



GALERIE  
ALEXIS BORDES

---

L'ART DU  
PORTRAIT  
DU NÉOCLASSICISME  
AU ROMANTISME



*« Tout portrait qu'on peint avec âme est un  
portrait non du modèle mais de l'artiste »*

Oscar Wilde (1854 – 1900)





# L'ART DU PORTRAIT DU NÉOCLASSICISME AU ROMANTISME

Catalogue rédigé par Mégane OLLIVIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

*English Version begins page 62*

## EXPOSITION

du mardi 8 juin au mercredi 28 juillet 2021

**GALERIE ALEXIS BORDES**

4, rue de la Paix – 75002 Paris

escalier 2, 2<sup>e</sup> étage droite

Horaires d'ouverture: 10h à 13h – 14h à 19h

Ouverture le samedi 12 juin de 11h à 18h

## PRÉFACE

Après une année singulière à tous points de vue, la vie reprend son cours avec la réouverture de tous les lieux culturels qui nous ont tant manqués !

Malgré tout, le marché de l'art est resté très dynamique et j'ai pu constater une réelle soif de découvertes de la part des amateurs et collectionneurs, qui se sont repliés sur les galeries pour goûter au plaisir d'apprécier une belle œuvre et d'échanger leurs impressions.

L'art est comme la poésie ou la musique, il nous est indispensable pour s'évader, rêver et nous apporter un peu de légèreté en cette période si étrange.

Je suis très heureux de vous présenter notre sélection de portraits du néoclassicisme au romantisme.

L'exposition s'ouvre sur une œuvre inédite de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), charmante bacchante qui nous interpelle par son sourire et sa sensualité, et qui illustre avec grâce l'héritage des Lumières et l'éloge des vertus chères à l'artiste.

Nous présentons ensuite un bel ensemble d'œuvres par le peintre néoclassique François-Joseph Kinson (1770-1839) provenant d'une collection privée de Bruges, ville natale de l'artiste qui a cependant passé presque toute sa carrière en France et a été fortement influencé par le Baron Gérard.

Vous découvrirez le fastueux portrait d'apparat du comte Siméon, homme politique et juriste proche de l'Empire et des Bourbons qui a participé à la rédaction du Code Napoléon, ainsi que deux élégants portraits de femme dont celui de la nièce de l'artiste, Madame Heme, qui nous a particulièrement touché par sa finesse d'exécution et la grâce de son modèle.

Kinson, peintre de cours et de la bonne société, illustre magnifiquement l'importance du portrait durant la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Qu'il soit d'apparat ou plus intime, le portrait occupe une place centrale dans la peinture néoclassique.

Dans la peinture romantique, l'exaltation des sentiments prend le pas sur celle des vertus, et l'art du portrait y trouve naturellement son plus beau moyen d'expression. Le portrait de son fils par Martin Drolling (1752-1817) nous émeut par sa simplicité et sa subtilité. Le jeune garçon y est représenté de profil, dans une gamme chromatique restreinte et avec une grande liberté d'exécution permise par l'intimité entre l'artiste et son modèle.

Nous retrouvons cette intimité et cette délicieuse spontanéité dans le très beau portrait présumé de Joséphine de Pincepré par son frère, Claude Marie Dubufe (1790-1864). La composition très travaillée qui s'ouvre sur un paysage en arrière-plan, n'enlève rien à l'effet de naturel propre au romantisme : le regard mélancolique de la jeune femme, le sautoir en or qui glisse sur son épaule, le coussin qui s'affaisse sous le poids de son bras et le petit carnet de bal qui laisse présager de belles rencontres.

Nous terminons avec une incursion dans l'orientalisme, source d'inspiration infinie pour les artistes romantiques. C'est plus exactement la rencontre entre l'Europe de l'est et l'Orient qui nous intéresse ici, à travers le portrait de cette belle hongroise par l'artiste belge Jean-François Portaels (1818-1895).

Je vous souhaite à tous une belle lecture dans l'attente de votre visite à la galerie.

*Alexis Bordes  
Paris, juin 2021*

*After a singular year from all points of view, life is getting back on course with the reopening of all the cultural sites which we have missed so much!*

*In spite of everything, the art market remains dynamic, and I have noticed a real thirst for discoveries by art lovers and collectors who have fallen back on galleries for the pleasure of appreciating beautiful works and exchanging their impressions.*

*Art is like poetry or music in being indispensable to us for escaping, dreaming, and bringing a bit of light heartedness into this very strange time.*

*I am delighted to present you with our selection of portraits from Neoclassicism to Romanticism.*

*The exhibition opens with an unpublished work by Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), a charming bacchante which intrigues us with its smile and sensuality, and which gracefully illustrates Enlightenment heritage and lauds virtues dear to the artist.*

*We next present a beautiful group of works by the Neoclassical painter François-Joseph Kinson (1770-1839), which came from a private collection in the artist's native city of Bruges, although he spent almost his entire career in France, and was strongly influenced by Baron Gérard.*

*You will discover the sumptuous formal portrait of Count Siméon, statesman and jurist close to both the Empire and the Bourbons, who participated in elaborating the Napoleonic Code. You will also see two elegant portraits of women, including the artist's niece, Madame Heme, which we find particularly touching on account of its finesse in execution and the gracefulness of the sitter.*

*Kinson, a court and high society painter, magnificently illustrates the importance of portraiture in the early 19th century. Whether formal or more intimate, the portrait occupied a central position in Neoclassical painting.*

*In Romantic painting, the exaltation of feelings took precedence over virtues, and the art of portraiture naturally found its most beautiful means of expression there. The portrait of his son by Martin Drolling (1752 – 1817) moves us through its simplicity and subtlety. The young boy is depicted in profile, with a restrained colour scale and great freedom of execution which was possible due to the close relationship between the artist and his sitter.*

*We again find this intimacy and delicious spontaneity in the very beautiful portrait, thought to be of Josephine de Princepré, by her brother, Claude Marie Dubufe (1790-1864). The well-worked composition which opens onto a landscape in the background does not in the least diminish the natural effect characteristic of Romanticism: the young woman's melancholic gaze, the gold chain slipping off her shoulder, the cushion sinking under the weight of her arm, and the little ballroom dance card which portends pleasant encounters.*

*We conclude with a foray into Orientalism, an infinite source of inspiration for Romantic artists. The meeting with Eastern Europe and the Orient is of interest to us here, via the portrait of this beautiful Hungarian woman by the Belgian artist Jean-François Portaels (1818-1895).*

*I wish everyone beautiful reading in anticipation of your visit to the gallery.*

*Alexis Bordes  
Paris, June 2021*





## REMERCIEMENTS

Installée rue de la Paix, la galerie a pour domaine de prédilection le XVIII<sup>e</sup> siècle français.

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), Deutsches Historisches Museum de Berlin, Musée des Beaux-Arts de Nancy, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia, Fitzwilliam Museum de Cambridge, Musée Louis-Philippe Château d'Eu, Musée de la Comédie-Française, Getty Research Center de Los Angeles, Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau, 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, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Musée des Beaux-Arts de Troyes, Musée des Beaux-Arts de Dôle, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Château de Versailles, Houston Museum of Fine Arts, Tate Britain de Londres, Musée-promenade de Marly-le-Roi, Château de Lunéville, Musée d'Orsay, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Gorkums Museum...

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

**Madame Antoinette DE LAET**

Architecte du patrimoine

**Monsieur Alain JACOBS**

Docteur en Histoire de l'Art

**Monsieur Piotr DZUMALA**

Restaurateur et photographe

**Madame Catherine POLNECQ**

Restauratrice de peintures

**Monsieur Michel GUILLANTON**

**et Sébastien BARBIER**

Encadreur d'art, cadres anciens

**Atelier Valérie QUELEN**

Encadreur d'art

**Monsieur Michel BURY**

Photographe

**Madame Mégane OLLIVIER**

Historienne de l'art

Rédaction du catalogue

**Madame Alexandra ZVEREVA**

Historienne de l'art

Rédaction du catalogue

**Mademoiselle Joséphine CURTIL**

Assistante de galerie

**Madame Christine ROLLAND**

Historienne de l'art

Traduction du catalogue en anglais

**Monsieur Christophe BRISSON**

Graphiste

**Monsieur Bernard MARINNES**

Imprimerie CHIRAT

## Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 – Paris, 1805)

### 1 | PORTRAIT D'UNE BACCHANTE

Huile sur toile ovale

48,5 x 42 cm

*Provenance :*

- Probablement : vente Christie's, Londres, 27 juin 1891, n°120 *Head of a bacchante*.
- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Jean Martin, *Ceuvre de J.-B. Greuze : catalogue raisonné, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, G. Rapilly, Paris, 1908, sous le numéro 428, p.30 : « *Bacchante. Vue de dos, la tête de trois quarts à droite. Les cheveux, retenus au sommet de la tête par une couronne de lierre, flottent autour du visage et retombent sur les épaules nues. Une peau de tigre entoure le corps.* »

« *Ce talent d'exprimer les passions sur la toile est très rare et Mr Greuze le porte au plus haut degré.* »<sup>1</sup>

Incomparable dessinateur détaché du goût rocaille français qu'il juge trop frivole, Jean-Baptiste Greuze met l'accent sur la glorification de la sensibilité de ses sujets qui se doivent d'élever l'âme du spectateur. Formé dans l'atelier du maître lyonnais Charles Grandon qu'il suit à Paris en 1750, Greuze reçoit par la suite les leçons de Natoire à l'Académie. Il ne s'engage pas dans la voie officielle du prix du Grand Prix de Rome mais y est cependant agrégé en 1755 grâce à son *Père de famille lisant la Bible à ses enfants* (Lens, musée du Louvre).

Après un séjour en Italie dont il ne retiendra que le travail sur l'expression des figures, Greuze inaugure un genre nouveau qui bouscule la critique. Il s'agit de scènes de genre dont la mise en place des éléments évoque la grande peinture d'histoire mais dans lesquelles l'expression des sentiments règne : un intérêt inédit dans la peinture française, né de ses multiples dessins d'après nature. En effet, en observateur attentif, Greuze esquisse de nombreux portraits d'enfants dont la spontanéité naturelle capturée en font des sujets propices à la réflexion qui ravissent l'œil de ses plus érudits contemporains. Diderot notamment, dont il dessine le profil en 1766 (New York, The Pierpont Morgan Library), apprécie sa peinture pour l'exercice psychologique et philosophique qu'elle lui procure. En influent défenseur de sa peinture, il évoque l'« âme délicate et sensible » du peintre et sa capacité à dépeindre l'esprit vif de la jeunesse.



Ill. 1

*La pudeur agaçante*  
Huile sur toile ovale  
47 x 39 cm  
Collection privée.



D'un trait rapide, souple et enveloppé, Greuze présente le portrait d'une jeune fille vue de dos, le regard tourné vers le spectateur. Sur un fond uni d'un vert pâle cuivré, les traits doux et fondus d'une gamme chromatique restreinte forment délicatement la peau de tigre qui retombe sur ses épaules nues, et sa chevelure bouclée coiffée de lierre. Quelques rapides coups de pinceaux esquissent son délicat visage, rehaussés par d'épaisses touches de rose brossées définissant ses joues rondes, soulignant la douceur de l'enfance.

Notre portrait illustre parfaitement le goût pour la représentation de la mythologie très en vogue à l'Académie, mais avant tout pour celle de la jeunesse (*ill. 1*) qui rejoint les préoccupations morales de l'époque dont l'intérêt grandissant pour les classes moyennes, les mœurs, le respect de la vieillesse, l'enfance et l'éducation : reflet de l'ensemble de l'œuvre de Jean-Baptiste Greuze.

Greuze aura de nombreux imitateurs qui ne l'égaleront cependant jamais dans l'intensité dramatique de son travail. À travers ses portraits, dont notre œuvre est un parfait exemple, Greuze développe un genre nouveau, une peinture d'exaltation des sentiments qui place la figure de l'enfant au centre de l'attention.

*M.O.*

<sup>1</sup> Anonyme, « Exposition de peintures, sculptures et gravures », *L'Année littéraire*, supplément, 1761 (Deloynes n°1272)





## Constance-Marie CHARPENTIER

(Paris, 1767 - 1849)

### 2 | UNE MÈRE SOIGNÉE PAR SES ENFANTS

1804

Huile sur sa toile d'origine

Signé C. M. Bondu Charpentier en bas à gauche

96 x 116,5 cm

#### Provenance :

- Collection de l'artiste
- Inventaire après décès de François-Victor Charpentier du 16 mai 1810 «*It deux tableaux dont le père aveugle et l'autre la mère convalescente dans leurs bordures dorées prisés et estimés cent quarante quatre francs*»
- Collection de la famille des héritiers, sud de la France
- France, collection particulière.

#### Exposition :

- Exposé au Salon de 1804 «*Une mère convalescente soignée par ses enfants.* » sous le numéro 94

#### Bibliographie :

- Yaelle Arasa, *Davidiennes, Les femmes peintres de l'atelier de Jacques-Louis David (1768-1825)*, L'Harmattan, Paris, 2019.
- Margaret Ann Oppenheimer, *Women artists in Paris, 1791-1814*, New York University ProQuest Dissertations Publishing, 1996.

*La citoyenne Charpentier* ou *Mme Charpentier*, comme nommée dans les livrets de Salons parisiens est en réalité la peintre Constance-Marie Charpentier, née Bondelu. Entrée dans l'atelier de Jacques-Louis David (Paris, 1748 – Bruxelles, 1825) à l'âge de 17 ans, elle y développe ses compétences artistiques avant de s'adonner pleinement à une peinture de genre à connotation morale, portée par les écrits de Denis Diderot et lancée par l'œuvre de Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 1725 – Paris, 1805) dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle termine sa formation auprès de François Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837) et de Pierre-Alexandre Wille (Paris, 1748 – 1821), peintre de genre qui lance pleinement son goût pour les scènes familiales intimistes. En tant que membre extérieur de l'Académie, Constance-Marie Charpentier n'est autorisée à exposer au Salon qu'à partir de 1791. Elle y reçoit dès 1795 et jusqu'en 1819 un franc succès.

Son travail fut souvent rapproché de celui de Marguerite Gérard (Grasse, 1761 – Paris, 1837) pour la proximité de leurs sujets : la tendresse maternelle occupe en effet une place de choix dans leur œuvre (*ill.* 1). Ainsi, aux Salons

de 1806 et de 1812 Charpentier présente respectivement *Portrait de Mme F\*\*\*, tenant sa fille sur ses genoux* (n°95) et *Une mère recevant la confiance de sa fille* (n°183), glorifiant ainsi la relation mère-enfant lorsque le père, si représenté, n'y joue qu'un rôle secondaire.

Dans un intérieur relativement aisé apparaît une douce image de la vie quotidienne. Au centre de la composition, une femme âgée, le regard levé comme implorant le ciel de lui venir en aide, semble tout juste sortie de son lit afin d'atteindre un fauteuil posé près d'une table où le chocolat est servi. Vraisemblablement mère de quatre enfants, elle prend appui sur ses deux aînés : l'épaule de son fils d'un côté et le bras de sa fille de l'autre qui apporte l'un de ses oreillers. La plus jeune fille tire le fauteuil tandis que la cadette debout à droite du tableau apporte avec grand soin une tasse de chocolat.

Au cœur de la sensibilité de l'œuvre de Constance-Marie Charpentier, notre tableau illustre d'une part l'amour maternel comme modèle idéal de la famille française et évoque d'autre part la propre vie de l'artiste, elle-même mère ayant perdu sa première fille Constance-Julie préma-



turément à l'âge de neuf ans, un an avant la réalisation de notre tableau.

Dans cette peinture d'un format inhabituel pour l'artiste, l'ensemble harmonieux présente une multitude de détails fondus en un tout méticuleusement pensé. Le puissant contraste de lumière entre le fond sombre, délimitant la pièce et le premier plan permet de donner une dimension théâtrale et chaleureuse à la scène qui s'y déroule. Au-delà des constructions néoclassiques rigoureuses, l'artiste développe une peinture délicate et charmante héritée de son apprentissage auprès de David ainsi qu'une pureté de la ligne observée attentivement chez le baron François Gérard. En effet, à ses débuts, Charpentier s'exerce au dessin en copiant quelques unes des œuvres de ses maîtres dont le *Portrait de Mademoiselle Brongniart* (ill. 2) de Gérard. Les visages, emplis de douceur et traités dans une douce palette rehaussée par de légers coups de pinceaux roses, ne sont, quant à eux, pas étrangers aux œuvres de Wille.

