: sumptuous catafalques for distinguished members of Emilian society, ephemeral sets for celebrations and theater, and so forth. The grisaille portrait of Gian Luca Pallacini in the library of the same name (1792), as well as the remarkable study for a Triumph of David in an Architectural Fantasy (Paris, Christie's, March 27, 2003, lot n° 42), illustrates his deftness in representing the

human figure.

In our sheet, it is thus interesting to observe the characteristics of a staffage or figure painter whose known drawings today mostly evoke his work as an illusionistic architect. With a lively penstroke and no wash, Minozzi arranges several motifs inspired by Antiquity on unprepared paper. In the upper left, can be seen an abduction scene: observed by a seated man whose back is turned, two young women are being lifted by centaurs. To their right, one of the faces, a bearded man, evokes a warrior hero; his helmet is decorated with three wrestlers. A sketch of a classical arcade and architrave separate the sheet into two sections. In the lower part, two studies of seated old men frame that of a young male nude. Sketches of helmeted soldiers, statues, faces, and putti are scattered about.

Minozzi constructed dynamic figures with curved pen strokes which can be seen in his Project for a Ceiling in the Metropolitan Museum, as well as in the sheets at the University of Michigan Museum of Art. The lines finish in open flourishes which recall the style of his distant predecessors, such as Guercino. In this work, shadows are indicated by lively parallel lines. The artist monogrammed the paper; the ductus of his initials can be found in the Temple Ruins, sold at Sotheby's, London, on December 1st, 1983.

Provenance:

- Belgium, Private Collection

Bibliography:

- D. RABREAU, Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle, Paris: Bibliothèque de l'Image, 2011
- S. FALABELLA, "Flaminio Innocenzo Minozzi", in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 74, 2010
- O. BERGOMI, Un apparato di F. M. in memoria di padre De Angelis, in Strenna storica bolognese, LIII (2003), pp. 59-75
- A.M. MATTEUCCI, I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento ..., Milan: 2002
- M. GORI, "Un disegno inedito di F. M. all'Art Museum dell'Università di Princeton nel New Jersey," Studi romagnoli, XLVI (1995), 46, pp. 395-397, 400-410



20

Martin DRÖLLING

(Bergheim 1752 – Paris 1817)

LEFT PROFILE PORTRAIT OF A YOUTH, SAID TO BE THE ARTIST'S SON

Oil on Paper

18-1/3 x 11-1/10 in. (46.6 x 28.3 cm)

About seventy works by Martin Drölling are known today. An Alsatian who was David's contemporary and whose intimate work is mostly comprised of portraits and genre scenes, Drölling was born in Bergheim in the Upper Rhine (Haut-Rhin) in 1752. The laborious use of French in a lost autobiography, known through a transcription by his daughter, reminds us of the artist's modest origins. Following an apprenticeship in his native town, and against the wishes of his parents who wanted him to be a writer, Drölling continued his training in Strasbourg and then Paris. After a difficult beginning when he lived from copies and portraits, the young man registered for the School of Fine Arts (Ecole des Beaux-Arts) in 1779 for one year. In fact, he really learned to paint in the Louvre. He spent long

hours copying the Dutch and Flemish masters whose intimacy, light, and finesse would become an integral part of his works from then on.

For a while, Drölling was associated with Elisabeth Vigée-Lebrun who had him paint the accessories in some of her portraits. Perhaps through her, he met Greuze whose family scenes influenced him. Working at the manufactory of Dihl, Drölling was noticed by Brongniart who hired him for Sevres. He painted genre scenes there until 1813. In 1781, he started exhibiting his paintings on canvas at the Salon de la Correspondance and then in 1793 at the Salon du Louvre until his death.

Here, Drölling depicts the left profile of a young boy. The artist has not left very wide margins so the viewer's attention is concentrated on the face. Drölling's brushstroke is very fine and he works with a limited palette. A golden light modulates the boy's expression which is that of a young serious child. The only adornments in this portrait are the red knotted scarf, the wide finely embroidered collar, and the brass buttons.

The intimacy of the pose and tight framing are indicative of the closeness between the painter and his sitter. The handling of the hair, the typical profile with its full cheeks and slightly snub nose lead us to suggest the possibility that the artist might have been portraying his eldest son, Michel-Martin.

