

GALERIE ALEXIS BORDES



TABLEAUX ET SCULPTURES DU XVII^E AU XIX^E SIÈCLE

NOVEMBRE 2013

GALERIE ALEXIS BORDES

TABLEAUX ET SCULPTURES DU XVII^E AU XIX^E SIÈCLE

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

*« Il n'y a pas deux arts, il n'y en a qu'un.
C'est celui qui a pour fondement le beau éternel et naturel. »*

Jean-Auguste-Dominique INGRES

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance

À mon père **Patrick**,
in memoriam †



TABLEAUX ET SCULPTURES DU XVII^E AU XIX^E SIÈCLE

Exposition

du vendredi 8 novembre au vendredi 20 décembre 2013

GALERIE ALEXIS BORDES

19, rue Drouot – 75009 Paris

Horaires d'ouverture : 10h30 à 13h – 14h15 à 19h – Ouverture les samedi 9 et 16 novembre

Jacques HUPIN

Ecole française, actif au milieu du XVII^e siècle

1 | NATURE MORTE AUX FRUITS, AUX PIÈCES D'ORFÈVREURIE, AU PERROQUET, ET TAPIS SUR UN ENTABLEMENT

Huile sur toile

94 x 130 cm

Si la nature morte était en France, dans la première moitié du XVII^e siècle, la peinture sereine et intime d'une « vie silencieuse », le genre évolua au début du règne de Louis XIV. Les compositions sobres tenant souvent de la Vanité, les formes distinctes influencées par l'Ecole du Nord, laissèrent place progressivement à des œuvres décoratives, aux compositions animées, présentant des objets raffinés dans une facture plus large.

On observe alors chez les artistes français de nouvelles influences ; les références à la peinture baroque italienne se multiplient. Jacques Hupin fut de ceux qui, au milieu du XVII^e siècle, s'installèrent quelques temps en Italie pour y travailler. En 1649, l'artiste était inscrit à Rome dans la paroisse de San Lorenzo in Lucina. Il habitait alors tout près de Claude Lorrain. Il fut certainement en contact, lors de ce séjour, avec les maîtres de la nature morte romaine que sont Francesco Noletti, dit le Chevalier Maltais, ou encore Benedetto Fieravino. Certaines œuvres anciennement attribuées à Noletti (Musées des Beaux-arts de Caen, Carcassonne

et Tours), sont désormais rendues à Hupin. Dans une même veine baroque, on retrouve chez le peintre français le goût du Maltais pour les tapis orientaux et les riches pièces d'orfèvrerie. Les œuvres de Hupin s'inscrivent également dans la lignée de celles du provençal Meiffren Conte.

Notre nature morte est composée avec soin et équilibre : la disposition horizontale est classique chez Jacques Hupin. Les éléments sont organisés sur un tapis aux plis lourds et creusés, autre caractéristique du peintre. Dans l'angle gauche, est figuré un perroquet aux couleurs chatoyantes, de profil devant une tenture vert olive. En équilibre sur le bord de la table, sont disposés un plateau en argent et une coupe de fruits en vermeil : raisins, grenades, pommes, figues, prunes et abricots. On retrouve une disposition similaire dans *Raisins, pêches et grenades sur un plateau d'étain* de Hupin (vente Christie's, Londres, 19/04/2002). La matière transparente et les couleurs acides évoquent ici la manière de Paul Liégeois.



L'artiste complète ce décor par plusieurs pièces d'orfèvrerie en argent et vermeil, richement ciselées. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, les ustensiles du quotidien furent en effet peu à peu remplacés par de véritables objets d'art, reflétant le goût de l'époque pour les objets de prix. On retrouve dans notre nature morte deux aiguères, parmi les pièces favorites de Hupin, que l'on peut également observer dans sa *Nature morte au tapis* (Musée du Louvre, RF 1972 38).



Jacques Hupin

Nature Morte aux pièces d'orfèvrerie

Huile sur toile

89 x 125 cm

Musée d'Art et d'Histoire d'Auxerre

Bibliographie :

- C. SALVI, « D'après nature. La Nature morte en France au XVII^e siècle », Tournai : la Renaissance du Livre, 2000
- F. PORZIO, « La natura morta in Italia », Milano : Electa, 1989, tome II, pp. 768-769
- J. BOUSQUET, « Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle », Montpellier : ALPHA, 1980





Jacques DE LESTIN (ou Létin)

(Troyes 1597 – 1661)

2 | LA DÉPOSITION DU CHRIST

Huile sur cuivre

36 x 30 cm

Réalisé par Jacques de Lestin, notre tableau peut être regardé à la lumière de l'œuvre de Simon Vouet. Lestin reprend en effet fidèlement une *Déposition*, gravée en 1639 d'après Vouet par Pierre Daret. L'observation de notre cuivre permet ainsi de dégager les influences, mais aussi l'originalité de l'artiste troyen.

L'art de Simon Vouet influença profondément les générations de peintres français actifs dans la première moitié du XVII^e siècle. Les liens du maître avec Jacques de Lestin furent toutefois plus complexes et plus nuancés qu'on l'a souvent écrit. Les deux artistes se rencontrèrent à Rome, fait confirmé par les *Stati d'anime*, qui nous apprennent que Jacques de Lestin y demeurait entre Pâques 1622 et Pâques 1625. Si Vouet n'a alors pas d'atelier ni d'élèves, on retrouvera maintes fois des citations de son travail italien dans la peinture de Lestin.

Jacques de Lestin rentra ensuite directement à Troyes, où se déroulera sa carrière. Dans ce foyer artistique brillant, berceau des frères Mignard, Jean Boulanger ou Nicolas Cochin, Jacques de Lestin bénéficia rapidement de nombreuses commandes religieuses et profanes. Ses liens avec les ordres religieux l'amènèrent en outre à travailler hors de sa ville natale, comme à Nevers ou Orléans.

Entre 1634 et 1639, on trouve ainsi Lestin à Paris où il semble jouir d'appuis solides. C'est à lui qu'est confiée, en 1636, l'exécution du *May de Notre-Dame*. Félibien, dans ses entretiens, nous renseigne à propos de Jacques de l'Estain comme « ayant travaillé sous Vouet » ; il fut certainement actif à cette époque sur les grands chantiers parisiens du maître.

L'une des versions de la *Déposition du Christ* de Vouet est conservée en l'église de Chilly-Mazarin. Elle lui avait été commandée par l'abbé d'Effiat, prieur commanditaire de

l'abbaye de Saint-Eloi, en souvenir d'un miracle survenu à Chilly. Daret grava la composition en contrepartie, en 1639 et il en existe de nombreuses répliques peintes.

Jacques de Lestin réalisa probablement son tableau d'après la gravure ; dans un format en hauteur, la scène se déploie sur fond de paysage. Conformément à sa manière, le peintre accentue ici la dynamique en contre-plongée de l'œuvre originale. Devant le tombeau, le Christ mort est assis au pied de la Vierge éplorée, soutenue par deux femmes. Marie-Madeleine retient la main du Christ, contre sa chevelure. Derrière le tombeau, deux disciples, probablement Saint Pierre et Saint Jean, manifestent également leur douleur.

Le travail sur cuivre confère un aspect précieux et élégant à une œuvre certainement destinée à la dévotion privée. La peinture est celle d'un artiste confirmé et en pleine maturité, aux alentours des années 1630 et 1640. Les visages, notamment, sont d'une expressivité différente de celle de la gravure ; on retrouve dans leur modelé la manière qui est celle de l'artiste. Par ailleurs, les mains aux doigts pointus et fuselés des personnages, sont une caractéristique de la manière de l'artiste troyen. Il se présente enfin comme un maître de la couleur, savamment répartie au service du tableau, soulignant combien la dépendance dont il était encore emprunt de l'œuvre de son maître Simon Vouet. À la blancheur des chairs répond la finesse des vêtements de la Vierge, bleus et rouges, ou de Marie-Madeleine, verts et jaunes. Le traitement de la lumière accompagne ce chromatisme, laissant dans l'ombre le visage du Christ, modelant celui de la Vierge, et éclairant ceux des deux jeunes femmes. On peut comparer notre œuvre aux trois autres *Dépositions de croix* connues de l'artiste (Troyes, Hôtel Dieu, Eglise Saint-Martin, Eglise Saint-Rémi). Si on y retrouve des proximités formelles ou stylistiques, elles attestent



également combien Jacques de Létin sut se renouveler, en proposant pour un même sujet des interprétations sans cesse différentes. Par ailleurs, les mêmes raisons nous obligent à citer son *Adoration des Bergers* (1635/1640) conservée en l'église Notre-Dame Bonne Nouvelle à Paris.

Les œuvres de Jacques de Létin sont rares et notre cuivre constitue une belle redécouverte dans le corpus de l'artiste. Les récentes acquisitions par les Musées des Beaux-Arts de Bordeaux et de Troyes attestent de l'intérêt grandissant pour son œuvre.



La déploration du Christ

**Gravure de Pierre Daret d'après Simon Vouet
(1639, 1^{er} état, Paris, BNF, Cabinet des estampes)**

Provenance :

- Collection privée européenne.

Bibliographie :

- J.-P. SAINTE-MARIE, préface J. THUILLIER, « Jacques de Létin : Troyes », 1597-1661, catalogue d'exposition, Troyes : Musée des beaux-arts, 1976





Joseph HEINTZ le Jeune

(Augsbourg c.1600 – Venise c. 1678)

3 | VUE D'UN PORT IMAGINAIRE AVEC DES RUINES, UNE GALÈRE AU MOUILLAGE, ANIMÉ DE PÊCHEURS ET NOBLES SUR LA JETÉE

Huile sur toile

94 x 183 cm

Peintre atypique redécouvert récemment, et dont le corpus ne cesse désormais de s'accroître, Joseph Heintz fait figure à part parmi les peintres nordiques. Né à Augsbourg aux alentours de 1600, fils d'un peintre actif à la cour de Rodolphe II, il fut formé par son beau-père Matthäus Gondolach (1566 – 1653), puis passa dans l'atelier de Matthias Kager (1575 – 1634). Encore jeune, l'artiste quitta sa patrie pour l'Italie. Il fut probablement actif quelque temps à Rome, mais c'est à Venise qu'il s'installa définitivement. On y trouve mention de lui pour la première fois en 1625 ; une dizaine d'années plus tard, son nom apparaît dans les registres de la corporation des artistes de la ville, attestant d'une renommée désormais établie.

L'œuvre de Joseph Heintz progressivement reconstituée, notamment grâce aux travaux de Daniele D'Anza, témoigne des aptitudes variées d'un homme qui s'illustra aussi bien par la peinture sacrée que par des sujets profanes. Ebloui par les fêtes religieuses et civiles de la Sérénissime, Heintz s'attacha à les dépeindre. Ses œuvres sont parfois des reflets directs de la réalité, telle *l'Entrée du Patriarche Federico Corner à S. Pietro di Castelle* (Venise, Musée Correr), parfois des sujets recomposés dans le goût des capricci, telle la *Vue imaginaire aux édifices vénitiens du Palais Albrizzi*. La critique italienne considère aujourd'hui Joseph Heintz comme un précurseur des vedutistes que seront, quelques générations plus tard, Luca Carlevaris, puis Canaletto et Guardi.

On retrouve dans notre œuvre le goût de Joseph Heintz pour la mise en scène. Il a organisé son tableau comme un vaste panorama, conjuguant l'effet d'ensemble et le souci du détail pittoresque. La lumière et la couleur structurent le décor ; la perspective atmosphérique distingue les plans successifs. Une légère houle répond aux nuages sombres et denses. Dans la partie gauche, se dressent les

vestiges monumentaux d'un temple ionique, envahi par les herbes ; une lumière franche souligne les ombres, le motif des rinceaux de l'entablement, les médaillons sculptés de bas-reliefs, et les volutes des chapiteaux.

L'activité maritime est au cœur du tableau : plusieurs navires mouillent dans une crique derrière le temple, des voiles parsèment l'arrière-plan. La partie droite de l'ensemble est occupée par le gaillard arrière d'un grand vaisseau qu'animent passagers et galériens ; on retrouvera ce motif dans plusieurs des scènes de fête maritime et de bataille peintes par l'artiste.

Dans ce cadre qui évoque un décor de théâtre, Heintz a agencé un ensemble narratif savoureux. Fantaisiste, l'artiste puise son inspiration dans les gravures de Hieronymus Bosch, Brueghel l'Ancien et Jacques Callot. Il se situe parfois aux frontières du spectacle burlesque ; ses personnages aux costumes chamarrés, aux postures franches, évoquent les 'macchiette' du théâtre italien.

Les personnages débarqués du navire, se distinguent par la richesse de leur vêtement, rouge et bleu, brodé d'or, orné de brocards et de galons. L'homme au costume princier est présenté de face ; il porte un chapeau à plumeau, et une canne qu'il pointe en direction de sa femme. Celle-ci, dont un jeune page porte la traîne, est figurée de profil au centre du tableau, le visage retourné vers le spectateur ; elle tient une marguerite dans la main droite. Des hommes en riches costumes de cour, marchands, membres d'équipage, vagabonds, et divers animaux, complètent ce premier plan animé. Le personnage oriental, monté sur un cheval richement harnaché, rappelle ceux qui figurent sur une *Bataille Navale* de Heinz (voir D'Anza, 2004) ; il y relate l'une des étapes de la longue confrontation qui opposa les Turcs à Venise, jusqu'à la reddition de cette dernière en 1669.



Daniele D'Anza démontra la présence autour de Joseph Heinz « d'un atelier prolifique qui soutenait la production du maître » ; les mains de ses collaborateurs et de ses élèves ont assisté celles du peintre sur de nombreux tableaux. On peut ainsi envisager plusieurs interventions dans le nôtre, dont la réalisation est située dans les années 1660. Heinz forma son fils Daniel, qui devint son principal collaborateur à partir de 1661, et sa fille Regina, mentionnée en 1663 dans un catalogue des peintres vivant à Venise. Les sources mentionnent également la présence d'un troisième fils ; la critique s'accorde enfin à situer la présence dans l'atelier de Francesco Trevisani (1656 – 1746) à partir de 1671, et ce jusqu'à la mort de Heinz en 1678.

Bibliographie :

- S. SCARPA, « Nuovi Strigossi dell'Heintz », in *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Venezia 2001
- F. PEDROCCO, « Joseph Heintz il giovane », in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra di Roma e Venezia, Roma 2002
- D. D'ANZA, « Joseph Heintz il giovane «pittore di più pennelli» », in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, n° 23, 2004
- D. D'ANZA, « Appunti sulla produzione festiva di Joseph Heintz il Giovane », in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, n° 24, 2005
- D. D'ANZA, « Uno stregozzo di Joseph Heintz il Giovane », in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, n° 25, 2006





Charles NOCRET dit Nocret le Jeune

(Paris 1648 – Paris 1719)

4

ISABELLE DE LUDRE EN MADELEINE PÉNITENTE

Huile sur toile

100,7 x 85 cm

Beau cadre en bois sculpté et doré d'époque Louis XV

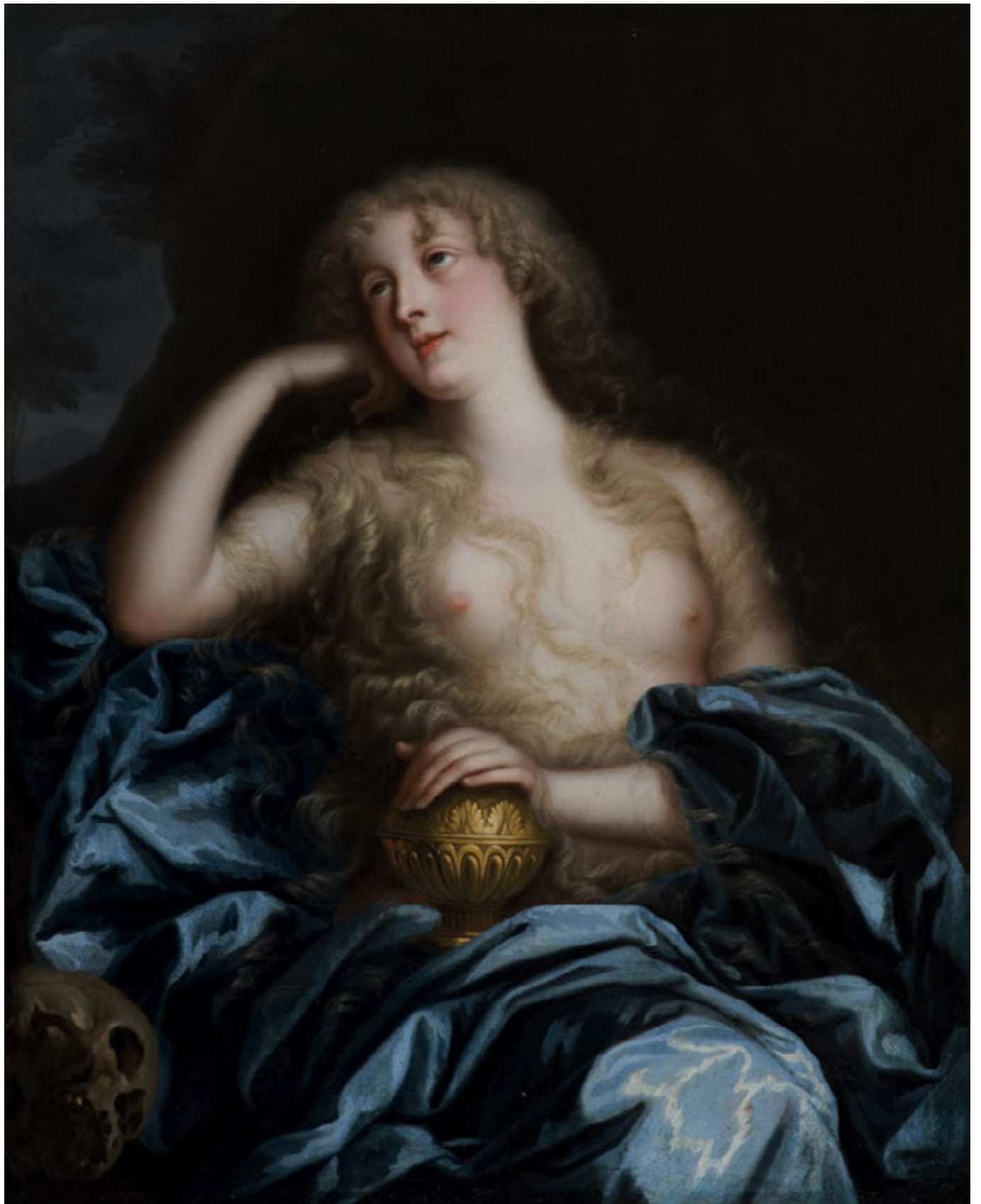
HISTORIQUE :

collection de Mme de Charette ; vendu à Mrs Marshall Field, à Paris, puis resté dans la descendance de cette dernière [voir cat. vente 6 juin 2012] ; vente à New York, Christie's, 6 juin 2012, Old Master Paintings, n° 29, "Circle of Henri Gascar (Paris, 1634-1701, Rome) Portrait of a lady as the penitent Magdalene" (le tableau passait traditionnellement pour représenter Mme de Fitz-James mais une autre identification s'impose¹).

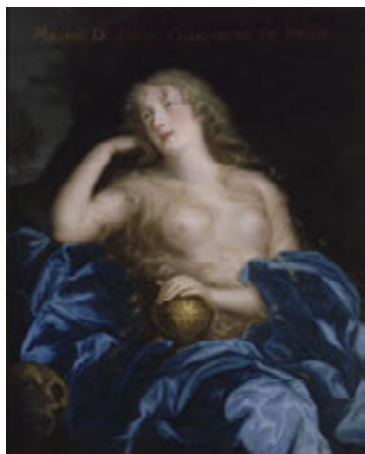
La Madeleine pénitente de la galerie Alexis Bordes donne la clef d'un problème resté jusqu'ici sans solution.

Le tableau, en excellent état de conservation, est en effet au centre de tout un groupe d'œuvres qui répètent la même composition (avec souvent des variantes dans le format et dans certains détails). La qualité de ces peintures est très inégale mais les meilleures d'entre elles ont été données à Henri Gascar et surtout à Pierre Mignard (ou à l'atelier de ces peintres). Nous signalons ici les plus importantes. Dans chacune d'elles on retrouve le même modèle féminin, représenté dans la même attitude de Madeleine pénitente.

² Le nom de Mme de Fitz-James attaché au tableau peut désigner non pas son modèle mais la personne qui a été à un moment donné sa propriétaire : précisément Antoinette de Fitz-James épousa en 1861 un comte de Charrette.



UN GROUPE DE TABLEAUX



N° 1 – FIG. 1

Huile sur toile 130,5 x 83,2 cm

Inscription en haut : « Madame de Ludre,
chanoinesse de Poussé »

Versailles, Musée national du château (inv. MV 8927)

Historique :

collection Louis Fournier, Paris ; sa vente, Amsterdam, Frederik Müller & Cie, 24 juin 1924, n° 51, repr. (Pierre Mignard) ; acquis à la vente par le père de Mme Françoise Schmid ; coll. Mme Kreslinger (selon une étiquette au verso) ; par descendance à Françoise Schmid, Boston ; vente à New York, Christie's, 18 mai 1994, Important and Fine Old Master Paintings, n° 50, repr. (« Attributed to Pierre Mignard ») ; achat par le Musée national du château de Versailles.

Bibliographie :

Lada Nikolenko, Pierre Mignard. The Portrait Painter of the Grand Siècle, Munich, 1983, n° 42, p. 103 (dans les « possible attributions known through photographs ») ; Jean-Pierre Cuzin, cat. exposition Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, Francfort, Schirn Kunsthalle, 1988-1989, éd. italienne, Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna, p. 374, n. 32, fig. 178 (pas de Mignard mais d'un artiste français vers 1680) ; Thierry Bajou, « Acquisitions », Revue du Louvre, 1994, n° 5-6, p. 97-98, repr. (« Atelier de Pierre Mignard »).



N° 2 – FIG. 2

Huile sur toile

100 x 80 cm

Localisation actuelle inconnue.

Historique :

traditionnellement donné à Mignard, le tableau appartenait en 1956 à la famille de Ludre : on le reconnaît, accroché au mur du grand salon de l'hôtel de Ludre, à Paris, dans une photographie publiée parallèlement dans la revue *Connaissance des Arts*, n° 51, mai 1956, p. 49 et dans *Le Dix-huitième siècle français* (S. Faniel dir.), Paris, 1956, p. 204. En 1987, il appartenait toujours à un membre de cette famille.



N° 3 – FIG. 3

Huile sur toile (?) ovale (dimensions inconnues)

Inscription (coupée) en haut : « [Isa]belle De Lud[re] »

Localisation actuelle inconnue.

Aujourd'hui incomplète, l'inscription montre que le tableau avait probablement, à l'origine, un format rectangulaire.

Historique :

autrefois à Paris, collection de M. et Mme Ch. P., comme « Mignard » (voir photographie Giraudon 198/50). Pour une reproduction, voir Bernard Champigneulle, *Le Règne de Louis XIV*, Paris, 1943 (rééd. en 1949), fig. 138, p. 95 (Mignard) et Françoise Bardou, « Le thème de la Madeleine pénitente au XVII^e siècle en France », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XXXI, 1968, pl. 77c, p. 304 (« attribué à P. Mignard » et classé parmi « les Madeleines mondaines »).

N° 4

Un tableau identique, donné à Pierre Mignard et représentant Mlle de Ludre en Madeleine pénitente, figura en 1874 à la célèbre exposition dite « des Alsaciens-Lorrains » à Paris, au Palais-Bourbon (il appartenait alors à Jules Claye). Le tableau n'apparaît pas dans le catalogue imprimé de l'exposition mais il fut décrit avec enthousiasme par E. Lebrun-Dalbanne, « L'Exposition d'Alsace-Lorraine », *Mémoires de la Société académique (...) de l'Aube*, t. XXXIX, 1875, p. 346-349 (« de toutes les œuvres de Mignard exposées au palais Bourbon, la plus belle, sans contredit »). Malheureusement, cet auteur ne donne aucune indication ni sur les dimensions ni sur l'historique de la peinture, qui reste impossible à identifier (il pourrait s'agir, par hypothèse, du n° 1 ou du n° 3 de la liste supra).

N° 5

Un « Portrait de la Belle de Ludre en Marie Madeleine repentante » est passé le 16 octobre 1997 à la vente du Mobilier du Château de Mello (Paris, Hôtel Drouot, Tajan commissaire-priseur, n° 20). Cette toile ovale (74 x 62 cm) donnée à l'« Atelier de Pierre Mignard » n'est pas reproduite au catalogue. Mais elle est décrite comme une « reprise » de l'œuvre de la collection Fournier (aujourd'hui à Versailles, supra n° 1) avec, au revers, une étiquette indiquant qu'elle provient de la collection du général-comte Despinoy. Il s'agit donc certainement de la « Madeleine dans sa grotte » (toile 83 x 64 cm) passée sous le nom de Pierre Mignard à la vente de l'énorme collection Despinoy, Paris, janvier-mars 1850, n° 707, p. 305-306 (vendue 130 francs à D'Aux) : sa description est conforme à notre tableau comme à celui de Versailles (supra n° 1) et la différence de dimensions et de format montre simplement que la toile a été entretemps retaillée.

LE MODÈLE DU TABLEAU : ISABELLE DE LUDRE

On voit que, malgré leurs provenances très différentes, le nom de Mme de Ludre - « la belle de Ludre » qui fut pendant quelques mois, en 1676-1677, la maîtresse de Louis XIV- est presque toujours associé à ces tableaux. Un passage d'une étude publiée en 1861 appuie de façon décisive cette identification d'Isabelle de Ludre (1642-1726) comme modèle de ce portrait en Madeleine pénitente² :

Il existe plusieurs portraits de la belle de Ludre ; nous en connaissons deux. Le premier est attribué à Pierre Mignard, et il y a tout lieu de croire qu'il est de ce célèbre artiste. L'original est à Nancy, chez Madame la comtesse douairière de Ludre³ et nous en possédons une copie⁴. La belle de Ludre y est représentée en Madeleine, avec les attributs traditionnels ; elle est assise, les yeux levés au ciel, la tête appuyée sur la main droite, l'autre main reposant sur le vase de parfum qu'elle tient sur ses genoux. Son buste est nu, une longue et abondante chevelure blonde descend sur ses épaules, laissant échapper quelques mèches qui s'éparpillent, et dont les ondulations lui couvrent le sein comme un voile transparent⁵.