Le corpus de l'œuvre de Constance-Marie Charpentier demeure complexe. Par l'excellence de sa technique qu'elle perfectionne tout au long de sa carrière, son œuvre, bien qu'empreinte d'une grâce rêveuse qui lui est propre, a pu être confondue avec celle de ses contemporaines dont Marie-Denise Villiers notamment à propos du portrait de *Charlotte du Val d'Ognes* exposé au Salon de 1801 (New York, Metropolitan Museum) dont la paternité lui a récemment été rendue.

M.O.



Ill. 1  
Marguerite GÉRARD  
(Grasse, 1761 – Paris, 1837)  
*Les premiers pas ou La mère nourrice*  
Entre 1803 et 1804  
Huile sur bois  
63 x 53,5 cm  
Grasse, Villa musée Fragonard, Inv. 2010.0.371



Ill. 2  
Constance-Marie CHARPENTIER  
*Portrait de Mademoiselle Brongniart*  
*dessiné d'après Gérard par Mme Charpentier*  
Fusain et mine de plomb  
50 x 45 cm  
Collection particulière.





Pierre Antoine MONGIN

(Paris, 1761 – Versailles, 1827)

### 3 | LA RÊVERIE (IDYLLE)

1818

Huile sur sa toile d'origine

Signée et datée *Mongin 1818* en bas à droite sur la pierre

66 x 54 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Exposition :*

- 1819, Paris, Salon, n° 846 (comme appartenant à l'artiste).

*Bibliographie générale (œuvre inédite) :*

- Robert Rosenblum, *French Painting. 1774-1830. The Age of Revolution*, cat. exp. Paris, Detroit, New York, 1975, p. 553.

C'est en 1762 que parut la traduction en français des *Idylles* de Salomon Gessner, dont « Myrtil et Chloé ». Cette très courte pièce met en scène deux jeunes enfants bergers dont le père est gravement malade. Persuadés que leur innocence pourra leur valoir la bienveillance du dieu Pan, ils se décident à lui immoler leurs oiseaux, ce qu'ils ont le plus cher au monde. Au moment même où les enfants se saisissent de leurs volatiles tendrement aimés, les dieux attendris guérissent leur père rendant le sacrifice inutile.

Quelques trente ans plus tard, Jean Pierre Claris de Florian, poète et dramaturge, se saisit de l'histoire pour la transformer en pastorale d'un acte, « *mais, comme il n'est jamais permis de copier, on y a fait plusieurs changements, dont le plus considérable est de n'avoir pas rendu Myrtil et Chloé frère et sœur* ». Chez Florian, les deux adolescents devenus amants se résolvent à sacrifier au dieu Amour les cadeaux reçus de l'autre pour obtenir la rémission du père de Myrtil : Chloé, des jeunes tourterelles offertes par son amoureux, et lui, une houlette confectionnée par la jeune fille. Dans le *Théâtre de M. de Florian*, le texte de la pièce était introduit par une gravure de François-Marie Queverdo intitulée « *En sacrifiant tout à son devoir on arrive toujours au bonheur* » et représentant la fin heureuse de la pièce : le prêtre remettant aux amants leurs offrandes intactes (*ill. 1*).



Ill. 1.  
François-Marie-Isidore Queverdo.  
*Myrtil et Chloé*.  
1786. Eau-forte



La popularité des pastorales de Florian ne souffrit guère des changements de régime et son *Théâtre* fut réimprimé tous les deux ans jusqu'aux années 1830. Autant dire que le tendre attachement de Myrtil à Chloé avait presque éclipsé l'amour antique porté à une autre Chloé par le berger Daphnis. Pierre Antoine Mongin ne jugea donc pas nécessaire de préciser la source de son inspiration en donnant la description suivante du tableau qu'il exposait au Salon de 1819 : « *Chloé, sortant du bain, est venue se reposer au pied d'un platane ; charmée de la solitude et de la fraîcheur du lieu, elle n'a pas songé à reprendre ses vêtements [sic] ; elle est tombée dans une profonde rêverie : toutes ses pensées, tous ses souvenirs sont pour Myrtil.* » À moins que cette explication n'ait été demandée par le jury qui trouva l'intitulé initial de la toile, *La Rêverie*, un peu trop vague. C'est en effet ce seul titre qui figure dans le *Registre des ouvrages présentés au Salon de 1819* : « 458. 1 tableau rep[résent]ant *La Rêverie*<sup>2</sup>. » Mais au Salon, l'œuvre devient *La Rêverie (Idylle)* et s'accompagne du petit texte du *Livret* décrivant ce qui se passe.

Or, chez Florian, il n'y a aucune scène de bain de Chloé ni de rêverie. Et dans notre toile, rien ne renvoie explicitement à la pièce. La jeune femme, est-elle vraiment une bergère ? Avec ses cheveux blonds coiffés à la grecque, on la prendrait presque pour une contemporaine de l'artiste. En réalité, cette œuvre n'a pas de sujet et n'en a pas réellement besoin. Au seuil du romantisme, elle ne narre rien sinon un sentiment de douce mélancolie, de repli et de recueillement, soutenu par une écriture suave et une palette chaude. Le modèle dénudé ne fait qu'un avec la nature : les iris aquatiques, les feuilles de chêne et de platane sont décrits aussi amoureuxment que les plis des drapés ou le jeu d'ombres et de lumières sur la peau rosée de la jeune femme. L'artiste compose son œuvre comme une musique, avec les accords orangés et indigo des tissus, les trémolos des vaguelettes d'eau et les basses des sous-bois sombres.

On retrouve ici toute la richesse du XVIII<sup>e</sup> siècle français, assimilée par Mongin lors de sa formation à l'Académie royale auprès de Noël Hallé, Gabriel-François Doyen et François-André Vincent, mais également le naturalisme et la franchise propres à l'artiste qui le placent résolument à contre-courant du mouvement néo-classique. Fin observateur, excellent gouachiste et aquarelliste, il travaillait beaucoup d'après nature, recherchant notamment ses motifs au jardin de Bagatelle. Mongin exposait au Salon depuis 1791 des tableaux très divers, vues de ville et de campagne, scènes de bataille et de vie militaire, de genre, sujets tirés de l'histoire nationale et de la littérature. Son corpus connu se compose essentiellement de gouaches et de lithographies, technique qu'il fut parmi les premiers à employer en France, ainsi que de grands papiers peints à décor de paysages

panoramiques réalisés pour la manufacture de Jean Zuber. On ne recense que quelques peintures, dont *Le Curieux*, œuvre savoureuse pleine d'humour qui célèbre d'une autre manière que notre toile l'union de l'homme et de la nature (*ill. 2*).

A.Z.

<sup>1</sup>Jean-Pierre Claris de Florian, *Théâtre de M. de Florian*, t. II, Paris, 1786, p. 193 sq. Florian republia l'idylle de Gessner *in extenso* avant son propre texte et après une préface en forme de dédicace respectueuse « à mon maître et ami ».

<sup>2</sup>Paris, AN, 20150042/107.



Ill. 2.  
Pierre-Antoine MONGIN.  
*Le Curieux*.  
1823. Huile sur toile. 43,5 x 34,6 cm.  
Cleveland Museum of Art, inv. 1977.116.



Louise-Adéone DRÖLLING

(Paris, 1797 - 1834)

## 4 | LA LEÇON DE DESSIN AUTO PORTRAIT PRÉSUMÉ DE L'ARTISTE DONNANT UN COURS DE DESSIN

Circa 1815

Huile sur toile

72 x 58 cm

Provenance :

- France, collection privée.

Bibliographie :

- France Nerlich, directeur de publication, « L'atelier de David » in *Apprendre à Peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, actes du colloque, Tours, Université François-Rabelais, 2013.
- Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard*, Gourcuff Gradenigo, Paris, 2019.

Formée dès l'âge de 13 ans, la jeune Louise-Adéone Drölling débute sa carrière aux côtés de son père Martin et de son frère aîné, Michel-Martin. Ses premiers essais, conservés dans un carnet (collection particulière) expriment une aisance dans le dessin et un intérêt pour le portrait qu'elle travaille avec rigueur « *il y a deux figures. C'est une grande entreprise pour moi, je ne sais pas si je réussirai.* »<sup>1</sup> L'influence de son père, peintre de genre, la pousse à s'intéresser à la représentation de scènes d'intérieur, comme illustrations de la vie quotidienne.

Notre tableau présente une scène caractéristique du goût français du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un intérieur chaleureux décoré à la mode de l'Empire, éclairé par une douce lumière ensoleillée émanant d'une fenêtre à gauche de la composition, apparaissent deux jeunes femmes. L'une est assise, tenant une pointe et s'exerçant au dessin, l'autre est debout accoudée au dossier de la chaise, et supervise. La jeune femme debout, dont le regard tourné prend le spectateur à témoin, pourrait bien être un portrait de l'artiste elle-même. En effet, certaines œuvres de son père, qui aimait à la prendre pour modèle (ill. 1), nous fournissent l'image d'une jeune femme dont les traits du visage sont très proches de notre modèle.

Il s'agit d'un moment privé : la leçon est un sujet chéri des artistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle notamment. L'accès à l'Académie étant refusé aux femmes jusqu'en



Ill. 1

Martin DRÖLLING (1752-1817)

*Portrait de Louise-Adéone Drölling, fille de l'artiste*

1812

Huile sur toile

Strasbourg, musée des beaux-arts, inv. 2411

Photo Musées de Strasbourg, A. Plisson



1791, les grandes villes assistent à l'ouverture d'ateliers de « demoiselles » dont Jean-Baptiste Greuze et Jacques-Louis David en sont les principaux représentants parisiens. Ils permettaient aux femmes artistes, de recevoir ou d'achever leur formation artistique. Progressivement, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes ouvrent elles aussi leurs propres ateliers. Louise-Adéone est un excellent exemple de ce modèle de formation : après une carrière brillante reconnue publiquement, l'artiste entreprend à son tour la formation de jeunes peintres. L'autoportrait en atelier est un excellent moyen de s'affirmer, largement utilisé par les artistes femmes comme moyen de reconnaissance (ill. 2).

L'atmosphère intimiste de calme et de concentration est transmise grâce à un traitement délicat des coloris harmonieusement fondus entre le fond sombre d'acajou et le drapé de velours vert de la fenêtre enfermant la composition. Les tons chauds du tapis font eux écho aux étoffes des robes dont les couleurs apportent de la lumière à l'ensemble. La touche, lisse et régulière restitue les vibrations de la lumière chaude traversant la pièce, caractéristique des scènes quotidiennes d'intérieur, héritées de l'esprit hollandais du siècle d'or, traduisant la douceur de vivre. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle,

la maîtrise du dessin est un symbole d'éducation et d'une formation bien menée. Grâce à sa formation qui lui assure une culture développée, Louise-Adéone Drölling se place comme une figure majeure de la peinture de genre inspirée par l'époque Empire, dans lesquelles la douceur et la sensibilité des personnages règne.

Issue d'un milieu artistique fécond, Louise-Adéone Drölling eut le privilège de se confronter à l'exercice du dessin dès son plus jeune âge, et de le mettre à profit plus tard en enseignant à son tour ses découvertes. Oubliée des ouvrages de référence, moins connue que son père et frère aîné, la figure de Louise-Adéone Drölling mérite pourtant toute notre attention. Proche de ses contemporaines dans le choix de ses sujets ainsi que dans sa délicate technique, la paternité de ses œuvres a pu être confondue, expliquant un corpus d'œuvres à ce jour très restreint.

M.O.

<sup>1</sup> Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard*, Gourcuff Gradenigo, Paris, 2019.



Ill. 2  
Marie-Denise VILLERS dite « Nisa Lemoine » (1774-1821)  
*Portrait de Charlotte du Val d'Ognes dit aussi Jeune femme dessinant*  
Salon de 1801  
161,3 x 128,6 cm  
New York, Metropolitan Museum of art, Inv. 17.120.204





Jean-Baptiste MALLET

(Grasse, 1759 – Paris, 1835)

## 5 | L'INNOCENCE ET LA FIDÉLITÉ RAMENANT L'AMOUR

Circa 1805

Huile sur panneau d'acajou préparé

Signé en bas à droite du fauteuil *Mallet* et inscrit « toujours à même » sur le bandeau

Annoté et titré au verso *Mallet. L'Innocence et la Fidélité ramenant l'Amour. Coll. GEOLLE?*

Cachet de cire au dos aux initiales *AS* (?), laurées

31,7 x 40,5 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Andrea Zanella, *Trois peintres grasseois : Jean-Honoré Fragonard, Marguerite Gérard, Jean-Baptiste Mallet : Musée Fragonard, collection Hélène et Jean-François Costa, Villa-Musée Jean-Honoré Fragonard, Grasse, 2011.*
- Alain Pougetoux, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine, Paris : Réunion des musées nationaux, 2003.*

Formé auprès de Pierre Paul Prud'hon (Cluny, 1758 – Paris, 1823) et de Léonor Mérimée (Chambrais, 1757 – Paris, 1836), Jean-Baptiste Mallet participe régulièrement aux Salons entre 1791 et 1824 et y est de nombreuses fois médaillé. Connu comme peintre d'histoire, chroniqueur du Directoire et de l'Empire, il trouve sa reconnaissance dans le courant néoclassique ainsi que dans la veine troubadour dont il est l'un des inventeurs, qui saisit le début du XIX<sup>e</sup> siècle.

La vie antique romaine se révèle dans notre tableau à travers l'architecture classique d'une maison particulière. Au premier plan d'une pièce ornée d'une pergola couverte de lierre, des personnages évoquent l'Amour, dont les allégories sont très prisées durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les sujets sélectionnés par Mallet peuvent être rapprochés de ceux choisis par son compagnon d'étude Pierre Paul Prud'hon, dont son œuvre *L'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit* (1809, huile sur toile, 97,5 x 81,5 cm, collection particulière) en est un exemple probant. Dans notre œuvre, l'Innocence, illustrée par une jeune fille coiffée de fleurs et la Fidélité illustrée par le chien, ramènent tous deux l'Amour, être délicat représenté sous les traits d'un enfant ailé qui s'approche timidement d'une figure assise lui tendant les bras. Le bandeau ceignant le front de cette jeune femme vêtue à l'antique porte l'inscription « toujours à même », laissant supposer qu'elle incarne l'allégorie de la Constance de l'amour.



Ill. 1

*L'Hymen*

Vers 1800 - 1810

Huile sur toile

Signé en bas à gauche : « Mallet »

32,5 x 40,5 cm

Montpellier, musée Fabre, inv. 2017.10.1



La construction, proprement néoclassique, est pensée comme un décor de théâtre. Les personnages, encadrés par ce decorum jouent leur rôle afin d'illustrer le triomphe de l'amour, un sujet typique du néoclassicisme gracieux, dont Jean-Baptiste Mallet est un fier représentant. Dans cette pièce antiquisante caractéristique de l'époque Empire, la rigueur du mouvement s'exprime aussi à travers l'importance accordée aux détails. À l'arrière-plan, le mobilier est fait d'acajou, une statue figure un amour assis allumant son flambeau et une frise pompéienne court le long du mur. Le sol dallé de marbre et la pergola sont deux éléments chers au répertoire décoratif de l'artiste que l'on retrouve également dans l'*Hymen* (ill. 1), conservée au musée Fabre à Montpellier.

Les débuts de Mallet sont marqués par une préférence pour la technique à la gouache qui exprime d'ores et déjà une touche d'une grande finesse. En se tournant vers la peinture à l'huile dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'artiste gratifie ses œuvres d'une touche plus lisse et délicate encore. Les personnages, à la peau de porcelaine, évoquent les sculptures antiques et répondent ici à celle de l'arrière-plan. La lumière y est finement traitée : douce et délicate perçant à travers le feuillage de lierre de la pergola, elle éclaire les personnages détachés du fond sombre d'acajou.