In fact, the family played an important role in Drölling's life and oeuvre. His first marriage did not last long, because he was widowed very soon. In 1785, he remarried Louise Belot, the daughter of a color merchant. Two boys and a girl were born from this alliance and served as the artist's favorite models. The oldest, Michel-Martin, and the youngest, Louise-Adéone, would follow in the artistic footsteps of their father.

Born in 1785 and first trained in his father's studio, Michel Martin entered David's studio in 1806. Four years later, the Prix de Rome in hand, he stood out as a history painter upholding Neoclassicism. Nonetheless, he kept his father's taste for light and intimacy learned from the Flemish painters. Michel Martin as a child can be found in several works by Martin Drölling. One can thus see him in profile reading in front of an open window overlooking the Place Vendôme (private collection, Vie-sur-Cère). His face is closely comparable to the one in our painting. *Painting and Music*, *Portrait of the Artist's Son* (LACMA), dated 1800, depicts him again. Its composition is reminiscent of *Soap Bubbles* and *The Seller of Wild Game*, works by Willem van Mieris which Drölling had seen and may have copied at the Louvre.

Provenance:

- France, Private Collection

Bibliography:

- M. et F. FARE, *La vie silencieuse en France : la nature morte au XVIII^e siècle*, Paris, Fribourg : Société française du livre, 1976
- L. LEVRAT, *Martin Drölling (Bergheim 1752- Paris 1817) : un état de la question*, Master's 2 Thesis, University of Grenoble, 2010



21

Marie Prudence TRUCHY

(Chessy-les-Près 1822 – Paris 1889)

ROSE SPRIG ON A LEDGE

Watercolor and gouache on vellum laid down on cardboard

Signed and dated lower left: 1846

With annotation: « Souvenir de reconnaissance et d'affection » (Souvenir of appreciation and affection)

11-1/2 x 15-1/4 in. (29.2 x 38.7)

Marie Prudence Truchy belongs to one of many generations of women who practiced flower painting, which was, for a long time, one of the few professions requiring qualifications open to women, regardless of social background. A student of Olympe Arson who had learned the art from Pierre-Joseph Redouté, Marie Prudence Truchy fits into a long French tradition. She exhibited in the Salon from 1843 to 1849. Her works could also be seen at Boulogne-sur-Mer in 1847, and in Dijon in 1858: watercolors of flowers, which were more difficult to get accepted at the Salon, found their place more easily in exhibitions organized by societies of Friends of the Arts, be they in Paris or the provinces.

The first flower paints on vellum were painted in France in the early seventeenth century. In the 1630's, Nicolas Robert executed a series of plants cultivated in the gardens of Blois Castle for Gaston of France, Duke of Orleans. Next, the painter worked for Louis XIV. Appointed in 1666 to the position of "ordinary miniature painter to his Majesty," he was required to produce at least 24 vellum for him every year which depicted the plants in the King's Gardens, as well as animals in his Menagerie. Thus began a tradition which was the fruit of an ongoing taste for botany and zoology.

During the Revolution, the transformation of the King's Gardens into a Museum of Natural History was accompanied by the creation of a "Chair of Natural Iconography, or the art of drawing or painting all of Nature's productions." The last miniaturist of the King, Gerard Van Spaendonk, received that title. The decision was also made in 1793 to continue collecting vellums. A competition in botanical subjects was won by the Redouté brothers.

While flower painting in Lyon remained the prerogative of men such as Berjon, Pierre-Joseph Redouté transmitted a feminine tradition to Paris.

He became master of drawing at the Museum in 1822. The emulators of this "Redouté of women" were numerous, starting with Josephine, for whom he also decorated Malmaison, Marie-Louise and Louise of Orleans. The one who was known as the 'Raphael of flowers' utilized a technique introduced by Van Spaendonck: dense bodycolor gave way to transparent watercolors with refined nuances. The most famous example of his talent is the collection of Roses published in 1817.

The work of Marie Prudence Truchy falls within this tradition. The young lady uses vellum which student artists learned to prepare themselves at the museum. She depicts a sprig of roses on a marble ledge. The traditional composition is reminiscent of Jan Frans Van Dael, especially his *Roses and Butterflies* (Lille, Museum of Fine Arts). Truchy exhibited a copy at the Salon of 1846. The light substances of blossoming flowers and buds are precisely transcribed and contrast with the cold stone. The artist borrows a taste for detail and artifice from Flemish painting: here a butterfly, there a beetle or ant.