Isabelle (ou Marie-Elisabeth) de Ludre (ou de Ludres) appartenait à la noblesse lorraine. Ludres est une localité près de Nancy, capitale du duché de Lorraine- et sa beauté lui valut d'être un moment fiancée au duc de Lorraine, Charles IV. Mais dès la fin de 1665 on la trouve à la cour de France, où elle est admise parmi les filles d'honneur de Madame (Henriette d'Angleterre, épouse de Monsieur, Philippe duc d'Orléans, frère du roi). Après la mort d'Henriette (1670), elle passa au service de la reine puis, en 1673, de la seconde Madame (Elisabeth-Charlotte de Bavière). L'éclat de « l'astre lorrain » était éblouissant. Quelques mois après son entrée dans le « chœur » des filles d'honneur de Madame, la gazette en vers de Robinet –la presse people de l'époque- réclamait déjà qu'un « Maître pinceau / En fasse le digne Tableau »⁶. Et le poète mondain Benserade composa « Pour Madame du Ludre » un « sonnet en bouts rimez » qui commence par les vers suivants :

*D'une telle toison qui sera l'Argonaute,
Ludre, il n'est rien d'égal à vous dans le Sévail⁷*

² J.-N. Beaupré, *La Belle de Ludre 1648-1725*, Nancy, 1861, p. 106-107.

³ « On nous assure qu'il est signé Mignard, ce qui ne prouverait rien, si l'on n'y reconnaissait la manière de ce peintre » (note de Beaupré).

⁴ Beaupré décrit plus loin cette « copie » dont il est le propriétaire : elle diffère de notre tableau puisque la Belle de Ludre/Madeleine y a la poitrine et la taille couvertes d'un cilice. Quant au second portrait qu'il signale, il s'agit d'une peinture du musée des Beaux-arts de Nancy (Inv. 242 ; par Paul Mignard ?) qui est étrangère à la série qui nous occupe.

⁵ Faut-il reconnaître là le tableau photographié à l'hôtel de Ludre, à Paris, en 1956 (supra n° 2) ?

La passion que la beauté d'Isabelle éveilla chez le roi se déclara à l'automne de 1676, et en fit la rivale « à découvert » de Mme de Montespan de mars à mai 1677. Mais après ces quelques mois de règne, « la Belle de Ludre » quitta la cour en juin 1677 et se retira à Nancy, d'abord au couvent de la Visitation puis chez les Dames du Saint-Sacrement. Selon Georges Poull, elle s'établit définitivement en Lorraine en 1700, et y resta jusqu'à sa mort. Isabelle de Ludre était chanoinesse (laïque) de l'aristocratique chapitre séculier de Poussay, en Lorraine (d'où son titre de « Madame »)⁸.

LE PEINTRE : CHARLES NOCRET

Selon l'abbé de Monville, premier biographe de Pierre Mignard, « la belle Madame de Ludre » servit de modèle -à côté de Catherine, la propre fille du peintre, et de Mlle de Théobon- pour certaines figures des peintures de Saint-Cloud, résidence de Monsieur, Philippe d'Orléans, frère du roi⁹. Jusqu'à la désastreuse destruction du château, incendié en 1870 pendant le siège de Paris, les compositions de sa Galerie d'Apollon et de ses deux salons furent immensément admirées. Mignard avait commencé à les peindre en 1677, c'est-à-dire au moment de la grande faveur de Mme de Ludre qui, rappelons-le, était alors une des filles d'honneur de la seconde Madame.

Mignard était célèbre à la fois pour ses grands décors et tableaux d'histoire, ses toiles à sujets religieux ou mythologiques. Mais il était aussi un portraitiste extrêmement réputé, très apprécié de Louis XIV qui lui confia non seulement son propre portrait et celui de divers membres de la famille royale, mais aussi, assez systématiquement, celui de ses principales maîtresses : Mesdames de Laval-lière, Montespan, Fontanges, et pour finir de Maintenon,

⁶ Charles Robinet « Lettre en vers à Madame », 10 avril 1666 ; voir *Les continuateurs de Loret (...)*, t. 1, 1881, col. 807.

⁷ *Les Œuvres de Monsieur de Benserade*, Paris, 1697, t. 1, p. 262.

⁸ Outre Beaupré (op. cit.), voir notamment Mme de Sévigné, *Lettres ; Saint-Simon, Mémoires ; Jean-Baptiste Primi Visconti, Mémoires sur la Cour de Louis XIV ; Georges Poull, notice « Ludre » dans F. Bluche (dir.), Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, 1990, p. 917.

⁹ Abbé de Monville, *La Vie de Pierre Mignard, premier peintre du Roy*, Paris, 1730, p. 135-136. L'auteur écrivait à partir des informations fournies par Catherine Mignard elle-même.



devenue sa femme... Pourtant Monville ne signale nulle part l'existence d'un portrait à proprement parler de la Belle de Ludre (à plus forte raison en Madeleine pénitente). Et Beaupré, en 1861, prend soin de nous faire comprendre qu'il n'a pas vu la signature qui, dit-on, se trouverait sur le tableau « original » qu'il a examiné à Nancy. En réalité, l'attribution à Mignard des oeuvres qui nous occupent ne remonte jamais au-delà du XIX^e siècle. Et l'apparition du nom du peintre a très bien pu être entraînée par l'énorme réputation - beaucoup trop exclusive et frelatée par l'accumulation des fausses attributions ! - qu'avaient acquise au fil du temps ses portraits de femmes, parallèlement à ses Madeleines, elles aussi fameuses.

A notre avis, aussi bien la Mme de Ludre en Madeleine pénitente (« circle of Gascar ») de la galerie Alexis Bordes que celle (« atelier de Pierre Mignard ») du château de Versailles doivent trouver ailleurs leur auteur. Ces deux toiles de fort belle qualité sont de la main d'un même peintre et exécutées avec le plus grand soin (dans l'une et l'autre, le bleu de la draperie est à base de lapis lazuli, matériau rare et très cher au XVII^e siècle). Le grand nombre de copies plus ou moins fidèles montre que la composition fut admirée. Elle revient certainement à un artiste de cour, très attentif à la production du glorieux Mignard, qui a pu peindre Isabelle de Ludre dans les années où elle fut une des filles d'honneur de Madame ou de la reine, période brillante que couronna son éphémère triomphe amoureux.

Précisément la maison de Monsieur avait son « Peintre ordinaire ». Le poste fut occupé jusqu'à sa mort, en 1672, par Jean Noret, auquel succéda son fils Charles¹⁰ (1648-1719) ; ce dernier revendit en 1684 son office et semble avoir dès lors abandonné la peinture puisqu'on le voit qualifié plus tard d'« intendant » du duc. Les Noret venaient de Nancy et gardaient des liens avec leurs compatriotes¹¹. Le fait qu'on ait passé commande à l'un ou à l'autre d'un tableau représentant Isabelle de Ludre, aristocratique beauté lorraine de la cour de Saint-Cloud, n'aurait donc rien de surprenant.

Surtout, une sensationnelle découverte due à Mickaël Szanto a récemment révélé l'existence à Paris, au mois de décembre 1683, d'une véritable exposition de peintures et de sculptures, tirées de collections particulières et visibles (avec entrée payante) à l'hôtel de La Ferté-Senneterre¹². Une liste d'Explication des œuvres exposées fut alors imprimée. On y trouve, sous les n° 154 et 155¹³:

• *Le Portrait de Madame la duchesse de Porceneuse*¹⁴
par M. Noret

• *Le Portrait de Madame du Ludre, peinte en Madeleine, par M. Noret*¹⁵

Publiées plus de dix ans après la mort de Jean Noret, nous croyons que ces deux courtes lignes concernent son fils Charles Noret, qui est à cette date son successeur bien vivant, Premier peintre de Monsieur, peintre ordinaire du roi et logé au Louvre. De fait, la touche enlevée et fluide des deux portraits de Mme de Ludre en Madeleine pénitente qui nous intéressent est très différente du faire plus lisse des œuvres connues de Jean (FIG. 4)¹⁶. C'est donc au second des Noret, et non au premier, que reviennent certainement les deux tableaux exposés en 1683 à l'hôtel de la Ferté-Senneterre, témoignages éloquents de son rôle de portraitiste dans les cercles de la haute aristocratie. Louise de Kéroualle (« la duchesse de Porceneuse »), Isabelle de Ludre : les deux modèles de « M. Noret » avaient toutes deux fait partie, à un moment donné, de la troupe des filles d'honneur de Madame¹⁷. Le tableau d'Isabelle de Ludre en Madeleine pénitente a toute chance d'être une œuvre essentielle pour entamer la reconstruction d'une personnalité artistique autonome : celle, jusqu'ici bien trop peu étudiée, de Charles Noret¹⁸.

¹⁰ Il figure comme tel dans L'Etat de la France ; parallèlement il avait l'office honorifique de « Valet de Chambre » de Monsieur.

¹¹ Charles Noret loua en 1684 une maison de campagne avec Jean Bérain, lui aussi originaire du duché ; voir Jérôme de la Gorce, Jean Bérain, Paris, 1986, p. 22.

¹² Mickaël Szanto, *Le dessin ou la couleur ? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*, Genève, 2012.

¹³ Ibid., p. 134 et 144.14 M. Szanto a reconnu ici la fameuse Louise de Kéroualle (1649-1734), qui fut la maîtresse du roi Charles II d'Angleterre. Fille d'honneur de la première Madame, Henriette, elle l'avait accompagnée outre-Manche en 1670, lors des préparatifs du traité de Douvres, et revint s'y établir l'année suivante. Le roi, à qui elle donna un fils, la fit duchesse de Portsmouth en 1673. Comme Pierre Mignard (portrait signé et daté, aujourd'hui à Londres, National Portrait Gallery), Charles Noret put la peindre lors du séjour qu'elle fit à Paris en 1682.

¹⁵ M. Szanto n'a pas manqué de faire le rapprochement entre cette œuvre exposée en 1683 et le Portrait de Mme de Ludre en Madeleine pénitente du château de Versailles.

¹⁶ Voir, par exemple, son fameux Portrait allégorique de la famille de Louis XIV, grand tableau signalé à Saint-Cloud dès 1670 (aujourd'hui à Versailles, MV. 2157). La même constatation vaut pour un Portrait de la duchesse de Portsmouth (FIG. 4) qui appartient toujours aux descendants de cette dernière (voir cat. expo. Chefs-d'oeuvre de Goodwood : collections des ducs de Richmond et d'Aubigny, Paris, 1992, n° 22, p. 39, repr.) : la peinture est aujourd'hui donnée à Gascar ou à l'atelier de Mignard, mais elle nous paraît de la même main que les portraits de Mme de Sévigné (Vitré, château des Rochers) et d'un Enfant habillé à l'Antique (Blois, musée du château) qu'Emmanuel Coquery rend à Jean Noret (cat. expo. Visages du Grand siècle, Nantes et Toulouse, 1997-1998, n° 69, p. 232, repr. p. 53 et p. 99).



¹⁷ Jean Nocret, en son temps, avait pu lui aussi peindre les portraits de l'une et de l'autre. Pour Louise de Kéroualle, voir la n. précédente ; pour Isabelle de Ludre, rappelons le long passage (33 vers) dans lequel le gazetier Robinet, le 30 novembre 1669, saluait l' « incomparable Peinture » d'un portrait de « l'illustre du Ludre » en « Madelaine Penitente » de la main de « Nocret ». Jean ou Charles ? Il est difficile de trancher, mais on peut au moins remarquer que ce grand éloge suivait de peu le retour en France de Charles Nocret, dont les *Stati d'anime*, à Pâques, avaient encore noté la présence à Rome ; un tel texte pourrait bien avoir été conçu pour « lancer » les débuts parisiens du jeune peintre, après les trois années qu'il venait de passer -grâce à l'appui de Monsieur et à l'entregent de son père- à la toute nouvelle Académie de France à Rome (voir Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1872, 2e éd., t. 2, col. 914, et *Les continuateurs de Loret*, t. 3, 1889, col. 1093-1094).

¹⁸ E. Coquery (op. cit. à la n. 16) note à propos de ce dernier : « il est encore impossible de distinguer sa marque propre » (les historiens, en effet, ont parfois confondu les informations concernant Jean ou Charles).



FIG. 4
Jean NOCRET
 Collection du duc de Richmond et d'Aubigny.
 Huile sur toile
 101 x 81 cm



POPULARITÉ DU PORTRAIT DE MME DE LUDRE EN MADELEINE PÉNITENTE

La peinture de Versailles et celle de la galerie Alexis Bordes, qui ont été anciennement rentoilées, nous paraissent de qualité équivalente, même si la surface picturale de la seconde a mieux conservé sa fraîcheur initiale. Tout indique donc que Charles Noret avait lui-même reproduit son œuvre et cette répétition, jointe au nombre très élevé des copies retrouvées du tableau, prouve une popularité hors norme.

Un portrait de femme en Madeleine n'était pas une nouveauté dans le Paris de Louis XIV. On a pu dire que « la Madeleine est la grande sainte du siècle »¹⁹, les arts allant de pair à cet égard avec la littérature. Déjà autour de 1640 une anecdote rapportée par Tallemant des Réaux met en scène une femme -certes « estourdie en toutes choses » !- qui met à sa fenêtre « son portrait (...) peinte en Madeleine »²⁰. Mais il semble qu'une véritable mode du portrait « en Madeleine repentie » se soit développée en France, à partir des années 1660, d'abord chez les anciennes héroïnes de la Fronde puis chez les « favorites déchues »²¹ : l'exemple fut alors donné par Louise de La Vallière -autre fille d'honneur de Madame !- lors de son entrée dans l'ordre des Carmélites,



FIG. 5
Marie-Madeleine
Manufacture Royale de Beauvais
Fin du XVIII^e siècle
67 x 57 cm

en 1675 (les portraits censés la représenter en Madeleine sont particulièrement nombreux). Mme de Montespan la suivit avec éclat sur ce chemin, et des tableaux représentant Mme de La Vallière ou Mme de Montespan en Madeleine ont souvent été signalés sous les noms de Mignard ou de Gascar. C'est donc dans un grand courant, à la fois littéraire et artistique, que s'inscrit le Portrait d'Isabelle de Ludre en Madeleine pénitente.

Dans cette création si souvent réitérée, la forte empreinte des modèles mignardesques se mêle à l'influence de Van Dyck (largement présent à Saint-Cloud du fait des tableaux apportés par la première Madame, Henriette d'Angleterre). La renommée de l'œuvre est encore attestée par plusieurs copies (avec des formats divers et une qualité plus ou moins bonne), le plus souvent données à Mignard, conservées au Musée départemental des Vosges, à Epinal, et dans des collections privées (deux exemplaires différents).

On relève d'autres mentions, toujours sous le nom de Mignard, dans les catalogues de ventes :

- vente Simonis, à Strasbourg, 8-9 octobre 1888, n° 75.
- vente X., à Paris, 10 avril 1908, n° 73.
- vente comte de X., à Paris, 21 décembre 1931, n° 34.

Apparaissent en outre dans les ventes une foule de portraits de jeunes femmes en Madeleine, malheureusement décrits trop sommairement pour qu'on puisse les identifier.

Ajoutons enfin une charmante petite tapisserie (0,48 x 0,38 m) qui reproduit, en sens inverse, notre portrait. Elle a figuré à l'exposition *Dieu, ses prophètes et ses saints*, Paris, galerie Chevalier, 6 juin- 9 juillet 2001, n° 17, comme « Tapisserie française. Manufacture royale de Beauvais ? Fin du XVII^e siècle » (FIG. 5).

Jean-Claude Boyer

Remerciements à :

Mmes Marie Berthier, Agostina Pinon, Nicole de Pazzis et Béatrice Sarrazin

¹⁹ Jean Rousset, *La littérature de l'Age baroque en France*, Paris, 1954, p. 47.

²⁰ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, ed A. Adam, Paris, 1961, t. 1, p. 143.

²¹ Nous reprenons ici l'analyse de F. Bardou, op. cit., p. 301-305.

Jacopo Antonio PONZANELLI (Attribué à)
(Carrare 1654 – Genova 1735)

5 | VIERGE EN GLOIRE DANS LES NUÉES

Terre cuite à patine cuivrée et tempera blanche

H : 41 cm

Socle : 11 cm

Particulièrement mis à l'honneur à partir du Concile de Trente, le motif de la Vierge en gloire est présent dans l'art italien dès le Quattrocento. Comme le rappelle Gérard Labrot, c'est un « désir de transcendance [qui] conduit les artistes à combiner, à fusionner même, le motif de la Madone trônant ou de la Madone dans la mandorle, et celui de l'Assomption ». Si le dogme de l'Assomption n'est proclamé qu'en 1950, il est vivace chez les croyants depuis les premiers siècles. Il correspond particulièrement aux recommandations iconographiques dictées par le Concile de Trente, redonnant sa place à l'intercession de la Vierge, et réaffirmant la présence du surnaturel.

Le sculpteur figure ici la Vierge, sur une nuée cotonneuse et enveloppante. Sa posture dynamique est contre-carrée par la position de ses mains, croisées sur la poitrine en signe de recueillement. Son genou gauche est plié en avant, la partie basse de sa jambe disparaît dans les nuées. Un manteau drapé, flottant, accompagne ce mouvement d'ascension cher à l'esthétique baroque ; il virevolte autour du corps en larges plis ondulants. L'expression du visage est sobre, les traits sont réguliers, manifestant l'intemporelle beauté de la Vierge. Le cou est élongé, la tête est tournée et inclinée, couronnée d'un voile léger découvrant la chevelure.

L'œuvre en terre-cuite, dénuée d'attributs, est probablement préparatoire à une ronde-bosse de grand format, destinée à être exécutée en marbre. Ce modello était probablement destiné à orner un retable d'église. La qualité du modèle est traduite par la finesse du modelé, autant que par l'originalité de la patine, cuivrée pour la Vierge, blanche pour les nuées.

Notre Vierge s'insère dans le milieu particulier qu'était, depuis les années 1660, l'école génoise. Le marbre avait alors la préférence des sculpteurs, qui entretenaient des liens étroits avec Carrare et son *Officium Marmoris*, fondé pour en réguler l'exportation. Le climat artistique de la ville était encore marqué par le passage de Pierre Puget, qui s'y était installé en 1661, après la disgrâce de son protecteur Fouquet. Rappelé en France par Colbert six ans plus tard, Puget laissait dans la ville des œuvres rappelant sa manière, sa grâce et sa virtuosité, et aussi des élèves et collaborateurs qui poursuivront son travail. Les plus fameux d'entre eux furent certainement Daniello Solaro et Filippo Parodi.

Notre œuvre peut être plus précisément rapprochée du travail de Jacopo Antonio Ponzanelli, élève puis collaborateur de Filippo Parodi. Jacopo Antonio était natif de



Carrare, et issu d'une famille de 'marbriers' qui possédait leur propre entreprise. Le jeune artiste se forma donc très certainement dans l'atelier de son père, sculpteur décoratif, avant d'être envoyé à Gênes chez Parodi. Quand la coutume était plutôt à la transmission de l'atelier de père en fils, ce fait original atteste de la culture ouverte des Ponzanelli. Jacopo Antonio deviendra rapidement collaborateur de Parodi, jusqu'à la mort de ce dernier en 1702 ; il l'accompagnera dans ses voyages, parfaissant à Rome sa formation, et enrichissant sa manière des leçons du Bernin.

Ponzanelli s'illustre dans un baroque très souple, expressif et lisible à la fois. On retrouve dans notre sculpture sa manière de modeler des drapés flottants, aux arêtes ondulantes, accentuées, sans jamais présenter d'angles vifs. La façon dont le manteau enveloppe le corps de la Vierge se retrouve chez l'ange du Monument funèbre de l'évêque Stefano Spinola (Cathédrale d'Assunta, Savona). Les deux visages présentent un type similaire. Notre Vierge peut également être confrontée à la *Gloire de Sainte Marthe* de Parodi (Eglise Sainte-Marthe, Genève), dans la posture de la sainte, en extase sur une nuée, et dans le mouvement de ses bras.

Bibliographie :

- F. GUELFY, R. SANTAMARIA, « Jacopo Antonio Ponzanelli : scultore, architetto, decoratore : Carrara 1654 – Genova 1735 », Fosdinovo : Associazione artistico culturale PerCorsi d'arte, 2011
- G. LABROT, « La Vierge en gloire à la Contre-Réforme. Esquisse d'analyse fonctionnelle », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée*, 1994, n° 106 – 2, pp. 593 - 637





Nicolas CHAPERON

(Châteaudun 1612 – Rome 1654/1655)

6 | LE FAUNE ET SA FAUNESSE

Huile sur toile

59 x 45,1 cm

Provenance :

Collection particulière

(Fig. 1)

Nicolas Chaperon appartient à cette génération de peintres de la première moitié du XVII^e siècle dont l'œuvre fut longtemps éclipsée au profit des « grands maîtres », et dont le nom aurait totalement disparu si quelques travaux signés ou cités ne nous étaient parvenus. C'est comme graveur que la renommée de Chaperon a traversé les siècles : sa *Bible de Raphaël*, recueil de gravures des Loges du Vatican, servit de modèle à des générations d'artistes. Il fut également copiste, récalcitrant, comme en témoigne la correspondance de Poussin dont la personnalité de Chaperon semblait vivement agacer.

Une connaissance plus complète de l'œuvre de Chaperon fut engagée avec l'exposition monographique qui lui fut consacrée au musée de Nîmes en 1999. Son corpus compte aujourd'hui une vingtaine de peintures, plusieurs beaux dessins préparatoires, et un ensemble de gravures.

Deux grands maîtres jalonnèrent la vie de l'artiste, originaire de Châteaudun : Simon Vouet et Nicolas Poussin. Le premier l'accueillit à Paris lors de son arrivée, vers 1632. Apprenti puis collaborateur de Vouet, Chaperon découvrit peu à peu la nouvelle manière représentée par Poussin. Il s'inscrivit ouvertement dans sa lignée à partir de son départ pour Rome, en 1642, où il résida jusqu'à sa mort.

La mise en page de notre tableau et de son dessin préparatoire illustre les préoccupations de Chaperon, dont l'œuvre profane est majoritairement constituée de bacchanales. Librement issus des textes d'Ovide, ou du contemporain Giambattista

LE FAUNE ET SA FAUNESSE

Plume et encre brune, lavis brun

28,5 x 21,5 cm

Provenance:

ancienne collection J.A. Duval le Camus,
son cachet en bas à gauche (L.1441)

(Fig. 2)

Marino, ces sujets connaissaient au XVII^e siècle un vif succès. On retrouve la composition du *Faune et sa faunesse* dans le « Recueil de diverses Bacchanales », édité par François Langlois puis repris par Pierre Mariette (Fig. 3). *Le faune et sa faunesse* est l'une des trois planches du recueil comprenant dix eaux-fortes signées de Chaperon 'inventeur et graveur'. (Pierre-Jean Mariette affirme d'ailleurs que Chaperon est à l'origine de l'ensemble du recueil, dont Dorigny aurait gravé une partie.) Grâce à la datation estimée du recueil, on peut situer nos œuvres avant 1639.

Guy Tossato voyait en Chaperon un artiste « à la fois savoureux dans ses maladresses et émouvant dans ses raffinements ». Dans notre dessin comme dans notre peinture, on retrouve la facture d'un Chaperon encore jeune, un peu raide dans ses mouvements, anguleux dans ses figures, mais généreux dans ses formes et sa manière.

Le peintre est alors dans l'atelier de Vouet, dont le répertoire inspire sa faunesse. Son œuvre manifeste déjà l'influence de Poussin. On retrouve par exemple des échos de la *Bacchanale à la Joueuse de Guitare* (Musée du Louvre, ca. 1627 – 1628) dans les postures des personnages et la mise en place du paysage.

La technique atteste de certaines spécificités de Chaperon. La mise en page est décentrée, regroupant les figures, et laissant une vaste place à la nature emplie de poésie. Les épaules massives du faune vu de dos évoquent celles du berger assis au premier plan dans *The nurture of Jupiter* (The Ackland Art Museum). La tête de l'enfant regardant le



Fig. 1





faune peut être comparée à celle de *l'Enfant Jésus tenu par Saint Joseph*, dans un dessin conservé au Musée du Louvre (INV 34100, Recto). Sylvain Laveissière, dans son catalogue d'exposition consacré à Chaperon, rappelle enfin que le « satyre cornu dont le crâne chauve et bosselé, vu par en dessus, est en quelque sorte la signature de l'artiste. »

On sait, par la mention 'Chaperon inventor et pinxit', inscrite sur la planche des *Enfants jouant avec un bouc*, que Chaperon avait peint les compositions qu'il grava dans ce recueil. On n'en connaissait cependant pas de témoignage. Il est ainsi particulièrement intéressant de pouvoir relier ici un dessin préparatoire, au tableau qui lui correspond, et enfin la gravure qui en est issue. Ces modèles inventés par Chaperon furent maintes fois réutilisés – les peintures du château de Mornay (Saint-Pierre-de-l'Isle), aujourd'hui disparues, en constituèrent l'un des plus beaux exemples.



Fig. 3

Nicolas Chaperon

Le faune et sa faunesse

Eau forte

Signée vers le bas à gauche « Chaperon j.f. Lettre P. Mariette
excudit cum Privil Christ ». 2^e état sur 2

22.7 x 16.3 cm

Paris, BNF, Cabinet des estampes

Bibliographie :

- S. LAVEISSIÈRE, D. JACQUOT, G. KAZEROUNI,
« Nicolas Chaperon 1612 – 1654/55, catalogue d'exposition,
Musée des Beaux-Arts de Nîmes, 1999, voir n° 21 pour la gravure



Fig. 2

François de TROY
(Toulouse 1645 – Paris 1730)

7 | PORTRAIT DE FEMME ASSISE TENANT UN MÉDAILLON

Huile sur toile
129 x 96 cm

Issu d'une famille toulousaine de peintres verriers, François de Troy quitta le Languedoc pour poursuivre à Paris sa formation artistique dans l'atelier de Nicolas Loir (1624 – 1679), puis auprès de Claude Lefebvre (ca. 1632 – 1675). Dès ses débuts dans le milieu artistique parisien, il témoigna d'une prédilection pour le portrait, qui jouissait alors d'une grande considération, attachée aux enjeux sociaux et symboliques de la représentation humaine. La reconnaissance accordée sous le règne de Louis XIV, aux portraitistes tels que Largillière, Rigaud ou de Troy l'atteste. Ce-dernier, qui bénéficia notamment de la protection de Crozat, fut reçu à l'Académie royale en 1674, et en assura la direction à partir de 1708.

Les sources ne documentent pas la technique de François de Troy, mais l'analyse qu'en tire Dominique Brême peut s'appliquer à l'exécution de notre tableau. L'artiste réalisait en premier lieu de nombreuses études à la pierre noire, dont la qualité a été très tôt reconnue. Il reportait probablement à main levée son dessin sur la toile, préalablement enduite d'une préparation allant de l'ocre au rouge, selon un procédé généralisé par Le Brun. Il s'attelait ensuite au visage et aux mains, en commençant par les clairs, rehaussant la matière de glacis et d'empâtements, puis composant progressivement l'arrière-plan en frottis.