Jean-Baptiste Mallet traita également *L'Innocence et la Fidélité ramenant l'Amour* sur toile (31 x 39 cm, collection particulière). En choisissant un support d'acajou, sur lequel il appose fièrement sa signature, l'artiste confère ici une préciosité supplémentaire à son travail. Souvent associé à Marguerite Gérard pour l'élégance et la finesse d'exécution de ses œuvres, Jean-Baptiste Mallet remporte un vif succès auprès de ses contemporains. Artistes et collectionneurs, les œuvres de Mallet séduisent également la cour impériale dont l'impératrice Joséphine, qui lui achète un « *Intérieur de ménage* » au Salon de 1812 (localisation actuelle inconnue).

M.O.





**Martin DRÖLLING**  
(Bergheim 1752 – Paris 1817)

## 6 | PORTRAIT DU FILS DE L'ARTISTE

*Circa 1795*

**Huile sur papier**

46,6 x 28,3 cm

*Provenance :*

- Collection particulière, France.

*Bibliographie générale (oeuvre inédite) :*

- L. LEVRAT, *Martin Drölling (Bergheim 1752- Paris 1817) : un état de la question*, mémoire de Master 2, Université de Grenoble, 2010

On connaît aujourd'hui environ soixante-dix œuvres de Martin Drölling, un alsacien contemporain de David dont l'œuvre intime se compose essentiellement des portraits et des 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 jusqu'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



*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









module l'expression du garçon, à la fois enfantine et sérieuse. Le rouge 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 confirme 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 garda toutefois de son père un goût pour la lumière et l'intimité empruntées 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.

François-Joseph KINSON  
(Bruges, 1770 – 1839)

## 7 | PORTRAIT DE JOSEPH JÉRÔME, COMTE SIMÉON (1749 – 1842)

1810

Huile sur toile

Signé daté et localisé en bas à droite *Kinson Cassel 1810*

220 x 140 cm

*Provenance :*

- Famille de Joseph-Jérôme Siméon, par descendance.
- *Collection Siméon*, vente Francis Briest du 12 décembre 1992.
- Belgique, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Ch. Giraud, *Notice biographique, sur M. le Comte Siméon*, Bureau de la revue de législation et de jurisprudence, Paris, 1842, tome XV.
- Denis Coeckelberghs et Pierre Loze, *1770-1830 Autour du néo-classicisme en Belgique*, [cat. exp.], musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, Bruxelles, 14 nov.-8 fév. 1986.
- Bérénice Vanrenterghem, *Kinsoen Kinson (Brugge – 1770 – Brugge 1839)*, mémoire universitaire inédit, 2007.

*(...) Cet art dont les coquettes sont passionnées et qui consiste à ne point rendre la nature avec trop de fidélité.<sup>1</sup>*

Connu comme peintre de cour et de la haute société, François-Joseph Kinson reçoit sa formation à l'Académie de Bruges, puis à Gand et Bruxelles avant de se rendre à Paris en 1794. On le connaît essentiellement à travers ses élégants portraits, un genre dans lequel il excelle. En exposant aux Salons parisiens il développe sa clientèle et connaît une grande notoriété jusqu'à se rapprocher de la cour impériale et devenir le premier peintre de Jérôme Bonaparte, devenu roi de Westphalie en 1807.

De son observation rigoureuse de l'œuvre de Jacques-Louis David (Paris, 1748 – Bruxelles, 1825) et du Baron Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837), Kinson retient l'austérité et le traitement délicat et flatteur des physiques. L'influence de Gérard, grand portraitiste de l'Empereur, demeure la plus marquante. L'étude de son œuvre permet à Kinson de développer la souplesse de son pinceau ainsi que la richesse des coloris, à tel point que la paternité de leurs œuvres a souvent été confondue. Dans son *Essai historique et critique sur l'Ecole flamande considérée dans les arts du dessin* (Bruxelles 1825 – 1839)<sup>2</sup> Jean-Baptiste Picard évoque l'œuvre de Kinson comme « posséd[ant] à fonds (sic) cet art dont les coquettes sont passionnées et qui

*consiste à ne point rendre la nature avec trop de fidélité »*. Pris dans des environnements luxueux caractéristiques du néoclassicisme florissant, les portraits de Kinson conservent cependant une vérité des gestes et des costumes, rendus grâce à un traitement subtil des matières et de la lumière. Les personnages aux visages porcelainés sont mis en scène : Kinson explore cette dimension théâtrale dans laquelle les commanditaires jouent leur rôle. Le portrait est un objet de définition de soi, permettant d'asseoir une reconnaissance sociale, et dans lequel le naturel est maîtrisé et étudié.

Peint en 1810, année au cours de laquelle Kinson suit Jérôme Bonaparte à Cassel, ce portrait en pied et légèrement de trois quarts rappelle les portraits d'apparat de l'Ancien Régime réservés aux grands hommes. Ce visage plein d'éloquence est celui de Joseph-Jérôme, comte Siméon, homme politique et juriste ayant fait son apprentissage à Aix-en-Provence. Connue comme membre actif de la Révolution, il soutient et défend l'insurrection contre la Convention. Il est arrêté et se réfugie en Italie jusqu'en 1793, année de la chute de Robespierre, au cours de laquelle il revient en France. Très apprécié du jeune Napoléon Bonaparte, nouvellement nommé Premier Consul, il est appelé afin de participer à l'élaboration du Code Napoléon, ancêtre du Code Civil, sur lequel il appose fièrement sa main dans notre portrait.



À partir de cette date, Joseph Jérôme enchaînera les titres et nominations. Il devient successivement conseiller d'Etat en 1804, ministre de la Justice puis ministre de l'Intérieur, ministre du gouvernement du roi Jérôme Bonaparte en Westphalie, et enfin membre du Conseil de régence et président du Conseil d'Etat de Westphalie jusqu'à la dissolution du royaume en 1813.

À Paris il retrouve un statut honorable grâce au retour des Bourbons et reçoit de Louis XVIII le titre de comte. Il est à nouveau nommé conseiller d'Etat et s'illustre par la suite en tant que sous-secrétaire, puis ministre de l'Intérieur. En 1830, Siméon se rallie à Louis-Philippe qui le nomme président de la Cour des comptes. Pair de France, membre de l'Académie des sciences morales et politiques, grand-croix de la Légion d'honneur, membre de l'ordre de Saint-Hubert de Bavière, Joseph Jérôme reçut de son vivant tous les honneurs qu'un juriste et politicien de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle puisse espérer.

Au cours de sa carrière François-Joseph Kinson aura côtoyé et portraituré les plus grands noms de son époque. De l'Empire aux Bourbons, en passant par des commandes de riches bourgeois, son talent, reconnu de son vivant, lui permet d'honorer de nombreuses commandes dont celle de Joseph Jérôme Siméon en 1810 et bien d'autres jusqu'à 1830, année de la Révolution qui met fin à sa carrière française.

*M.O.*

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Picard, *Essai historique et critique sur l'Ecole flamande considérée dans les arts du dessin*, Bruxelles, 1827

<sup>2</sup> Denis Coeckelberghs et Pierre Loze, *1770 -1830 Autour du néo-classicisme en Belgique*, [catalogue de l'exposition], musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, Bruxelles, 14 nov.-8 fév. 1986, p. 411





Jean-François GARNERAY

(Paris, 1755 – Auteuil, 1837)

## 8 | PORTRAIT D'HIPPOLYTE BIS

1825

Huile sur panneau

Signé et daté sur l'accoudoir du fauteuil *Garneray 1825*

31,5 x 24,6 cm

*Provenance :*

- Belgique, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Gérald Schurr, *Les Petits Maîtres de la peinture 1820-1920, valeur de demain*, Les Editions de l'Amateur, t. III, Paris, 1976.
- Pierre Mollier, *Portraits secrets : les œuvres maçonniques du frère François-Jean Garneray*, in *Revue des musées de France-Revue du Louvre*, n° 2011-3, juin 2011, p. 43-51.

Entré dans l'atelier de Jacques-Louis David (Paris, 1748 – Bruxelles, 1825) en 1782, Jean-François Garneray (ou Garnerey) y devient l'un de ses premiers élèves. En assimilant rapidement les leçons reçues de son mentor, il développe un goût prononcé pour le portrait qu'il maîtrise et lui permet de se distinguer aux Salons entre 1791 et 1835. L'influence de son maître s'estompe progressivement et prend la forme, sous la Révolution, d'une peinture plus austère et hybride : un savant mélange entre la scène de genre et le portrait. À partir du Consulat, Garneray se livre presque entièrement à la peinture de genre et portraits d'intérieurs intimistes, devenus caractéristiques de son œuvre.

Proche des acteurs politiques dont Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (*ill. 1*), et autres personnages de scènes dont il admire le talent, Jean-François Garneray croque ses modèles dans leur environnement de travail. Notre portrait présente Hippolyte Bis (Douai, 1789 – Paris, 1855), dramaturge reconnu notamment pour sa collaboration avec Étienne de Jouy dans la rédaction du livret de l'opéra *Guillaume Tell* de Gioachino Rossini (1829).

Le caractère privé de ces portraits, moins onéreux que les portraits officiels mais tout aussi précieux, sont généralement destinés aux demeures privées des commanditaires. Notre portrait ne déroge pas à la règle. Présenté à son bureau, assis sur un fauteuil gondole caractéristique de l'époque Empire, l'auteur semble interrompu dans sa réflexion par



Ill. 1

*Portrait présumé de Talleyrand de Périgord (1754-1838), à sa table de travail*

Huile sur panneau

23 x 18,5 cm

Versailles, musée Lambinet, inv. M0400.

l'intervention du peintre. Le regard pensif, plongé dans celui du spectateur, il tient d'une main sa plume et de l'autre quelques feuilles contenant le premier acte de sa tragédie *Attila* publiée en 1822.



Jean-François Garneray traite ses figures sans artifice. À mi-corps, détachées d'un fond sombre brossé, ses figures sont régulièrement présentées à leur table de travail, dans un environnement familier et intimiste (*ill. 2*). Le cadrage resserré et le fond uni de notre tableau participent à la mise en valeur du personnage, dont la douceur du visage est soulignée par quelques élégantes touches roses de pinceau sur ses joues. La douce lumière, savamment maîtrisée, permet à l'œil de ne se concentrer que sur l'essentiel : le visage du modèle, la plume et les quelques feuilles du premier acte de sa pièce agissant ainsi comme des attributs. En choisissant lui-même ses modèles, Garneray gratifie ses sujets d'une exécution méticuleuse issue d'un long travail d'observation. Les détails y sont rendus fidèlement, dans une palette au service du calme et de la réflexion.

Artiste fécond, d'un pinceau rapide et brillant, Jean-François Garneray côtoie les grands noms du monde culturel et politique de son époque. Personnalité affirmée très en vogue, il reçoit de nombreuses commandes privées, dont notre tableau constitue un formidable exemple.

*M.O.*



Ill. 2

*Portrait d'homme contemplant le buste d'Homère*

Huile sur panneau

Signé daté «An 7» en bas à gauche

46,5 x 37,5 cm

Collection particulière.





François-Joseph KINSON  
(Bruges, 1770 – 1839)

## 9 | PORTRAIT DE MADAME HEME, NÉE VICTOIRE-ELVIRE OGIER, NIÈCE DU PEINTRE

1828

Huile sur sa toile et son châssis d'origine

Signé et daté *Kinson 1828* en bas à droite

64,5 x 54,5 cm

Au verso : Cachet BELOT Rue de l'Arbre-Sec N°3 A PARIS

*Provenance :*

- Belgique, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Denis Coeckelberghs et Pierre Loze, *1770-1830 Autour du néo-classicisme en Belgique*, [cat. exp.], musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, Bruxelles, 14 nov.-8 fév. 1986
- Bérénice Vanrenterghem, *Kinsoen Kinson (Brugge – 1770 – Brugge 1839)*, mémoire universitaire inédit, 2007
- Sandra Janssens, Paul Knolle, *Joseph Benoit Suvée et le néoclassicisme en Belgique*, [cat. exp.], Gand : Snoeck, 2007

*« Rentré à Paris il y a consolidé ses succès (...) il y est connu de tous ceux qui aiment les arts et employé par les riches qui les protègent. »<sup>1</sup>*

Après avoir suivi Jérôme Bonaparte à Kassel en 1810 et jusqu'à la chute du royaume de Westphalie en 1813, François-Joseph Kinson rentre à Paris pour poursuivre sa brillante carrière en devenant le peintre du duc d'Angoulême, fils du futur Charles X. Par la suite, il sera nommé chevalier de l'ordre royal de la Légion d'honneur par Louis XVIII.

À Paris, l'artiste connaît une ascension fulgurante dans la peinture de portraits. En se tournant vers la sensibilité des visages peints par son contemporain le baron François Gérard, Kinson gagne une nouvelle clientèle bourgeoise. Son étourdissante habileté à transmettre le charme de ses modèles lui assure progressivement de nombreuses commandes.

Réalisé à cette période, notre portrait présente une jeune femme vue à mi-corps, présentée de trois quarts. Elle porte une robe blanche taillée dans une vaporeuse mousseline, entourée d'un fin et léger voile bleu. Cette belle bourgeoise

a pu être identifiée comme étant Madame Heme, épouse de Albert-Frédéric Heme et nièce de l'artiste. Son doux regard, délicatement posé sur le spectateur, traduit la délicatesse, presque timide du modèle. Son visage maquillé rend cet effet de porcelaine très convoité de l'élégance féminine. La blancheur de sa peau crée ainsi un contraste saisissant avec le fond sombre, permettant de concentrer l'attention du spectateur sur les traits de la jeune femme.

Madame Heme est habillée à la mode de l'époque, sa robe vaporeuse au large décolleté est agrémentée d'un volant, et sa coiffure au « nœud d'Apollon » laisse s'échapper d'élégantes boucles qui retombent sur son front. En effet, le portrait est un moyen d'illustrer la condition sociale du modèle : dans la sobriété de sa tenue, son bras délicatement posé sur la poitrine laisse apparaître une manchette d'or et de pierreries, faisant écho à son rang social.

Le climat doux et sensuel de notre portrait laisse imaginer qu'il est issu d'une commande privée. Réalisé à l'apogée de la carrière de Kinson, ce portrait arbore toutes les qualités de son art, manifestant son sens de la psychologie tout autant que sa maîtrise technique. Le fond sombre esquissé



et légèrement brossé retranscrit l'illusion d'un ciel orageux, aux prémices du romantisme qui magnifie le visage du modèle traité tout en douceur par des touches fondues exprimant douceur et mélancolie.

L'intemporelle poésie dont François-Joseph Kinson fait preuve dans ses portraits est très appréciée. Notre tableau est le reflet de la brillante carrière de cet artiste accompli à la renommée internationale menée en tant que portraitiste de la haute société.

*M.O.*

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Picard, *Essai historique et critique sur l'Ecole flamande considérée dans les arts du dessin*, Bruxelles, 1827, II 225, I, 3, f°371





François-Joseph KINSON  
(Bruges, 1770 – 1839)

10 | FEMME EN ROBE D'INTÉRIEUR

Vers 1825  
Huile sur toile  
61 x 50 cm

*Provenance :*

- Belgique, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Denis Coeckelberghs et Pierre Loze, *1770 -1830 Autour du néo-classicisme en Belgique*, [cat. exp.], musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, Bruxelles, 14 nov.-8 fév. 1986

De la Restauration des Bourbons et jusqu'en 1830, François-Joseph Kinson et son épouse participent largement à la vie sociale parisienne. Connus et appréciés d'une riche clientèle, la majorité de sa production est issue de commandes privées, dont la plupart présentent des visages féminins aujourd'hui anonymes mais dont l'exceptionnelle qualité d'exécution rappelle l'exigence des commanditaires.

Kinson est le peintre d'une bourgeoisie de plus en plus puissante, bénéficiaire de l'époque post-révolutionnaire et qui recherche, dans la représentation de soi, le reflet de sa condition sociale. Notre tableau illustre cette demande et présente l'une de ces femmes dans son intimité, en tenue d'intérieur. Sur un fond uni brossé, elle apparaît à mi corps, légèrement de trois quarts, et d'un regard calme et apaisé, regarde le spectateur. Sa tenue illustre la mode des années 1820 à 1825 : sous un châle rouge tombant de son épaule droite, sa robe de velours noirs à brandebourgs brodés dorés est retenue sous la poitrine par une ceinture. Son visage est élégamment mis en valeur grâce à une capote en velours noir et dentelle ornée de plumes blanches, caractéristique de l'époque Restauration, et délicatement nouée par une bride sous le menton (ill. 1).