A few drops complete the work and fit lines written by Colette about Redouté:

"The flower finished, he added the tallow-droplet of dew which he used as if it were a deadly fly. It is from him that princesses learned to paint and anemones to cry. The anemone and the hundred roses and the ear of the bear, everything in nature which blooms as velvet melts into tears under Redouté's brush."

Provenance:

- France, Private Collection

Bibliography:

- E. HARDOUIN-FUGIER, E. GRAFE, *Les peintres de fleurs en France de Redouté à Redon*, Paris: l'Amateur, 1992
- A. RAYNAL-ROQUES, J.-C. JOLINON, *Les Peintres de fleurs : les vélins du Muséum*, Paris: Bibliothèque de l'Image, 1998



22

**François Pascal Simon GERARD,
dit le Baron GERARD (attributed to)**

(Rome 1770 – Paris 1837)

« BUST PORTRAIT OF A CHILD IN THE
CLOUDS »

**Oil on canvas, sketch
18-1/5 x 15 in. (46.2 x 38 cm)**

François Gerard spent his childhood in Rome in a family atmosphere to which he remained very attached. The support and backing of his father made it possible for him to study in Paris under Pajou and then Nicolas-Guy Brenet before joining David's studio where he rapidly became one of the favorite students.

Placing second after Girodet in the competition for the Prix de Rome, Gerard continued to assist David before winning the competition organized by the Committee of Public Safety with his Tenth of August, 1792 (Louvre).

Gérard painted a portrait of his friend Jean-Baptiste Isabey and Isabey's daughter in 1796 (Louvre). The canvas, which was noticed at the Salon, was a chance for the artist to demonstrate his qualities as a portraitist. In fact, although he never let go of the grand genre of history painting, his reputation would be forged on his portraiture.

The success of portraits executed by the artist at the end of the 1790's attracted the attention of Bonaparte and his circle. Josephine at Malmaison, Madame Recamier, and Bonaparte in his Coronation Robes would become milestones in a streak of fortune that would last through the Restoration. Official painter to the Empress and later to Louis XVIII, Gerard was

appointed Professor at the Fine Arts School (Ecole des Beaux Arts) in 1811, and then a member of the Institute, and finally ennobled.

The delicacy and perceptible sensitivity in our painting reveals the hand of a great portraitist such as Baron Gerard was capable of being.

The sketch depicts the face of a young boy, turned slightly in profile, painted with a consistent touch in a supple medium. The sitter is softened by transparency in the shadows. The pink cheeks highlight the milky complexion of the child with his fine features surging out of an unfinished background. His loose curly blond hair gives him the appearance of a cherub.

In general, portraits of children by Gerard are inserted into large scale family portraits, for example, five children surround the Duchess of Montebello (Château of Versailles Museum). The finesse of our young boy's features can be found in the face of Napoleon-Louis, Prince of Holland, depicted in the company of his mother, Queen Hortense (1807, Fontainebleau Museum). A few portraits of single children are also known; the most famous is that of the King of Rome very young, but already endowed with the attributes which transform the work into an official dynastic representation. Gerard also painted a portrait which is said to represent Queen Hortense as a child (Avignon, Calvet Museum) in which one finds the same softness of expression which characterizes our work.

Bibliography

-A. SERULLAZ, Gérard, Girodet, Gros : L'atelier de David, Paris, Louvre Museum, Milan : Cinq Continents, 2005

-Au-delà du maître: Girodet et l'atelier de David, Exhibition catalogue, Girodet Museum, Montargis, Paris :

Somogy, 2005

-C. LENORMANT, François Gérard, peintre d'histoire, essai de biographie et de critique, Paris, V.-A.Waille, 1847



23

Ferdinand-Alexandre HEILBUTH

(Hambourg 1826 – Paris 1889)

ROWBOAT RIDE ON THE SEINE AT NEUILLY

Bodycolour on beige paper laid down on canvas

Signed and dated 1881 lower right

22 x 37 in. (56 x 94 cm)

A naturalized French citizen originally from Munich, Ferdinand Heilbuth settled in Paris where he frequented the studios of Paul Delaroche and then Charles Gleyre. During this training period which lasted about a decade, he oscillated between genre and history painting. After 1765, he kept a studio in Rome where he frequently stayed and gained the nickname of “painter of cardinals.” Far removed from themes of Antiquity, he successfully tackled the depiction of daily scenes of Vatican life. His spontaneous plein-air paintings are very polished: throughout his career, he took compositions that had been begun outdoors and reworked them in the studio.