La physionomie de la femme reprend les canons développés par de Troy. On peut par exemple la rapprocher de celle de *Marie-Anne de Bourbon, princesse de Conti* (Toulouse, Musée des Augustins, vers 1697). Le visage est lisse et ovale, le front haut s'inscrit dans le prolongement de l'arête droite du nez. Les sourcils sont tracés en arcs de cercle harmonieux, les yeux en amande interpellent le spectateur. La coiffure s'organise en volume, les cheveux sont remontés en rouleaux et retenus par un ruban rose, dégageant le front et l'oreille. Le peintre a porté également beaucoup de soin au travail du vêtement. Sous un manteau en étoffe moirée, le corsage

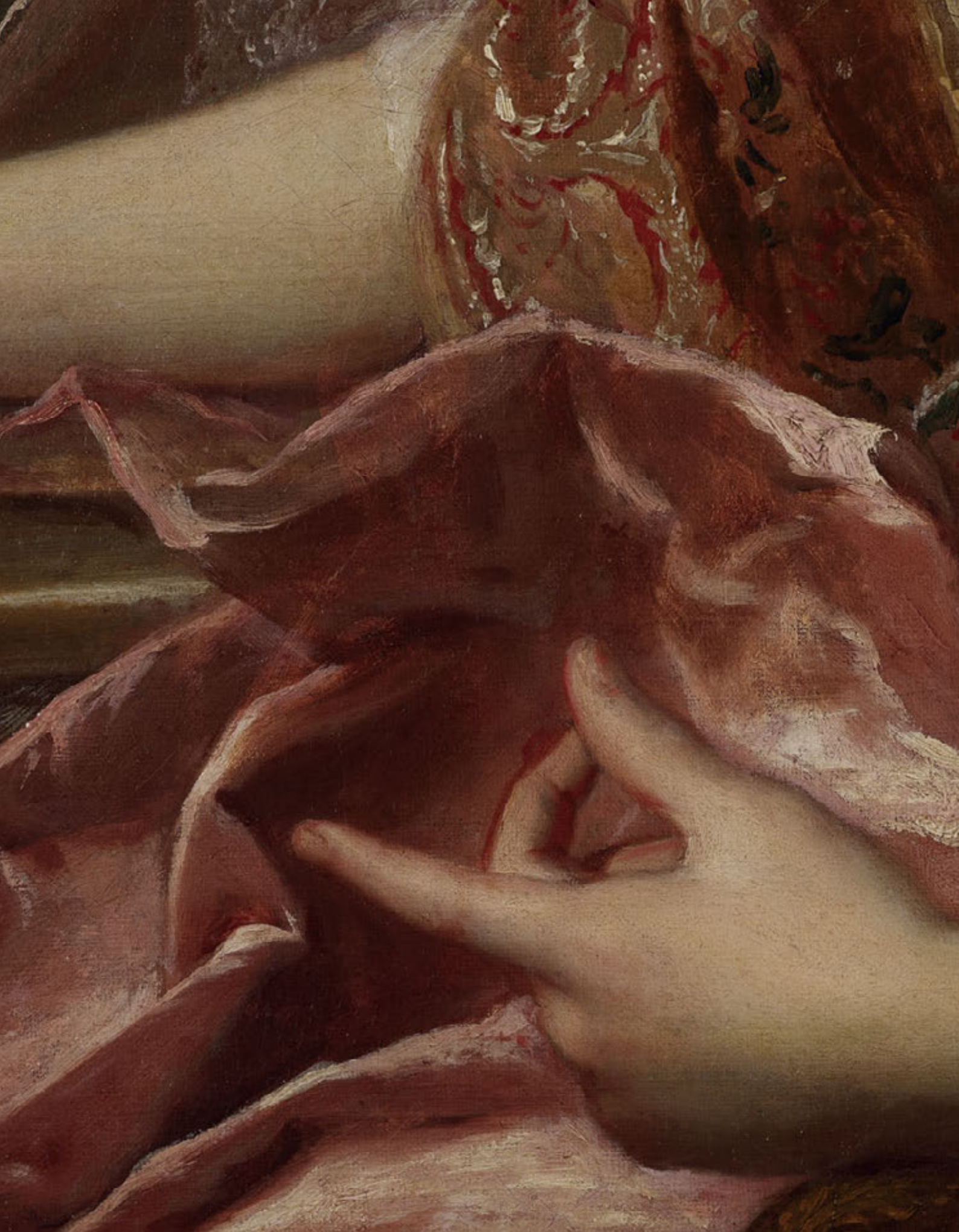
damassé est rehaussé de dentelles, de riches broderies et passements colorés ; la largeur des manches accentue la forme tombante des épaules.

Les mains sont, selon l'usage, indissociables de l'expression du modèle. De la main droite, la femme tient un médaillon représentant son époux, qu'elle désigne de la main gauche. Le dessin des doigts et la courbe du poignet sont caractéristiques de François de Troy. Dominique Brême confrontait notre œuvre au *Portrait dit de Mme de Monginot* (Nantes, Musée des Beaux-Arts) ; le geste de la main gauche des deux femmes, désignant le portrait de leur époux, est en effet similaire. Le *Portrait présumé d'Anne Dacier* (France, collection particulière) la représente également tenant le portrait en médaillon de son mari.

Le mobilier occupe une place importante dans la mise en page, régissant la posture du modèle. Son bras gauche repose sur une console en bois doré Louis XIV. Son assise évoque le *Portrait de la duchesse de Bourgogne*, mère de Louis XV (Musée de Grenoble, vers 1695). La dauphine est installée de la même manière dans un fauteuil Louis XIV, l'accotoir marquant le premier plan, et le large dossier recouvert de velours fauve bordé de fils d'argent occupant la partie droite du tableau.

Le travail de François de Troy témoigne de son attention aux débats théoriques de l'Académie. Son exceptionnelle longévité, et l'inscription de sa carrière dans une période historique de transition, ont contribué à maintenir son style en perpétuelle évolution. On peut ainsi situer notre portrait au cœur de sa phase de maturité, au début du XVIII^e siècle. Dès le tournant du siècle, la manière de l'artiste a gagné en monumentalité ; le dessin s'est affermi, la touche s'est faite plus courte, les attitudes et les gestes ont pris de l'ampleur. Les coloris sont en outre caractéristiques de la production du peintre à partir des années 1710. Sa palette change alors radicalement de ton, et présente une gamme chromatique







éclaircie propre au premier tiers du XVIII^e siècle. Le rouge laisse place au rose, qui donne ici sa couleur au manteau de la jeune femme. L'ocre détrône les bruns, s'imisce dans le corsage, et investit l'arrière-plan, les tentures et la garniture du mobilier. Le bleu lapis est enfin abandonné au profit d'un bleu-vert tendre.

Selon la vente de 1977 à Versailles d'où provient notre œuvre, le modèle aurait été Anne-Marie Charron, Baronne de la Rivoire. Les dates démentent toutefois cette identification : décédée en 1769, Anne-Marie-Denise Charron avait épousé Joseph Pichon de la Rivoire en 1751, soit plus de vingt ans après la mort de François de Troy.

Si Mariette fut un critique exigeant, il reconnaissait en François de Troy un grand peintre. Les mots qu'il eut à son égard éclairent l'accueil réservé à son travail, et s'accordent à notre tableau : « Il travailloit sur d'excellens principes. Il avoit une manière de peindre extrêmement fondue, un pinceau léger et facile et un coloris qui imite merveilleusement bien tous les tons de la chair : J'ay vu de ses portraits dignes d'entrer en parallèle avec les ouvrages les plus fameux du Van Dyck et du Titien. »

Provenance :

- Versailles, Palais des Congrès, Me Martin, Étude des Chevaux-Légers, 19 juin 1977, n°147, comme 'Ecole de Roslin', Portrait présumé d'Anne-Marie Charron, Baronne de la Rivoire', reproduit.
- France, Collection particulière

Bibliographie :

- D. BRÊME, « François de Troy, Toulouse : Musée Paul-Dupuy », Paris : Somogy, 1997



François de TROY (Toulouse, 1645 - Paris 1730)

Portrait de Madame de Monginot et de son époux

Huile sur toile

133,5 x 95 cm

c. 1710 et 1713

Musée des Beaux-arts de Nantes



Jean-Baptiste DESHAYS

(Rouen 1729 – 1765)

8 | PROJET DE FONTAINE ORNÉ DE PUTTI, DE TRITONS ET D'UN CYGNE

Huile sur sa toile d'origine en grisaille, esquisse

57 x 44 cm

Après s'être formé auprès de Jean Restout, Jean-Baptiste Deshays obtint le Prix de Rome en 1751, dans l'atelier de François Boucher. A son retour d'Italie, en 1758, il devenait son gendre. Succession artistique et familiale s'allient, et l'on imagine aisément combien le travail de son aîné put influer sur celui de Deshays, même s'ils déclinèrent des sujets souvent différents.

Notre œuvre est représentative d'un art rocaille vivant et décoratif, dont Boucher fut l'un des maîtres, et que Deshays illustra avec non moins de brio, malgré la brièveté de sa carrière. On peut ainsi mettre en relation notre peinture avec les deux « Recueils de Fontaines » de Boucher, gravés et publiés par Huquier en 1736 et 1738 (Voir Fig. 1 & 2). Ils comprenaient chacun sept dessins ; Huquier les dispersa lors d'une vente aux enchères en 1771. Boucher y agençait des compositions foisonnantes de vie, dans lesquelles le dessin de la fontaine est prétexte au déploiement de coquilles sur lesquels les eaux ruissellent, parmi un enchevêtrement de naïades, dauphins, tritons et putti.

Familier des esquisses en grisaille, Deshays offre ici encore une touche vigoureuse et énergique, plus contrastée que celle de Boucher, au service d'une œuvre en mouvement. La fontaine est formée d'un socle dont l'eau s'échappe par un masque de grotesque. Elle ruisselle sur une coquille dans

laquelle deux putti s'ébattent, soutenue par trois tritons, avant de ressurgir du bec d'un cygne au long cou incurvé. On peut déceler dans ce travail l'influence d'artistes italiens comme le Bernin ou Borromini, dont Deshays dut voir et dessiner les fontaines à Rome entre 1754 et 1757.

L'artiste travaille par contraste de valeurs, mariant le blanc et la terre d'ombre naturelle. La préparation rouge-rosé, perceptible, confère à la matière picturale une tonalité chaude. Le peintre ne s'attarde pas à distinguer précisément les formes ; l'aspect allusif des motifs privilégie une lecture d'ensemble, et en souligne l'effet décoratif. Les figures en torsion des tritons, noueuses, musculeuses, évoquent celles de l'esquisse pour le *Cadavre d'Hector exposé sur les rives du Scamandre* (non localisée). Les deux putti se retrouvent par exemple dans le ciel du *Pygmalion voyant sa statue animée* (Musée des Beaux-Arts de Tours) ; leur disposition, jouant dans la vasque, cite directement certaines planches des « Recueils de Fontaines » de Boucher.

Si l'on ne connaît pas aujourd'hui d'autres dessins de fontaines chez Deshays, les sources anciennes attestent de leur existence. On trouve ainsi un « Projet de fontaine » à la plume et lavis de bistre dans la vente après décès de l'artiste, le 26 mars 1765, et une fontaine « d'une touche hardie à la plume et au bistre » dans la vente Lebrun du 23 décembre 1771 (lots 21 & 22).

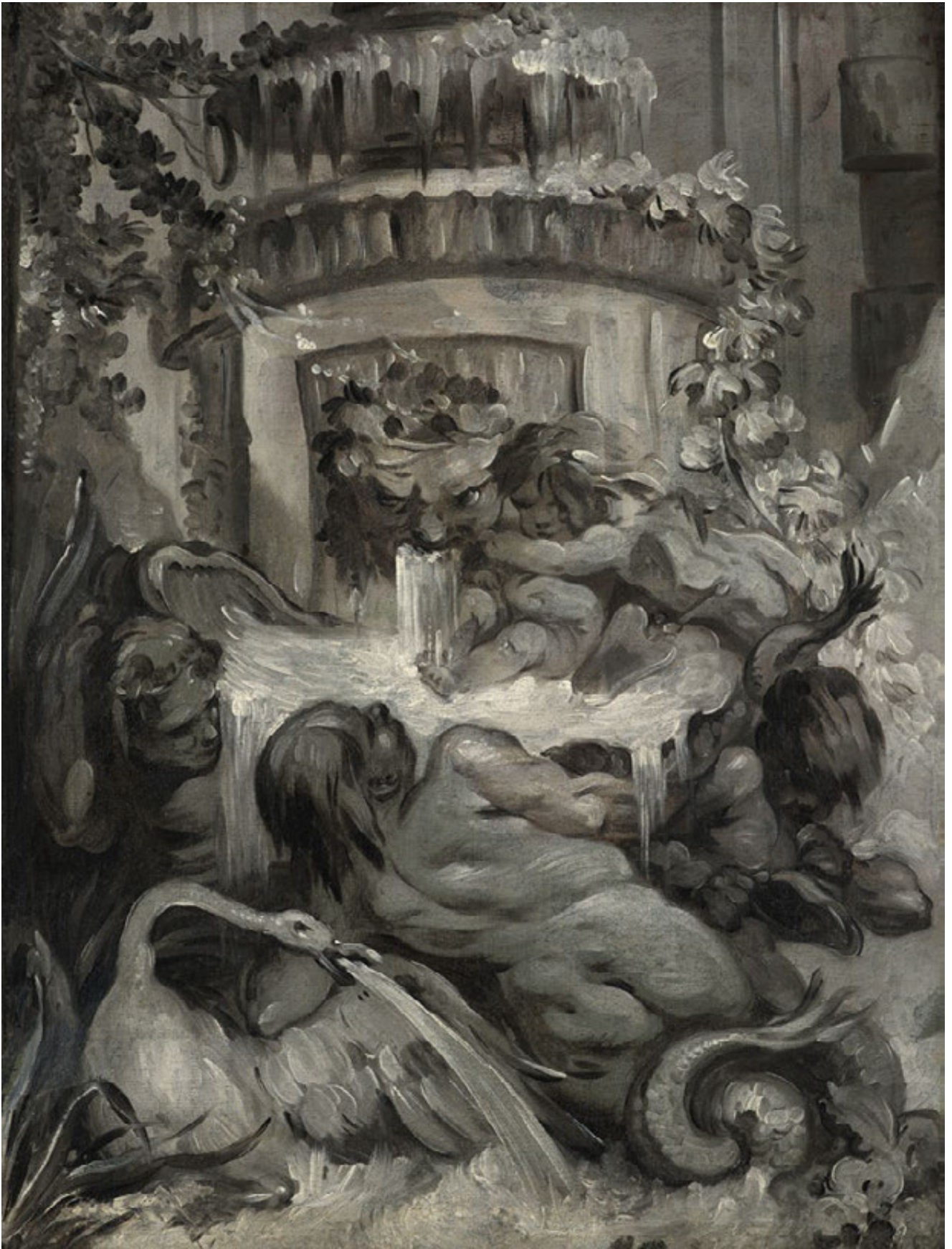




Fig. 1
François BOUCHER
Gravé par Gabriel Huquier
in Recueil de fontaines
Paris : Huquier, [1750]



Fig. 2

Provenance :

- France Collection particulière

Bibliographie

- A. BANCEL, « Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765) », Paris : Arthema, 2008
- A. LAING, « Les dessins de François Boucher », catalogue d'exposition, New-York, Londres, Paris : Scala, 2003, n° 79
- M. SANDOZ, « Jean-Baptiste Deshayes, (1729-1765) », Paris : Éditart-Quatre chemins, 1977



Jean-Jacques CAFFIERI

(Paris 1725 – 1792)

9 | BUSTE DE JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU (1671 – 1741)

Signé et daté « fait par Caffieri 1783 ? » et annoté JBR au verso à la pointe

Terre cuite patinée

H : 64 cm (avec piédouche)

H : 49 cm (sans piédouche)

Grand rival de Jean-Antoine Houdon, Caffieri prit contact pour la première fois avec le Théâtre Français en 1773, à l'occasion de la mort de Piron : il proposa alors aux comédiens de réaliser le buste du dramaturge, en échange d'un abonnement à vie à l'Académie. Ce curieux arrangement fit florès : réitéré une dizaine de fois par le sculpteur au cours de sa carrière, il sera adopté par d'autres artistes : Houdon, dès 1778, et Pajou l'année suivante.

Dans une lettre qui accompagnait le buste de Pierre Corneille, dont il fit présent au Théâtre en novembre 1777, Caffieri écrivait : « Votre foyer sera désormais le dépôt des portraits de ceux qui ont illustré la scène ». René Delorme, qui rédigea la première histoire du Musée de la Comédie française en 1878, attribue ainsi à Caffieri la paternité du Musée.

Les premiers échanges entre la Comédie et l'artiste à propos d'un buste de Jean-Baptiste Rousseau remontent au début de l'année 1782, comme nous l'apprennent les archives du Théâtre Français. Une note, manifestement restée sans réponse, indique que « M. Caffieri a l'honneur de proposer à Messieurs les Comédiens du Roy de faire un échange, c'est-à-dire qu'il fera le buste en marbre de Jean-Baptiste Rousseau pour les entrées de son ami ». Le 12 décembre de la même année, Caffieri manifestait son intention de « faire les portraits en marbre de Jean-Baptiste Rousseau et de René le Sage pour les entrées de ma nièce et d'un ami que je désire obliger ». La demande sera réitérée à plusieurs reprises et manifestement rejetée ; peut-être les comédiens ne voyaient-ils pas l'intérêt d'un buste de Rousseau, plus connu pour ses épigrammes vindicatifs, ou pour l'acerbe pamphlet que Voltaire publia contre lui, que pour la qualité de son théâtre.

Une lettre nous apprend que Caffieri travaillait au marbre au milieu de l'année 1783. En janvier 1786, les comédiens

acceptèrent devant notaire d'octroyer une entrée à vie à l'avocat Pierre-François Boyer en échange du buste. Présenté au Salon de 1787, l'ouvrage en marbre (Fig. 1) fut installé par le sculpteur dans le foyer du Théâtre le 15 octobre de la même année. Une lettre de Caffieri, qui accompagnait cet hommage posthume, nous informe qu'il fut réalisé à partir d'un tableau de Joseph Aved présenté au Salon de 1738 (Château de Versailles) (fig. 2).

Caffieri inscrit Rousseau dans la mode de son temps. L'écrivain porte les « cadenettes », longues « moustaches » de cheveux retenues par un ruban, qui se laissaient pendre sur l'épaule. A la mode sous Louis XIII, la coiffure « à la cadenette » revint en faveur sous la Régence.

Notre terre cuite présente une facture vive ; Caffieri a laissé perceptible la trace des outils. Le modelé du visage traduit avec acuité l'expression du poète. La qualité d'exécution se décèle également dans le traitement des boucles de la perruque, ou des plis du jabot. Ces différentes observations laissent penser que notre œuvre est probablement le modello.

Le marbre de la Comédie Française (fig. 1) fut maintes fois répliqué. Une terre cuite, ni signée ni datée, est conservée à Versailles (Don de M. Souffrice, entré en 1960). Après examen de visu, il s'agit d'une œuvre réalisée au XIX^e siècle (nous remercions Mr Alexandre Maral, conservateur du département sculptures au Château de Versailles, de nous avoir laissé examiner cette œuvre). Le château conserve également un buste en plâtre signé et daté de 1786, probablement réalisé par l'atelier du maître et entré dans ses collections en 1839 ; il est souvent cité dans les sources anciennes comme une terre cuite, en raison de sa patine.



Les archives permettent de distinguer l'existence de deux terres cuites antérieures au marbre. L'une d'elle fut envoyée par Caffieri à l'Académie en 1784, avec seize autres bustes reproduits ou créés par ses soins. On peut lire, dans la lettre de Caffieri qui accompagne ce don : « Jean-Baptiste Rousseau a été fait d'après le portrait peint par Aved. Je dois l'exécuter en marbre pour le foyer de la Comédie Française » (cité par Guiffrey, pp. 359 – 360). Cette version est probablement distincte du modello, dont Caffieri ne se serait pas départi alors que son marbre n'était pas terminé. Le buste de l'Académie rejoignit après la Révolution le Musée des Monuments Français de Lenoir : le catalogue du Musée de 1810 présente une terre cuite de Jean-Baptiste Rousseau par Caffieri, sous le n° 392. Selon les Archives du Musée, le buste fut remis à la Préfecture de la Seine en 1819. C'est peut-être le même que l'on retrouve en 1837 dans la vente de la collection d'Alexandre Lenoir, sous le numéro 275.

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- C. NAVARRA-LE BIHAN, « Jean-Jacques Caffieri (1725 – 1792) », thèse, Université de Bordeaux III, 2005
- S. HOOG, « Musée National du Château de Versailles. Les sculptures », Paris : RMN, 1993
- « Atelier de moulage des Musées Nationaux, Inventaire des moulages de sculptures et catalogue de vente des épreuves », Paris : Musées Nationaux, 1929, n° 1237
- P. VITRY, M. NICOLLE, « Catalogue des sculptures et tableaux du XVIII^e, Collection Jacques Doucet », Paris : G. Petit, 1912, n° 94 (réplique en plâtre patiné)
- M. FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures commandées au XVIII^e par la Direction Générale des Bâtiments du Roi », Paris, Jean Schemit, 1909
- « Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Inventaire général des Richesses d'art de la France, Archives des Monuments Français, Troisième Partie », Paris : Plon, 1897, pp. 81, 198, 199, 301, 302, 481
- R. DELORME, « Le Musée de la Comédie française », Paris : Ollendorff, 1878
- J. GUIFFREY, « Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs », Paris : D. Morgand et C. Fatout, 1876
- « Catalogue des Antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de M. le Chevalier Alexandre Lenoir, fondateur du Musée des Monuments Français... » : vente à Paris : Ecole des Mines, 11-16 décembre 1837, p. 32, n° 275



© Collections Comédie-Française / photo. Patrick Lorette

Fig. 1
Jean-Jacques Caffieri
Buste de Jean-Baptiste Rousseau
 Marbre
 Signé et daté Fait par J.J. Caffieri en 1787
 H : 81 cm



Fig. 2
Jacques-André-Joseph-Camelot AVED (Douai 1702 - Paris 1766)
Jean-Baptiste Rousseau, homme de lettres (1671-1741)
 Huile sur toile
 91,7 x 73,8 cm
 Vers 1738 - 1739
 Château de Versailles



Jean-Antoine CONSTANTIN, dit Constantin d'Aix

(Marseille 1756 – Aix-en-Provence 1844)

10

AVANT LA TEMPÊTE

Huile sur sa toile et son châssis d'origine

65 x 81 cm

Originaire de Marseille, Jean-Antoine Constantin demeura attaché à sa Provence natale. Il doit son nom d'artiste à la ville d'Aix, où se déroula l'intégralité de sa carrière, après une formation marseillaise puis romaine. Peintre talentueux, Constantin d'Aix fut également professeur : Granet et Forbin comptèrent parmi ses plus prestigieux élèves.

Avec de très légères variantes, l'artiste a puisé l'inspiration de cette scène d'orage chez Joseph Vernet. Ce dernier avait réalisé *Le midi, une tempête*, ainsi que les autres heures du jour, à la demande de Louis XV ; l'ensemble fut exposé au Salon de 1765, puis vint orner des dessus de portes au château royal de Choisy. Après le démantèlement des collections du château, vendu comme bien national à la Révolution, *la Tempête* de Vernet rejoignit les cimaises du Louvre.

Des liens entre Joseph Vernet, ce fils du Midi renommé pour ses vues portuaires, et Constantin d'Aix, peuvent être établis par le biais de l'Académie de Marseille. A partir de 1771, et conjointement à son statut d'apprenti dans une faïencerie, Constantin y travailla sous le regard du peintre David de Marseille, grand admirateur et suiveur de Joseph Vernet. Peut-être copia-t-il également des Vernet à l'Académie : Paris y envoyait régulièrement des tableaux, afin d'assurer

l'excellence de la formation des élèves. Notre tableau peut également être rapproché du travail d'un autre des professeurs de Constantin, Jean-Baptiste Giry, à l'exemple du *Foudre et tempête* conservé au Musée des Beaux-Arts de Marseille.

La scène peinte par Constantin se déroule au milieu du jour, mais dans la lumière crépusculaire d'une tempête éclatant au loin. Déjà, le vent agite les feuillages, quand, du ciel menaçant, surgissent les premiers éclairs. Le décor est minéral, et l'architecture italianisante – on y décèle le goût de Constantin pour Rome, où il étudia trois années, grâce au financement de mécènes fortunés. Sur le rivage d'un biais où tourne la roue d'un moulin, des lavandières se pressent d'achever leur ouvrage.

On retrouve à plusieurs reprises le sujet de l'orage chez Constantin d'Aix, peintre épris de grandes fresques, où l'homme ne semble être présent que pour donner la mesure des éléments naturels qui se déchaînent. On pouvait ainsi observer au Salon de 1827 un *Orage, site de Provence*. L'article de Louis Giniès (in J.-A. Constantin, 1930) reproduit également un *Orage* du maître ; une autre toile sur le même thème se trouve en dépôt au Musée Cantini de Marseille.





Les quatre heures du jour : le Midi

Eau-forte par Jacques Aliamet (Abbeville 1726 - Paris 1788) d'après Joseph Vernet,
30 x 43,5 cm
Dijon, Musée Magnin



Provenance :

- Collection particulière du sud de la France

Bibliographie :

- « Jean-Antoine Constantin », catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Marseille, 1985 – 1990
- « J.-A. Constantin, paysagiste provençal », in *Le Feu*, organe du régionalisme méditerranéen, avril 1930, n° 4



Henri-Pierre DANLOUX

(Paris 1753 – 1809)

11

PORTRAIT D'HOMME EN BUSTE À LA VESTE CRAMOISIE

Huile sur vélin préparé monté sur châssis

Monogrammé et daté « H.D 1790 » en bas à droite

32,5 x 26,5 cm

« Distinguée, sincère, de couleur harmonieuse, encore parée des dernières élégances d'un siècle enchanteur, telle s'affirme, dans son incontestable originalité, la peinture de Danloux » écrivait Roger Portalis, auteur de l'unique monographie consacrée à l'artiste, publiée en 1910.

Si Portalis s'intéressa surtout à la période d'exil de Danloux en Angleterre (1792 – 1802), les articles d'Olivier Meslay ont récemment remis en lumière le travail du peintre avant son exil, et éclairent ainsi la genèse de notre œuvre, exécutée en 1790. On y découvre la variété des aptitudes d'un artiste qui s'illustra par le portrait, mais aussi par de charmantes scènes de genre, sans dédaigner la peinture d'histoire.