Si les œuvres de Kinson ont obtenu un large succès auprès des commanditaires, c'est qu'il sait flatter le physique de ses modèles avec élégance. Le naturel est étudié et adapté à la demande. Dans ce portrait, dont la cadrage serré renforce l'intimité attendue, les traits de l'âge sont ingénieusement masqués grâce à une touche lisse qui définit délicatement les contours de son visage. L'utilisation du noir de la robe



Ill. 1

*Portrait de Mme François Victor Bunel, née Marie-Agathe Provost de la Fardinière*

Vers 1825  
Huile sur toile  
65 x 54 cm

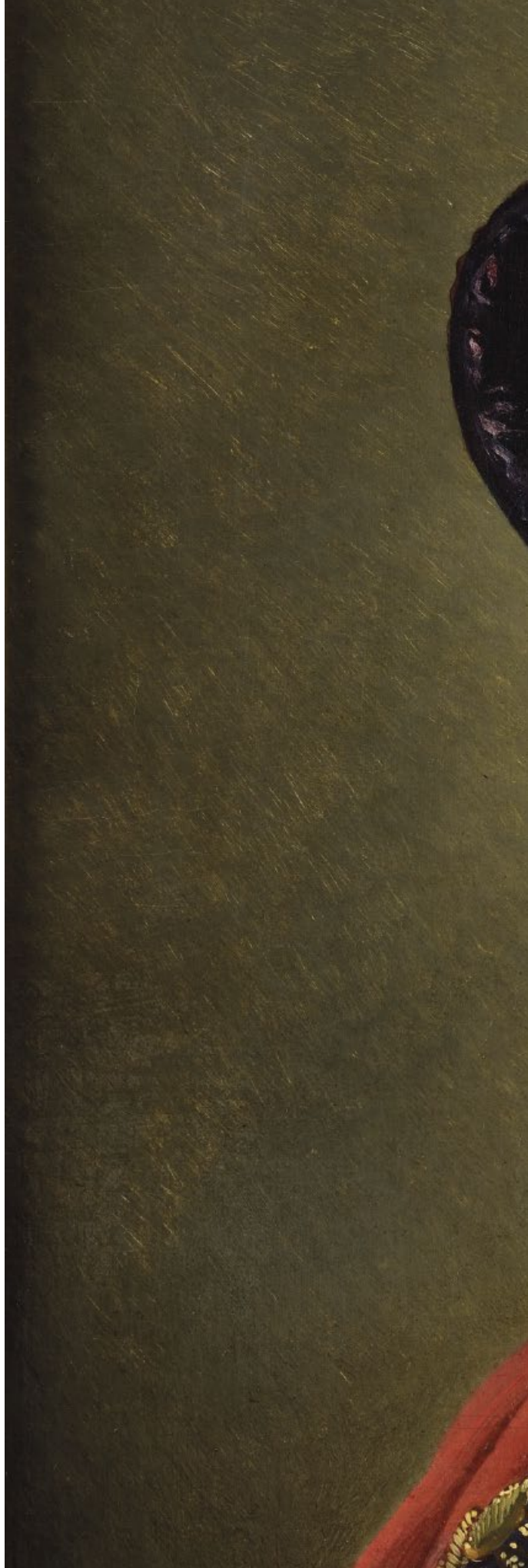
Collection particulière.



probablement inspiré par quelques œuvres de son contemporain François Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837), permet à l'artiste de mettre en valeur la carnation de sa peau claire, rehaussée par des joues rosées.

Le regard intense du modèle rappelle l'attention que François-Joseph Kinson portait à l'illustration psychologique de ses modèles. En illustrant la bourgeoisie à laquelle il se rattache, l'artiste jouit d'une large reconnaissance et d'une situation agréable lui permettant d'aller et venir entre la France et la Belgique afin de rendre visite à sa famille. L'artiste s'éteint lors d'un dernier voyage à Bruges en 1839, après avoir mené une brillante carrière.

*M.O.*







Alexandre-Jean DUBOIS-DRAHONET

(Paris, 1791 – Versailles, 1834)

## 11 | PORTRAIT PRÉSUMÉ D'UN ACTEUR AU MANTEAU BLEU CANARD

*Circa* 1820

Huile sur toile

61 x 50,4 cm

*Provenance :*

- Belgique, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Pierre Rosenberg, *De David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830*, [Cat. exp.] Paris, Grand-Palais, 1974.
- Renato Bianchi, Agathe Sanjuan, *L'Art du costume à la Comédie-Française*, [Cat. Exp.], Paris, Bleu autour, 2011.

En prenant le nom de son beau-père, le peintre Pierre Drahonet, Alexandre-Jean Dubois devient Dubois-Drahonet. De ce fait, et malgré un style tout à fait différent, la paternité de certaines de leurs œuvres a pu être confondue. L'artiste fait son apprentissage auprès de Jean-Baptiste Regnault (Paris, 1754 – 1829) professeur à l'école des Beaux-Arts et considéré comme le rival de Jacques-Louis David (Paris, 1748 – Bruxelles, 1825). Il remporte un vif succès en présentant aux Salons de 1822, 1827 et 1831 des portraits issus de commandes privées, d'un clair-obscur très empreint de l'époque Empire proche de ceux de son contemporain François Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837).

Son œuvre repose sur l'étude rigoureuse de l'expression psychologique. Dans ses portraits, les visages traduisent une forme d'introspection du modèle dévoilée grâce à un contraste de lumière puissant qui intensifie le regard et permet de rendre les volumes.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux portraitistes reconnus, dont François Gérard et Henri François Riesener (*ill. 1*), fréquentaient assidument des cercles d'acteurs, incluant ceux de la Comédie-Française parisienne. Il est probable qu'Alexandre-Jean Dubois-Drahonet se soit également rapproché de cette clientèle.

Sans attribut précis, notre portrait semble être celui d'un acteur de théâtre. Sa chemise blanche au col ouvert est un élément caractéristique des costumes de scène des acteurs français (*ill. 2*). Par ailleurs, le modèle porte ce qui semble



Ill. 1

Henri François RIESENER (Paris, 1767-1828)

*Portrait présumé d'un artiste de la Comédie-Française*

Huile sur toile, de forme ovale

69 x 54 cm

Collection particulière.



être une cape ou un manteau de velours d'un bleu canard profond, dont les nuances transparissent grâce aux jeux de lumière. Le cadrage serré ainsi que la maîtrise des matières rend une atmosphère chaleureuse dans laquelle notre modèle apparaît confiant et apaisé. La lumière met en valeur le travail sur le manteau qui éclaire savamment le visage aux yeux noirs et profonds, exprimant à la fois une retenue mais aussi une certaine bienveillance à l'égard du peintre. Dubois-Drahonet se distingue de ses contemporains par la douceur des traits de ses modèles révélée grâce à une finesse et à une rigueur du dessin qu'il doit à l'enseignement de son maître Regnault. Dans une manière encore très ancrée dans le néoclassicisme, la brillance du coloris transmet l'élégance et l'harmonie des couleurs flatte agréablement le modèle.

Loué pour son sens de la psychologie et la facilité d'exécution de ses œuvres, Alexandre-Jean Dubois-Drahonet est un portraitiste reconnu de son temps qui sut se hisser au rang de ses plus éminents contemporains, à tel point que l'attribution de certaines de ses œuvres fut souvent confondue. Conservé en collection particulière pendant plus de 20 ans, notre portrait est un témoignage des nombreuses commandes privées auxquelles l'artiste fut appelé à répondre, aujourd'hui majoritairement conservées dans des collections privées belges, hollandaises et britanniques.

M.O.



Ill. 2  
Adèle ROMANY (Paris, 1769 – 1846)  
*Portrait de Pierre-Marie-Nicolas Michelot,*  
*sociétaire de la Comédie-Française*  
1807  
Huile sur toile  
Signé et daté en bas à gauche *A. Romany 1807*  
101 x 80,5 cm  
Collection particulière.



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

12 | **PORTRAIT PRÉSUMÉ DE JOSÉPHINE ANNE PHILIBERT  
DE PINCEPRÉ, NÉE DUBUFE, SŒUR DU PEINTRE**

Huile sur sa toile et son châssis d'origine  
Signé en bas à droite *Dubufe*  
101 x 82 cm

*Provenance :*

- France, collection particulière.

*Bibliographie :*

- Emmanuel Bréon, *Claude-Marie, Edouard et Guillaume Dubufe, Portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Délégation à l'action artistique de Paris, 1988.

*« Monsieur Dubufe était chéri des femmes de son temps presque autant qu'Alexandrine la couturière. Comme il les habillait élégamment, comme il savait les avantager et comme il était flatteur ! »<sup>1</sup>*

Destiné à une carrière consulaire, Claude-Marie Dubufe se tourne vers la peinture, sur les conseils avisés de Jacques-Louis David dont il fréquentait l'atelier. Après quelques essais de sujets mythologiques largement influencés par son maître et les théories de Winckelmann, Dubufe développe un goût particulier pour le portrait qu'il traite presque exclusivement jusqu'à l'année précédant sa mort, en 1864. À Palerme en 1811, il est introduit auprès de la famille d'Orléans et peint alors ses premiers portraits dont celui de Ferdinand-Philippe, duc de Chartres. Il rentre à Paris, expose ses œuvres au Salon de 1812 et goûte très vite au succès. Progressivement les commandes affluent : « [l]e bourgeois riche ou banquier ne connaît que Monsieur Dubufe »<sup>2</sup>, et les femmes de la haute société, avides de reconnaissance sociale, exigent elles aussi leur portrait par Claude-Marie Dubufe.

L'art de Claude-Marie Dubufe ne souffre pas de l'apparition du daguerréotype qui délivre des clichés de formats réduits et difficilement lisibles et ne peuvent manifestement pas rivaliser avec l'art du portrait peint. Parmi ces nombreux visages féminins peints, il y a celui de sa sœur, Joséphine Anne Philibert de Pincepré, dont on connaît un autre portrait (*ill. 1*). Dans cette atmosphère poétique et délicate où le naturel est étudié, cette jeune femme à la nuque



Ill. 1  
*Portrait présumé de Joséphine Anne Philibert  
de Pincepré, née Dubufe, sœur du peintre*  
Huile sur toile ovale  
Signé en bas à gauche *Dubufe*  
73 x 59 cm  
Collection particulière.

dégagée aux grands yeux noirs est coiffée à la mode de l'époque appelée « au nœud d'Apollon ». Assise sur ce qui semble être une méridienne, la jeune femme tient délicatement de sa main droite probablement un carnet de bal et repose gracieusement son bras gauche sur un traversin dont les motifs aux palmettes rappellent l'Empire.



À l'apogée de sa carrière, Dubufe gratifie les membres de sa famille en peignant leur portrait, et plus encore, des portraits à mi-corps dont le tarif alors pratiqué était de mille cinq cents francs, quand le salaire moyen annuel de l'ouvrier était de mille francs.<sup>3</sup>

Les portraits de Dubufe sont appréciés pour la manière lisse et gracieuse qui flatte les silhouettes, héritée de la leçon davidienne, encore très ancrée dans le néoclassicisme. Ils sont aussi recherchés pour l'attention particulière que l'artiste dédie aux effets de transparence et de légèreté de la mousseline des robes et étoffes en tout genre. « *Je préfère décidément Monsieur Dubufe père : il avait et, il a encore, un talent merveilleux pour les étoffes et fanfreluches de femmes.* »<sup>4</sup> Dans notre portrait, les différentes matières légères et voluptueuses s'entremêlent pour former une robe à la pointe de la mode de l'époque : les épaules sont dégagées, les manches ballons retombent tout en douceur sur les bras et l'ensemble, à la fois volumineux et aérien, est resserré à la taille par une ceinture faite d'un fin tissu jaune rappelant celui du châle qui l'entoure. Dans une lumière éclatante, le blanc de la robe, pouvant être interprété comme un symbole de vertu, crée un contraste harmonieux avec le tissu rouge recouvrant la méridienne. Enfin, le lourd rideau de velours vert rappelle l'aspect théâtral propre au néoclassicisme auquel le peintre ajoute une ouverture sur un paysage que l'on peut apercevoir à gauche de la toile.

« *De 1830 à 1845, une femme élégamment meublée devait, de toute nécessité, avoir son portrait par Dubufe.* »<sup>5</sup> S'il est vrai que Dubufe flatte ses modèles, il répond avant tout aux commandes souvent très exigeantes car le portrait est, plus qu'une représentation de soi, un outil de reconnaissance sociale. Véritable chroniqueur de son temps, peintre de la bourgeoisie, Claude-Marie Dubufe est le premier peintre d'une dynastie. Il laisse derrière lui un véritable style, délicat et sensible que son fils Edouard et son petit fils Guillaume se plairont à perpétuer.

M.O.

<sup>1</sup> Jules François Félix Husson dit Champfleury (1821-1889), Salon de 1846

<sup>2</sup> Jules François Félix Husson dit Champfleury (1821-1889), Salon de 1851

<sup>3</sup> Emmanuel Bréon, *Claude-Marie, Edouard et Guillaume Dubufe, Portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Délégation à l'action artistique de Paris, 1988, p. 28

<sup>4</sup> Champfleury, Salon du 29 avril 1846

<sup>5</sup> Chroniqueur du courrier de Paris, 1864







**Jean-François PORTAELS**  
(Vilvorde, Belgique 1818 – Schaerbeek 1895)

13 | **FANTASIE HONGROISE**

*Circa 1865*

**Huile sur sa toile d'origine**

**Signé et situé en bas à gauche *J. Portaels Hongrie***

**120 x 90 cm**

**Provenance :**

- Belgique, collection particulière

Parmi ses nombreux voyages, la Hongrie fut l'un des pays de prédilection du peintre belge Jean-François Portaels (Vilvorde, 1818 – Bruxelles, 1895), pour le côté exotique et pittoresque qu'il y trouvait, au cœur même de l'Europe. Il y a séjourné en 1860 et en 1865. Quelques lettres, diverses notes dans des carnets, ainsi que plusieurs dessins et tableaux nous renseignent sur les attraits de ce pays qui l'intriguait et le fascinait en même temps. Il y a d'abord les campements et le mode de vie des bohémiens dispersés dans la Grande Plaine hongroise, *Grand Alföld*, qui pourraient faire l'objet d'une étude en soi, ensuite le théâtre de *Temesvar* (Timișoara, Roumanie), la musique et l'opéra de Budapest, ville dont il fut nommé membre correspondant de l'Académie des beaux-arts, et enfin les costumes traditionnels des Hongroises.

On connaît la passion de Portaels pour les costumes régionaux, découverts durant ses voyages en Suisse, en Italie, au Moyen Orient, en Espagne ou au Maroc, mais aussi en Bretagne et en Hollande. Partout où il voyagea, il dessina, et parfois acheta, des vêtements traditionnels et des bijoux, et il n'est pas rare qu'il en parle dans sa correspondance. Or, la Hongrie, plus précisément la Transylvanie, région partagée aujourd'hui entre la Hongrie et la Roumanie, est connue pour la richesse et la variété de ses costumes régionaux<sup>1</sup>, dont certains aspects ne sont pas sans évoquer le monde ottoman qui, durant des siècles, avait une frontière commune avec cette région.