In 1870 because of his German origin, Heilbuth had to flee to England where he remained for four years. Along the banks of the Thames he developed a taste for river scenes enlivened by elegant young ladies. During his stay in London, he prospered. For example, his works could be found in Grosvenor Gallery next to those of Tissot.

Back in France and for the rest of his life, Heilbuth's œuvre continued to be inspired by what he had discovered across the Channel. Once his Roman studio was liquidated, he never left Paris again. Pursuing the ambition to become “the Watteau of the banks of the Seine,” his work led him to Bougival, Chatou, and even Bagatelle. Without ever abandoning oils or pastels, the artist also devoted himself to watercolors and participated actively in the founding of the French Society of Watercolor Painters (Société des Aquarellistes français). His favorite masters were Troyon, Theodore Rousseau, and Corot. In his collection were also works by Jongkind, Monet, and Puvis de Chavannes.

Heilbuth exhibited in the Salons from 1853 to 1887. One of his masterpieces, *Beau Temps* (Beautiful Weather), which was exhibited and considered above competition level in 1881 (no. 1122), features “two young Parisian women rowing on the Seine in the autumn calm.” Our work falls in the same category. The scene is situated along the river at Neuilly: one can distinguish the tip of the Ile de la Jatte in the background. In the foreground, a young woman guides a boat full of children accompanied by a governess. Against the right shore looms the heavy silhouette of a washboat; rowboats maneuver in the shade of the foliage along the other riverbank.

The subject in this large format is sublimated by technique. Heilbuth exploits his medium brilliantly in this transcription of the unique atmosphere of the Seine. The surface almost seems to be composed of powder, like pastel. The luminosity of the water is shown through the conjunction of unattenuated whites and broad reserve areas. The grain of the paper gently and gracefully modulates children's faces.

Subtly modifying the composition, Heilbuth repeats a subject here which he had already executed in oil, perhaps not as lightly, under the title of *Passeur à Neuilly* (The Ferryman at Neuilly). The rowing woman is replaced by a boatman; the governess becomes a nun and the cachmire shawl across the bow of the rowboat is transformed into a dog. A version on wood of *The Ferryman* was exhibited in Heilbuth's studio sale at the Georges Petit Gallery in 1896 (no. 21). According to Charles Yriarte, it is one of “those intimate works which the artist kept as a treasure in which he had taken a little bit of the emotion which gripped him in the presence of Nature, and in which one could find a reflection of the tranquil joy with which she fills souls created to feel and to love her.”

Provenance:

- France, Private Collection

Bibliography:

- C. YRIARTE (Preface), Galerie G. PETIT, Vente provenant de l'atelier Ferdinand Heilbuth, May 19th, 20th, and 21st, 1890.
- *Reflets de la Seine impressionniste*, exhibition catalogue, Rueil-Malmaison, Atelier Grognerd, December 2008 – March 2009, see for comparison, n° 78.



24

Edgard MAXENCE

(Nantes 1871 – Bernerie en Retz 1954)

AFTER THE VICTORY

Tempera, body colour, pastel with gold leaf highlights over black pencil

Signed and dated lower right: 1903

21-1/4 x 16-9/10 in. (54 x 43cm)

Received into the School of Fine Arts (Ecole des Beaux-Arts) in Paris in 1901, Maxence entered the studio of the portraitist and decorator Elie Delaunay, who was also from Nantes and would become a close friend. When Delaunay died, Maxence joined Gustave Moreau's studio. Here he found an open-minded and competitive atmosphere, as well as constant encouragement from a master who considered him one of his best pupils. Under Moreau's direction, Maxence pursued a brilliant career at the School of Fine Arts. His first exhibition at the Salon of French Artists in 1894 met with success. The next year, however, he was eliminated in the first round of the Prix de Rome competition. This defeat had interesting consequences on the artist's work: the dreamy world which Maxence created became impregnated with his literary knowledge and fantasies of Italy where he would not actually set foot until 1920. Initially influenced by Gustave Moreau, Maxence depicted a mysterious universe imbued with a very personal iconography. He demonstrated his taste for the Middle Ages blended with religious sensitivity, along with a preference for portraits indebted to the work of his first master.