Orphelin de père, Danloux fut élevé par un oncle qui soutint son art, et lui assura aisance et liberté pour l'exercer. Après un bref passage dans l'atelier de Nicolas Bernard Lépicier, Danloux rejoignit celui de Joseph-Marie Vien. Il le suivit à Rome, quand ce dernier fut nommé directeur de l'Académie, et y demeura jusqu'en 1780.

Notre œuvre réalisée sur vélin constitue une rareté, et s'inscrit à la fin de la décennie la plus prospère de l'artiste, peu avant son exil. A Lyon où il avait exercé quelque temps à son retour de Rome, la manière informelle et souple de ses portraits avait séduit. Précédé de sa réputation, Danloux s'était installé à Paris en 1785 ; son travail raffiné et élégant lui assura rapidement une clientèle abondante dans des milieux aristocratiques libéraux et internationaux.

On retrouve dans notre portrait un sentiment d'intimité cher à Danloux. Il figure son modèle en buste sur un fond neutre, libre des attributs qui distinguent communément la position sociale de la personne représentée.

Selon la mode en vigueur à la fin du XVIII^e siècle, notre homme porte un habit sobre, au col court, dont la couleur pourpre s'accorde avec élégance au gilet vert absinthe frangé d'un galon argenté. Le cou est enserré d'un foulard blanc plissé ; « pas un peintre pour nouer comme lui ces cravates de batiste qui tiennent encore du jabot », rappelle Portalis. Dans ce cadre aux tons choisis, le visage présente des traits doux et modelés. La courte chevelure poudrée laisse le front dégagé. Le regard presque mélancolique rejoint l'atmosphère de la plupart des œuvres de Danloux à cette période. La Révolution vint en effet bouleverser l'équilibre de vie de l'artiste. Les commandes ne manquaient pas, et l'année précédente, le peintre réalisait une série de portraits pour la famille royale. Mais ses engagements, plus sociaux que politiques, le contraignirent finalement à émigrer ; une grande partie de la famille de sa femme finira en effet sur l'échafaud. C'est naturellement en Angleterre qu'il trouva refuge, terre dont il maîtrisait bien la langue, et où il rejoignait nombre de ses compatriotes. Son travail devait s'épanouir à Londres, puis en Écosse, en écho aux manières de Romney ou de Raeburn.



Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie

- R. PORTALIS, « Henry Pierre Danloux : peintre de portraits, et son journal durant l'émigration », Paris : E. Rahir, 1910
- O. MESLAY, « Henry-Pierre Danloux (1753-1809), sa carrière avant l'exil en Angleterre », in Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, Paris, 2007 (année 2006), p.209-244
- O. MESLAY, « L'enrichissement d'un fonds ancien de la collection Jacques Doucet : les archives Portalis et Danloux », in Les Nouvelles de l'INHA, Décembre 2009, p.18-21



Henri-Pierre Danloux (Paris 1753-1809)

Portrait du violoniste Henri-Joseph Pérignon

Huile sur panneau

Monogrammé et daté 'HPD/1783' en bas à droite

15,5 x 12,7 cm

Vente Christie's Paris du 24.06.04, lot 103 (vendu 37 600 €)



Louis Léopold BOILLY

(La Bassée 1761 – Paris 1845)

12

LA CRAINTE MAL FONDÉE LA TOURTERELLE CHÉRIE

Deux huiles sur toile formant pendant

24.5 x 32.5 cm chaque

« Boilly était demeuré merveilleusement vivant. C'est étonnant comme il nous intéresse à ses petits drames et à ses tendres comédies, combien le manège des coquettes, les airs ingénus de ces Greuze de poche, malgré leur affectation ou à cause d'elle, a pris d'intérêt et de saveur. »

Ce mot d'Arsène Alexandre à l'occasion de l'exposition Boilly en 1930 accompagnait la consécration du travail d'un artiste demeuré absent du grand genre, et difficile à classer. Très tôt appréciée du public, notamment grâce au succès de sa *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* présentée au Salon de 1798, l'œuvre de Louis-Léopold Boilly se distinguait en effet par son attachement au portrait et à la scène de genre, et son penchant pour les petits formats.

La vie familiale fut l'un des sujets de prédilection de Boilly, qui puisa son inspiration en premier lieu au sein de sa nombreuse progéniture. Avec la sensibilité de Greuze et la poésie de Chardin, le peintre érige en motifs les galanteries et les petits incidents de la vie quotidienne, dans une veine qui évoque les maîtres hollandais du Siècle d'Or.

Sans qu'il existe nécessairement de lien entre les sujets, l'artiste affectionne les compositions en pendants. Il privilégie également les dispositions en duo, mère et fils, couple de galants ; il représente ici un frère et une sœur, dans des scènes qu'on imagine aisément inspirées de sa vie quotidienne.

La tourterelle chérie figure, selon la description qu'en donne Henry HARRISSE, « un garçonnet qui fait béqueter sa sœur par une tourterelle ». Au pied de la chaise de paille sur laquelle siège le jeune enfant, un chien épie l'oiseau. Dans *La crainte mal fondée*, la jeune fille rassure son petit frère, pleurant dans son berceau de bois. Un chien est en arrêt au pied du berceau.

Classique dans son métier, excellent dessinateur, Boilly compose ses scènes en narrateur éloquent ; les postures sont étudiées pour rendre lisibles des anecdotes à la fois anodines et charmantes. La touche est fine, et la lumière délicate. La couleur est elle aussi distillée avec douceur : au camaïeu d'ocres et de bruns, répond le bleu soyeux de la robe de la jeune fille, et du vêtement de son petit frère, rehaussé du blanc d'une ceinture ou d'un col. Loin de l'allégorie, Boilly inscrit ses personnages dans son temps. Leurs costumes, contemporains, situent ces œuvres non datées à la fin du règne de Louis XVI.

Les dessins préparatoires correspondant à nos tableaux furent exposés au Musée Marmottan lors de la rétrospective consacrée à Boilly en 1984 (40,5 x 51,9 cm, Suisse, collection particulière). Ils sont dénués d'arrière-plan, quand la peinture situe les personnages dans un intérieur, évoqué par un sobre mobilier. Les œuvres ont été gravées en couleur par Louis-Jean Allais, avec de nombreuses variantes (Fig. 1 et 2).



Provenance :

- Collection Marie Dauw-de-Bruyn, château de Relst, Kampenhout, Belgique, avant 1940
- Collection Geneviève Van den Eynde, Louvain, Belgique
- Collection Eliane Claikens, Bruxelles
- France, Collection particulière

Bibliographie :

- « L.Boilly », catalogue d'exposition, Musée Marmottan, mai-juin 1984, voir les dessins préparatoires reproduits p.81 n°67 et 68.
- H. HARRISSE, « L.-L. Boilly, 1761 – 1845 », Paris, 1898.



Fig. 1



Fig. 2

Louis-Jean ALLAIS (1762-1833)

d'après Boilly

Paire d'eau-fortes





Joseph CHINARD

(Lyon, 1756 – 1813)

13

PORTRAIT EN BUSTE DE JULIETTE RÉCAMIER

Buste en terre cuite patinée

H : 63 cm

Piédouche en marbre blanc veiné griotte

H : 13,5 cm

La formation de Joseph Chinard se déroula entre Lyon et Rome ; un premier prix à l'Académie de Saint -Luc, en 1786, contribua à établir sa réputation. Actif dans sa ville natale, il fut accueilli avec succès au Salon de Paris à partir de 1798. Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, et correspondant de l'Institut, Chinard sut s'accorder avec talent au goût de son époque. Excellant dans la réalisation de bustes, il exécuta de nombreux portraits pour la famille de Napoléon ; il occupa quelques temps un atelier à Carrare, dont les carrières étaient dirigées par Elisa Bonaparte. Chinard acheva sa vie à Lyon, tout en exposant régulièrement à Paris.

Le visage de notre jeune femme intègre les canons chers à l'artiste : le menton ovale, les yeux en amande et les pommettes rehaussées se retrouvent par exemple dans le *Portrait de femme* conservé au Musée du Louvre (1802). Si le sculpteur tend à idéaliser la physionomie de ses modèles – ce qui ne facilite pas leur identification – il se plaît toutefois à soigner l'originalité de leurs parures. Son environnement familial n'y est certainement pas étranger : Chinard est le fils d'un marchand d'étoffes, et a épousé une brodeuse.

Selon la mode raffinée qui avait court au tout début du XIX^e siècle, notre jeune femme porte une robe finement plissée, resserrée par un mascarón qui souligne la poitrine. Sa chevelure est retenue par un ruban ; des mèches s'enroulent sur son front. Un peigne orné de perles retient son voile, qui retombe de part et d'autre du piédouche. Toutes les richesses de la passementerie sont au service de son élégance discrète. Un galon ouvragé borde le voile, un autre souligne le décolleté de la robe et l'extrémité des manches frangées de tassels.

L'identification de notre œuvre est attachée à une autre version du buste, conservée au Musée Cognacq-Jay. Autrefois



Joseph Chinard
Portrait de Juliette Récamier

Terre cuite

H : 62 cm

Musée Cognacq-Jay

dans la collection Penha-Longa, il fut exposé au Pavillon de Marsan en 1909 – 1910 sous le titre *Buste de jeune femme coiffée d'un voile étoilé*. Il a été associé à Juliette Récamier en 1911, lors de la vente de la collection à la Galerie Georges Petit. Germain Bapst, qui préfaçait le catalogue, écrivit alors : « En 1805, quand Chinard vint à Paris, il habite chez les Récamier, rue Basse-du-Rempart et se fait adresser son courrier chez eux. Pendant ce séjour, Chinard exécuta un nouveau buste de son modèle préféré dont M. de Penha-Longa possède l'esquisse en terre cuite et le plâtre original ». De multiples détails différencient notre version de celle du





musée Cognacq-Jay : le voile étoilé devient lisse, mais le galon qui le borde s'élargit, et s'enrichit de perles et de palmettes. Celui qui couvre la poitrine s'encadre de deux fines torsades. Sa beauté n'égalant que son esprit, Juliette Récamier tint sous la fin du Directoire et le Consulat un Salon célèbre, qui la plaça au rang d'icône. Amie intime de Benjamin Constant, Châteaubriand, ou Madame de Staël, ce qui lui valut l'exil, Madame Récamier fut à la fois muse et modèle, commanditaire et collectionneuse. Elle s'avéra en outre fort soucieuse de son image, qui fascina les artistes en son temps, et que les plus brillants d'entre eux s'attachèrent à peindre, tels David ou Gérard.

Si les sources divergent sur les dates, elles s'accordent volontiers pour affirmer les liens qui unirent la famille Récamier à Chinard. On doit au sculpteur, qui la portaitura à plusieurs reprises (Musée des Beaux-arts de Lyon ; Museum of Art de Rhode Island), la plus fameuse effigie sculptée de la Récamier. Il y aurait travaillé à Paris dans les années qui suivront le mariage de la jeune fille, en 1793 ; elle a alors quinze ans. Chinard la présente les cheveux relevés par un long ruban, la nudité esquissée par une étoffe qu'elle retient, les bras croisés. Elle est encore presque une enfant, alors que notre modèle figure une femme dans son épanouissement, comme Madame Récamier pouvait l'être à vingt-cinq ans, dans les années 1800.

Nous remercions Monsieur Benjamin Couilleaux, conservateur des sculptures de nous avoir permis de confronter notre œuvre avec celle du Musée Cognacq-Jay

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- « Juliette Récamier, muse et mécène », catalogue d'exposition, commissaire S. PACCOUD, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris, 2009
- M. ROCHER-JAUNEAU, « Joseph Chinard et les bustes de Madame Récamier », in Bulletin des Musées et Monuments lyonnais, juillet 1966, pp. 25 - 37
- « Catalogue des sculptures par Joseph Chinard de Lyon formant la collection de Penha-Longa », Paris : Galerie Georges Petit, vente du 2 décembre 1911, n° 34 (Cognacq-Jay) et 35 (plâtre)
- P. VITRY, « Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) », catalogue d'exposition, Paris, Pavillon de Marsan, novembre 1909 - janvier 1910, Paris : É. Lévy, 1909



Jean-Louis DEMARNE

(Bruxelles 1752 – Paris 1829)

14 | L'ESCARPOLETTE ET DES MUSICIENS DANS UN PARC ARCHITECTURÉ

Huile sur toile

59 x 72,5 cm

Né à Bruxelles d'un père officier français et d'une mère autrichienne, Jean-Louis Demarne intégra à l'âge de dix-sept ans l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il étudia huit années durant au sein de l'atelier de Georges Briard, qui avait été le premier maître d'Elisabeth Vigée-Lebrun. Demarne ne semble guère rechercher les honneurs, et ne manifeste aucun découragement après deux échecs au Prix de Rome – en 1772, puis en 1774 au profit de David. Agréé à l'Académie en 1783 avec un *Paysage avec animaux*, il n'y fut jamais reçu, mais exposa abondamment au Salon de 1789 à 1827, à l'Exposition de la Jeunesse, et au Salon de la Correspondance. L'artiste collabora régulièrement avec ses contemporains, comme Nicolas-Antoine Taunay ou Jean-Baptiste Leprince. Il dessina en outre des décors pour les manufactures de Dohl et de Sèvres.

Demarne voyagea beaucoup, mais ne se rendit jamais en Italie. Ses paysages sont puisés en Franche-Comté ou en Suisse, destination alors en vogue, patrie de Rousseau et lieu d'exil de Voltaire. Il s'attarda parfois en Normandie, et passa le plus clair de ses étés dans sa propriété de Bois-Ramard, dans l'Yonne. Prunoy, un anglais qui l'y rencontra, évoque dans ses *Souvenirs* un homme de talent, « modeste dans ses goûts et simple dans ses mœurs ». L'artiste aime étudier d'après nature. Il mène une vie familiale, père de trois enfants dont une fille aînée qui peint à ses côtés, et est régulièrement son modèle.

Jean-Louis Demarne, doué d'un bon sens des affaires, choisissait des sujets qui lui assurèrent une clientèle régulière.

Ses scènes de genre se plaisent à représenter des vues joyeuses et pittoresques, dénuées de tout artifice. La peinture de Demarne est contemporaine, le plus souvent marquée par un goût pour la vie paysanne et ses foires. Son travail n'est pas exempt de références aux maîtres flamands du XVII^e siècle. Un critique d'art lui reprocha d'ailleurs le « profil grec » de ses bergères.

Dans cet esprit, notre tableau représente une scène de divertissement au sein d'un parc agrémenté de fabriques, de canaux et de cascades. Au premier plan, des musiciens s'adonnent à leur art. A leur gauche, un jeune homme pousse une jeune fille sur l'escarpolette, sujet en vogue qui rappelle la peinture de Fragonard mais dont le traitement est bien différent. On aperçoit en partie droite une barque traversant le canal. L'artiste excelle dans le traitement de l'eau. Le dessin est serré, une lumière douce envahit la composition équilibrée, la manière porcelainée rappelle le goût du peintre pour l'âge d'or hollandais.

Il est intéressant de rapprocher notre œuvre d'une *Scène musicale dans un parc* signée par l'artiste, et vendue chez Sotheby's à Monaco (20 juin 1987). On y retrouve, dans un parc qui pourrait être le même, avec ses jeux d'architecture et d'eau, des groupes de personnages très similaires. Les musiciens, au premier plan, présentent notamment des ressemblances frappantes. La femme jouant du luth a la même physionomie, plantureuse et inspirée, bien assise sur un banc de bois. Le flûtiste est campé de dos, dans la même posture.

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- « De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830 », catalogue d'exposition, Paris, Détroit, New-York, 1974-1975
- Ch. WATELIN, « Le peintre Jean-Louis de Marne », Paris : Bibliothèque des Arts, 1962







Aimé Jules DALOU

(Paris 1838 – 1902)

15 | FEMME ASSISE DANS UN FAUTEUIL, RETIRANT SON BAS

Plâtre patiné à l'encaustique

H : 20 cm

Si l'on a retenu Jules Dalou pour la vigueur majestueuse du *Triomphe de la République*, ou l'ampleur de son *Monument des Travailleurs*, le travail plus intime qu'il consacra à la figure féminine mérite d'être considéré avec tout autant d'attention.

La femme nue est, en effet, l'un des sujets de prédilection de Dalou, et particulièrement les baigneuses. Par leur statut d'études vibrantes, ces petites rondes-bosses ne quittèrent pas l'atelier du sculpteur. Jamais exposées ni éditées de son vivant, elles semblent avoir été exécutées comme un charmant répertoire de formes pour le seul plaisir de l'artiste.

La *femme assise dans un fauteuil*, retirant son bas, puise très librement son inspiration chez les maîtres anciens. La figure féminine, telle Suzanne ou Bethsabée se déshabillant, est depuis longtemps chère aux artistes. L'œuvre de Rembrandt conservée au Musée du Louvre n'est pas sans rappeler notre modèle.

Tout en employant un canon académique, Dalou livre ici un ouvrage moderne, qu'il inscrit dans son temps. C'est bien un modèle charnel, vivant, qui achève devant nous de se dénuder. Assise dans un fauteuil crapaud, la jeune femme est saisie dans un geste d'intimité – la posture rappelle celle du *Tireur d'épine* (Rome, Palais des Conservateurs). Le bras gauche retient la jambe, pendant que la main droite retire le bas.

La tête courbée manifeste combien la jeune femme est toute à son geste, inconsciente d'être observée. Plus que de Rodin, ou de Carpeaux qui fut le maître incontesté de Dalou, on est ici proche de Degas. L'artiste avouait révéler ses femmes à la toilette « comme si vous regardiez à travers la serrure ». La pose gracieuse, le genou très ouvert, le modelé inégal, se retrouveront dans les différentes études en ronde-bosse pour la *Danseuse mettant son bas*, réalisées par Degas à la fin de sa vie (tirages au Musée d'Orsay).

La virtuosité de Dalou est ici concentrée : le modelé vigoureux éloigne la figure de toute tentative d'idéalisation, et l'enracine dans la vie quotidienne. Le corps est bien construit, la pose souple allie grâce et densité expressive. On retrouve ces mêmes qualités dans la *Femme retirant son bas* du Musée d'Orsay (plâtre patiné, H : 34,8 cm). La jeune femme est alors simplement assise sur un rocher. On pense également à la *Femme nue lisant dans un fauteuil* (Musée d'Orsay, bronze, H : 33 cm), qui se tient dans un petit fauteuil crapaud, avec pour seule parure une paire de chaussures à talons.

Dalou multipliait les études ; il s'exprimait tout d'abord sur papier, avant de s'attaquer en trois dimensions au plâtre puis à la terre cuite. On connaît ainsi une ébauche dessinée au graphite sur vélin de *femme ôtant son bas*, assise sur un fauteuil (fonds Becker) (Fig. 1). Notre plâtre patiné a été réalisé d'après la terre cuite originale (conservée au Petit Palais, Simier, n° 308) (Fig. 2), probablement en vue de la fonte par la maison Hebrard.

Henriette Caillaux suggère que c'est lors de son exil en Angleterre (1871 – 1879) que Dalou « sacrifia au goût qu'avait le public pour les Baigneuses ». « Il excella dans ce genre délicat », précise l'auteur de la première monographie consacrée à l'artiste. Si Dalou ne fit éditer que très peu d'œuvres de son vivant, il l'envisagea à la fin de sa vie afin d'assurer la subsistance de sa fille. Notre *Femme retirant son bas* fut éditée par un contrat Hébrard du 10 mai 1906 (n° 20) ; le tirage fut alors limité à dix épreuves numérotées. Notre œuvre est rare car ce modèle est le seul plâtre connu à ce jour.

Nous remercions Madame Cécile Champy-Vinas, conservatrice des sculptures au Musée du Petit Palais, de nous avoir permis de confronter notre œuvre à la terre cuite originale.





Fig. 1
Aimé Jules DALOU
Femme ôtant son bas
 Dessin au graphite sur vélin
 Musée du Petit Palais, fonds Becker

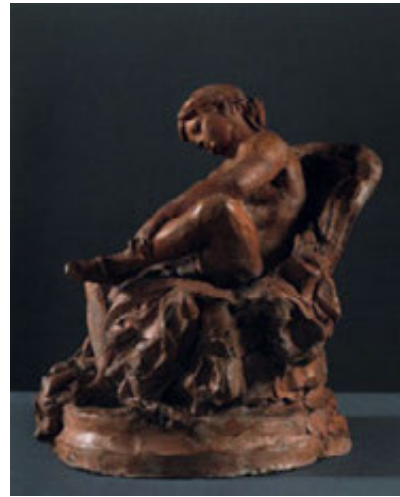


Fig. 2
Aimé Jules DALOU
Femme assise dans un fauteuil retirant son bas
 Terre cuite
 18 x 16 x 20 cm
 Musée du Petit Palais

Provenance :

- Collection particulière
- Acquis par l'ancien propriétaire chez Sotheby's Londres il y a 25 ans
- Probablement exposé par Mallett Antiques, «Sculptures by Jules Dalou» (Londres 28 avril-9 mai 1964) sous le n° 21, reproduit en noir et blanc

Bibliographie :

- S. LAMI, « Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX^e siècle », Paris : Libr. H. Champion, 1914, t. II, p. 13
- H. CAILLAUX, « Aimé Jules Dalou (1838 – 1902) », préface de M. Paul VITRY ; Paris : Libr. Delagrave, 1935, cat. 240, p. 131
- C. FREGNAC, "Dalou tire de l'oubli", in *Connaissance des arts*, mai 1964, p. 119
- J. M. HUNISAK, « The Sculptor Jules Dalou : Studies in his style and Imagery », New-York, Londres : Garland, 1977, p. 120, ill. 70
- H. W. JANSON, « Nineteenth century sculpture », Londres : Thames and Hudson, 1985, p. 199, ill. 229
- « Elegant // Expressiv. Von Houdon bis Rodin, Französische Plastik des 19^e ». Jahrhunderts, catalogue d'exposition, Karlsruhe : Staatliche Kunsthalle, 2007, p. 267
- « A Fleur de peau. Le bas entre mode et art, de 1850 à 2006 », catalogue d'exposition, Troyes, .. : 2007
- A. SIMIER, « Jules Dalou, sculpteur de la république », Catalogue d'exposition, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, avril-juillet 2013. Voir pour comparaison le modèle en terre cuite pp.380-381 n°308



Jules COIGNET

(Paris 1798 – 1860)

16 | **VUE DE LA CÔTE AMALFITAINE,
LE RETOUR DE PÊCHE AU CRÉPUSCULE**

Huile sur sa toile préparée d'origine

Signé et daté *J. Coignet 1822* en bas à gauche

Au verso, marque de fournisseur au pochoir *A Valle & P. Bourniche/ Successeurs de Bellot / Rue de l'arbre sec*

Porte un n° 141 à l'encre au verso sur le châssis

35,5 x 48,8 cm

Infatigable voyageur, Coignet se rendit pour la première fois en Italie en 1821, malgré son échec la même année au Prix de Rome. Il sortait alors de l'atelier du paysagiste Jean-Victor Bertin. Ce périple, qui devait le fixer dans la péninsule au moins jusqu'en 1827, fut entrecoupé de retours en France : il présentait en 1824 sept vues d'Italie, et publiait l'année suivante un recueil de « Vues pittoresques d'Italie », dessinées d'après nature dont plusieurs sont situées sur la côte amalfitaine.

Parmi les rivages qui accueillaient les artistes français au cours de leur séjour italien, la côte amalfitaine fut peut-être la plus représentée. Non loin de Naples, Pompéi ou du Vésuve, c'est là, d'après la tradition, que se rendaient les dieux de l'Olympe pour écouter le chant des sirènes. Pittoresque et accidentée, elle présentait des reliefs propres à retenir les chevalets des peintres épris de la nature méditerranéenne.

« La nature n'a pas besoin qu'on lui prête une grandeur ou un charme dont elle est elle-même la source inépuisable »,

prôna l'artiste qui fut également un pédagogue talentueux. Appliquant ce précepte avec conviction, Coignet produisit une peinture reflétant consciencieusement son observation de la nature, emplies de poésie. Dessinant abondamment sur le motif, il peignait en atelier des vues à la fois fidèles et charmantes des sites qu'il avait traversés.

Coignet réalise ici un paysage maritime de petit format, au coucher du soleil. L'atmosphère colorée décline un camaïeu d'orangés et d'ocres gris ou bleutés. La côte se déploie en partie gauche du tableau : quelques pans de falaises jalonnent le premier plan, derrière lesquels s'avancent deux bras de terre, à peine suggérés dans le fondu des tons pastels caractérisant le lointain. Sur la mer en partie droite, le peintre a figuré une embarcation schématisée, toutes voiles dehors. On entrevoit derrière sa grand voile le disque du soleil couchant. Un autre voilier se distingue à l'horizon.



Le premier plan présente un contraste de couleurs plus accentué. Un palmier au tronc longiligne donne à l'ensemble un élan vertical. A ses pieds, quelques végétaux typiquement méditerranéens, enracinés sur un sol rocailleux, sont décrits avec minutie. Une barque est déjà à terre, une autre accoste – quatre pêcheurs s'y affairant, selon l'habitude qu'avait Coignet d'animer ses paysages de petites scènes vivantes et pittoresques.

Notre œuvre peut être confrontée à *L'arrivée des artistes en bateau sur la côte amalfitaine* (huile sur toile, 1824, 100 x 80 cm – vente Aguttes, 9 décembre 2009, n° 51). On y retrouve, dans une même ambiance où l'ocre domine, la côte rocheuse des environs d'Amalfi, l'élancement d'un palmier, l'agitation des barques accostant le rivage.

On peut déceler dans ces tableaux les prémices du goût pour l'Orient de Coignet, exalté dans les lumières chaudes, et les atmosphères colorées, qui devaient non seulement l'amener à retourner en Italie, mais également à s'aventurer en Egypte, en Syrie ou en Asie mineure au cours des décennies suivantes.