Nous savons par sa correspondance que Portaels a réalisé deux voyages en Hongrie. Le premier en septembre 1860, en compagnie de son ami et conseiller du jeune duc de Brabant, le futur roi Léopold II, Jules Devaux (Bruges, 1828 - Axenstein, en Suisse, 1886)<sup>2</sup>. Dès leur arrivée en Hongrie, le



carnet 6, p. 23





samedi 22 septembre, Portaels écrit à ses beaux-parents, le peintre François-Joseph Navez et son épouse Flore de Lathuy : « *Me voici en pleine Hongrie au milieu d'un peuple de pasteurs. Le pays ne semble qu'un immense paturage [sic] couvert de beaux troupeaux de chevaux, de Bœufs [sic], de moutons.* ». Après avoir reçu l'hospitalité du propriétaire « *d'une pousta, ainsi se nomme une ferme ou exploitation*<sup>3</sup> », le peintre et son compagnon de voyage se rendent à *Kecskemét*, « *une véritable ville d'agriculteurs, des rues larges mais non pavées*<sup>4</sup> ». Dans la même lettre, il explique qu'il se rendra le mercredi à *Gratz* (Graz, Autiche), pour honorer un rendez-vous très important avec « *l'auguste personnage* ». Il reste discret sur l'identité de ce dernier, car il s'agit très probablement du prince Auguste de Saxe-Cobourg-Gotha (Vienne, 1818 – Ebenthal, 1881)<sup>5</sup>. Il précise dans sa lettre « *que cette affaire reste entre nous, il y a déjà assez de jalousies de la part de mes chers collègues*<sup>6</sup> ». C'est très certainement grâce à Jules Devaux que Portaels a obtenu cette rencontre princière, « *qui s'est bien passée, mais je dois prendre des sujets qui m'ont été indiqués et ayant rapport à des mœurs locales. Ce sera intéressant à faire. Je suis très satisfait*<sup>7</sup>. »

De Graz, les deux amis poursuivent le voyage, à *Pragerhof*

(Pragersko, Slovénie), à travers l'*Esclavonie* (Slovénie), pour arriver le 27 septembre à *Kanitza* (Nagykanizsa, Hongrie), ainsi qu'il l'écrit à sa mère « *Si la couleur locale est intéressante, il faut avouer qu'il fait bien sâle [sic] ici et les petites bêtes de ma connaissance m'ont fait une si aimable visite cette nuit que je n'ai pu dormir. Je me suis levé au milieu d'un orage magnifique, pour mettre un peu d'ordre à mes croquis. Nous ne sommes qu'à dix lieues du lac Balaton*<sup>8</sup> ». Il termine sa lettre comme son voyage en écrivant « *Rarement je me suis mieux porté (...). Ici, je vois la nature, j'ai du bonheur à l'observer. Ces mœurs que je ne connaissais pas, ces allures nouvelles, ce peuple Hongrois dont j'avais tant lu, puis un certain air primitif, tout m'intéresse et j'ai fait ample moisson de croquis*<sup>9</sup>. ». Moins d'une année plus tard, en février 1861, Portaels se rend en visite chez le roi Guillaume III d'Orange-Nassau, aux Pays-Bas, lequel a fait demander, par l'intermédiaire d'Henri Dumonceau, que Portaels « *apporte avec lui ses ouvrages qu'il a rapporté de la Hongrie*<sup>10</sup>. »

Après cinq années, en octobre 1865, Portaels repart pour la Hongrie, cette fois avec *l'Histoire de Hongrie*<sup>11</sup> pour bagage. Durant ce nouveau périple, il s'est intéressé davantage aux habitants et à leurs coutumes. Il écrit rapidement ces



carnet 6, p. 29



carnet 6, p. 22

quelques mots dans un carnet « *Les paysans sous leurs grands manteaux, ont fière allure. ... Que dire des bohémiens... Race étrange et bizarre [sic] mais superbe sous ses haillons, et les Juives de Pesth*<sup>12</sup>. »

De retour à Pest, il écrit au couple Navez, « *cette ville devient vraiment fort belle et a gagné beaucoup depuis mon dernier voyage*<sup>13</sup>. » Après son passage à Szégédin, où les rues ne présentent « *qu'un véritable cloaque*<sup>14</sup> », il profite de ballades dans la campagne pour aller à la rencontre de la vie rurale locale. « *Les paysans sont superbes. Comme ils sont bâtis, on les dit bien à leur aise. Puis de beaux bestiaux, des bœufs à rivaliser avec ceux de Rome.* » Portaels est surtout fasciné par les campements de bohémiens, « *On passerait des journées à regarder ces étranges créatures, vivant à l'état nomade (...). Ils sont gais, ont de l'esprit, très sobres, ils vivent de peu. Ils ont les allures des arabes [sic]*<sup>15</sup>. », et il ajoute dans sa lettre à son ami le comte de Villermont « *J'ai la marotte des Bohémiennes que j'ai pu voire [sic] de près et les étudier dans leur [sic] campements. Ce sont de véritables nomades, voleuses, sales et splendides. Il y a là un côté mystérieux qui vous arrête et vous donne à réfléchir*<sup>16</sup>. ».

Le tableau, non daté, présente le portrait idéalisé d'une jeune femme hongroise, laquelle dégage un charme distingué et une certaine grâce. Les mains croisées, elle se tient debout, vue de trois quarts et regarde le spectateur avec un léger sourire de bienveillance. Derrière elle s'étend un vaste paysage plat qui s'évanouit à l'horizon dans une bande de ciel bleu, si caractéristique de la Grande Plaine hongroise qui a tant frappé Portaels. Il évoque dans une lettre ces « *plaines arides plâtes [sic] comme si un rouleau y avait passé d'un bout de l'horizon à l'autre*<sup>17</sup> ».

Le modèle ne porte pas un costume traditionnel typique d'une région donnée de Hongrie<sup>18</sup>, mais bien un ensemble de pièces vestimentaires que l'artiste s'est plu à combiner et à harmoniser, à partir de divers dessins croqués sur le vif durant ses voyages, comme à son habitude<sup>19</sup>. La jeune femme est vêtue d'une chemise de lin blanc à manches larges garnies de riches broderies florales aux fils dorés, fermée en ras de cou par un liseré brodé, sur lequel est posé un collier de deux rangs de piastres d'argent. Elle porte également, un long gilet en peau de mouton brodé avec un motif à zigzag noir et doré en bordure, et un corsage coloré aux motifs floraux vert et jaune, sur une longue jupe rouge. En coiffe, un foulard de satin garni de rayures dorées qui est noué autour de ses cheveux tressés entremêlés de rubans, de pendeloques et de piastres<sup>20</sup>.

Portaels aime à représenter dans ses tableaux un type raffiné et élégant de beauté féminine qu'il a rencontré en Orient, comme en Hongrie, et que son biographe Edmond-Louis de Taye a si bien nommé « *fantaisies féminines*<sup>21</sup> ». Pour cette raison nous titrons ce magnifique portrait de jeune femme : « *Fantaisie Hongroise* » et datons l'œuvre vers 1865.

Antoinette De Laet  
Alain Jacobs

Cette œuvre sera intégrée dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation par les auteurs de la rédaction de cette notice.

<sup>1</sup> Iván Balassa & Gyula Ortutay, *Ungarische Volkskunde*, Budapest, Corvina Kiado-München, Beck Verlag, 1982.

<sup>2</sup> Jules Devaux (1828-1886). Diplomate belge, célibataire, fils de Paul Devaux homme d'état belge et de Anne-Marie Van Praet. Il est le neveu de Jules Van Praet (1806-1887), principal collaborateur du roi Léopold I<sup>er</sup>. En 1858, il entre au service de l'administration de la *Liste Civile* du roi Léopold I<sup>er</sup>. En 1866, il succède à son oncle et devient chef du Cabinet de Léopold II.

<sup>3</sup> Lettre de Jean Portaels à M. et M<sup>me</sup> Navez, Kecskemét, le samedi 22 septembre 1860 (LV60/HVG).

<sup>4</sup> *Idem*

<sup>5</sup> Auguste de Saxe-Cobourg-Kohary, (Vienne, 1818 - château d'Ebenthal en Autriche, 1881), marié à Clémentine d'Orléans fille du roi Louis-Philippe. Ils sont installés à Vienne dans les années 1860. Le prince commanda à Portaels, le tableau *Léa et Rachel* (1862, huile sur toile, 138 x 110 cm, Paris, collection particulière). Cf. A. De Laet & A. Jacobs, Jean Portaels : « Une femme syrienne à l'église de la Sainte Nativité à Bethléem », *Tableaux & Dessins du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Galerie Alexis Bordes, Tefaf, 2019, p. 82, ill. 1.

<sup>6</sup> Lettre de Jean Portaels à sa mère, Kanitza, le jeudi 27 septembre 1860 (LV61/HVG).

<sup>7</sup> *Idem*

<sup>8</sup> *Idem*

<sup>9</sup> *Idem*

<sup>10</sup> Lettre de Henri Dumonceau à Portaels, La Haye, 24 février 1861 (HVGM/13).

<sup>11</sup> Carnet 6, p. 9 (coll. part.).

<sup>12</sup> Carnet 6, p. 45 (coll. part.).

<sup>13</sup> Lettre de Jean Portaels à M. et M<sup>me</sup> Navez, Szégédin [*Szeged, Hongrie*], 17 octobre 1865 (LV67d/HVGM).

<sup>14</sup> *Idem*

<sup>15</sup> *Idem*

<sup>16</sup> Lettre de Jean Portaels au comte de Villermont, Pesh, 25 octobre 1865 (KADOC FV, II G 10).

<sup>17</sup> Carnet 6, p. 3 (coll. part.).

<sup>18</sup> Nous remercions chaleureusement pour son expertise, Madame Tötszegi Tekla, Deputy Director, Expert, Ethnographic Museum Transylvania (Romanie).

<sup>19</sup> Crayon sur papier, 108 x 65 mm, carnet 6, p. 23, p. 29 et p. 22 (coll. part.).

<sup>20</sup> Crayon sur papier, 108 x 65 mm, carnet 6, p. 23 (coll. part.).

<sup>21</sup> Edmond-Louis de Taye, *Les Artistes Belges contemporains*, Bruxelles, Alfred Castaigne édit., 1894, p. 19.





ENGLISH VERSION



# THE ART OF THE PORTRAIT FROM NEOCLASSICISM TO ROMANTICISM

Catalogue by Mégane OLLIVIER

English Translation by Christine ROLLAND

## EXHIBITION

From Tuesday, June 8th to Wednesday, July 28th, 2021

ALEXIS BORDES GALLERY

4, rue de la Paix – 75002 Paris

Stairwell 2, 2nd Floor on the right

Opening Hours : 10 a.m. to 1 p.m. – 2:15 to 7 p.m.

Open Saturday, June 12th from 11 a.m. to 6 p.m



1

---

### Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 – Paris, 1805)

### PORTRAIT OF A BACCHANTE

---

Oil on oval canvas

48.5 x 42 cm. (19 1/16 x 16 3/16 in.)

#### Provenance:

- Probably: Christie's Sale, London, June 27<sup>th</sup>, 1891, n°120  
*Head of a Bacchante.*
- France, Private collection.

#### Bibliography:

- Jean Martin, *Ceuvre de J.-B. Greuze: catalogue raisonné, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, G. Rapilly, Paris, 1908, under number 428, p.30:  
*"Bacchante. Seen from behind, head three-quarter [view] to the right. Hair, held by an ivy crown on the top of the head, floats around the face and falls over nude shoulders. A tiger skin is wrapped around the torso."*

*"This talent for expressing the passions on canvas is very rare, and Mr. Greuze carries it to the highest degree."*<sup>1</sup>

An incomparable draughtsman disassociated from French rococo taste which he considered too frivolous, Jean-Baptiste Greuze emphasized the glorification of his subjects' sensitivity which was supposed to elevate the viewers' soul. Trained in the studio of the Lyonnais master Charles Grandon whom he followed to Paris in 1750, Greuze subsequently received lessons from Natoire at the Academy. He did not embark on the official path of competing for prizes, which culminated in the *Grand Prix de Rome*, but nonetheless was approved for the Academy in 1755, with *Reading the Bible* (Lens, Louvre Museum).

After a stay in Italy of which he only retained his work on figural and facial expression, Greuze inaugurated a totally new genre which caused a sensation among critics. His genre scenes evoked grand history painting in the staging of individual elements, but were dominated by the expression of feelings. This entirely new interest, hitherto unseen in French painting, emerged as a result of his multiple drawings from life. As a matter of fact, as an attentive observer, Greuze sketched many portraits of children in which he captured a natural spontaneity that transformed them into propitious subjects for thought and which even his most erudite contemporaries found ravishing. Diderot, especially, whose profile he drew in 1766 (*ill. 1*), appreciated his painting for the psychological and philosophical exercise which it gave him. An influential defendant of Greuze's painting, he evoked the painter's "delicate sensitive soul" and his ability to depict the lively spirit of youth.

In our drawing, with rapid, supple, and inclusive strokes, Greuze presents a young girl who looks back over her shoulder to the viewer. Against a plain pale coppery green background, the softly blended lines in a restrained chromatic scale delicately form her curly hair crowned with ivy, as well as the tiger skin that hangs from her nude shoulders. Emphasizing the sweetness of childhood, a few quick brushstrokes sketch her delicate face, highlighted with thickly brushed pink touches to define her round cheeks.

Our portrait illustrates the taste for depicting mythology which was very fashionable in the Academy, but above all for youth, a taste which connects with the moral preoccupations of the period including a growing interest in the middle classes, customs, respect for old age, childhood, and education: a reflection of Jean-Baptiste Greuze's entire oeuvre.

Greuze was to have many imitators, none of whom would ever equal the dramatic intensity of his work. Through his portraits, of which our work is a perfect example, Greuze developed a new genre, a painting of exalting feelings which place the figure of the child at the center of attention.

M.O.

<sup>1</sup> Anonymous, "Exposition de peintures, sculptures et gravures," *L'Année littéraire*, supplement, 1761 (Deloynes n°1272)



2

## Constance-Marie CHARPENTIER

(Paris, 1767 - 1849)

### MOTHER CARE FOR BY HER CHILDREN

1804

Oil on its original canvas

Signed lower left : C. M. Bondu Charpentier

96 x 116.5 cm. (3 ft. 1<sup>5</sup>/<sub>16</sub> in. x 3 ft. 9<sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

#### Provenance:

- Artist's Collection.
- Post-mortem inventory of François-Victor Charpentier on May 16th, 1810, "*It[em] two pictures, specifically one of a blind father and the other of a convalescent mother in their gilt frames, appraised and estimated at one hundred forty-four francs.*"
- Family Collection of the heirs, southern France.
- France, Private Collection.

#### Exhibition:

- 1804, Paris Salon, no 94, "*Convalescent Mother Cared for by her Children.*"

#### Bibliography:

- Yaelle Arasa, *Davidiennes, Les femmes peintres de l'atelier de Jacques-Louis David (1768-1825)*, L'Harmattan, Paris, 2019.
- Margaret Ann Oppenheimer, *Women artists in Paris, 1791-1814*, New York University ProQuest Dissertations Publishing, 1996.

*Citizeness Charpentier* or *Madame Charpentier*, as she was called in the official Parisian Salon booklet, was in fact, the painter Constance-Marie Charpentier, *née* Bondelu. At the age of 17, she entered Jacques-Louis David's studio (Paris, 1748 – Brussels, 1825) and developed her artistic competence before devoting herself entirely to a type of genre painting with moral connotations based on Denis Diderot's writings which had been inspired by the work of Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 1725-Paris, 1805) in the second half of the 18<sup>th</sup> century. She finished her training under François Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837) and Pierre-Alexandre Wille (Paris, 1748 – 1821), a genre painter who fully indulged his penchant for intimate family scenes. As a member outside of the Academy, Constance-Marie Charpentier was only allowed to exhibit in the Salon starting in 1791. There she met with complete success from 1795 until 1819.

Her work was often compared to that of Marguerite Gérard (Grasse, 1761 – Paris, 1837) for the

similarity of their subjects: maternal tenderness figures prominently in their oeuvre (*ill. 1*). Thus, at the Salons of 1806 and 1812, Charpentier presented respectively *Portrait of Mme. F\*\*\* holding her Daughter on her Lap* (n° 95) and *Mother Receiving Her Daughter's Secrets* (N° 183) which thus glorified the mother-child relationship, whereas the father, if depicted, only played a secondary role.

In a fairly comfortable interior, a sweet image of daily life appears. In the center of the composition, an old woman, gazing upward as if imploring the heavens to come to her aid, seems to have just risen from her bed in order to get to an armchair placed near a table where chocolate is served. Apparently the mother of four children, she is supported by the two older ones: on one side, she leans on her son's shoulder, and on the other, on the arm of her daughter who also carries one of her pillows. The youngest daughter pulls the chair closer, while the second youngest, standing on the right side of the composition, very carefully brings a cup of hot chocolate.