Although Maxence's œuvre fell within the Symbolist movement, he remained somewhat of an outsider. Having chosen a Parisian career, he nonetheless avoided the limelight of an art world in full foment. Not at

all a theorist, Maxence read very little and did not become involved in the development of Modern Art. The painter chose to exhibit mainly in the Salon of French Artists (Salon des artistes français), with the exception of three Rose+Croix Salons (1895-1897). As he was not at all an "academic" artist, his originality is unmistakable. Apollinaire praised his work for its "grand poetic feelings...and contained lyricism that was not at all conventional." Maxence also maintained close ties with his native city; he developed a bourgeois clientele there for whom he produced numerous portraits.

« After the Victory » embodies the technical preoccupations of Edgard Maxence. He studied ancient techniques, used tempera, mixed wax into his pigments, and easily incorporated gold leaf. His drawings are equally the product of a complex understanding of his media. As in our work, he mixed bodycolour and pastel, and even India ink, over lines already drawn in black chalk. Magnificently executed, our drawing reverberates with mystery, even down to the very substance with which it is created in a Symbolist application of pastel which is softer and more suggestive than oil.

Maxence was first and foremost a portraitist, but here he does not seem to give much importance to the identity of his sitter. Androgynous, with his eyelids lowered, the figure wears an enigmatic expression which is not clarified by the title. Such characteristics bring Maxence close to the Pre-Raphaelites. The sitter's clothing and the background against which he is inscribed unfurl a shimmering expanse of color which forms a striking contrast to his self-absorbed air.

Our work is comparable to *The Soul of the Forest* (L'Âme de la forêt, Nantes, Museum of Fine Arts) a composition assembling faces -- a collection of portraits -- midst an enigmatic atmosphere. The work is part of a small series on "the soul." In this highly symbolic context, the soul is not only understood in its spiritual sense, it also expresses the essence of a person. From this perspective, our portrait -- as in the series of "souls" -- does not depict a person, but represents a being and the mystery which surrounds it.

The surprising face of this sitter is seen in *The Sacred Reading* (La Lecture sacrée, also called *The Meditation*, Sotheby's sale, London, June 24th, 1987). The figure here has a halo and wings; its androgynous character classes it among the angels. Perhaps our work also represents a sort of angel whose wings are highlighted with precious peacock motifs.

Our pastel is brilliant evidence of the work of this man who had an « illuminator's temperament, » to employ the terms used by critic Marc Elder to describe Maxence:

"I mean that the spirit of the old patient artists in days of yore, who decorated the Holy Scriptures and Hours, has flowered anew in his soul. He is descended from those perfect poets who interlaced colored lights in the margins of parchment. Like them, he possesses the conscience, the moral rectitude of his means, a sense of elegant sinuosity, as well as fastidious harmonies of distinction and charm."

Provenance:

- France, Private Collection

Bibliography:

- *Autour des symbolistes et des Nabis du musée : les peintres du rêve en Bretagne*, exhibition catalogue, Brest, Fine Arts Museum (Musée des Beaux-Arts), October 27, 2006
- J.D. JUMEAU-LAFOND, *Musée d'Ixelles, Les peintres de l'âme : le symbolisme idéaliste en France*, Antwerp: Pandora, 1999
- *Le mystère et l'éclat : pastels du Musée d'Orsay*, exhibition catalogue, Paris : RMN 2008



25

Jules-Jacques LABATUT

(Toulouse 1851 – Biarritz 1935)

THE BIRTH OF VENUS

Original terracotta

Signed on verso

16-1/2 x 13-3/4 in. (42 x 35cm)