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- Musée des Beaux-arts de Lyon, « L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme », catalogue d'exposition, Paris : RMN, 2002
- « Catalogue des tableaux et études peintes (...) laissés par M. Jules Coignet », Paris, Hôtel Drouot, vente 8-12 avril 1861





Louis-Auguste LAPITO

(Joinville-le-Pont 1803 – Boulogne-sur-Seine 1874)

17 | PAYSAGE ANIMÉ DE PERSONNAGES

ET D'UN LAC DANS LES MONTAGNES SUISSES

PAYSAGE DE MONTAGNE ANIMÉ DE PERSONNAGES SUR UN CHEMIN DOMINANT UN LAC

Deux huiles sur toile formant pendant

Signé et daté *Lapito 1833* en bas à droite

81.5 x 65.5 cm chaque

Louis-Auguste Lapito se forma à l'art du paysage dans l'atelier de Louis-Etienne Watelet (1780 – 1866), puis se perfectionna auprès du peintre d'histoire François-Joseph Heim (1787 – 1865). Il conforta cette formation classique par l'exercice du plein-air ; sa touche se libéra au fil des excursions en Normandie, et à Fontainebleau où il travailla notamment aux côtés de Corot ; (on trouvait d'ailleurs une œuvre de Lapito dans l'inventaire après-décès de ce dernier). Si le voyage en Italie faisait partie de la formation classique, Lapito, qui demeura en dehors des arcanes de l'Académie, ne l'exécuta que tardivement ; il lui préféra la France, qu'il arpenta assidument, mais aussi la Suisse qui inspira une grande partie de son œuvre. Dès sa première participation au Salon, en 1827, il exposa le fruit de son travail dans le Tessin. On retrouve des vues prises autour des lacs de Thoune ou de Brienz aux Salons de 1833 et de 1834, contemporaines de nos deux toiles datées de 1833.

La critique du public rendit très tôt hommage à son travail, dont la reconnaissance fut symbolisée, dès 1835, par une médaille d'or au Salon.

Il fait preuve dans nos deux tableaux d'un sens de l'observation aiguisé, qui saisit la majesté des paysages de montagne qui l'ont tant inspiré, autant que la scène pittoresque qui anime le décor. Plus que les paysans ou les animaux, c'est la nature elle-même qui est le sujet de ses œuvres, mariant un ciel voilé, des reliefs acérés, et une végétation caractéristique de la flore alpestre. De Fontainebleau à l'Italie en passant par les Alpes, Lapito semble fasciné par l'aspect minéral des sites qu'il traverse, et qui domine ici encore.

L'exécution est à la hauteur de ce regard, et la manière de l'artiste est d'une précision qui n'altère en rien sa poésie. Lapito excelle à traduire les nuances de lumières irisant la montagne, animant un lac à l'arrière plan ou une trouée dans les bosquets.

Nos deux toiles conçues en pendant portent au dos la marque de « Vallé et Bourniche. Situé au 3, rue de l'Arbre Sec dans le 1^{er} arrondissement de Paris », ce marchand de couleurs fines et vernis, successeur de Belot, était apprécié pour son choix de grandes toiles sans couture.

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- « L'école de Barbizon : Peindre en plein air avant l'impressionnisme », catalogue d'exposition, Lyon : musée des Beaux-Arts, Paris : RMN, 2002
- « Catalogue de tableaux, études d'après nature, esquisses, aquarelles et dessins par Lapito », catalogue de vente du fonds d'atelier, Paris, Drouot, 8 – 9 avril 1872







Albert Ernest CARRIER-BELLEUSE

(Anizy-le-Château 1824 – Sèvres 1887)

18 | WILLIAM SHAKESPEARE EN BUSTE

Terre cuite

Signé au dos

H : 40 cm

Piédouche en bois noirci : 12 cm

L'engouement de la société française pour les bustes en ronde-bosse s'accroît dans les années 1850 : ils constituent alors près de la moitié des sculptures exposées au Salon. Renouant avec les travaux d'Houdon ou de Caffieri, ils répondent à l'importance que le Second Empire accordait au portrait.

Le travail de Carrier-Belleuse, qui réalisa de nombreux bustes, se démarque de ce souci des apparences, autant que de l'idéalisation prônée par le courant néo-classique. L'artiste fut en premier lieu influencé par la manière de David d'Angers, qu'il rencontra lors de sa formation, et grâce auquel il intégra l'École des Beaux-arts en 1840. On observe chez les deux sculpteurs, fascinés par la figure humaine, une même volonté de retranscrire la personnalité et l'expression de leurs modèles, alliant la liberté d'exécution à un grand souci du détail.

La critique, à l'image de Maxime du Camp, reprochait à Carrier-Belleuse l'excès de vie et d'expression de ses figures, au détriment d'une idéalisation des traits jugée alors nécessaire. Carrier-Belleuse persévéra toutefois dans cette manière, qui assura sa reconnaissance.

Les commentaires de Bürger, au Salon de 1861, sont à cet égard éloquents : « Il y a cependant un artiste, M. Carrier-Belleuse, qui fait des bustes d'homme avec une adresse et un esprit auxquels la sculpture n'était plus habituée depuis la fin du 18e siècle, mais en terre cuite [...], si vivants et si expressifs. M. Carrier-Belleuse est de la famille [...] de la pléiade ingénieuse et délibérée que vanta Diderot. Il est moins maniéré sans doute, il est moins tourmenté, il est plus intime peut-être, mais son charme tient toutefois à la vivacité d'une touche qui a quelque chose de l'art de peindre. »



Anonyme

Portrait de William Shakespeare dit de Cobbe

ca. 1610

Huile sur panneau

Cobbe Collection, Hatchlands Park (Angleterre)



Si Carrier-Belleuse prit goût à dépeindre la société féminine, par des portraits nominatifs ou de charmantes allégories, il exécuta également une série de portraits masculins qui manifestent son attachement aux maîtres anciens, et les origines de son inspiration. On croise dans ce panthéon personnel Virgile et Dante, Raphaël et Rembrandt, Dürer ou encore Beethoven. Les catalogues des ventes Carrier-Belleuse des années 1870, et celui de la vente après-décès de l'artiste en décembre 1887, nous renseignent sur la teneur de ce travail. C'est dans ce dernier que l'on retrouve, parmi les bustes historiques inédits en terre-cuite, la présence de Shakespeare. Le numéro 176 présente en effet l'image du dramaturge, adjudgé pour 71 francs (H : 65 cm). C'est ce modèle que mentionne Lami dans son « Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française » (1914).

Signé « Carrier-Belleuse », notre buste légèrement plus petit peut être situé à la fin des années 1860, ou dans la décennie suivante : l'artiste abandonne alors la signature « A. Carrier » dont il était jusque là coutumier. S'il a probablement puisé son inspiration dans la fameuse gravure de Droeshout, publiée avec le « First Folio » de l'écrivain anglais, Carrier-Belleuse en présente une vision personnelle,

particulièrement expressive. Elle s'accorde au goût d'un siècle qui fut le véritable inventeur de Shakespeare. Sa langue, mais aussi ses archétypes culturels et humains, ont en effet accompagné la réforme du théâtre à l'ère romantique, et ont nourri non seulement leurs auteurs mais aussi les musiciens et les peintres.

Vêtu d'une chemise à l'élégant revers, et d'un manteau drapé sur l'épaule droite, Shakespeare porte la tête haute, légèrement tournée sur sa droite. Une chevelure aux lourdes boucles encadre un front dégarni. La moustache et la barbe légères accusent un profil aiguisé. L'écrivain semble en proie à l'inspiration ; ses sourcils froncés et ses lèvres serrées traduisent la concentration de son expression.

Inédit en 1887, le buste de Shakespeare fut fondu après la mort de l'artiste. On en connaît aujourd'hui quelques exemplaires, dont un bronze à patine brune, portant sur le piédouche l'inscription « PINEDO Fondateur Paris » (vente Sotheby's, Londres, 28 juin 2007, lot 110). La maison Pinedo, qui édita des bronzes d'ameublement jusque dans les années 1930, produisit également des bronzes d'art très appréciés à la fin du XIX^e siècle pour leurs patines polychromes.

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie :

- J. E. HARGROVE, « The life and work of Albert Carrier-Belleuse », these, New-York University, New-York : Garland pub., 1977
- S. LAMI, « Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au XIX^e siècle », 1914, vol. 1, p. 285
- « Catalogue des œuvres originales [...] composant l'œuvre de Carrier-Belleuse », Vente après décès, Hôtel Drouot, 19 – 23 décembre 1887, n° 176



Jules COIGNET

(Paris 1798-1860)

19

FEU D'ARTIFICE ILLUMINANT LA BASILIQUE SAINT PIERRE ET LE CHÂTEAU SAINT-ANGE À ROME DEPUIS LES BORDS DU TIBRE

Huile sur toile préparée et son châssis d'origine

Signé et daté '1846' en rouge en bas à droite

73 x 92 cm

Après une brève carrière dans l'administration, Jules Coignet rejoignit en 1818 ou 1819 l'atelier de Jean-Victor Bertin (1767 – 1842). Considéré comme l'un des maîtres du paysage historique, Bertin forma dans son atelier Corot, Michallon ou Daubigny. Malgré son échec au concours du prix de Rome dans cette catégorie en 1821, Coignet se rendit en Italie pour achever sa formation. Il y abandonnera la pratique du paysage dit historique, pour lui préférer un travail de « vues » croquées sur le vif et nourries de sa constante observation de la nature. Ses nombreux dessins attestent de sa manière de procéder. Il les recomposait en peinture dans l'atelier, restant fidèle à ce qu'il avait observé in situ.

Coignet rentra en France en 1827, et demeura toute sa vie un voyageur insatiable. Il ne s'estimait en effet « le droit de peindre que ce qu'il avait vu et étudié ». Il parcourut avidement la France, de la Bretagne à la Savoie et de l'Anjou à l'Auvergne, et se rendit également dans le Tyrol, dont il ramena peut-être le plus poétique de ses recueils. Il retourna en Italie de 1840 à 1843, puis explora le Proche-Orient plusieurs années durant. L'artiste rapporta de ses voyages de nombreux paysages, dotés d'un sens de l'observation aiguisé, loin de tout goût pour l'anecdote. Il publiera plusieurs recueils d'illustrations – le premier, en 1825, rassemble des vues pittoresques d'Italie. Ils attestent de ses qualités de graveur, car Coignet transcrivait souvent lui-même ses dessins.

Jules Coignet fut très régulièrement présent au Salon de 1824 à 1859. Il s'avérait aussi un excellent pédagogue. Ouvrant un atelier dès 1831, il se pencha sur l'enseignement du paysage, et publia pour ce faire deux ouvrages recueillant ses dessins : « Principes et Etudes de Paysage » (1831), et « Cours complet de paysage » (1833).

Notre tableau témoigne de la sensibilité avec laquelle ce paysagiste sut saisir toutes sortes de vedutte lors de ses différents séjours italiens. L'illumination de Saint-Pierre s'inscrit dans ce goût du XIX^e siècle pour les mises en scène pyrotechniques, couramment pratiquées à Rome lors des fêtes religieuses. L'atmosphère particulière de cet embrasement du dôme de la basilique nous rappelle les scènes d'éruption volcanique réalisées par le Chevalier Volaire sur les bords du Vésuve. Coignet présenta une version de notre œuvre au Salon de 1831 (*L'illumination de Saint-Pierre de Rome* ; vue prise sur le Tibre, n° 365). Loué par Jal pour son « effet assez original », c'est peut-être ce tableau qui fut vendu le 8 mars 1844 chez maître Ridel à Drouot. Le numéro 19 de la vente présente en effet, peinte par Coignet, une « vue de Saint-Pierre de Rome, illuminé : sur le devant, le Tibre ; dans le fond, on voit St. Pierre illuminée, et à gauche, le fort Saint-Ange, d'où partent des fusées. Cette œuvre, d'une grande finesse de couleur, est d'une harmonie bien entendue et d'un effet vrai. »



La basilique Saint-Pierre depuis les bords du Tibre est un sujet régulièrement retravaillé par Coignet (voir par exemple le numéro 300 de la vente provenant de son cabinet, Paris, 1861). La luminosité témoigne ici de la richesse des impressions visuelles de l'artiste, qui retranscrit avec une grande liberté de touche l'atmosphère captivante de l'illumination. Notre œuvre est un document intéressant, dans sa fidélité à camper l'une des vues les plus célèbres de la Ville Eternelle. L'artiste atteste également ici de sa capacité à offrir un moment plein de vie, rassemblant des personnages du peuple romain sur les berges du Tibre ou sur des barques, saisis dans l'observation du feu d'artifice donné depuis la Basilique Saint-Pierre.

Provenance :

- France, Collection particulière

Bibliographie

- Musée des Beaux-arts de Lyon, «L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme », catalogue d'exposition, Paris : RMN, 2002
- «Catalogue des tableaux et études peintes (...) laissés par M. Jules Coignet », Paris, Hôtel Drouot, vente 8-12 avril 1861, n° 300
- « Catalogue d'une belle collection de tableaux provenant du Cabinet de M.F.F. », Paris, 4-8 mars 1844, n° 19
- A. JAL, « Salon de 1831 : ébauches critiques », Paris : Dénain, 1831, p. 59 Explication des ouvrages de peinture (...) exposés au Musée Royal le 1^{er} mai 1831, Paris : Ballard, 1831, n° 365





Henri MARTIN

(Toulouse 1860 - Labastide-du-Vert 1943)

20

PORTRAIT DE LA FEMME DE L'ARTISTE EN BUSTE, VUE DE FACE

Huile sur toile

Signé et daté H.Martin 1885 en haut à gauche

56 x 46,3 cm

Fils d'un ébéniste toulousain, Henri Martin fut admis à l'âge de dix-sept ans à l'Ecole des Beaux-Arts de la ville. Il y bénéficia d'une formation de qualité, ainsi que d'une vraie liberté pour déployer son talent ; Grand-Prix de la ville en 1879, il obtint une bourse qui lui permit de poursuivre ses études à Paris. Il s'inscrivit alors dans l'atelier de Jean-Paul Laurens (1838 – 1921), un autre fils de la ville rose qui avait suivi le même parcours vingt ans auparavant. Il devait trouver auprès de son compatriote un indéfectible soutien. « Mon brave Martin est un artiste qui a le diable au corps », dit de lui Laurens en 1883. Henri Martin, qui vit dans le quartier Montparnasse, expose alors au Salon pour la troisième fois ; il y enverra des œuvres jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale.

L'année 1885, au cours de laquelle a été peint notre portrait, marqua un tournant décisif dans la carrière de l'artiste : il obtint au Salon la Bourse de Voyage, qu'il consacra à un périple en Italie en compagnie d'Edmond Aman-Jean et Ernest Laurent. *Les Titans luttant contre Jupiter*, qui lui valut ce succès, est commenté par son biographe Jean Valmy-Baysse. Dans cette œuvre, Martin « accentue encore le désir qui le tient de se libérer de l'influence traditionnelle, ou plutôt de l'emprise scolaire : heurté, véhément, son tableau témoigne d'une telle volonté que ceux qui le voient en sont pénétrés ». Ce commentaire pourrait s'accorder à notre œuvre, originale par sa facture libre et moderne, exempte de tout académisme.

Henri Martin peint ici un portrait, dans lequel on peut reconnaître les traits de sa femme. Il avait épousé en 1881 Marie-Charlotte Barbaroux, une jeune et talentueuse pastelliste qui lui servit fréquemment de modèle. On la retrouve par exemple dans un portrait daté de l'année de leur mariage (*Portrait de la femme du peintre*, collection particulière), puis dans une étude peinte, vers 1885 (*Portrait de la femme du peintre*, localisation inconnue), exposés tous deux à Toulouse en 1983 (catalogue n° 6 et 11).

Le traitement de l'œuvre est original par bien des aspects. Henri Martin privilégie une vision frontale du modèle présenté en buste. Un relief très particulier anime ce cadrage : à l'éclairage traditionnel se substitue une lumière médiane, en surplomb, qui souligne le sommet de la tête, le nez, l'arcade sourcilière, la clavicule et le dessus des épaules. Le reste du visage est modelé dans une ombre ocre grise accentuée par la préparation noire du fond. Ce traitement confère à la femme des allures d'apparition.

La tête est auréolée de cheveux blonds clair lacés de fleurs ; une fleur pourpre est piquée dans le corsage rose de la jeune femme, que recouvre partiellement un châle de mousseline noire. La touche est ici libre, large et perceptible, bien différente du divisionnisme qui caractérisera l'artiste dans sa maturité. La facture brute, la gamme choisie des couleurs accordées au noir dominant, l'expression du visage au regard fixe et à la bouche entrouverte, donnent à notre portrait des accents expressionnistes.



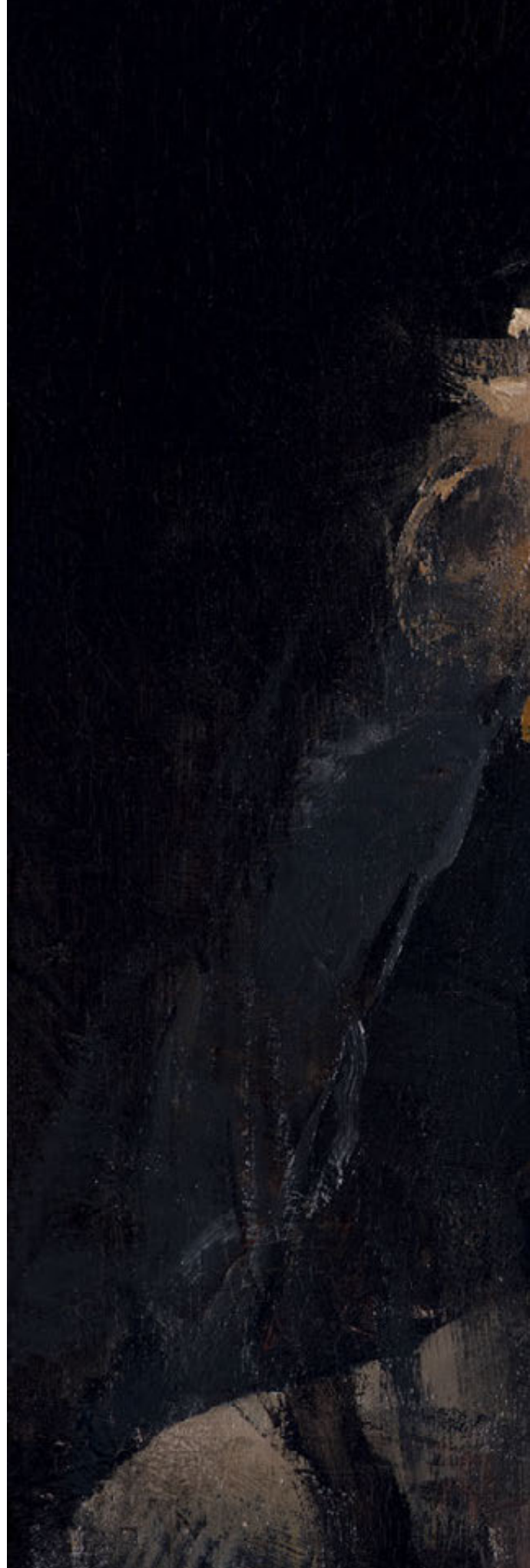
Henri Martin réalise ici une œuvre à part ; il s'éloigne des portraits classiques qu'il a fait de son entourage au début des années 1880. Plus qu'une représentation charnelle, il propose une vision féminine allégorique, intense mais à peine réelle. Il émane de la jeune femme un sentiment de mystère, cher à ce passionné de Wagner, lecteur assidu de Poe, Dante, Byron ou Verlaine. On y décèle les prémices d'une des périodes les moins représentées, mais non les moins fascinantes, de cet artiste complexe, qui fréquentera la Rose+Croix et les milieux symbolistes dans les années 1890, avant de s'installer dans le Lot où il finira sa vie.

Provenance :

- Vente de tableaux anciens et modernes, Me Chochon-Barré, Allardi, 1er février 1996, Drouot-Richelieu
- Angleterre, Collection particulière

Bibliographie :

- J. VALMY-BAYSSE, « Henri Martin, sa vie, son œuvre », Paris : F. Juven, 1910
- « Henri Martin : 1860-1943 : études et peintures de chevalet », catalogue d'exposition, Palais des arts de Toulouse, Mairie annexe du 5^e Arrondissement de Paris, 1983
- « Henri Martin : du rêve au quotidien », catalogue d'exposition, musée de Cahors, musée des Beaux-arts de Bordeaux, musée de la Chartreuse de Douai (2008-2009), Milan : Silvana, 2008





| INDEX ALPHABÉTIQUE

Louis Léopold BOILLY	12
Jean-Jacques CAFFIERI	9
Albert Ernest CARRIER-BELLEUSE.....	18
Nicolas CHAPERON	6
Joseph CHINARD	13
Jules COIGNET.....	16, 19
Jean-Antoine CONSTANTIN, dit Constantin d'Aix.....	10
Aimé Jules DALOU	15
Henri-Pierre DANLOUX	11
Jean-Louis DEMARNE.....	14
Jean-Baptiste DESHAYS	8
Joseph HEINTZ le Jeune.....	3
Jacques HUPIN	1
Louis-Auguste LAPITO.....	17
Jacques DE LESTIN (ou Létin).....	2
Henri MARTIN.....	20
Jean-Charles NOCRET dit Noret le Jeune	4
Jacopo Antonio PONZANELLI (Attribué à).....	5
François de TROY	7

REMERCIEMENTS

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

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

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

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

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

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

Monsieur Alexandre MARAL

Conservateur du département des sculptures
au Château de Versailles

Monsieur Sylvain LAVEISSIERE

Conservateur en chef honoraire
du département des peintures
au Musée du Louvre

Madame Cécilie CHAMPY-VINAS

Conservatrice du département des sculptures
au Musée du Petit Palais

Madame Amélie SIMIER

Directrice des Musées Bourdelle et Zadkine

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Madame Bénédicte ROUVIERE

Attachée de conservation à la
Bibliothèque-Musée de la Comédie Française

Madame Mélanie PETETIN

Documentaliste iconographe à la
Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française

Monsieur Benjamin COUILLEAUX

Conservateur du patrimoine du Musée
Cognacq-Jay

Madame Claire SCAMARONI

Documentaliste du Musée Cognacq-Jay

Monsieur Jean-Claude BOYER

Chercheur honoraire au CNRS

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Monsieur Sylvain KERSPERN

Historien de l'art

Monsieur Philippe BARNABÉ

Galeriste

Madame Dominique de BORCHGRAVE

Restauration de cadres anciens

Atelier Caroline CORRIGAN

Restauration de dessins anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement

Atelier Catherine POLNECQ

Restauration de tableaux

Studio Art Go,

Monsieur Florent DUMAS

Photographe

Atelier Renaissance,

Monsieur Piotr DZUMALA

Photographe

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Rédaction du catalogue

Madame Christine ROLLAND

Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Création et mise en page du catalogue

Imprimerie Moutot

Monsieur Bernard MARINNES

Impression du catalogue

PAINTING AND SCULPTURE
FROM THE 17TH TO THE 19TH CENTURY

Exhibition

From Friday, November 16th to Friday, December 20th, 2013

GALERIE ALEXIS BORDES

19, rue Drouot – 75009 Paris

Opening hours: 10:30 a.m. to 1 p.m. - 2:15 p.m. to 7 p.m.
Monday through Friday plus Saturday, November 9th and 16th



1

Jacques HUPIN

French School, active mid 17th century

STILL LIFE WITH FRUIT, GOLD AND SILVER DISHES, A PARROT AND CARPET ON A LEDGE

Oil on Canvas

Dim: 94 x 130 cm (37" x 51-1/8")

Whereas during the first half of the seventeenth century in France, still life had been the painting of a serene and intimate "silent life," the genre evolved in the beginning of Louis XIV's reign. Low key compositions, often associated with Vanitas, its distinct forms influenced by the Dutch School, gave way progressively to decorative works with lively compositions which presented refined objects with a broader brushstroke.

New influences can be seen affecting French artists at this time. In particular, references to Italian Baroque painting multiply. Jacques Hupin figured among the mid-17th century painters who worked for a while in Italy. In 1649, the artist was registered in Rome in the Parish of San Lorenzo in Lucina. He thus lived near Claude Lorrain. During his stay, he most certainly was in contact with the masters of Roman Still Life painting such as Francesco Noletti, called the Maltese Knight, and Benedetto Fieravino. Certain works formerly attributed to Noletti (Museums of Fine Arts in Caen, Carcassonne, and Tours) are henceforth given to Hupin. In the same baroque vein, one finds the Maltese taste for Oriental carpets and rich silver and goldwork in the French painter's work. Hupin's compositions also fit into the tradition of those by Meiffren Conte from Provence.

Our Still Life is composed with care and equilibrium; the horizontal distribution is classic Jacques Hupin. The elements are organized on a carpet with heavy deep folds, another of the painter's characteristics. In the left corner a parrot in flaming colors is seen in profile in front of an olive green drapery. Balanced on the edge of the table are arranged a silver plate and a silver-gilt fruit dish with raisins, pomegranates, apples, figs, plums, and apricots. A similar distribution can be seen in *Grapes, Peaches, and Pomegranates on a Pewter Platter* by Hupin (Sale, Christie's, London, 19/04/2002). The transparent surface and acid colors evoke the style of Paul Liégeois. The artist completed this arrangement with several richly chased silver and gilt dishes. During the second half of the 17th century, daily utensils were

in fact gradually replaced by veritable art objects which reflected the taste of the time for expensive items. In the composition can be seen two ewers which were among Hupin's favorite pieces and which can also be found in his *Still Life on a Carpet* (Louvre Museum, RF 1972-38.)

Bibliography:

- C. SALVI, *D'après nature. La Nature morte en France au XVII^e siècle*, Tournai: la Renaissance du Livre, 2000
- F. PORZIO, *La natura morta in Italia*, Milan: Electa, 1989, vol. II, pp. 768-769
- J. BOUSQUET, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*, Montpellier: ALPHA, 1980



2

Jacques DE LESTIN (ou Létin)

(Troyes 1597 – 1661)

THE DEPOSITION OF CHRIST

Oil on copper

36 x 30 cm (14-1/8" x 11-7/8")

Our painting by Jacques de Lestin can be seen in terms of Simon Vouet's work. Lestin, in fact, faithfully repeats a composition of a *Deposition* engraved in 1639 after Vouet by Pierre Daret. Close observation of our copper makes it possible to distinguish the influences on this artist from Troyes, as well as his originality.

Simon Vouet's art profoundly influenced the generations of French painters active during the first half of the seventeenth century. The bonds

between the master and Jacques de Lestin were nonetheless more complex and nuanced than has often been written. The two artists met in Rome, a fact which is confirmed by the *Stati d'anime*, which tell us that Jacques de Lestin lived there between Easter 1622 and Easter 1625. Although Vouet had neither a studio nor students at the time, one finds citations of his Italian work frequently in Lestin's painting.

Jacques de Lestin returned directly to Troyes where his career developed. In this brilliant artistic center, the cradle of the Mignard brothers, Jean Boulanger, and in the following century, Nicholas Cochin, Lestin rapidly benefited from many religious and secular commissions. His connections with religious orders led him to work outside his native city, in places such as Nevers and Orleans.

Between 1634 and 1639, Lestin could thus be found in Paris where he seems to have found solid backing. In 1636, he was awarded the execution of May in Notre-Dame. Félibien in his *Entretiens*, notes de l'Estain as having worked under Vouet. He definitely was active at this time on the master's great Parisian worksites.