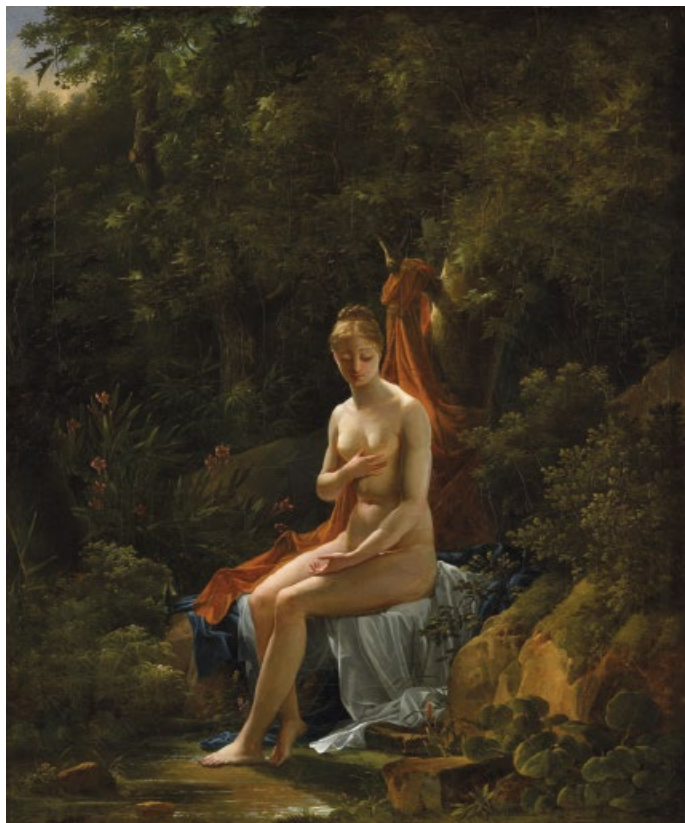
At the heart of the sensitivity expressed in Constance-Marie Charpentier's oeuvre, our picture illustrates both maternal love as the French family ideal model, and evokes the artist's actual life, a mother who had prematurely lost her first daughter Constance-Julie at the age of nine, a year before this picture was realized.

In this work, which has an unusual format for the artist, the harmonious composition presents a multitude of details blended into a meticulously thought-out entity. The powerful contrast between the dark background demarcating the room, and the light in the foreground gives a warm theatrical dimension to the scene. In addition to establishing rigorous Neoclassic constructions, the artist develops a delicate charming style learned from her apprenticeship under David, as well as a purity of line acquired from close observation under François Gérard. Indeed, at the beginning, Charpentier practiced drawing by copying some of her masters'

works, such as Gérard's *Portrait of Mademoiselle Brongniart* (ill. 2). As for the gentle faces handled with a soft palette heightened by light pink brushstrokes, they are not unfamiliar to Wille's works.

Constance-Marie Charpentier's corpus remains complex. Although bearing the distinctive imprint of her own dreamy gracefulness, her oeuvre could be confused with that of her contemporaries, including Marie-Denise Villiers. Such is the case of the portrait of *Charlotte of Val d'Ognes*, exhibited in the 1801 Salon (New York, Metropolitan Museum of Art) whose attribution was recently returned to her.

M.O.



3

**Pierre Antoine MONGIN**

(Paris, 1761 – Versailles, 1827)

**REVERIE (IDYLL)**

1818

Oil on the original canvas

Signed and dated, lower right on the stone: *Mongin 1818*

66 x 54 cm. (26 x 21 ¼ in.)

**Provenance:**

• France, Private Collection.

**Exhibition:**

• 1819, Paris, Salon, n° 846 (as belonging to the artist).

**General Bibliography (Unpublished Work):**

• Robert Rosenblum, *French Painting. 1774-1830. The Age of Revolution*, exh. cat. Paris, Detroit, New York, 1975, p. 553.

In 1762, the French translation from the original German of *Idyllen* by Salomon Gessner appeared, and included “Myrtil and Chloé.” This very short play featured two young shepherd children whose father was gravely ill. Persuaded that their innocence could merit the protection of the god Pan, they decided to sacrifice their birds, their dearest possessions in the world, to him. At the very instant the children seized their tenderly loved fowl, the gods, filled with compassion, cured their father and rendered the sacrifice unnecessary.

Some thirty years later, Jean Pierre Claris de Florian, poet and dramatist, transformed the story into a one act pastoral, “but, as he never allowed himself to copy anything, made several changes, the most considerable one being that Myrtil and Chloé were no longer brother and sister.”<sup>1</sup> In Florian's work, the two adolescents, who had become lovers, decided to sacrifice presents received from each other to the god Cupid, in order to obtain Myrtil's father's remission: Chloé, with young doves offered by her lover, and he, with a shepherd's crook made by

the young girl. In the *Theater of M. De Florian*, the play's script was introduced by an engraving by François-Marie Queverdo entitled, “In sacrificing everything to one's duty, one always ends up happy,” and depicted the happy ending: the priest returning the intact offerings to the lovers (ill. 1).

The popularity of Florian's pastorals hardly suffered from regime changes and his *Theater* was reprinted every two years until the 1830s. In essence, Myrtil's tender attachment to Chloé almost eclipsed the ancient love that another Chloé had had for the shepherd Daphnis. Pierre Antoine Mongin thus did not consider it necessary to specify his source of inspiration in giving the following description of the picture which he exhibited in the Salon of 1819: “Chloé, getting out of the bath, has just rested her foot on a plane tree; charmed by the solitude and freshness of the place, she doesn't dream of putting her clothes back on; she has drifted into deep reverie: all of her thoughts, all of her

*memories are for Myrtil.*" Or perhaps this explanation was requested by the judges who found the initial title of the picture, *Reverie*, a little too vague. It is in fact the only title which figures in the *Register of the Works Presented in the Salon of 1819*: "458. 1 picture depicting *The Reverie*."<sup>2</sup> But in the Salon, the work became "*Reverie (Idyll)*" and was accompanied by the short text in the *Livret* describing what was happening.

Florian includes neither a bathing scene with Chloé nor a reverie. In our canvas, nothing refers explicitly to that play. Is the young woman really a shepherdess? With her blond hair styled in Greek fashion, she could almost be taken for one of the artist's contemporaries. In reality, this work has no subject and really does not need one. At the threshold of Romanticism, it narrates nothing more than a sweet melancholic sentiment of withdrawal and contemplation, maintained by a suave hand and warm palette. The nude sitter fuses with nature: the aquatic irises, oak and plane tree leaves are described as amorously as the drapery folds or the play of light and shade on the young woman's rosy flesh. The artist composes his oeuvre like a piece of music, with orangey and indigo harmonies in the fabrics, tremolos of water ripples and the dark bass undergrowth.

Here one finds all the French 18<sup>th</sup> century richness which was assimilated by Mongin during his education at the Royal Academy under Noël Hallé, Gabriel-François Doyen, and François-André Vincent. Equally important is the artist's own naturalism and openness which place him resolutely in a counter current to the Neoclassical movement. A fine observer, excellent gouache and watercolour painter, he worked directly from nature a lot, and especially sought his sites in the Bagatelle Garden. From 1791 on, Mongin exhibited very diverse pictures in the Salon: views of the city and countryside, scenes of battles and military life, subjects drawn from national history and literature. His known corpus is essentially composed of gouaches and lithographs, techniques which he was one of the first to use in France. He also produced large wall paper designs decorated with panoramic landscapes produced for Jean Zuber's manufacture. Only a few paintings are known, such as the *Curious Man*, a savory humorous work which celebrates the union of man and nature in a different manner from our canvas (*ill. 2*).

A.Z.

<sup>1</sup> Jean-Pierre Claris de Florian, *Théâtre de M. de Florian*, vol. II, Paris, 1786, p. 193 sq. Florian republished Gessner's *Idyll in extenso* before his own text and after a preface in the form of a respectful dedication "to my master and friend."

<sup>2</sup> Paris, AN, 20150042/107.



4

## Louise-Adéone DRÖLLING

(Paris, 1797 - 1834)

### THE DRAWING LESSON PRESUMABLY A SELF-PORTRAIT OF THE ARTIST GIVING A DRAWING LESSON

c. 1815

Oil on canvas

72 x 58 cm. (28 3/8 x 22 7/8 in.)

#### Provenance :

- France, Private Collection.

#### Bibliography:

- France Nerlich, Dir. "L'atelier de David," *Apprendre à Peindre: les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Symposium acts, Tours, François-Rabelais University, 2013.
- Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard*, Bourcuff Gradenigo, Paris, 2019.

Trained by the age of 13, young Louise-Adéone Drölling began her career beside her father Martin and her older brother Michel-Martin. Her first attempts, conserved in a sketchbook (private collection), express an ease in drawing and an interest in the portrait on which she worked rigorously: "There are two figures. It is a big undertaking for me, I don't know if I will succeed."<sup>1</sup> The influence of her father, who was a genre painter, led her to be interested in depicting interior scenes as illustrations of daily life.

Our picture presents a scene characteristic of early 19th century French taste. Two young women can be seen in a warm interior decorated in Empire fashion, lit by sunlight softly emanating from the window on the left side of the composition. One of the women is seated, using a point holder, and trying her hand at drawing, the other is standing with her arms leaning on the back of the chair as she supervises. The young standing woman, whose gaze turns towards the viewer as a witness, could well be a self-portrait. Indeed, certain works by her father, who liked to take her as a model (*ill. 1*), furnish an image of a young woman whose facial features are very close to our sitter's.

This is a private moment: the lesson was a subject dear especially to late 18th century and 19th century artists. With access to the Academy denied to women until 1791, "maidens' workshops" appeared in large towns. Jean-Baptiste Greuze's and Jacques-Louis David's were the principal ones in Paris, and made it possible for women artists to receive or complete their artistic training. Increasingly over the course of the 19th century, women themselves opened their own workshops. Louise-Adéone is an excellent example of this form of education: after a brilliant publicly recognized career, the artist in turn undertook training young painters. The self-portrait in a studio is an excellent means to assert oneself which was widely used by women artists as a means of gaining recognition. (*ill. 2*)

The intimate atmosphere of calm and concentration is conveyed through the delicate handling of coloring harmoniously blended between the dark mahogany background and the green velvet drapery closing the composition by the window. The warm tones of the carpet echo the dress fabrics whose colors bring light to the whole scene. The smooth regular brushstroke reproduces vibrations of warm light crossing the room typical of daily indoor scenes inherited from the spirit of the Dutch Golden Age and conveying the sweetness of life. During the 19th century, the mastery of drawing was a symbol of education and well-pursued training. Thanks to the education which assured that she was well cultivated, Louise-Adéone Drölling is situated as a major figure in genre painting inspired by the Empire period in which gentleness and people's feelings reigned.

Born into an artistic milieu, Louise-Adéone Drölling had the privilege of engaging in drawing exercises from her earliest years, and of putting it to profit later by in turn, teaching her discoveries. Forgotten by reference works, less known than her father and older brother, the figure of Louise-Adéone Drölling deserves nonetheless our attention. Close to her contemporaries in her choice of subject matter, as well as in her delicate technique, the authorship of her works could have been confused with others, and would thus explain her very limited known corpus today.

M.O.

<sup>1</sup> Carole Blumenfeld, Marguerite Gérard, Gourcuff Gradenigo, Paris, 2019



5

**Jean-Baptiste MALLET**

(Grasse, 1759 – Paris, 1835)

**INNOCENCE AND FIDELITY  
BRINGING LOVE HOME**

c. 1805

Oil on prepared mahogany panel

Signed lower right on armchair: *Mallet*

Inscribed on the headband: *toujours à meme* (Always to the same)

Wax stamp on verso with initials *AS* (?) encircled by laurel leaves

31.7 x 40.5 cm. (12 ½ x 15 ⅙ in.)

*Provenance:*

• France, Private collection.

*Bibliography:*

• Andrea Zanella, *Trois peintres grasseois : Jean-Honoré*

*Fragonard, Marguerite Gérard, Jean-Baptiste Mallet :*

*Musée Fragonard, collection Hélène et Jean-François Costa,*

*Jean-Honoré Fragonard Villa-Museum, Grasse, 2011*

• Alain Pougetoux, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris: Réunion des musées nationaux, 2003.

Trained under Pierre Paul Prud'hon (Cluny, 1758 – Paris, 1823) and Leonor Mérimée (Chambrais, 1757 – Paris, 1836), Jean-Baptiste Mallet participated regularly in the Salons between 1791 and 1824, and won many medals. Known as a history painter, a chronicler of the

Directorate and the Empire, he became known in early 19<sup>th</sup> century Neoclassicism, as well as in the troubadour trend of which he was one of the originators.

In our picture, life in Roman Antiquity is revealed through the classical architecture of a private house. In the foreground of a room decorated with an ivy-covered pergola, figures evoke Love, whose allegories were highly valued in the second half of the 18<sup>th</sup> century. The subjects selected by Mallet can be compared to those chosen by his fellow student Pierre Paul Prud'hon, whose work, *Love Seduces Innocence, Pleasure Sweeps Her Along, Repentance Follows* (1809, oil on canvas, 97.5 x 81.5 cm./3 ft. 2 3/8 in. x 2 ft. 8 1/16 in. private collection) is a conclusive example. In our work, Innocence, illustrated by a young girl crowned with flowers, together with Fidelity, symbolized by the dog, bring Love home. Love is a delicate being depicted with the features of a winged child who timidly approaches a seated figure opening her arms to him. The headband around the forehead of the young woman clothed in antique style bears the inscription, "Always to the same," which leaves on to suppose that she embodies the Allegory of Constancy in Love.

The clearly Neoclassical construction is conceived as a stage set. The thus framed figures play their roles in order to illustrate the triumph of love, a typical subject of a graceful Neoclassicism which Jean-Baptiste Mallet proudly represented. In this antiquating room characteristic of the Empire period, the rigor of the movement is also expressed through attention paid to details. In the background, the furniture is made of mahogany, a statue features a seated cupid lighting his torch, and a Pompeian frieze runs along the wall. The marble tiled floor and pergola are two elements dear to the artist's decorative repertory, and can also be found in the *Hymen (Marriage)* (ill. 1), conserved in the Fabre Museum in Montpellier.

Mallet's beginnings were marked by a preference for the technique of gouache which already expressed a hand of great finesse. In turning to oil painting by the early 19<sup>th</sup> century, the artist endowed his works with an even smoother and more delicate touch. The figures with their porcelain skin evoke antique sculpture. Here they echo the one in the background. The light is finely handled: soft and delicate while filtering through the ivy foliage of the pergola, it illuminates the figures who stand out against the dark mahogany background.

Jean-Baptiste Mallet also painted *Innocence and Fidelity Bringing Love Home* on canvas (31 x 39 cm. / 12 3/16 x 15 3/8 in. private collection.) In choosing mahogany for the support on which he proudly fixed his signature, the artist confers additional preciousness to his work. Often associated with Marguerite Gerard for the elegance and finesse in the execution of his works, Jean-Baptiste Mallet achieved lively success with his contemporaries. Composed of artists and collectors, the Imperial court of Empress Josephine was seduced by Mallet's work who bought *Inside a Home* at the Salon of 1812 (current location unknown.)

M.O.



6

---

**Martin DRÖLLING**

(Bergheim 1752 – Paris 1817)

**PORTRAIT OF THE ARTIST'S SON**

---

*c.* 1795

Oil on Paper

46.6 x 28.3 cm. (18 1/8 x 11 1/10 in.)

*Provenance:*

• Private Collection, France.

*General Bibliography (Unpublished Work):*

• L. LEVRAT, *Martin Drölling (Bergheim 1752-Paris 1817) : un état de la question*, Master's 2 Thesis, University of Grenoble, 2010.

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 in 1752. The laborious French of 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 *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 composition is very tight, so the viewer's attention is concentrated on the face. Drölling's brushstroke is very fine and he works within a very limited chromatic range. A golden light modulates the child's serious expression. The only embellishments in this portrait are the red knotted scarf, the wide finely embroidered collar, and the brass buttons. This type of costume is regularly worn by the children depicted by the artist.