Born in Toulouse in 1851, Jules-Jacques Labatut entered the city's School of Fine Arts (Ecole des Beaux-Arts) in 1869. He studied there for eight years, won the municipal prize and a scholarship, and entered the School of Fine Arts (Ecole des Beaux-Arts) in Paris. He was welcomed first into Jouffroy's and then Mercié's studios. After coming in second in the Prix de Rome competition in 1877, he earned first prize in 1881 with a mythological subject. The works he sent to the Salon during his stay in Rome were highly appreciated, and he continued to exhibit after his return to France. He was awarded several prizes and State commissions. Labatut was also one of the most noticed French sculptors at the Chicago World's Fair in 1894. In 1901, Labatut exhibited a marble group of The Birth of Venus at the Salon of French Artists (Salon des Artistes français) which is comparable to the work sold on October 3, 2002 at Christie's, NY (lot n° 719). The artist presented a young nude Venus emerging from a seashell restrained by a cupid. Three years later, the sculptor exhibited a glazed terracotta and crystal Star of Morning (n° 4771, ill. p. 208) at the Salon of Decorative Arts (Salon des arts décoratifs). The work was acquired and published by the French Gallery of Decorative Art (Galerie française d'art decorative). The "Star of Morning" is another moniker for Venus and refers to the planet which appears in the sky just before the Sun. The artist thus offered a new interpretation of the birth of Venus.

Our group, which is another study of the same motif, falls between these two versions of one of the most cherished subjects in art. The same young woman is found here sensually stretching her limbs in a sinuous curve. Her nudity recalls the Salon of 1901 version, in which her pose is closer to that of 1904 where she was draped with a light veil. As in the latter, the young goddess does not emerge from a seashell, but rather from a more

deconstructed base which is a reminder that, according to Hesiod, the goddess was born out of sea foam. Finally, Labatut creates a group in this work: at the feet of the awakening young woman, another is asleep. Perhaps she represents the initial state of the goddess when she was still languidly reclining in the foam. The iconography of the latter therefore evokes other representations of the subject from previous decades, such as the Venus by Cabanel which was one of the great successes of the Salon of 1863 and which Labatut could have seen at the Luxembourg Museum (Musée du Luxembourg).

Provenance:

- France, Private Collection



26

Constantin MEUNIER

(Etterbeek 1831 – Ixelles 1905)

HEAD OF A MINER

Low relief in bronze in a natural wood frame

Signed lower right

6-7/10 x 8-1/2 in. (17 x 21.5cm)

Although he had been trained as a sculptor, Meunier devoted himself exclusively to painting until 1884. The working man who progressively emerged in plaster and bronze from his hands revealed that he was a talented sculptor and, at the same time, opened new horizons for end-of-the-century sculpture which were far from all academic idealization. This transformation was the product of an evolution which had started at the end of the 1870's. At this time, Meunier, then a history painter, discovered the industrial universe of the Liegeois region. Profoundly affected by it, he henceforth devoted his talent to undisguised uncompromising transcriptions of the reality of Belgian industrial life. After metallurgy and glass works, Meunier was overwhelmed by the discovery of the "Black Country," the mining region of the province of Hainaut. He became politically engaged at the heart of the Belgian workers' party, a choice which had repercussions on his artistic pursuits: from this moment on, miners would be the focus of his work.

Our Head of a Miner is a beautiful example of the social art dear to Meunier. In 1904, Edouard Taymans, a coal merchant and art amateur, commissioned a plaque from the artist to give to his best clients. The relief

produced by Meunier one year before his death showed a miner with an emaciated profile whose features were marked by hard labour. In the background, a smokestack and slag heap are reminders of the realities of his work. Versions exist in plaster, bronze, and stoneware, including one of a series at the Orsay Museum. In this "Tayman's Plaque," one is reminded of the forms of the low relief bronze that the sculptor exhibited in the Salon of 1893 entitled, *Miners at the Exit of the Shaft* (*Mineurs à la sortie du puits*), which presents the same type of profiles exhausted by their labour in the Black Country.

Provenance:

- France, Private Collection



Charles-Henri van der STAPPEN
(Brussels 1843 – 1910)

THE SOURCE

Bronze with brown patina
Signed in front
H: 21-2/3 in. (H: 55cm)

At a young age, Charles van der Stappen was obliged to earn a living. Working during the day as a plasterer, he attended night courses at the Brussels Academy. There he practiced sculpture, drawing and modeling in clay. In the 1860's, Van der Stappen frequented Portaels' studio where he got to know Meunier and Lemmonier. These encounters, along with the passionate discussions that went along with them and the systematic practice of studying from models, played a major role in the development of his art.