One of the versions of the *Deposition of Christ* by Vouet is now in the church of Chilly-Mazarin. It was commissioned by the Abbot of Effiat, prior responsible for the Abbey of Saint Eloy, in memory of a miracle that took place at Chilly. Daret engraved the composition as compensation in 1639 and we know many painted replicas of it.

Jacques de Lestin probably produced his painting after the engraving; the scene unfolds against a landscape in a vertical composition. In keeping with his style, the painter accentuates the dynamics of a low view point. In front of the tomb, the dead Christ is seated at the feet of the lamenting Virgin who is held up by two women. Marie-Madeleine holds Christ's hand against her hair. Behind the tomb, two disciples, probably St. Peter and St. John, also give way to their grief.

The work on copper gives a precious elegant appearance to an œuvre which was certainly intended for private devotion. The painting is not that of a beginner, but rather of an artist in full possession of his means, as was Lestin at the turn of the 1630's and 1640's. The faces in particular show much finer expressiveness than the engraving; the handling is in the style of Lestin. The hands, especially the pointed tapering fingers of the characters, are those of this painter from Troyes. He reveals himself as a master of color which is skillfully distributed in function of the composition. The whiteness of the flesh is balanced by the finesse of the Virgin's red and blue draperies and Mary Magdalene's green and yellow ones. The handling of the light, along with these chromatics, leaves Christ's face in shadow, while sculpting that of the Virgin and illuminating the faces of the two young women.

Our work can be compared to three other known *Depositions from the Cross* by the artist (Troyes: Hôtel Dieu, Saint Martin's Church, Saint Remy's Church). Although formal and stylistic similarities can be found here, they also demonstrate the extent to which Jacques de Lestin knew how to renew his work by proposing very different interpretations for the same subject. Furthermore, the *Adoration of the Shepherds* (1635/1640) by de Lestin which is now in the Church of Notre Dame Bonne Nouvelle in Paris should be mentioned for the same reasons.

Provenance:

- Vienna: Private Collection

Bibliography:

- J.-P. SAINTE-MARIE, preface J. THUILLIER, *Jacques de Létin : Troyes, 1597-1661*, exhibition catalogue, Troyes : Fine Arts Museum, 1976



3

Joseph HEINTZ the Younger

(Augsburg c.1600 – Venice c. 1678)

VIEW OF AN IMAGINARY PORT WITH RUINS, A GALLEY AT ANCHOR, ENLIVENED BY FISHERMEN AND MEMBERS OF THE NOBILITY.

Oil on Canvas

94 x 183 cm (37" x 72")

An atypical painter who was recently rediscovered and whose known corpus is constantly increasing, Joseph Heintz stands on his own apart from other northern painters. Born in Augsburg in about 1600 and son of a painter who was active at the court of Rudolf II, he was trained by his father-in-law Matthäus Gondolach (1566-1653), and then entered the studio of Matthias Kager (1575-1634). While still young, the artist left his homeland for Italy. He is mentioned the first time in 1625. About ten years later, his name appears in the registers of the corporation of artists of the city, a fact which shows that he already had an established reputation. The body of works by Joseph Heintz, gradually identified mainly thanks to the work of Daniele d'Anza, demonstrates the various talents of a man who distinguished himself as much in religious painting as in profane subjects. Dazzled by the religious and civil festivals of his Serene Highness, Heintz determined to paint them. His oeuvres are sometimes direct reflections of reality, as in *The Entry of the Patriarch Federico Corner into St. Pietro di Castelle* (Venice, Correr Museum), and sometimes recomposed subjects in the mode of capricci, as in *The Imaginary View of Venetian Edifices*, at the Albrizzi Palace. Today, Italian critics consider Joseph Heintz as a precursor of the view painters who came a few generations later, such as Luca Carlevaris and then Canaletto and Guardi.

In this work, Joseph Heintz' taste for the stage is obvious. He composed his painting as a vast panorama which combines the overall effect with a concern for picturesque detail. Light and color structure the setting, while atmospheric perspective makes it possible to distinguish progression in space. A slight swell in the waves echoes the dark dense clouds. To the left tower monumental vestiges of an Ionic temple overrun by vegetation. Direct light emphasizes shadows, foliated scroll decoration on the entablature, medallions sculpted in low relief, and volutes of the capitals. Maritime activity is at the heart of the image: several ships are anchored in a creek behind the temple and their sails are scattered across the background. The right half of the composition is occupied by the bow of a large ship enlivened by passengers and galley slaves. This motif can be found in several maritime festival and battle scenes painted by the artist.

In this setting evocative of a stage set, Heintz has arranged a charming narrative ensemble. The imaginative artist liked to draw inspiration from motifs in engravings by Hieronymus Bosch, Brueghel the Elder, and Jacques Callot. His paintings sometimes were at the limit of being depictions of burlesque theater. His figures in forthright poses and ornamented costumes evoke the comedians of Italian theatre.

The main figures, who probably came off the ship, are recognizable by their opulent red and blue costumes embellished with gold embroidery, brocade, and braid trim. The man in the princely costume faces us holding his plumed hat and cane which he points towards his wife. She is shown in profile in the center of the painting, her face turned towards the spectator, a daisy in her right hand, and a young page holding her train. Men in swank court costumes, merchants, crew members, vagabonds, and various animals complete this lively foreground. The Oriental character mounted on a lavishly harnessed horse is reminiscent of those which figure in a *Naval Battle* by Heinz (see d'Anza, 2004) in which he depicts one of the stages in a long confrontation which opposed the Turks and the Venetian Republic until the latter surrendered Crete in 1669.

Daniele d'Anza demonstrates that Joseph Heinz was surrounded by a "prolific studio which kept up the master's production." The hands of his collaborators and students can be seen to have assisted the master on many paintings. One can thus consider probable that several hands are present in ours, whose execution can be dated to the 1660's. Heinz trained his son Daniel, who became his main collaborator in 1661, and his daughter Regina, mentioned in 1663 in a catalogue of painters living in Venice. Sources also mention a third son. Critics agree that Francesco Trevisani (1656-1746) was present in the studio from 1671 until the death of Heinz in 1678.

BIBLIOGRAPHY

- S. SCARPA, "Nuovi Strigossi dell'Heintz," *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Venice, 2001
- F. PEDROCCO, "Joseph Heintz il giovane," *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo, catalogo della mostra di Roma e Venezia*, Rome 2002
- D. D'ANZA, "Joseph Heintz il giovane «pittore di più pennelli»,» *Arte in Friuli Arte a Trieste*, n° 23, 2004
- D. D'ANZA, "Appunti sulla produzione festiva di Joseph Heintz il Giovane," *Arte in Friuli Arte a Trieste*, n° 24, 2005
- D. D'ANZA, "Uno stregozzo di Joseph Heintz il Giovane," in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, n° 25, 2006



4

Charles NOCRET
(1648-1719)

ISABELLE DE LUDRE AS THE PENITENT MAGDALENE

Oil on canvas
100,7 x 85 cm (39-3/8" x 33-1/2")

PROVENANCE:

Mme. De Charrette collection; sold to Mrs. Marshall Field in Paris and then remained in the possession of Mrs. Field's descendants (see sale catalogue, June 6, 2012); sold in NY, Christie's, June 6, 2012, Old Master Paintings, lot 29, "Circle of Henri Gascar (Paris, 1634-1701, Rome) Portrait of a Lady as the penitent Magdalene" (the picture traditionally passed as representing Mme. de Fitz-James, but another identification is necessary.¹)

The Penitent Magdalene provides the key to a problem which has been unsolvable until now.

The picture, which is in excellent condition, is in fact, at the heart of a group of works which repeat the same composition (often with variations in format or in this or that detail). The quality of these paintings is very uneven, but the best among them have been attributed either to Henri Gascar or more often to Pierre Mignard (or to the studio of one of these two painters).

Here we list the most important ones. In each of them, the same female sitter is represented in the same pose as the penitent Magdalene.

ONE GROUP OF PAINTINGS

1. FIG. 1

Oil on canvas 130,5 x 83,2 cm (51-3/8" x 32-3/4")

Inscription at the top: « Madame de Ludre, chanoinesse de Poussé »
Versailles, Musée national du château (inv. MV 8927)

Provenance: Louis Fournier, Paris collection; his sale, Amsterdam, Frederik Müller & Cie, June 24th, 1924, n° 51, ill. (Pierre Mignard); acquired at the sale by the father of Mme Françoise Schmid; Mme Kreslinger collection (according to a label on the verso); by inheritance to Françoise Schmid, Boston; sale, New York, Christie's, May 18th, 1994, Important and Fine Old Master Paintings, lot 50, ill. (« Attributed to Pierre Mignard »); purchased by the National Museum of the Château de Versailles.

Bibliography: Lada Nikolenko, Pierre Mignard. *The Portrait Painter of the Grand Siècle*, Munich, 1983, n° 42, p. 103 (in "possible attributions known through photographs"); Jean-Pierre Cuzin, exh. cat. Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1988-1989, Italian edition, Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna, p. 374, n. 32, fig. 178 (not to Mignard, but to a French artist, c. 1680); Thierry Bajou, "Acquisitions," *Revue du Louvre*, 1994, n° 5-6, p. 97-98, ill. ("Studio of Pierre Mignard.")

2. FIG. 2

Oil on canvas

100 x 80 cm (39-3/8" x 31-1/2")

Current location unknown

Provenance: traditionally given to Mignard, the picture belonged to the Ludre family in 1956: it can be seen hanging on the wall of the grand salon in the Hôtel de Ludre in Paris in a photograph published at the same time in both *Connaissance des Arts*, n° 51, May 1956, p. 49 and in *Le Dix-huitième siècle français* (S. Faniel dir.), Paris, 1956, p. 204. In 1987, it still belonged to a member of this family.

3. FIG. 3

Oil on canvas (?) oval (unknown dimensions)

Cut-off inscription on top: "[Isa]belle De Lud[re]"

Current location unknown.

The inscription which is incomplete today shows that the picture probably had a rectangular format originally.

Provenance: formerly in Paris, M. and Mme. Ch. P. collection, as "Mignard" (see Giraudon photograph 198/50). For illustrations, see Bernard Champigneulle, *Le Règne de Louis XIV*, Paris, 1943 (re-edited in 1949) fig. 138, p. 95 (Mignard) and Françoise Bardon, "Le thème de la Madeleine pénitente au XVII^{ème} siècle en France," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXI, 1968, pl. 77c, p. 304 ("attributed to P. Mignard" and classified among "worldly Magdalenes.")

4.

An identical picture, given to Pierre Mignard and representing Mlle. De Ludre as a Penitent Magdalene, figured in the famous so-called "Alsatian-Lorraine" exhibition of 1874 in Paris at the Bourbon Palace (it belonged at the time to Jules Claye). The picture didn't appear in the printed exhibition catalogue, but it was enthusiastically described by E. Lebrun-Dalbanne, "L'Exposition d'Alsace-Lorraine," *Mémoires de la Société académique (...) de L'Aube*, vol. XXXIX, 1875, p. 346-349 ("of all the works by Mignard exhibited at the Bourbon Palace, uncontestably the most beautiful.") Unfortunately, this author gives no indication of the dimensions or the provenance of the painting which remains impossible to identify. (It could, if only hypothetically, be n° 1 or n°3 of the list above).

5.

A "Portrait of the Belle of Ludre as repentent Mary Magdalene" was sold on

October 16th, 1997 at the sale of Furniture from the Mello Château (Paris, Hôtel Drouot, Tajan commissaire-priseur, lot 20.) This oval canvas (74 x 62 cm. / 29-1/8" x 24-3/8") attributed to the "Studio of Pierre Mignard" is not reproduced in the catalogue. It was, however, described as a "repetition" of the work in the Fournier collection (today in Versailles, n°1 in the above list) with, on the verso, a label indicating that it comes from the collection of Count-General Despinoy. It is therefore certainly the "Magdalene in her Grotto" (canvas, 32-5/8" x 25-1/4") which passed under the name of Pierre Mignard in the sale of the enormous Despinoy collection, Paris, January-March 1850, lot 707, p. 305-306 (sold for 130 francs to D'Aux): its description corresponds to our picture as it does to the one in Versailles (above list n° 1). The differences in dimensions and format simply shows that the canvas had been cut in the meantime.

THE SITTER IN THE PICTURE: ISABELLE DE LUDRE

It can be seen that, despite very different provenances, the name of Mme. de Ludre – the "Belle de Ludre" or "Beauty of Ludre" who was the mistress of Louis XIV for a few months in 1676-1677 – is almost always associated with these pictures. A passage in a study published in 1861 decisively supports the identification of Isabelle de Ludre (1642-1726) as the sitter for this portrait of the Penitent Magdalene:²

Several portraits of the « Belle of Ludre » exist; we know two of them.

The first is attributed to Pierre Mignard and there is every reason to believe that it is by this famous artist. The original is at Nancy, by Madame the Dowager Countess of Ludre³ and we possess a copy.⁴ The Belle de Ludre is represented as the Magdalene with her traditional attributes; she is seated with her eyes raised to the sky, her head resting on her right hand, the other hand rests on a perfume vase which she holds on her knees. Her bust is bare, while long thick blond hair falls over her shoulders, letting some strands scatter. Its long undulations cover her breast like a transparent veil.⁵

Isabelle (or Marie-Elisabeth) de Ludre (or de Ludres) was from a Lorraine noble family -- Ludres is near Nancy, the capital of the Duchy of Lorraine – and her beauty was such that at one point, she was engaged to the Duke of Lorraine, Charles IV. However in late 1665, she was at the court of France where she became one of the Maids of Honor to Madame (Henriette of England, wife of Monsieur, Philippe Duke of Orleans, the king's brother). After Henriette's death (1670), she passed into the queen's service, and then in 1673, to that of the second Madame (Elisabeth-Charlotte of Bavaria). The celestial brilliance of the "star from Lorraine" was dazzling. A few months after she was admitted to the "choir" of Madame's Maids of Honor, one of the broadsheets, Robinet's gazette in verse, was already calling for a "Masterbrush / to make of her a worthy picture." ⁶ The society poet Bonserade wrote a "sonnet with rhyming bits" for "Madame du Ludre" which began with the following lines:

*"From such fleece as would be the Argonaut,
Ludre, your equal is not to be found in the Seraglio."⁷*

Isabelle's beauty awoke the king's passion which he declared in the autumn of 1676 and made her an open rival of Mme. de Montespan from March to May 1677. After these few months when she reigned, however, "The Beauty of Ludre" left the court in June 1677 and retired to Nancy, first to the Convent of the Visitation, and then to the Ladies of the Saint Sacrament. According to Georges Poull, she settled definitively in Lorraine in 1700 and stayed there until her death. Isabelle de Ludre was the lay canoness of the aristocratic secular chapter of Poussay in Lorraine (thus her title of "Madame.") ⁸

THE PAINTER: CHARLES NOCRET

According to the first biographer of Pierre Mignard, the Abbot of Monville, "the beautiful Madame de Ludre" served as model beside Mlle. De Théobon and Catherine – the painter's own daughter – for certain figures in the paintings at Saint-Cloud, the residence of Monsieur, Philippe d'Orléans, the king's brother.⁹ Until the disastrous destruction of the château, burned in 1870 during the siege of Paris, the compositions in its Gallery of Apollo and its two salons were admired immensely. Mignard had started to paint them in 1677, that is to say, just when Mme. de Ludre was very much in favor and one of the Maids of Honor of the second Madame.

Mignard was at once famous for his grand decoration, as well as his history, religious, and mythological paintings. In addition, he was an extremely famous portraitist highly appreciated by Louis XIV. The latter not only commissioned his own portrait and that of various members of the royal family, but also, fairly systematically, those of his main mistresses: Laval-lière, Montespan, Fontanges, and finally Maintenon who became his wife. However, Monville does not indicate the existence anywhere, strictly speaking, of a portrait of the Beauty of Ludre (much less, a Penitent Magdalene). Beaupré, in 1861, takes care to make it clear that he had not seen the signature which was said to have been found on the "original" picture which he examined in Nancy. In reality, the attribution to Mignard of the works under consideration only goes back as far as the 19th century. The appearance of the painter's name could very well have been caused by the tremendous reputation – much too exclusive and deformed by the accumulation of false attributions! – that his portraits of women had acquired with time. In similar fashion, his Magdalenes had become equally famous.

In our opinion, the author of the Mme de Ludre as the Penitent Magdalene ("circle of Gascar") in the Alexis Bordes Gallery, as well as the one of the "Studio of Pierre Mignard" painting in the Château of Versailles, should be sought elsewhere. These two canvases of a quite beautiful quality are by the hand of the same painter and executed with the greatest care (in each, the blue in the draperies is a lapis lazuli pigment, a material which was rare and very expensive in the 18th century). The large number of more or less faithful copies shows that the composition was admired. It almost certainly is by a court artist who was very attentive to the glorious Mignard's production and who could have painted Isabelle de Ludre during the years when she was one of the Maids of Honor to Madame or to the queen, a brilliant period which crowned her ephemeral amorous triumph.

To be precise, the house of Monsieur had its own "Ordinary Painter." The position was occupied by Jean Nocret until his death in 1672, when his son Charles (1648-1719) succeeded him.¹⁰ The latter sold this office in 1684 and seems to have then abandoned painting because one finds him characterized later as the Duke's "Intendant." The Nocrets came from Nancy and kept their ties with their compatriots.¹¹ The fact that a commission was passed at the Saint-Cloud court for one or the other picture representing Isabelle de Ludre, an aristocratic Lorraine beauty, would not have been surprising.

Even more so given that a sensational discovery by Mickaël Szanto recently revealed the existence of a genuine exhibition of paintings and sculptures from private collections which was visible (for an entrance fee) at the Hôtel de La Ferté-Senneterre¹² in December 1683. A list of Explanations of the exhibited works was printed. Under n° 154 and 155, were to be found:¹³

*The Portrait of Madame the Duchess of Porceneuse*¹⁴ by M. Nocret
*The Portrait of Madame du Ludre, painted as the Magdalene, by M. Nocret*¹⁵

We believe that these two short lines published ten years after the death of Jean Nocret concern his son Charles Nocret who at that date was his successor and very much alive as First Painter to Monsieur, Ordinary Painter to the King and housed in the Louvre. In fact, the loose fluid brushstroke in the two portraits of Madame de Ludre as the Penitent Magdalene which concern us is very different with a much smoother handling than in the known works by Jean.¹⁶ (FIG. 4) Therefore, these two pictures exhibited in 1683 at the Hôtel de la Ferté-Senneterre were certainly by the second Nocret, and not the first. They provide eloquent evidence of the role of the former as portraitist in high aristocratic circles. Louise de Kéroualle ("the Duchess of Porceneuse"), Isabelle de Ludre: the two sitters of "M. Nocret" had each been at a given moment, part of the troupe of Madame's Maids of Honor.¹⁷ The painting of Isabelle de Ludre as the Penitent Magdalene has the potential of being the essential work which permits the reconstitution of an independent artistic personality which until now has hardly been studied, namely that of Charles Nocret.¹⁸

THE POPULARITY OF THE PORTRAIT OF MME DE LUDRE AS THE PENITENT MAGDALENE

The painting in Versailles and that in the Alexis Bordes Gallery, both of which were previously relined, appear to us as of equivalent quality, even if the picture surface of the latter has kept more of its initial freshness. Everything indicates then that Charles Nocret reproduced his own work and that this duplication, taken alongside the high number of copies that have been found of the picture, prove an exceptional popularity.

A portrait of a woman as the Magdalene was not new in Louis XIV's Paris. One can say that "The Magdalene is the great saint of the century,"¹⁹ the arts being on a par with literature in this respect. Already in about 1640, an anecdote reported by Tallemant des Réaux stages a woman, though "dizzy in all things!" – placing "her portrait... painted as the Magdalene" at her window.²⁰ Moreover, it seems that a genuine fashion of portraits « as the repenting Magdalene » developed in France from the 1660's, first among the former heroines of the Fronde and then among the « fallen favorites: »²¹ the precedent was set by Louise de La Vallière – another Maid of Honor of *Madame* – when she entered into the Carmelite Order in 1675 (the portraits which are said to represent her as the Magdalene are particularly numerous). Mme. de Montespan followed her down this path with brilliance, and the paintings representing Mme. de La Vallière or Madame de Montespan as the Magdalene have often appeared under the names of Mignard or of Gascar. Thus the *Portrait of Isabelle de Ludre as the Penitent Magdalene* is part of a larger literary and artistic trend.

In this often repeated composition, the strong influence of Mignardesque models mixes with that of Van Dyck (largely present at Saint-Cloud on account of the pictures brought in by the first Madame, Henriette of England). Several copies (with various formats and of varying quality), usually attributed to Mignard, conserved in the County Museum of the Vosges, in Epinal, and in private collections (two different examples) still attest to the fame of the work.

On finds other mentions, always under Mignard's name, in sales catalogues:

- Simonis Sale, in Strasbourg, October 8th-9th, 1888, n° 75.
- Sale X., in Paris, April 10th, 1908, n° 73.
- Sale of Comte de X., in Paris, December 21st, 1931, n° 34.

In addition, a slew of portraits of young women as the Magdalene which appeared in sales were unfortunately described too summarily to permit their identification.

Finally, we can add a charming little tapestry (0.48 x 0.38 m. / 18-7/8" x 15") which reproduces our portrait in reverse. It figured in the exhibition, *Dieu, ses prophètes et ses saints*, Paris, Chevalier Gallery, June 6th – July 9th, 2001, n° 17, as « French Tapestry. Royal Manufacture of Beauvais? Late 17th century.» (FIG. 5).

We would like to thank Madame Marie Bertier for her invaluable assistance in documentary research.

Jean-Claude Boyer

NOTES

¹ The fact that the name of Mme. De Fitz-James is connected to the picture may not designate the sitter, but rather, its owner at one point: in fact, Antoinette de Fitz-James married a Count of Charrette in 1861.

² J.-N. Beaupré, *La Belle de Ludre*, 1648-1725, Nancy, 1861, p. 106-107.

³ "We are assured that it is signed Mignard, which proves nothing if one does not recognize the painter's style in it." (note by Beaupré).

⁴ Further along, Beaupré describes this "copy" which he owns: it differs from our picture because in it, the Belle de Ludre Magdalene has her bosom and waist covered with a hair shirt. As for the second portrait which he mentions, it is a painting in the Museum of Fine Arts in Nancy (Inv. 242; by Paul Mignard?) which has nothing to do with the series under consideration here.

⁵ Would this be the picture photographed at the Hôtel de Ludre in Paris in 1956? (above list n° 2)?

⁶ Charles Robinet « Lettre en vers à Madame », April 10th, 1666; see *Les continuateurs de Loret (...)*, vol. 1, 1881, col. 807.

⁷ *Les Œuvres de Monsieur de Benserade*, Paris, 1697, vol. 1, p. 262: « Pour Madame du Ludre » un « sonnet en bouts rimez »:
D'une telle toison qui sera l'Argonaute,
Ludre, il n'est rien d'égal à vous dans le Sérail

⁸ Besides Beaupré (op. cit.), see especially Mme de Sévigné, *Lettres*; Saint Simon, *Mémoires*; Jean-Baptiste Primi Visconti, *Mémoires sur la Cour de Louis XIV*; Georges Poull, notice « Ludre » in F. Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, 1990, p. 917.

⁹ Abbé de Monville, *La Vie de Pierre Mignard, premier peintre du Roy*, Paris, 1730, pp. 135-136. The author bases his text in part on information furnished by Catherine Mignard herself.

¹⁰ He figures as such in *L'Etat de la France*; at the same time, he held the honorary position of "Valet de Chambre" to Monsieur.

¹¹ In 1684? Charles Noret rented a country house with Jean Bérain who was also originally from the Duchy; see Jérôme de la Gorce, *Jean Bérain*, Paris, 1986, p. 22.

¹² Mickaël Szanto, *Le dessin ou la couleur? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*, Geneva, 2012.

¹³ *Ibid.*, pp. 134 et 144.

¹⁴ Here, M. Szanto recognized the famous Louise de Kéroualle (1649-1734), who was the mistress of King Charles II of England. Maid of Honor to the first Madame, Henriette, whom she had accompanied across the Channel in 1670 during preparations for the Treaty of Dover. She returned to settle there the following year. The king, to whom she had given a son, made her Duchess of Portsmouth in 1673. Like Pierre Mignard (signed and dated portrait, today in Londres, National Portrait Gallery), Charles Noret could have painted her during her sojourn in Paris in 1682.

¹⁵ M. Szanto did not fail to make the connection between this work exhibited in 1683 and the *Portrait of Mme. De Ludre as the Penitent Magdalene* in the Château de Versailles.

¹⁶ See, for example, his famous *Allegorical Portrait of the Family of Louis XIV*, a grand picture indicated at Saint-Cloud as of 1670 (today in Versailles, MV.

2157). The same observation applies to a *Portrait of the Duchess of Portsmouth* (FIG. 4) which still belongs to the descendants of the latter (see exh. cat. *Chefs-d'œuvre de Goodwood: collections des ducs de Richmond et d'Aubigny*, Paris, 1992, n° 22, p. 39, ill.): the painting today is attributed to Gascar or Mignard's Studio, but it seems to us to be by the same hand as the portraits of *Mme de Sévigné* (Vitré, château des Rochers) and *A Child dressed in the style of Antiquity* (Blois, château museum) which Emmanuel Coquery attributes to Jean Noret (exh. cat. *Visages du Grand siècle*, Nantes and Toulouse, 1997-1998, n° 69, p. 232, ill. p. 53 et p. 99).

¹⁷ In his times, Jean Noret also was able to paint portrait of each. For Louise de Kéroualle, see the preceding number; for Isabelle de Ludre, remember the long passage (33 lines) in which the gazetteer Robinet saluted the "incomparable Painting" on November 30th, 1669, of a portrait of the "illustrious du Ludre" as "Penitent Magdalene" by the hand of "Noret." Jean or Charles? It is difficult to decide, but one can at least note that this grand elogy follows shortly after Charles Noret's return to France. The *Stati d'anime* had once again recorded his presence in Rome at Easter. Such a text could very well have been conceived to "launch" the Parisian debut of the young painter after the three years that he had just spent at the brand new French Academy in Rome, thanks to the backing of Monsieur and his father's social connections. (See Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1872, 2^e ed., vol. 2, col. 914, et *Les continuateurs de Loret*, vol. 3, 1889, col. 1093-1094).

¹⁸ E. Coquery (op. cit. in n. 16) notes in relation to the latter: "it is still impossible to distinguish his own style." (Historians, in fact, have sometimes confused information concerning Jean and Charles.)

¹⁹ Jean Rousset, *La littérature de l'Âge baroque en France*, Paris, 1954, p. 47.