The intimacy of the pose and the 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. He became a widower very early and in 1785, 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.

MB



7

**François-Joseph KINSON**  
(Bruges, 1770 – 1839)

**PORTRAIT OF JOSEPH JÉRÔME,  
COUNT SIMEON (1749 – 1842)**

Oil on canvas

Signed, dated, and situated, lower right: *Kinson Cassel 1810*  
220 x 140 cm . (7 ft. 2 ½ in. x 4 ft. 7 ½ in.)

*Provenance :*

- Family of Joseph-Jérôme Siméon, by descent
- *Collection Siméon*, Francis Briest Sale, December 12, 1992
- Belgium, Private Collection.



*Bibliography:*

- Ch. Giraud, *Notice biographique, sur M. le Comte Siméon*, Bureau de la revue de législation et de jurisprudence, Paris, 1842, vol. XV
- Denis Coeckelberghs and Pierre Loze, *1770 -1830 Autour du néo-classicisme en Belgique*, [exh. cat.], Ixelles Community Museum of Fine Arts, Brussels, Nov. 14<sup>th</sup>, 1895 – Feb. 8<sup>th</sup>, 1986
- Bérénice Vanreenterghem, *Kinsoen Kinson (Brugge, 1770 – Brugge 1839)*, unpublished university thesis, 2007.

(...) *This art which impassions coquettes  
And which consists of not rendering Nature too truthfully.*<sup>1</sup>

Known as a court and high society painter, François-Joseph Kinson was trained at the Academy of Bruges, then at Ghent and Brussels, before he went to Paris in 1794. He is mainly known through his elegant portraits, a genre in which he excelled. By exhibiting at the Parisian Salons, he developed his clientele and gained a reputation that brought him to the Imperial Court where he received the title of First Painter to Jerome Bonaparte who became King of Westphalia in 1807.

From his rigorous observation of Jacques-Louis David's oeuvre (Paris, 1748 – Brussels, 1825), and of Baron Gerard's (Rome, 1770 – Paris, 1837), Kinson retained the austerity, as well as the delicate and flattering handling of physiques. The influence of Gerard, a grand portraitist of the Emperor, left the deepest mark. Study of his work allowed Kinson to develop the suppleness of his brush, as well as the richness of his coloring, to the point that their works are often confused with each other. In his *Essai historique et critique sur l'Ecole flamande considérée dans les arts du dessin* (Bruxelles 1825 – 1839),<sup>2</sup> Jean-Baptiste Picard evokes Kinson's work as, "profoundly possessing this art which impassions coquettes and consists of never rendering Nature too truthfully." Depicted in luxurious settings characteristic of the Neoclassicism which was flourishing, Kinson's portraits nonetheless conserve a verity in gestures and costumes rendered through a subtle handling of fabrics and light. The figures with porcelain faces are staged: Kinson explores the theatrical dimension in which his patrons play their role. The portrait is an object of self-definition through which social recognition can be established and in which studied naturalness is mastered.

Painted in 1810, the year in which Kinson followed Jerome Bonaparte to Kassel, this standing portrait, with its slightly ¾ view of the figure, recalls pre-Revolution state portraits reserved for great men. The face so full of eloquence is that of Joseph-Jerome, Count Simeon, statesman and jurist who did his apprenticeship in Aix-en-Provence. Known as an active member of the Revolution, he supported and defended the insurrection against the Convention. He was arrested and took refuge in Italy until 1793, the year of Robespierre's fall, after which he returned to France. Very appreciated by the young Napoleon Bonaparte, newly named First Consul, he was called to participate in the elaboration of the Napoleonic Code, (ancestor of the Civil Code,) on which he firmly lays his hand in our portrait. From this date, Joseph Jerome accumulated titles and

appointments. He successively became State Counsellor in 1804, Minister of Justice, then Minister of the Interior, Minister of the government of Jerome Bonaparte in Westphalia, and finally member of the Regency Council and President of the State Council of Westphalia, until the dissolution of the kingdom in 1813.

In Paris, he regained honourable status upon the return of the Bourbons, and received the title of Count from Louis XVIII. He was again appointed a State Counsellor and stood out subsequently as Under Secretary, and then Minister, of the Interior. In 1830, Simeon backed Louis-Philippe who appointed him President of the Court of Auditors. A Peer of France, member of the Academy of Moral and Political Sciences, Grand Cross of the Legion of Honor, member of the Order of Saint-Hubert of Bavaria, Joseph Jerome received all of the honors in his lifetime that a jurist and politician could hope for in the first half of the 19<sup>th</sup> century.

In the course of his career, François-Joseph Kinson frequented and portrayed the greatest names of his period. From the Empire to the Bourbons, not to mention commissions from the wealthy bourgeoisie, his talent, recognized in his lifetime, allowed him to honor many commissions, including that of Joseph Jerome Simeon in 1810, and many others until 1830, the year in which the Revolution terminated his French career.

M.O.

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Picard, *Essai historique et critique sur l'Ecole flamande considérée dans les arts du dessin*, Brussels, 1827

<sup>2</sup> Denis Coeckelberghs and Pierre Loze, *op. cit.* p. 411



8

---

### Jean-François GARNERAY

(Paris, 1755 – Auteuil, 1837)

### PORTRAIT OF HIPPOLYTE BIS

---

1825

Oil on panel

Signed and dated on armchair rest : *Garneray 1825*

31.5 x 24.6 cm. (12 <sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 9 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> in.)

*Provenance:*

- Belgium, Private Collection.

*Bibliography:*

- Gérald Schurr, “*Les Petits Maîtres de la peinture 1820-1920, valeur de demain*,” Les Editions de l’Amateur, v. III, Paris, 1976.
- Pierre Mollier, “Portraits secrets: les œuvres maçonniques du frère François-Jean Garneray,” *Revue des musées de France-Revue du Louvre*, n° 2011-3, June 2011, p. 43-51.

Upon entering Jacques-Louis David’s studio (Paris, 1748 – Brussels, 1825), Jean-François Garneray (or Garnerey) became one of the master’s first students. By rapidly assimilating lessons received from his mentor, the young artist developed a pronounced taste for mastering portraiture and with which he distinguished himself in the Salons between 1791 and 1835. His master’s influence gradually dimmed and gave way to a more austere hybrid style during the Revolution: a skilful blend of genre scenes and portraiture. From the Consulate on, Garneray almost exclusively did genre painting and intimate interior portraits which became characteristic of his work.

Close to political acteurs such as Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (*ill. 1*), and other theatrical figures whose talent he admired, Jean-François Garneray sketched his sitters in their work environment. Our portrait presents Hippolyte Bis (Douai, 1789 – Paris- 1855), a dramatist mainly known for his collaboration with Etienne de Jouy in writing the libretto for Gioachino Rossini’s opera *William Tell* (1829).

The private character of these portraits destined for their patrons’ private residences was less onerous than official portraits but equally valuable. Our portrait doesn’t deviate from this practice. Presented at his desk seated on a gondola chair characteristic of the Empire, the author seems to have been caught in his reflections by the painter’s intervention. With a pensive gaze deep into the viewer’s eyes, he holds his quill pen in one hand and in the other, a few sheets of paper containing the first act of his tragedy *Attila*, published in 1822.

Jean-François Garneray handled his figures without artifice. Half-length and standing out from a darkly brushed background, they were usually presented at their work table, in a familiar intimate environment (*ill. 2*). The tight framing and plain background of our picture helps accentuate the personage, whose gentle face is emphasized by a few elegant pink touches on the cheeks. The soft skilfully mastered light allows the eye to concentrate on essentials, with the sitter’s face, pen, and a few pages of the first act of his play thus acting as attributes. In choosing his own sitters, Garneray pleased his subjects with meticulous execution resulting from long close observation. The details are faithfully rendered in a palette at the service of calm and reflection.

A prolific artist with a rapid brilliant brush, Jean-François Garneray frequented the great names of the cultural and political world of his time. A known personality very much in fashion, he received many private commissions, of which our picture constitutes a terrific example.

M.O.



*“Back in Paris, he consolidated his successes (...) he is known by all those who love the arts  
And employed by the wealthy who protect them.”<sup>1</sup>*

After following Jerome Bonaparte to Kassel in 1810, where he remained until the fall of the Kingdom of Westphalia in 1813, François-Joseph returned to Paris to pursue his brilliant career by becoming painter to the Duke of Angouleme, son of the future Charles X. Later he was appointed Knight of the Royal Order of the Legion of Honor by Louis XVIII.

In Paris, the artist had a meteoric rise in portrait painting. Through an inclination for showing feelings in faces in a manner similar to those painted by his contemporary François Gérard, Kinson gained a new bourgeois clientele. His dizzying skill in conveying his sitters' charms increasingly guaranteed a lot of commissions.

Produced during this period, our portrait shows a young woman seen half-length with her torso turned in a three-quarter view. She wears a white dress of vaporous muslin, surrounded by a fine lightweight blue veil. This beautiful bourgeois lady has been identified as Madame Heme, the wife of Albert-Frederic Heme, and Kinson's niece. Her gentle gaze, delicately settled on the viewer, brings out the sitter's almost timid delicacy. Her cosmetics give her face this extremely coveted porcelain effect of feminine elegance. The whiteness of her skin thus creates a striking contrast with the dark background and concentrates the viewer's attention on the young woman's features.

Madame Heme is attired in the fashion of the time, her vaporous dress with its wide low neckline is adorned with a ruffle, while her hairdo in an "Apollo's knot" allows a few elegant curls to fall over her forehead. Indeed, the portrait is a means to illustrate the sitter's social condition: in addition to the restrained style of her attire, her arm delicately resting on her bosom displays a gold bracelet with precious stones, a reflection of her social rank.

The gentle sensual atmosphere of our portrait suggests it is the result of a private commission. Realized at the height of Kinson's career, this portrait displays all the qualities of his art, while manifesting his sense of psychology as well as his technical mastery. The sketched and lightly brushed dark background gives the illusion of a stormy sky at the dawn of Romanticism, in which the sitter's face is magnified and softly brushed in well-blended brushstrokes expressing gentleness and melancholy.

The timeless poetry which François-Joseph Kinson displays in his portraits is highly appreciated. Our picture reflects the brilliant career of this accomplished internationally famous artist as a high society portraitist.

M.O.

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Picard, *Essai historique et critique sur l'Ecole flamande considérée dans les arts du dessin*, Brussels, 1827, II 225, I, 3, p 371.

9

François-Joseph KINSON

(Bruges, 1770 – 1839)

PORTRAIT OF MADAME HEME,  
NÉE VICTOIRE-ELVIRE OGIER,  
THE PAINTER'S NIECE

1828

Oil on its original canvas and stretcher

Signed and dated lower right : *Kinson 1828*

64.5 x 54.5 cm. (25 3/8 x 21 1/16 in.)

Stamp: BELOT Rue de l'Arbre-Sec N°3 A PARIS

*Provenance:*

- Belgium, Private Collection.

*Bibliography:*

- Denis Coekelberghs and Pierre Loze, *1770 – 1830 Autour du néo-classicisme en Belgique*, [exh. cat.], Ixelles Community Museum of Fine Arts, Brussels, Nov. 14<sup>th</sup> – Feb. 8<sup>th</sup>, 1986
- Bérénice Vanrenterghem, *Kinsoen Kinson (Brugge – 1770 – Brugge 1839)*, Unpublished University thesis, 2007.
- Sandra Janssens, Paul Knolle, *Joseph Benoit Suvée et le néoclassicisme en Belgique*, exh. cat., 2007



10

---

### François-Joseph KINSON

(Bruges, 1770 – 1839)

### WOMAN IN INDOOR DRESS

---

c. 1825

Oil on canvas

61 x 50 cm. (2 ft. x 1 ft. 7 1/16 in.)

*Provenance:*

- Belgium, Private Collection.

*Bibliography:*

- Denis Coeckelberghs and Pierre Loze, *1770 – 1830 Autour du néo-classicisme en Belgique*, [exh. cat.], Ixelles Community Museum of Fine Arts, Brussels, Nov. 14<sup>th</sup> – Feb. 8<sup>th</sup>, 1986

From the Bourbon Restoration to 1830, François-Joseph Kinson and his wife widely participated in Parisian social life. Known and appreciated by a wealthy clientele, the majority of his production came from private commissions, most of which presented now anonymous female faces whose exceptionally high quality in execution recalls the patrons' exigencies.

Kinson was the painter of a more and more powerful bourgeoisie who benefited from the post-Revolutionary period and sought, in depictions of self, the reflection of their social condition. Our picture illustrates this demand and presents one of these women in her privacy wearing indoor attire. Against a plainly brushed background, she is seen half-length, slightly turned three-quarters, and with a calm appeasing gaze, looks at the viewer. Her clothing illustrates 1820 to 1825 fashion: beneath a red shawl draped over her right shoulder, a belt under her bosom binds her black velvet dress with its embroidered gold frogging. Her face is elegantly brought out by a black velvet and lace hood embellished with white plumes, typical of the Restoration period and delicately tied with a ribbon under the chin. (*ill. 1*)

Kinson's works were highly successful among his patrons because he knew how to flatter sitters' physiques with elegance. The naturalness is studied and adapted to the demand. In this portrait in which tight framing of the composition reinforces the expected intimacy, aging lines are ingeniously masked through a smooth brushstroke which delicately defines facial contours. The use of black in the dress, probably inspired by a few works by his contemporary François Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837) allowed the artist to bring out the flesh tints of her clear skin, high-lighted by pinkened cheeks.

The sitter's intense gaze recalls the attention that François-Joseph Kinson gave to the psychological illustration of his sitters. By depicting the bourgeoisie to whom he was connected, the artist enjoyed broad recognition and a comfortable situation which made it possible for him to come and go between France and Belgium in order to visit his family. The artist passed away during a last trip to Bruges in 1839 after having led a brilliant career.

*M.O.*



11

### Alexandre-Jean DUBOIS-DRAHONET

(Paris, 1791 – Versailles, 1834)

### PORTRAIT PRESUMABLY OF AN ACTOR IN A PEACOCK BLUE COAT

c. 1820

Oil on canvas

61 x 50.4 cm. (2 ft. x 1 ft. 7 <sup>13</sup>/<sub>16</sub> in.)

*Provenance:*

- Belgium, Private Collection.

*Bibliography:*

- Pierre Rosenberg, *De David à Delacroix: La peinture française de 1774 à 1830*, [exh. cat.] Paris, Grand-Palais, 1974.
- Renato Bianchi, Agathe Sanjuan, *L'Art du costume à la Comédie-Française*, [exh. cat.], Paris, Bleu autour, 2011.

In adopting his father-in-law's name, the painter Pierre Drahonet, Alexandre-Jean Dubois became known as Dubois-Drahonet. As a result, despite very different styles, there has been confusion between their works. Alexandre-Jean was apprenticed to Jean-Baptiste Regnault (Paris, 1754 – 1829), professor at the *Ecole des Beaux-Arts* and considered Jacques-Louis David's rival (Paris, 1748 – Brussels, 1825). In the Salons of 1822, 1827, and 1831, he was highly successful when he presented privately commissioned portraits with a strongly Empire-style chiaroscuro close to that of his contemporary François Gérard (Rome, 1770 – Paris, 1837).

His work relies on rigorous study of psychological expression. In his portraits, the sitter's introspection is revealed through powerful light contrasts on the face which intensify the gaze and help render volumes.

In the early 19th century, many well-known portraitists, such as François Gérard and Henri François Riesener (*ill. 1*), assiduously frequented actors, including those of the Parisian *Comédie-Française*. It is probable that Alexandre-Jean Dubois-Drahonet also became close to this clientele.

Lacking any specific attribute, our portrait seems to be that of a theatre actor. His white shirt with an open collar is a characteristic element of stage costumes worn by French actors (*ill. 2*). In addition, the sitter wears what seems to be a cape or deep peacock blue velvet in which the play of light brings out its nuances. The close up view, as well as the mastery of fabrics, produces a warm atmosphere in which the sitter appears confident

and relaxed. The light brings out the work on the coat which skillfully illuminates the face with its deep black eyes, and expresses both a restraint and a certain good will towards the painter. Dubois-Drahonet stood out from his contemporaries by the gentleness of his sitters' features revealed with finesse and rigorous drawing which he owed to the instruction of his teacher, Regnault. In a style still very anchored in Neoclassicism, the brilliance of colouring conveys elegance and harmony, while pleasantly flattering the sitter.