Van der Stappen's career was structured by decorative sculptural campaigns which he undertook for numerous public buildings, both Belgian, and Parisian. He stayed in Paris for the first time in 1869, and in his free time, made a point of visiting museums and studying at the School of Fine Arts (*Ecole des Beaux-Arts*). Van der Stappen liked to travel and in addition to many trips to Paris, criss-crossed Italy several times.

Van der Stappen's career was punctuated by active participation in the Salons of Brussels, where he was initially refused in 1863, and where later he won the Gold Medal for *The Grooming of a Faun* (*La Toilette d'un faune*, 1869). Despite failing twice to win the Prix de Rome, he nonetheless exhibited at the Salons and World's Fairs in Paris. The artist was invited to the Free Aesthetic (*Libre Esthétique*), where his works appeared beside those of Meunier, Khnopff, and Camille Claudel. He also exhibited with the XX. He presented his work several times at the Biennale of Venice. In 1898, van der Stappen became Director of the Academy of Fine Arts in Brussels (*Académie des Beaux-Arts de Bruxelles*).

The Source bears witness to the artist's most fascinating undertaking: the creation of a "Monument to Infinite Goodness" (*Monument à l'Infinie Bonté*). Although this project never came into being, it pre-occupied him for many years and he envisaged it as a vast synthesis of his oeuvre. It appeared in the press in 1899 under the pen name of Octave Maus. While describing the public monuments in progress in Belgium at the time, he wrote, "Among these, the most significant will be the Monument to Infinite Goodness which will summarize a large part of the artistic career of Mr. Charles van der Stappen. It will be a grandiose complex peopled with figures and decorated with both relief and free-standing sculpture groups." The project was immense. In order to finance it, the artist had anticipated the creation of a company which would have commercialized different elements from the Monument. Van der Stappen had conceived of it as a vast assembly in a humanitarian vein which was reminiscent of the work of his friend Emile Verhaeren. He dreamt of creating a sort of "Last Judgment of the Human Heart," claimed Arnold Goffin, who spoke of a "picture of the destiny of man which is both painful and consoling." Low relief, group, and free-standing figural sculptures would form a vast composition among which tiers of seats would allow passers-by to sit down. "Devotion," "Aspiration," "Walking Man," and "Christ" would be found there crowned by a vast ensemble illustrating the Biblical citation, "Love one another." In 1900, the Brussels Salon presented seven studies for the Monument, including another version of our work, a bronze statuette of *The Source* (today in the Royal Museums of Art and History). The Source was again exhibited in the 1901 Biennale of Venice (Room N, no. 30). This statue perfectly represents the stylistic evolution of Charles van der Stappen and the manner which characterized his Monument. In the same vein as Constantin Meunier, to whom he was very close, the artist accentuated anatomical simplification. The hands, which are often of enlarged proportions, play a significant role. The expressiveness of the woman as a well-spring or source is intensified by purified lines void of all anecdotal detail. In prolongation of a quest perhaps begun with his famous bust, *The Mysterious Sphinx*, Van der Stappen seems to have attained the height of his powers in this piece.

We thank Miss Angelique DEMUR to have confirmed the authenticity of our sculpture.

Provenance:

- France, Private Collection

Bibliography:

- OLLINGER-ZINQUE, *Les XX. La Libre Esthétique. Cent ans après*, Exhibition catalogue, Brussels, Royal Museums of Fine Arts, Belgium, 1994
- A. GOFFIN, « Ch. Van der Stappen », in *L'art flamand et hollandais*, Brussels, Paris, n° 5, May 15, 1911
- E. HESSLING, F. SYMONS, *La sculpture belge contemporaine : les œuvres les plus remarquables des statuaires belges*, Berlin ; New-York : Hessling, [1903], ceramic illustrated, pl. 54
- O. MAUS, « L'art en Belgique », in *Revue encyclopédique Larousse*, n° 320, October 21, 1899.





GALERIE ALEXIS BORDES

19, RUE DROUOT - 75009 PARIS

TÉL.: 01 47 70 43 30

FAX : 01 47 70 43 40

MAIL : EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM

ISBN 978-2-9527658-6-2