²⁰ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, ed A. Adam, Paris, 1961, vol. 1, p. 143.

²¹ Here we resume F. Bardou's analysis, op. cit., p. 301-305.



5

Jacopo Antonio PONZANELLI (attributed to)
(Carrara 1654 – Genoa 1735)

VIRGIN IN GLORY IN THE CLOUDS

Terracotta with copper and white patina

H : 41 cm (16-1-8")

Socle : 11 cm (4-3/8")

Already present in Quattrocento art, the representation of the Virgin in Glory was especially honored after the Council of Trent. As Gérard Labrot states, "a desire for transcendence led artists to combine, even fuse, the image of the enthroned Madonna or the Madonna in a mandorla with that of the Assumption." Although the dogma of the Assumption was not proclaimed until 1950, it has been tenacious among the faithful since the first centuries. It especially corresponds to the dictates of the Council of Trent which returned the role of intercession to the Virgin and reaffirmed the presence of the supernatural.

Here, the sculptor has depicted the Virgin on fluffy encompassing clouds. Her dynamic posture is balanced by the position of her hands which are crossed on her breast in contemplation. Her left knee is bent forward, the lower part of her leg disappears in the clouds. Her cloak, floating around her, accompanies this ascending motion dear to baroque aesthetics; it swirls around her body in broad undulating folds. Her sober expression with even features demonstrates the Virgin's timeless beauty. Her neck is elongated,

head turned and inclined, crowned with a light veil which slips back from her hair.

This terracotta void of attributes is probably a preparatory work for a large scale free-standing sculpture intended to be executed in marble. As only the front part of the statue is handled in detail, one can suppose that the commission was intended to be placed over a votive altar. The finesse of the modeling, as well as the originality of the coppery patina on the Virgin and white patina on the clouds, contributes to the quality of the design.

Our Virgin fits into the particular environment which developed in the Genoese School as of the 1660's. Sculptors had a preference for marble as they had close ties with Carrara and its *Offitium Marmoris*, founded to regulate its exportation. The city's artistic climate was still marked by the passage of Pierre Puget, who had settled there in 1661 after the disgrace of his protector Fouquet. Recalled to France six years later by Colbert, Puget left sculptures in the city which were reminders of his style, grace and virtuosity. He also left students and collaborators who continued his work. The most famous among them were certainly Daniello Solaro and Filippo Parodi.

More specifically, our sculpture can be compared to that of Jacopo Antonio Ponzanelli who was first a student and then a collaborator of Filippo Parodi. Jacopo Antonio was a native of Carrara and came from a family of marble masons who owned their own business. The young artist was therefore probably trained in the workshop of his father, who was a decorative sculptor, before he was sent to Genoa to the studio of Parodi. In a time when the custom tended to be the transmission of the studio from father to son, this original fact attests to the open approach of the Ponzanelli. Jacopo Antonio soon became Parodi's collaborator, and remained so until the latter's death in 1702. The younger artist accompanied Parodi on his travels and thus was able to perfect his education in Rome by enriching his style with lessons learned from Bernini's example.

Ponzanelli distinguished himself with a supple, expressive, legible baroque style. In our sculpture, one can see his fashion of modeling floating draperies with accentuated undulating folds without any sharp angles. The same manner in which the cloak envelops the body of our Virgin can be seen in the angel of the *Funerary Monument to Bishop Stefano Spinola* (Assunta Cathedral, Savona). The two faces are also of similar types. In addition, our Virgin can be compared to the *Glory of Saint Martha* (Church of Saint Martha, Geneva) in terms of the saint's arm movements and ecstatic pose as she floats on clouds.

Bibliography

- F. GUELFU, R. SANTAMARIA, *Jacopo Antonio Ponzanelli : scultore, architetto, decoratore* : Carrara 1654 – Genova 1735, Fosdinovo: Associazione artistico culturale PerCorsi d'arte, 2011
- G. LABROT, "La Vierge en gloire à la Contre-Réforme. Esquisse d'analyse fonctionnelle", *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée*, 1994, n° 106 – 2, pp. 593 - 637



6

Nicolas CHAPERON

(1612 – 1654/1655)

FAUN AND FAUNESS

Oil on canvas

59 x 45,1 cm (23-1/4" x 17-3/4")

Pen and brown ink, brown wash

28,5 x 21,5 cm (11-1/4" x 8-1/2")

Provenance: former J.A. Duval le Camus collection,

His mark in lower left (L. 1441)

Nicolas Chaperon belonged to a generation of painters from the first half of the seventeenth century whose œuvre was long eclipsed by that of the « grand masters. » His name would have completely disappeared if a few signed or cited works had not come down to us. The fame of Chaperon has survived the centuries on account of his engravings: his *Bible of Raphael*, a collection of engravings of the Vatican Loggia, served as a model for generations of artists. He was also a copyist, a recalcitrant and difficult copyist as can be seen in Poussin's correspondence in which Chaperon's character seems to aggravate him greatly.

A commitment to knowing Chaperon's œuvre better was made with the monographic exhibition which was devoted to him at the Museum of Nîmes in 1999. If his corpus today only includes about twenty paintings, several beautiful preparatory drawings, and an ensemble of engravings, one can nonetheless ascertain the originality of a body of work destined to become better known.

Two great masters punctuate the life of the artist who was originally from Châteaudun: Simon Vouet and Nicolas Poussin. The first welcomed him to Paris as soon as he arrived in about 1632. Apprentice to and then collaborator of Vouet, Chaperon gradually discovered the new style represented by Poussin. As soon as he left for Rome in 1642, Chaperon fell in line with Poussin's style. Chaperon was to remain in the Holy City until his death.

The lay-out of our picture and its preparatory drawing illustrate the preoccupations of Chaperon whose profane œuvre is mainly constituted of bacchanalia. Freely drawn from texts by Ovid or by the artist's contemporary, Giambattista Marino, these subjects were very successful in the seventeenth century.

The composition of *The Faun and his Fauness* in the *Collection of Diverse Bacchanalia* which was composed of ten etchings published by François Langlois and re-edited by Pierre Mariette. *The Faun and his Fauness* was one of the three plates in the collection signed by Chaperon, "inventor and engraver." (Pierre-Jean Mariette claims, by the way, that Chaperon was at the origins of the collection some of which Dorigny is supposed to have engraved.) Thanks to the approximate dating of the collection, we can date our works to before 1639.

Guy Tossato saw Chaperon as an artist who was « at once charming in his awkwardness and touching in his refinement. »

The painter was still in Vouet's studio whose repertory inspired his female faun, yet his oeuvre already reveal the influence of Poussin. For example, echoes of the *Bacchanale with the Guitar Player* (Louvre Museum, c. 1627-1628) figure in the poses of the figures and the staging of the landscape.

The style demonstrates certain characteristics specific to Chaperon. The composition which brings the figures together is off-center and leaves plenty of space for the poetry of Nature. The faun's massive shoulders seen from behind evoke those of the seated shepherd in the foreground of *The Nurture of Jupiter* (Ackland Art Museum, U. of No. Carolina, Chapel Hill). The child's head looking at the faun could be compared to that of *Baby Jesus held by St. Joseph* in a drawing now at the Louvre (INV 34100, recto). Sylvain Laveissière, in the catalogue on Chaperon, notes that the "horned satyr with a bald bumpy skull seen from the top is, in a way, the artist's signature."

Although we know from the inscription "*Chaperon inventor et pinxit*" on the plate of "*Children Playing with a Billy Goat*", that Chaperon had painted his compositions which he engraved in this collection, no traces of the actual paintings are known. It is therefore particularly interesting that here we are able to link the preparatory drawing and its corresponding painting to the engraving which was the result. These models created by Chaperon were reused many times. The paintings in the Château de Mornay (Saint-Pierre-de-l'Isle) which have now disappeared were one of the best examples.

Bibliography:

- S. LAVEISSIÈRE, D. JACQUOT, G. KAZEROUNI, *Nicolas Chaperon 1612 – 1654/55*, exhibition catalogue, Musée des Beaux-Arts de Nîmes, 1999, n° 21



7

François de Troy
(Toulouse 1645 – Paris 1730)

PORTRAIT OF A SEATED WOMAN HOLDING A MEDALLION

Oil on canvas
129 x 96 cm (50-3/4" x 37-3/4")

Originally from a family of stained glass painters in Toulouse, François de Troy left Languedoc to pursue his artistic education in the studio of Nicolas Loir (1624-1679) in Paris, and then under Claude Lefebvre (c. 1632 – 1675). From the beginning of his entrance into Parisian artistic circles, he demonstrated a predilection for portraits. Below history painting in the academic hierarchy of genres, portraiture nonetheless enjoyed special consideration connected with the social and symbolic values at stake in the representation of human beings. The recognition granted to portraitists such as Largillière, Rigaud, and de Troy under Louis XIV attest to this status. De Troy, who especially benefited from the patronage of Crozat, was received into the Royal Academy in 1674 and became its Director in 1708. Sources do not document François de Troy's technique, but Dominique Brême's analysis can be applied to the execution of our painting. The artist first produced several studies in black chalk whose quality was recognized very early. He probably sketched his drawing free-hand on the canvas which had already been prepared with a ground that went from ochre to red along a procedure which became widespread via Le Brun. He then focused on the face and hands, beginning with the light colors, building them up with glazes and impasto, before progressively composing the background by rubbing and blending.

The woman's physiognomy follows canons developed by de Troy. For example, it can be compared to that of *Marie-Anne de Bourbon, Princess of Conti* (Toulouse, Museum of the Augustins, c. 1697). The face is smooth and oval, the high forehead is a prolongation of the straight bridge of the nose. The eyebrows are traced in smooth harmonious arcs. The almond-shaped eyes look at the viewer, while the hairstyle is conceived in volume, with the hair pulled back in waves and held by a pink ribbon so as to uncover the forehead and ear. The painter has also taken a lot of care with the execution of the clothing. Under a watered silk mantel, the damasked bodice is extended with lace, lush embroidery and colored trim. The width of the sleeves accentuates the slope of the shoulders.

As was the custom, the hands are inseparable from the sitter's expression. With her right hand, the woman holds a medallion representing her spouse whom she designates with her left hand. The drawing of the fingers and the curve of the wrist are characteristic of François de Troy. Dominique Brême compared our work to the Portrait said to be Mme. De Monginot (Nantes, Museum of Fine Arts). The gesture of the left hand of the two women indicating the portrait of their spouses is, in fact, similar. The *Portrait thought to be Anne Dacier* (France, private collection) also shows the sitter holding a medallion portrait of her husband.

Furniture occupies much of the composition and controls the sitter's posture. Her left arm rests on a Louis XIV desk. Her pose evokes the *Portrait of the Duchess of Burgundy, Mother of Louix XV* (Museum of Grenoble, c. 1695). The crown princess is seated in the same fashion on a Louis XIV chair, the elbow rest demarking the foreground, and the wide back covered in tawny velvet embroidered with silver thread occupy the right side of the composition.

François de Troy's work is evidence of his awareness of the theoretical debates within the Academy. His exceptional longevity, plus the fact that his career covered a transitional period of history, caused his style to remain in perpetual evolution. One can distinguish different periods of activity and situate our portrait in the midst of his mature phase.

From the turn of the century on, the artist's style gained in monumentality. His drawing became stronger and brushstrokes shorter. Poses and gestures became broader. The colors here are characteristic of the artist's production from about 1710. His palette radically changed in tone and matched the light chromatic scale typical of the first third of the 18th century. Red gave way to pink, which in this picture lends color to the cloak. Ochre replaces brown, infiltrates the bodice and is poured into the background, draperies, and upholstery. Lapis blue is finally abandoned in favor of a soft blue-green. According to the 1977 sale, the sitter is supposedly Anne-Marie Charron, Baroness of the Rivoire. Dates, however, do not correspond with this identification. Anne-Marie-Denise Charron, who died in 1769, had been married to Joseph Pichon de la Rivoire in 1751, that is to say, more than twenty years after François de Troy's death.

Even though Mariette was an exigent and difficult critic to win over, he recognized François de Troy as a great painter. The words he used on his account elucidate how his work was received and are in keeping with our picture: "He worked according to excellent principles. He had a manner of painting which was extremely well blended, a light effortless brushstroke, and color which marvelously imitated all the shades of flesh. I saw portraits by him which were worthy of being compared to the most famous ones by Van Dyck and Titian."

Provenance :

- Versailles, Palais des Congrès, Me Martin, Étude des Chevaux-Légers, June 19th, 1977, n°147, as 'Ecole de Roslin', *Portrait présumé d'Anne-Marie Charron, Baronne de la Rivoire*, illustrated.

Bibliography:

- D. BREME, *François de Troy*, Toulouse : Musée Paul-Dupuy, Paris: Somogy, 1997



Boucher's and which helps set the composition in motion. The fountain is formed by a pedestal from which water escapes through a grotesque mask. It trickles over a shell held up by three tritons before surging out of the beak of a swan with a long curving neck. Two putti wrestle in the scallop shell. One can detect here the influence of Italian artists such as Bernini and Borromini whose work Deshayes saw and whose fountains he must have drawn in Rome between 1754 and 1757

Here Deshayes works up contrasting values in blends of white with natural raw umber. The perceptible red ground warms shadows and the artist doesn't linger over precise definition of forms. The illusive aspect of the motifs encourages a global overall reading and emphasizes the decorative effect. The twisted knotted muscular figures of tritons evoke those in the sketch for the *Cadaver of Hector Exposed on the Banks of the Scamandre* (location unknown). The two putti can be found elsewhere, for example in the sky of *Pygmalion Seeing his Statue Come Alive* (Tours, Museum of Fine Arts). Their position playing in the basin is a direct citation from certain plates in Boucher's *Collection of Fountains*.

Although we don't know any other drawings of fountains by Deshayes at the moment, old sources confirm their existence. Thus one finds a "Project for a Fountain" in pen and sepia wash in the artist's post-mortem sale, March 26th, 1765, and a fountain with a "hardy brushstroke in pen and sepia" in the Lebrun Sale of December 23rd, 1771 (lots 21 & 22).

Bibliography

- A. BANCEL, *Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765)*, Paris: Arthena, 2008
- A. LAING, *Les dessins de François Boucher*, exhibition catalogue, New York, London, Paris: Scala, 2003, n° 79
- M. SANDOZ, *Jean-Baptiste Deshayes, (1729-1765)*, Paris: Éditart-Quatre chemins, 1977

Jean-Baptiste DESHAYS

(Rouen 1729 – 1765)

FOUNTAIN PROJECT WITH PUTTI AND SWAN

Oil on canvas

57 x 44 cm (22-3/8" x 17-1/3")

After initial training under Jean Restout, Jean-Baptiste Deshayes won the Prix de Rome in 1751 in François Boucher's studio. After his return from Italy in 1758, he became Boucher's son-in-law. Artistic and family inheritance thus allied, one can easily imagine how much the work of his elder could have influenced that of Deshayes, even if they tended towards subjects which were often very different.

Our work is typical of a lively decorative rocaille art of which Boucher was one of the masters and which Deshayes illustrated with equal brio in spite of a very brief career. One can easily associate our painting with two *Collections of Fountains (Recueils de Fontaines)* by Boucher, engraved and published by Huquier in 1736 and 1738. They each consisted of seven drawings which were dispersed by Huquier at an auction in 1771. In them, Boucher arranged lively compositions in which the fountain motif is simply a pretext for scattering seashells everywhere for water to trickle midst a tangle of naiads, dolphins, tritons, and putti.

Accustomed to producing grisaille oil sketches, Deshayes displays a vigorous energetic brushstroke here which has more contrast than do



9

Jean-Jacques CAFFIERI

(Paris 1725 – 1792)

BUST OF JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU (1671-1741)

**Signed and dated "fait par Caffieri 1783" (?)
and inscribed "JBR" on verso with sharp point
Terracotta with patin**

**Height: 64 cm (25-1/4") including small pedestal
49 cm (19-1/4") excluding small pedestal**

Caffieri, one of Houdon's rivals, had his first contact with the Théâtre Français when Piron died in 1772. The artist made an offer to the actors of a bust of the dramatist in exchange for which he negotiated a lifetime subscription to the Academy. This curious arrangement bore fruit. Repeated about ten times by the sculptor in the course of his career, it would be also attempted by other artists. Houdon tried it in 1778 and Pajou the following year.

In a letter which accompanied the *Bust of Pierre Corneille* which he presented to the Theater in November 1777, Caffieri wrote, "From now on, your lobby will be the depository of the portraits of those who have performed on stage." René Delorme, who wrote the first history of the Museum of the Comédie Française in 1878, thus attributed the origins of the museum to Caffieri.

From the archives of the Théâtre Français, we learn that the first exchanges between the Comédie and the artist concerning a bust of Jean-Baptiste

Rousseau go back to the beginning of 1782. A note which apparently remained unanswered indicates that "M. Caffieri would like to propose an exchange with the Honorable Royal Actors, that is to say, he will make a marble bust of Jean-Baptiste Rousseau in return for tickets for his friend." On December 12th of the same year, Caffieri expressed his intention to "do marble portraits of Jean-Baptiste Rousseau and René le Sage in exchange for tickets for my niece and a friend whom I would like to please." The request would be reiterated on many occasions and was plainly rejected; maybe the actors didn't see any interest in a bust of Rousseau, who was more known for his vindictive epigrams or for the acerbic pamphlet published against him by Voltaire than for the quality of his theatre.

Nonetheless, according to a letter of mid-1783, Caffieri was actually working on the marble. In January 1786 in the presence of a notary, the actors accepted lifetime entrance for the lawyer Pierre-François Boyer in exchange for the bust. Presented at the Salon of 1787, the work was installed by the sculptor in the theatre lobby on October 15th of the same year. A letter from Caffieri which accompanied this posthumous homage states that it was based on a painting by Joseph Aved which had been exhibited at the Salon of 1738 (Château de Versailles).

Caffieri presents Rousseau in the fashion of his time. The writer is wearing «cadenettes» or «moustaches», long tresses of hair held by a ribbon which hang down over the shoulder. Very fashionable under Louis XIII, hair «à la cadenette» came back into style during the Regency. Our terracotta is handled with a lively touch, and Caffieri left traces of tool marks visible. The facial modeling captures the poet's expression with acuity. The quality of execution is also evident in the handling of the curls in the wig and the folds of the jabot. These observations make us think that our work could be a modello.

Other versions preceded the Comédie Française marble which was replicated many times. A second terracotta, neither signed nor dated, is conserved in Versailles (Gift of M. Souffrice, entered collections in 1960). Examination of the object in person confirms that it is a 19th century work. (We would like to thank Mr. Alexandre Maral, Curator of Sculpture at the Château of Versailles, to have allowed us to study examine this work.) The château also conserves a plaster bust signed and dated 1786, probably by the artist's studio, and which entered the collections in 1839. It is often cited in old sources as a terracotta on account of its patina.

These references make it possible to distinguish the existence of two terracottas. One of them was sent by Caffieri to the Academy in 1784, along with sixteen other busts reproduced or created by his hand. In the letter by Caffieri which accompanied this gift is stated, "Jean-Baptiste Rousseau was made after the portrait painted by Aved. I must execute it in marble for the lobby of the Comédie Française" (cited by Guiffrey, pp. 359-360). This version is probably distinct from the modello, from which Caffieri would not have been separated while his marble was still unfinished. After the Revolution, the Academy's bust entered Lenoir's Museum of French Monuments: terracotta of Jean-Baptiste Rousseau by Caffieri figures in the 1810 catalogue under number 392. According to the museum's archives, the bust was placed in the Prefecture of the Seine in 1819. Perhaps it is the same one which showed up in the sale of Alexandre Lenoir's collection in 1837 as number 275.

Provenance:

- France, Private collection

Bibliography

- C. NAVARRA-LE BIHAN, *Jean-Jacques Caffieri (1725 – 1792)*, Doctoral thesis, University of Bordeaux III, 2005
- S. HOOG, *Musée National du Château de Versailles. Les sculptures*, Paris : RMN, 1993

- *Atelier de moulage des Musées Nationaux, Inventaire des moulages de sculptures et catalogue de vente des épreuves*, Paris : Musées Nationaux, 1929, n° 1237
- P. VITRY, M. NICOLLE, *Catalogue des sculptures et tableaux du XVIII^e*, Collection Jacques Doucet, Paris : G. Petit, 1912, n° 94 (replica in plaster with patina)
- M. FURCY-RAYNAUD, *Inventaire des sculptures commandées au XVIII^e par la Direction Générale des Bâtiments du Roi*, Paris, Jean Schemit, 1909
- *Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Inventaire général des Richesses d'art de la France*, Archives des Monuments Français, Troisième Partie, Paris : Plon, 1897, pp. 81, 198, 199, 301, 302, 481
- R. DELORME, *Le Musée de la Comédie française*, Paris : Ollendorff, 1878
- J. GUIFFREY, *Les Caffiéri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs*, Paris : D. Morgand et C. Fatout, 1876
- *Catalogue des Antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de M. le Chevalier Alexandre Lenoir, fondateur du Musée des Monuments Français... : vente à Paris : Ecole des Mines*, 11-16 décembre 1837, p. 32, n° 275



10

Jean-Antoine Constantin, called Constantin d'Aix
(Marseille 1756 – Aix-en-Provence 1844)

BEFORE THE STORM

Oil on canvas and original stretcher
65 x 81 cm. (25-5/8" x 31-7/8")

Originally from Marseille, Jean-Antoine Constantin remained attached to his native Provence. The name by which he is known comes from the fact that after first a Marseillaise and then a Roman education, he spent his entire career in Aix. Constantin d'Aix was both a talented painter and a professor. Granet and Forbin were among his most prestigious students. With slight variations, the composition of this storm scene was inspired by Joseph Vernet who had painted *Noon, a Tempest (Le midi, une tempête)*, as well as other hours of the day, at the request of Louis XV. These works had been exhibited in the Salon of 1765 and then subsequently became overdoor decoration at the royal Château of Choisy. After the château's collections had been dispersed and sold as national property at the

Revolution, Vernet's *Tempest* joined the masterpieces of the Louvre. The bonds between Joseph Vernet, this son of the South famous for his views of ports, and Constantin d'Aix might be possible to establish by looking at the Academy of Marseille. Starting in 1771, Constantin worked there simultaneously with his apprenticeship in a porcelain manufactory under the supervision of David de Marseille who was a great admirer and follower of Joseph Vernet. Perhaps he also copied works by Vernet at the Academy where Paris regularly sent paintings in order to guarantee excellent training for the students. Our scene may also be compared to works such as *Lightning and Tempest*, now in the Museum of Fine Arts of Marseille, by Jean-Baptist Giry who was one of Constantin's other professors.

The scene painted by Constantin takes place in the middle of the day under the twilight effects of a storm breaking in the distance. Already the wind stirs the leaves as the first lightning bolts burst forth from the threatening sky. The Italianate architecture and stone décor reveal Constantin's taste for Rome where he studied three years thanks to wealthy patrons. On the diagonal banks of a stream with a turning mill wheel, washerwomen hasten to finish their tasks.

On several occasions, the theme of the storm appears in the work of Constantin d'Aix, a painter fascinated by grand panoramas where man seems to be present only in order to give a sense of scale to the natural elements which are released. Thus, one could see a *Storm situated in Provence* in the Salon of 1827. An article by Louis Giniès (in J.-A. Constantin, 1930) also reproduced a *Storm* by the master. Another canvas of the same subject was on loan to the Cantini Museum in Marseille.

Bibliography

- *Jean-Antoine Constantin, exhibition catalogue*, Marseille Museum of Fine Arts, 1985 – 1990
- *J.-A. Constantin, paysagiste provençal*, Le Feu, organe du régionalisme méditerranéen, April 1930, n° 4



11

Henri-Pierre DANLOUX

(Paris 1753 – 1809)

BUST PORTRAIT OF A MAN IN A CRIMSON JACKET

Oil on Vellum on stretcher

32,5 x 26,5 cm (12-3/4" x 10-3/8")

Distinguished, sincere, with harmonious color, and still adorned with the remaining elegance of the enchanting century, thus does Danloux' painting assert itself in its uncontestable originality," wrote Roger Portalis, the author of the only monograph devoted to the artist, published in 1910.

Although Portalis was mostly interested in the period in which Danloux was in exile in England (1792-1802), the articles of Olivier Meslay have recently brought to light the painter's work before his exile so that one discovers the various talents of a painter who stood out not only for his portraits, but also for his charming genre scenes, not to mention history paintings. This work also illuminates the genesis of our work painted in 1790.

Having lost his father, Danloux was raised by an uncle who supported him in his art and insured him the comfort and freedom necessary to practice it. After a short period in Lépicié's studio, Danloux joined that of Joseph-Marie Vien. He followed him to Rome when the latter was named Director of the Academy and he stayed there until 1780.

Our work which is on vellum is a very rare object and is in line with the work of the end of the artist's most prosperous decade. In Lyon, where he plied his art for a while after his return from Rome, the informal supple style of his portraits was captivating. Preceded by his reputation, Danloux settled in Paris in 1785. His refined elegant work quickly gained him a broad clientele in liberal international aristocratic circles.

Our portrait has a sense of intimacy which was dear to Danloux. He depicts his sitter bust length against a neutral background, free of attributes which taken together would distinguish the social rank of the individual represented. In accordance with late 18th century fashions, our gentleman wears a dark suit with a short collar in which the crimson elegantly harmonizes with a green braid-trimmed vest. A white pleated scarf is knotted around his neck. "No painter can depict cambric ties so that they still hold the jabot the way he does," Portalis reminds the reader. In this setting of carefully chosen tonalities, the face displays softly modeled features. The short powdered hair leaves the forehead free. The almost melancholy gaze is in keeping with most of Danloux' works from this period.

In fact, the Revolution had just overthrown the equilibrium of the artist's life. Commissions were plentiful and the preceding year, the artist had produced a series of portraits for the royal family. However his commitments, more social than political, forced him finally to emigrate. Many members from his wife's family would finish on the scaffold. He naturally found refuge in England, a country where he mastered the language well and where he joined many of his compatriots. His work would flourish in London, then in Scotland, in echo of the styles of Romney or Raeburn.

Bibliography

- R. PORTALIS, *Henry Pierre Danloux : peintre de portraits, et son journal durant l'émigration*, Paris: E. Rahir, 1910
- Olivier MESLAY, "Henry-Pierre Danloux (1753-1809), sa carrière avant l'exil en Angleterre," *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, Paris, 2007 (year 2006), pp.209-244
- Olivier MESLAY, *L'enrichissement d'un fonds ancien de la collection Jacques Doucet : les archives Portalis et Danloux*, "Les Nouvelles de l'INHA", Décembre 2009, pp.18-21



12

Louis Léopold BOILLY
(La Bassée 1761 – Paris 1845)

THE DEAR TURTLE DOVE

UNFOUNDED FEAR

Two oil on canvas pendants
24.5 x 32.5 cm (9-5/8" x 12-3/4")

« Boilly's work remained amazingly lively. It's stunning how he could get us involved in his little tragedies and his tender comedies, how much the household of stylish flirts with their ingenuous airs smacking of watered down Greuze, in spite of their affectation, or because of it, became more interesting and gained in flavor.»