Praised for his feeling for psychology and easy execution of his works, Alexandre-Jean Dubois-Drahonet was a well-known portraitist in his lifetime who rose to the level of his most eminent contemporaries, to the point that the attribution of certain of his works has often been confused with theirs. Conserved in a private collection for more than 20 years, our portrait is evidence of the many private commissions which the artist was asked to do, and which are mainly conserved today in private Belgian, Dutch, and British collections.

M.O.



12

### Claude-Marie DUBUFE

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

### PORTRAIT ASSUMED TO BE OF JOSEPHINE ANNE PHILIBERT DE PRINCEPRÉ, NÉE DUBUFE, THE PAINTER'S SISTER

Oil on its original canvas and stretcher  
Signed and dated lower right: *Dubufe*  
101 x 82 cm. (3 ft. 3 ¼ in. x 2 ft. 8 ⅙ in.)

#### *Provenance:*

- France, Private Collection.

#### *Bibliography:*

- Emmanuel Bréon, *Claude-Marie, Edouard et Guillaume Dubufe, Portraits d'un siècle d'élégance parisienne, Délégation à l'action artistique de Paris, 1988.*

*"Monsieur Dubufe was cherished by the women of his time almost as much as Alexandrine the seamstress. How he clothed them elegantly, how he knew how to set them off to advantage and how flattering he was!"<sup>1</sup>*

Destined for a consular career, Claude-Marie Dubufe turned towards painting following the sage advice of Jacques-Louis David whose studio he frequented. After a few attempts at mythological subjects which were largely influenced by both his master and Winckelmann's theories, Dubufe developed a particular taste for the portrait which became almost his sole focus until the year before his death in 1864. In Palermo in 1811, he was introduced to the Orléans family and thus painted his first portraits, including that of Ferdinand-Philippe, Duke of Chartres. He returned to Paris, exhibited his works at the Salon of 1812 and very rapidly met with success. Gradually the commissions began to flow: *"the rich bourgeois or banker only knows Monsieur Dubufe,"<sup>2</sup>* and high society women eager to gain social recognition insisted that they should also have their portrait done by Claude-Marie Dubufe.

Claude-Marie Dubufe's art did not suffer from the appearance of the daguerreotype which produced small scale difficult-to-read negatives and could obviously not compete with the art of the painted portrait. Among the many faces of women whom he painted was of his sister Josephine Anne Philibert de Princepré's, of whom another portrait is known (*ill. 1*). In the delicate poetic atmosphere of our painting with its studied naturalness, this young woman with her large black eyes and bare shoulders has her hair done up in a fashion of the time known as "Apollo's knot." Lounging on what appears to be a sofa, she delicately holds a notebook which could be a dance card in her right hand and rests her left arm graciously on a cushion decorated with palmette motifs reminiscent of the Empire. At the height of his career, Dubufe gratified members of his family by painting their portraits, and even more, half-length portraits whose going price was fifteen hundred francs, when the average worker's annual salary was one thousand francs.<sup>3</sup>

Dubufe's portraits were appreciated for the way their smooth graceful style - inherited from David's example and still very anchored in Neoclassicism - flattered silhouettes. They were also sought for the particular attention which the artist devoted to the effects of muslin's transparency and weightlessness on dresses and fabrics of all types. "I definitely prefer Mr. Dubufe the father: he had, and still has, a marvellous talent for women's fabrics, frills, and furbelows."<sup>4</sup> In our portrait, the various light voluptuous materials intermingle to form a dress at the height of fashion at the time: shoulders slightly bared, puffed sleeves which balloon lightly around the arms, and the whole gathered at the waist by a belt of fine yellow fabric matching the shawl draped around her. In sparkling luminous lighting, the white of the dress, which could be interpreted as a symbol of virtue, creates a harmonious contrast to the red fabric covering the sofa. Finally, the heavy green velvet curtain, to which the painter adds an opening onto a landscape seen on the left side of the canvas, is a reminder of the theatrical aspect of Neoclassicism.

*"From 1830 to 1845, an elegantly attired woman should, out of all necessity, have her portrait by Dubufe."<sup>5</sup>* While it is true that Dubufe flattered sitters, he was, in fact, mainly responding to commissions which were often quite exacting, because the portrait was a tool

for social recognition more than just a depiction of self. A veritable chronicler of his time, a painter of the bourgeoisie, Claude-Marie Dubufe was the first painter of a dynasty. He left behind him a true delicate sensitive style which his son Edouard and grandson Guillaume would enjoy perpetuating.

<sup>1</sup> Jules François Félix Husson called Champfleury (1821-1889), Salon of 1846

<sup>2</sup> *Idem*, Salon de 1851

<sup>3</sup> Emmanuel Bréon, *op.cit.* p. 28

<sup>4</sup> Champfleury, Salon of April 29th, 1846

<sup>5</sup> *Chroniqueur du courrier de Paris*, 1864

M.O.



13

### Jean-François PORTAELS

(Vilvoorde, Belgium 1818 – Schaerbeek 1895)

### HUNGARIAN FANTASY

c. 1865

Oil on its original canvas

Signed and situated lower left: *J. Portaels Hongrie*

120 x 90 cm. (3 ft. 11 ¼ x 2 ft. 11 ⅙ in.)

#### Provenance:

- Belgium, Private Collection.

The Belgian painter Jean-François Portaels (Vilvoorde, 1818-Brussels, 1895) counted Hungary as one of his favourite countries to visit among his many voyages, on account of the exotic and picturesque qualities which he found in the very heart of Europe. He stayed there in 1860 and 1865. A few letters, various notes in his sketch-books, as well as several drawings and pictures furnish information on this country's attractions which intrigued and fascinated him at the same time. First of all were the encampments and lifestyle of Bohemians scattered across the Hungarian Great Plain, *Grand Alföld*, which could be the subject of a study in itself, and then the *Temesvar* (Timisoara, Romania) Theatre, Budapest's music and opera – a city in which he was appointed corresponding member of the Academy of Fine Arts, and finally the traditional Hungarian costumes.

Portaels' passion for regional costumes discovered during travels through Switzerland, Italy, the Middle East, Spain, and Morocco, as well as Brittany and Holland, is well known. Everywhere he travelled, he drew, and sometimes purchased, traditional clothes and jewellery, and it was not unusual for him to talk about it in his correspondence. Hungary, especially the region of Transylvania which today is split between Hungary and Romania, is known for the wealth and variety of its regional costumes,<sup>1</sup> of which certain aspects evoke the Ottoman world which had a common border with this region for centuries.

We know from his correspondence that Portaels took two trips to Hungary. The first in September 1860, in the company of Jules Devaux (Bruges, 1828 – Axenstein, Switzerland, 1886), who was his friend and the advisee of the young Duke of Brabant, future King Leopold II.<sup>2</sup> As soon as they arrived in Hungary on Saturday, September 22<sup>nd</sup>, Portaels wrote to his parents-in-law, the painter François-Joseph Navez and his wife Flore de Lathuy, "*Here I am in Hungary in the midst of a pastoral people. The country seems like it is only an immense pasture covered with beautiful herds of horses, cattle, sheep.*" After having been welcomed by the owner "*of a pusta, as the farms or cultivated land are called,*"<sup>3</sup> the painter and his travel companion went to *Kecskemet*, "*a real farmers' town, with wide but unpaved streets.*"<sup>4</sup> In the same letter, he explained that he was going to *Gratz* (Graz, Austria) to honor a very important date with "*the august person.*" He remained discrete about the identity of the latter, as it was quite probably Prince Augustus of Saxony-Coburg-Gotha (Vienna, 1818 – Ebenthal, 1881).<sup>5</sup> He specified in his letter "*that this business stays between us, there is already enough*

*jealousy among my dear colleagues.*"<sup>6</sup> It was certainly on account of Jules Devaux that Portaels was accorded this princely encounter, "*which went very well, but I should do the subjects that are indicated to me and are related to local customs. It will be interesting to do. I am very satisfied.*"<sup>7</sup>

From Graz, the two friends continued their trip to *Pragerhof* (Pragersko, Slovenia,) across *Esclavonia* (Slovenia), to arrive in *Kanitza* (Nagykaniza, Hungary), on September 27<sup>th</sup>, as he wrote to his mother, "*If the local color is interesting, it must be admitted that it is really dirty here and the little beasts of my acquaintance paid me such a friendly visit last night that I couldn't sleep. I got up in the middle of a magnificent storm to organize my sketches a bit. We are only ten leagues from Lake Balaton.*"<sup>8</sup> He ended his letter like a trip by writing, "*Rarely have I felt better (...) Here, I see Nature and have the good fortune of watching it. These customs which I don't know, these new manners and styles, this Hungarian people about whom I have read so much, and then a certain primitive air, everything interests me, and I did an ample harvest in sketches.*"<sup>9</sup> Less than a year later, in February 1861, Portaels visited King William III of Orange-Nassau in the Netherlands, who had requested through the intermediary of Henri Dumonceau, that Portaels "*bring along the works he had brought back from Hungary.*"<sup>10</sup>

After five years, in October 1865, Portaels left again for Hungary, this time with *The History of Hungary* in his baggage.<sup>11</sup> During this new journey, he was more interested in the inhabitants and their costumes. He rapidly wrote a few words in a sketchbook, "*The peasants in their great coats cut a fine figure... What can be said of the Bohemians ...a strange and bizarre race but superb under its rags, and the Jews of Pesth.*"<sup>12</sup>

Back in Pest, he wrote to the Navez couple, "*This city has become really very beautiful and has gained a lot since my last voyage.*"<sup>13</sup> After going through *Szégédin*, where the streets are "*only real cesspools,*"<sup>14</sup> he takes advantage of strolls in the countryside to seek out local rural life. "*The peasants are superb. How well they are built, one would say they are really self-confident. And then the beautiful livestock, the cattle rival those of Rome.*" Portaels was especially fascinated by the Bohemian encampments, "*One could spend days watching these strange creatures, living as nomads (...). They are happy, witty, very abstemious, they live with little. They have the air of Arabs,*"<sup>15</sup> and he adds in his letter to his friend, the Count of Villermont, "*I am fascinated by the Bohemian women whom I was able to see up close and study in their encampments. They are real nomads, thieves, dirty and splendid. They have a mysterious side which makes you stop and think.*"<sup>16</sup>

The picture, undated, presents an idealized portrait of a young Hungarian woman who emanates distinguished charm and a certain gracefulness. Her hands crossed, she is seen standing three-quarter length and looks at the viewer with a light good natured smile. Behind her stretches a vast flat landscape that dissolves on the horizon in a strip of blue sky characteristic of the Hungarian Great Plain which struck Portaels so much. In a letter, he evokes these "*arid plains flat as if a roller had passed from one end of the horizon to the other.*"<sup>17</sup>

The sitter does not wear the typical traditional costume of a given region in Hungary,<sup>18</sup> but outfits composed pieces of clothing which the artist took pleasure in combining and harmonizing, based on various drawings sketched from life during his travels, as was his habit.<sup>19</sup> The young woman is dressed in a white linen blouse with wide sleeves garnished with rich floral embroidery in golden threads, closed at the base of the neck by an embroidered trim on which is set a two-strand necklace of silver piastres. She also wears a long sheepskin vest embroidered with a black and gold zigzag pattern along the edge, and a bodice colored with yellow and green floral motifs, over a long red skirt. On her head, a satin scarf embellished with gold stripes is knotted around her hair braided with ribbons, ear-drops, and piastres.<sup>20</sup>

In his pictures, Portaels liked to depict a refined and elegant type of feminine beauty which he had encountered in the Orient, as in Hungary, and which his biographer Edmond-Louis de Tave so appropriately named "feminine fantasies."<sup>21</sup> For this reason, we entitle this magnificent portrait of a young woman, "Hungarian Fantasy," and date the work to about 1865.

*Antoinette De Laet  
Alain Jacobs*

This work will be integrated into the artist's catalogue raisonné being prepared by this entry's authors.



- <sup>1</sup> Iván Balassa and Gyula Ortutay, *Ungarische Volkskunde*, Budapest, Corvina Kiado-München, Beck Verlag, 1982.
- <sup>2</sup> Jules Devaux (1828-1886). Belgian diplomat, single, son of Paul Devaux, Belgian statesman, and of Anne-Marie Van Praet. He was the nephew of Jules Van Praet (1806-1887), Leopold I's main collaborator. In 1858, Jules entered King Leopold I's administrative service of the *Civil List*. In 1866, he succeeded his uncle and became the Head of Leopold II's Cabinet.
- <sup>3</sup> Letter from Jean Portaels to M. et M<sup>me</sup> Navez, Kecskemét, Saturday, September 22<sup>nd</sup>, 1860 (LV60/HVG).
- <sup>4</sup> *Idem*
- <sup>5</sup> Auguste de Saxe-Cobourg-Kohary, (Vienna, 1818 - Ebenthal Castle in Austria, 1881), married Clementine of Orleans daughter of King Louis-Philippe. They settled down in Vienna in the 1860s. The prince commissioned a painting from Portaels of Leah and Rachel (1862, oil on canvas, 138 x 110 cm. / 4 ft. 8 3/8 in. x 3 ft. 7 1/8 in.) Paris, private collection.) Cf. A. De Laet and A. Jacobs, "Jean Portaels: Une femme syrienne à l'église de la Sainte Nativité à Bethléem, *Tableaux & Dessins du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*," Alexis Bordes Gallery, Tefaf, 2019, p. 82, ill. 1.
- <sup>6</sup> Letter from Jean Portaels to his mother, Kanitza, Thursday, September 27<sup>th</sup>, 1860 (LV61/HVG).
- <sup>7</sup> *Idem*
- <sup>8</sup> *Idem*
- <sup>9</sup> *Idem*
- <sup>10</sup> Letter from Henri Dumonceau to Portaels, La Haye, February 24<sup>th</sup>, 1861 (HVG/13).
- <sup>11</sup> Sketchbook 6, p. 9 (private collection).
- <sup>12</sup> Sketchbook 6, p. 45 (private collection).
- <sup>13</sup> Letter from Jean Portaels to M. et M<sup>me</sup> Navez, Szégedin [*Szeged, Hongrie*], October 17<sup>th</sup>, 1865 (LV67d/HVGM).
- <sup>14</sup> *Idem*.
- <sup>15</sup> *Idem*
- <sup>16</sup> Letter from Jean Portaels to the Count of Villermont, Pesh, October 25<sup>th</sup>, 1865 (KADOC FV, II G 10).
- <sup>17</sup> Sketchbook 6, p. 3 (private collection).
- <sup>18</sup> We would like to thank Madame T<sup>szegi</sup> Tekla, Deputy Director, Expert, Ethnographic Museum Transylvania (Romania).
- <sup>19</sup> Pencil on paper, 108 x 65 mm., sketchbook 6, p. 23, p. 29 et p. 22 (private collection).
- <sup>20</sup> Pencil on paper, 108 x 65 mm., sketchbook 6, p. 23 (private collection).
- <sup>21</sup> Edmond-Louis de Taye, *Les Artistes Belges contemporains*, Brussels, Alfred Castaigne ed. 1894, p. 19.



## | INDEX ALPHABÉTIQUE

Constance-Marie CHARPENTIER .....	2
Louise-Adéone DRÖLLING .....	4
Martin DRÖLLING .....	6
Alexandre-Jean DUBOIS-DRAHONET .....	11
Claude-Marie DUBUFE .....	12
Jean-François GARNERAY .....	8
Jean-Baptiste GREUZE .....	1
François-Joseph KINSON .....	7, 9, 10
Jean-Baptiste MALLET .....	5
Pierre Antoine MONGIN .....	3
Jean-François PORTAELS .....	13







**GALERIE ALEXIS BORDES**

4, RUE DE LA PAIX – 75002 PARIS

TÉL. : 01 47 70 43 30

FAX : 01 47 70 43 40

MAIL : [EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM](mailto:EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM)

[WWW.ALEXIS-BORDES.COM](http://WWW.ALEXIS-BORDES.COM)