These words by Arsène Alexandre on the occasion of the 1930 Boilly exhibition accompanied the consecration of an artist who did not practice the grand genre and whose work remained difficult to classify. Appreciated very early by the public, primarily thanks to the success of the *Gathering of Artists in Isabey's Studio* which was exhibited in the Salon of 1798, Louis-Léopold Boilly stood out for his commitment to portrait and genre scenes and for his preference for small formats.

Family life was one of Boilly's favourite subjects. He found inspiration mainly in the company of his many offspring. With the sensitivity of Greuze and the poetry of Chardin, the painter developed themes of gallantry out of little incidents in daily life in a manner evocative of Dutch seventeenth century masters.

Although no apparent link may exist between the subjects, the artist liked to present his compositions as pendants. He also favored presenting figures in pairs – mother and son, a couple of gallants. Here he depicts a brother and sister in scenes which one can easily imagine were inspired by daily life. *The Dear Turtledove*, according to the description given by Henry HARRISSE, depicts "a young boy who gets a turtle dove to peck his sister." A shaggy-haired dog at the foot of the straw chair on which the young child is seated observes the scene. In *Unfounded Fear*, the young girl comforts her younger brother who is crying. A dog crouches at the foot of his cradle.

While both classic in his approach and an excellent draughtsman, Boilly composed his scenes as if he were an eloquent narrator. Anodyne charming anecdotes are rendered legible through carefully studied poses. The brushstroke is fine while the light is delicate. Color is sweetly distilled: the blue silk of the young girl's dress, her white jacket, and the light collar of her brother's garment are balanced by a palette of ochre and browns. Boilly's figures are placed in his own time period and have nothing to do with allegory. Given the style of their contemporary costumes, these undated works can be placed at the end of the reign of Louis XVI.

The preparatory drawings for these paintings were exhibited at the Marmottan Museum during the Boilly retrospective in 1984 (40,5 x 51.9 cm /16" x 20-3/8", Switzerland, private collection). No background appears in the drawings whereas the figures in the painting are placed in an interior setting evoked by modest furniture. These works were engraved in color by Louis-Jean Allais with diverse variations.

Provenance:

- Marie Dauw-de-Bruyn Collection, château de Relst, Kampenhout, Belgium, before 1940
- Geneviève Van den Eynde Collection, Louvain, Belgium
- Eliane Claikens Collection, Brussels

Bibliography:

- *L.Boilly*, exhibition catalogue, Marmottan Museum, May-June 1984, p.81 n°67 and 68.
- H. HARRISSE, *L.-L. Boilly, 1761 – 1845*, Paris, 1898, n° 907, n° 1181



13

Joseph CHINARD

Lyon, 1756 – 1813

BUST PORTRAIT OF JULIETTE RÉCAMIER

Terracotta bust with patina on small white and griotte red veined marble pedestal

Height : 54 cm (21-1/4“)

Joseph Chinard's education was split between Lyon and Rome. In 1786, the fact that he won first prize at the Academy of Saint Luke helped establish his reputation. In addition to being active in his native city, he also, as of 1798, met with success at the Paris Salons. Professor at the Fine Arts School in Lyon and correspondent for the Institute, Chinard was adept at adapting to the taste of his time. Especially talented in realizing busts, he produced numerous portraits for Napoleon's family. For a while, he had a studio in Carrara where the quarries were under the direction of Elisa Bonaparte. Chinard spent the end of his life in Lyon while continuing to exhibit regularly in Paris.

This young woman's face integrates canons dear to the artist. The oval chin, almond-shaped eyes, and high cheekbones also figure, for example, in the *Portrait of a Woman* (Louvre Museum, 1802). Although the sculptor tended to idealize the physiognomy of his models – a factor which does not facilitate identification – he also enjoyed depicting the original ornamental details of their attire. His family environment certainly was not without

effect: Chinard was the son of a fabric merchant and had married an embroiderer.

In keeping with the refined fashions which reigned at the very beginning of the 19th century, our young woman wears a finely pleated dress gathered together by a mascaron emphasizing her bosom. Her hair is held back by a ribbon with a few curly locks left loose on her forehead. A comb decorated with pearls retains her veil which falls to each side of the pedestal. An impression of discreet elegance is created by rich passementerie. An elaborate braid trims the veil. Other edgings attract attention to the low neckline of the dress, as well as to the tassel-fringed sleeves.

The identification of our work is connected to another version of the bust now in the Cognacq-Jay Museum. Formerly in the Penha-Longa collection, it was exhibited in the Marsan Pavilion in 1909-1910 under the title, *Bust of a Young Woman Wearing a Starry Veil*. It was associated with Juliette Récamier in 1911 at the sale of the collection in the Georges Petit Gallery. Germain Bapst, who prefaced the catalogue, wrote, "In 1805, when Chinard came to Paris, he lived with the Récamiers, on the Street of Basse-du-Rempart, and had his mail sent to their address. During this sojourn, Chinard executed a new bust of his favorite sitter, of which M. de Penha-Longa owns the terracotta sketch and the original plaster." Multiple details differentiate our version from that of the Cognacq-Jay. The starry veil has become smooth, while its edge trim has been widened and enriched with pearls and palmettes. That covering her breast now has two fine twisted braid borders.

As renowned for her beauty as for her wit, Juliette Récamier held a famous Salon at the end of the Directorate and the beginning of the Consulate which made her an icon. Intimate friends with Benjamin Constant, Châteaubriand, and Madame de Staël, facts which triggered her exile, Madame Récamier was simultaneously muse and manikin, patron and collector. She proved to be very conscious of the image which she projected and which so fascinated contemporary artists that the most brilliant among them, such as David and Gérard, became determined to transcribe it.

Although the sources differ in respect to dates, they agree on the bonds which linked the Récamier family to Chinard. We owe the sculptor, who portrayed her on many occasions (Museum of Fine Arts, Lyon; Museum of Art, Rhode Island), the most famous sculpted effigy of Madame Récamier. He apparently worked on it in Paris during the years which followed her marriage which took place in 1793 when she was only fifteen years old. Chinard presented her with her hair pulled up by a long ribbon, her nudity sketched by a fabric which she holds, her arms crossed. In that image, she is still practically a child, whereas our version shows a woman in her prime, as Madame Récamier would have been at 25 years old in the first decade of the 19th century.

Bibliography

- *Juliette Récamier, muse et mécène*, exhibition catalogue, curated by S. PACCOUD, Lyon Museum of Fine Arts, Paris, 2009
- M. ROCHER-JAUNEAU, "Joseph Chinard et les bustes de Madame Récamier," *Bulletin des Musées et Monuments lyonnais*, July 1966, pp. 25 – 37
- *Catalogue des sculptures par Joseph Chinard de Lyon formant la collection de Penha-Longa*, Paris: Galerie Georges Petit, Sale December 2, 1911, n° 34 (Cognacq-Jay) et 35 (plaster)
- P. VITRY, *Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813)*, exhibition catalogue, Paris, Pavillon de Marsan, November 1909 – January 1910, Paris : É. Lévy, 1909



14

Jean-Louis DEMARNE

(Brussels 1752 – Paris 1829)

THE SWING WITH MUSICIANS PLAYING IN A PARK

Oil on canvas

59 x 72,5 cm (23-1/4" x 28-1/2")

Born in Brussels to a father who was a French officer and to an Austrian mother, Jean-Louis Demarne entered the Ecole des Beaux-Arts in Paris at the age of seventeen. For eight years, he trained in the studio of Georges Briard who had been the first master of Elisabeth Vigée-Lebrun. Demarne did not seem to be seeking honors and did not show the least disappointment after two failures in the contest to win the Prix de Rome – in 1772 and then in 1774, when David won. Agréé into the Academy in 1783 with a Landscape with Animals, he was never received (reçu). Nonetheless, he exhibited prolifically in the Salon from 1789 to 1827, at the Youth Exhibition (Exposition de la Jeunesse), and the Salon de la Correspondance. Demarne collaborated regularly with contemporaries such as Nicolas-Antoine Taunay and Jean-Baptiste Leprince. In addition, he drew figurative designs for the manufactories of Dihl and Sèvres.

Demarne traveled a lot but never went to Italy. His landscapes were inspired by the Franche-Comté region and Switzerland, the latter being Rousseau's homeland and Voltaire's land of exile, and thus a fashionable destination at the time. He lingered sometimes in Normandy and spent his lightest summers in his property of Bois-Ramard, in Yonne. Prunoy, an Englishman whom he met, evoked Demarne in his Souvenirs as a man of talent, "modest in his taste and plain in his habits." The artist liked to study nature. He was devoted to family life as father of three children. His oldest daughter painted by his side and sat regularly as his model.

Jean-Louis Demarne nonetheless had a notion of business and his pictorial choices assured him of a regular clientele. His genre scenes were part of a school which, at the turn of the century, took pleasure in representing happy picturesque views void of artifice. Demarne's painting is contemporary, often marked by a taste for peasant life. His fair scenes in particular guaranteed his fortune. His work was not exempt from references to

older painting traditions; his main role models were seventeenth century Flemish painters. One art critic reproached him for the "Greek profile" of his shepherdesses.

In this vein, our painting represents an amusement scene in a park which includes buildings, canals and waterfalls. In the foreground, musicians indulge in their art. To their left, a young man is pushing a young girl on a swing, a subject reminiscent of Fragonard despite very different handling. On the right can be seen a canal with a boat acting as ferry – the artist especially liked representing water. The lively clean touch is characteristic of Demarne. The drawing is tight, soft light pervades the well balanced composition, the porcelain manner recalls the painter's taste for the Dutch Golden Age.

Our work can be juxtaposed to *Musical Scene in a Park*, signed by the artist and sold at Sotheby's in Monaco (20 June 1987). In what could be the same park with its architectural elements and water, groups of very similar figures can be found. The musicians in the foreground bear striking resemblance to ours. The woman planted on the wood bench and playing the lute has the same buxom figure and inspired physiognomy. The flutist is seen from behind in a comparable pose.

Bibliography

- *From David to Delacroix. French Painting from 1774 to 1830*, exhibition catalogue, Paris, Detroit, New York, 1974-1975
- Ch. WATELIN, *Le peintre Jean-Louis de Marne*, Paris: Bibliothèque des Arts, 1962



15

Aimé Jules DALOU

(Paris 1838 – 1902)

WOMAN SEATED IN AN ARMCHAIR AND REMOVING HER STOCKING

Plaster with encaustic patina

H : 20cm (7-7/8 ")

Although Jules Dalou is mainly remembered for the majestic vigor of his *Triumph of the Republic* and the breadth of his *Monument to Workers*, the more intimate work which he devoted to the female figure merits equally close attention.

The female nude, in fact, was one of Dalou's favourite subjects, and bathers constitute one of the main subgroups of his oeuvre. As vibrant direct studies, these little free-standing figures never left the sculptor's studio. Never exhibited nor published in his lifetime, they seem to have been made solely for the artist's pleasure in a vast charming repertory of forms which he kept jealously to himself.

The Woman Seated in an Armchair and Removing her Stocking is freely inspired by the Old Masters. The figure of a woman undressing had long been dear to artists, as incarnated by Susanna and Bathsheba. When looking at our work, one could, in fact, be reminded of Rembrandt's *Bathsheba* (Louvre Museum).

While applying academic canons, Dalou still achieves a modern work here which fits perfectly in with his time. It is indeed a lively flesh and blood sitter who finishes undressing before us. Seated in a squat armchair, the young woman is caught in a prosaic gesture – a position which is reminiscent of the *Spinario*, also known as the *Thorn-puller* (Rome,

Conservators' Palace). The left arm holds the leg while the right arm pulls off the last garment from the body, the stocking.

The bent head demonstrates how much the young woman is completely absorbed in her gesture and unconscious of being observed. More than Rodin or Carpeaux, who was the uncontested master of Dalou, this work is very close to Degas. The latter admitted to having shown his women washing or getting dressed "as if you were watching through a keyhole." The gracious pose, the open knee, and the uneven modeling can all be found in different free-standing studies for the *Dancer Putting on her Stocking*, made by Degas at the end of his life (casts in the Orsay Museum.)

Dalou's virtuosity is concentrated here: the vigorous handling divorces the figure from any attempt at idealization and anchors it in daily life. The body is well constructed; the supple pose combines grace and expressive density. One can find these same qualities in the *Woman Removing her Stocking* in the Orsay Museum (plaster with patina, H: 34.8 cm / 13-3/4") in which the young woman is simply seated on a rock. One is also reminded of *Nude Woman Reading in a Chair* (Orsay Museum, bronze, H: 33 cm. / 13") who is seated in a small squat armchair and clothed only in a pair of high heels. Dalou multiplied his studies. He first expressed everything on paper, before moving to three dimensions in plaster and then terracotta. A sketch drawn in graphite on vellum is known of *Woman Removing her Stocking* seated in a chair (Becker collection). Our plaster with patina was realized after the original terracotta (conserved in the Petit Palais, Paris, Simier, n° 308) and was probably intended to be cast by the Hebrard Foundries.

Henriette Caillaux suggests that perhaps during his exile in England (1871-1879), Dalou "sacrificed himself to the taste which the public had for *Bathers*." "He excelled in this delicate genre," states the author of the first monograph devoted to the artist. Hunisak supports this idea in his doctoral thesis, a fact which leads us to propose that our plaster may have been made in the 1870's. Although Dalou published very few of his works in his lifetime, he envisaged doing it at the end of his life in order to insure an income for his daughter. Our *Woman Removing her Stocking* was published by a contract with Hébrard on May 10th, 1906 (n° 20); reproduction was limited to ten numbered casts.

We would like to thank Madame Cécile Champy-Vinas, Curator of Sculpture at the Petit Palais Museum, for having allowed us to study and compare our work next to the original.

Provenance:

France, private collection

Bibliography:

- S. LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX^e siècle*, Paris: Libr. H. Champion, 1914, vol. II, p. 13
- H. CAILLAUX, *Aimé Jules Dalou (1838 – 1902)*, preface by M. Paul VITTRY, Paris: Libr. Delagrave, 1935, cat. 240, p. 131
- C. FREGNAC, "Dalou tire de l'oubli", *Connaissance des arts*, mai 1964, p. 119
- J. M. HUNISAK, *The Sculptor Jules Dalou : Studies in his style and Imagery*, New-York, London: Garland, 1977, p. 120, ill. 70
- H. W. JANSON, *Nineteenth century sculpture*, Londres: Thames and Hudson, 1985, p. 199, ill. 229
- *Elegant // Expressiv. Von Houdon bis Rodin, Französische Plastik des 19. Jahrhunderts*, exhibition catalogue, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle, 2007, p. 267
- *A Fleur de peau. Le bas entre mode et art, de 1850 à 2006*, exhibition catalogue, Troyes, ..: 2007
- A. SIMIER, *Jules Dalou, sculpteur de la république, exhibition catalogue*, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, April - July 2013. Se the terracotta model for comparison, pp.380-381 n°308



16

Jules COIGNET

(Paris 1798 – 1860)

VIEW OF THE AMALFI COAST, RETURN FROM FISHING AT TWILIGHT

Oil on the original prepared canvas

Signed and dated lower left: M. Coignet 1822

Stencilled supplier's mark on verso: A Valle & P. Bourniche/
Successeurs de Bellot/Rue de l'arbre sec

Verso of the stretcher in ink: 141

35,5 x 48,8 cm (14" x 19-1/4")

An indefatigable traveler, Coignet went to Italy for the first time in 1821, despite his failure to win the Prix de Rome that same year when he came out of the studio of Bertin, the landscape painter. This tour, which would keep him in the peninsula until at least 1827, was broken up by various return trips to France. In 1824, he exhibited seven views of Italy and the following year, published a collection of *"Picturesque Views of Italy"*, drawn after nature (*Vues pittoresques d'Italie, dessinées d'après nature*), several of which were situated along the Amalfi coast.

Among the shores which welcomed French artist during their travels in Italy, the Amalfi coast was perhaps the one which was depicted the most. Not far from Naples, Pompeii, and Vesuvius, this is the place where the Gods of Olympus were supposed to have gathered to listen to the songs of sirens. Picturesque and uneven, this coastline offered rough contours which were fit for being captured on the canvases of painters in love with nature and the Mediterranean. A year after his arrival on the peninsula, it was thus natural for Coignet to work there.

« Nature has no need to be loaned a grandeur or charm of which she already is the inexhaustible source," extolled the artist who was also a talented pedagogue. Applying this precept with conviction, Coignet produced paintings which consciously and quite poetically reflected his observations. After drawing copiously on site, he then painted accurate charming views in the studio of the places he had traversed.

Here, Coignet has produced a small format maritime landscape at sunset. The colored atmosphere is depicted in shades of orange, grey ochre, and blues. The coast spreads across the left side of the picture: the cliffs jostle each other in the foreground, while behind them two points of land jut into the sea. The background in the distance is suggested by the blending of

pastel hues. On the right hand side figures a very decorative sloop crossing the sea under full sail behind which the setting sun can be perceived. Another sailboat hovers on the horizon.

Color contrasts in the foreground are more accentuated. A palm tree with a long slender trunk energizes the composition. At its base, some typically Mediterranean vegetation rooted in rocky soil is rendered in minute detail. A skiff is already beached, another is drawing up alongside with four busy fishermen inside it, in keeping with Coignet's tendency to animate his landscapes with small lively picturesque anecdotal scenes.

Our work can be compared to *The Arrival of Artists by Boat on the Amalfi Coast* (*L'arrivée des artistes en bateau sur la côte amalfitaine*, oil on canvas, 1824, 100 x 80 cm. / 39-1/3" x 31-1/2", Aguttes Sale, December 9, 2009, lot 51.) In the same atmosphere dominated by ochre tones, one sees the rocky coast in the vicinity of Amalfi, a soaring palm tree, the activity of skiffs coming onto shore.

In both of these works, one can see the first indications of Coignet's taste for warm lighting and tinted atmosphere which would not only cause him to return to Italy, but also to venture further afield to Egypt, Syria, and Asia Minor in the course of the following decades.

Bibliography

- Museum of Fine Arts, Lyon, *L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme*, exhibition catalogue, Paris: RMN, 2002
- *Catalogue des tableaux et études peintes (...) laissés par M. Jules Coignet*, Paris, Hôtel Drouot, Sale, April 8th-12th, 1861



Louis-Auguste LAPITO

(Joinville-le-Pont 1803 – Boulogne-sur-Seine 1874)

LANDSCAPE WITH FIGURES AND A LAKE IN THE SWISS MOUNTAINS

MOUNTAIN LANDSCAPE WITH FIGURES ON A PATH

Two oils on canvas forming pendants

Signed and dated lower right: Lapito 1833

Each: 81.5 x 65.5 cm (32" x 25-3/4")

Louis-Auguste Lapito learned landscape painting in the studio of Louis-Etienne Watelet (1780-1866), and then perfected his skills under the history painter François-Joseph Heil (1787-1865). He reinforced this classic education by assiduous plein-air exercises. His brushstroke loosened up in the course of excursions to Normandy and also Fontainebleau where he worked alongside Corot (in whose post-mortem inventory a work by Lapito is listed.)

Although a voyage to Italy was part of a classical education, Lapito, who remained outside the halls of the Academy, only went there very late. He preferred France, which he explored assiduously, as well as Switzerland which inspired a large portion of his oeuvre. Starting with his first participation in the Salon in 1827, he exhibited the results of his work in the Tessin region. In the Salons of 1833 and 1834 could be seen views from around the Lakes of Thun or of Brienz which were contemporary with our two canvases dated 1833.

Initially critical opinion of the artist was mitigated, as was the case of an entire generation of landscape artists who were considered too prosaic. The public, nonetheless, appreciated his work very early. This recognition was already symbolized in 1835 with a gold medal at the Salon.

Both of our paintings display the best qualities of Lapito's painting. Here he demonstrates his keen sense of observation which captures both the majesty of mountain landscapes which inspired him so much and the picturesque scene which enlivens the setting. More than the peasants or the animals, Nature herself is the subject of his works in which he combines a veiled sky, sharp reliefs, and vegetation characteristic of Alpine flora. From Fontainebleau to Italy via the Alps, Lapito seems to have been fascinated by rock formations of the places he traversed and which dominate here.

The quality of execution rises to the level of observation, and the artist's style is of a precision which does not alter his poetry in any way. Lapito excels in seizing the nuances of light turning mountains the color of iris, enlivening a lake in the background, or penetrating a grove of trees.

Our two canvases conceived as pendants have the mark of Vallé et Bournich on the back. Situated at 3, rue de l'Arbre Sec in the first arrondissement of Paris, this fine color and varnish merchant, the successor to Belot, was appreciated for his broad range of choices in large seamless canvas.

Bibliography :

- *L'école de Barbizon: Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, exhibition catalogue, Lyon: Fine Arts Museum, Paris: RMN, 2002
- *Catalogue de tableaux, études d'après nature, esquisses, aquarelles et dessins par Lapito*, sale catalogue of the studio contents, Paris, Drouot, April 8th – 9th, 1872



18

Albert Ernest CARRIER-BELLEUSE
(Anizy-le-Château 1824 – Sèvres 1887)

BUST PORTRAIT OF WILLIAM SHAKESPEARE

Terracotta

Signed on the back

H : 40 cm (15-3/4")

Small pedestal in blackened wood: 12 cm (4-3/4")

French society's passion for free-standing busts increased in the 1850's when the latter constituted almost half of the sculptures exhibited at the Salon. Reviving the work of artists such as Houdon and Caffieri, they reflected the importance of images during the Second Empire.

The work of Carrier-Belleuse, who did many busts, stands as much from this concern with appearances as it does from the idealization extolled by Neo-Classicism. The artist was initially influenced by the style of David d'Angers whom he met during his training and through whom he entered the Fine Arts School (Ecole des Beaux-Arts) in 1840. In the work of both of these sculptors who were fascinated by the human figure, one sees the same desire to transcribe the personality and expression of their sitters by combining freedom of execution with great attention to detail.

Critics such as Maxime du Camp reproached Carrier-Belleuse for too much liveliness and expression in his figures to the detriment of the idealized features which were considered essential at the time. Carrier-Belleuse

persevered nonetheless in his style, a fact which guaranteed his reputation. Bürger's commentaries in his Salon of 1861 are eloquent in this respect: "There is nonetheless an artist, M. Carrier Belleuse, who makes male busts with a skill and spirit to which sculpture has no longer been accustomed since the late 18th century, but in terracotta...so lively and expressive. M. Carrier-Belleuse is from the family [...] of the ingenious and deliberate Pleiades of which Diderot boasted. Without a doubt, he is less mannered and less tormented, perhaps more intimate, but his charm mainly comes from his lively touch which is somewhat reminiscent of the art of painting."

While Carrier-Belleuse developed a taste for depicted feminine society through identified portraits or charming allegories, he also executed a series of masculine portraits which rendered obvious the origins of his inspiration and his attachment to the Old Masters. Virgil, Dante, Raphael, Rembrandt, Dürer and even Beethoven figure in his personal pantheon. The catalogues from the Carrier-Belleuse sales in the 1870's and from the sale after the artist's death in December 1887 inform us of the nature of this work. In the latter, Shakespeare appears among the unpublished historic busts in terracotta. Number 176 presents the image of the playwright sold for 71 francs (H: 65 cm. / 25-1/2"). This is the sitter whom Lami mentions in his Dictionary of Sculptors from the French School (*Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole Française*, 1914).

Signed "Carrier-Belleuse," our slightly smaller bust may be dated to the end of the 1860's or the following decade when the artist abandoned the signature "A. Carrier" which he had used until then. Although he probably was inspired by Droeshout's famous engraving published in the English writer's First Folio, Carrier-Belleuse presents a personal vision which is particularly expressive. It is in keeping with the taste of the century which discovered Shakespeare. His language, as well as his human and cultural archetypes, for all intents and purposes accompanied theater reform in the Romantic period and nourished not only its authors but also musicians and painters.

Clothed in an elegantly lined shirt with a mantle draped over his right shoulder, Shakespeare carries his head high and slightly turned to his right. Heavily curled hair frames his bald forehead. His mustache and light beard accentuate a sharp profile. The writer seems to be in the throes of inspiration. His frown and tight lips communicate the intensity of his concentration.

Unpublished in 1887, Shakespeare's bust was melted down after the artist's death. Today a few examples are known, including a bronze with a brown patina on a small pedestal with the inscription, "PINEDO Fondateur Paris" (Pinedo, founder Paris) (Sotheby's sale, London, June 28th, 2007, lot 110). The Pinedo firm which produced bronze furnishings until the 1930's also produced bronze artworks which were much appreciated in the late 19th century for their polychrome patinas.

Bibliography:

- J. E. HARGROVE, *The life and work of Albert Carrier-Belleuse*, Ph.D. Dissertation, New York University, New York: Garland pub., 1977
- S. LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au XIX^e siècle*, 1914, vol. 1, p. 285
- *Catalogue des œuvres originales [...] composant l'œuvre de Carrier-Belleuse*, Post-mortem sale, Paris, Hôtel Drouot, December 19th - 23rd, 1887, n° 176



19

Jules COIGNET

(Paris 1798-1860)

FIREWORKS ILLUMINATING SAINT PETER'S BASILICA AND THE CASTLE OF SAINT ANGELO IN ROME, FROM THE BANKS OF THE TIBER

Oil on canvas with the original stretcher

Signed and dated in red on lower left : '1846'

73 x 92 cm (28-3/4" x 36-1/4")

After a brief administrative career, Jules Coignet joined the studio of Jean-Victor Bertin (1767-1842) in 1818 or 1819. Considered one of the masters of historiated landscape, Bertin trained Corot, Michallon, and Daubigny in his studio. Despite the fact he didn't win the Prix de Rome in this category in 1821, Coignet left to finish his education in Italy. He abandoned the practice of so-called historic landscape in order to working up "views" sketched on site and nourished by his constant observation of nature. His numerous drawings are evidence of his method. He recomposed them in paint in the studio, but unlike artists working in the Romantic manner, he remained extremely true to what he had observed in situ.

Coignet returned to France in 1827 and remained an insatiable traveler for the rest of his life. In fact, he felt that he "only had the right to paint what he had seen and studied." He avidly travelled the length and breadth of France, from Brittany to Savoy and from Anjou to Auvergne, as well as the Tyrol whence he brought back perhaps his most poetic collection. He returned to Italy from 1840 to 1843, and then explored the Near East for several years. The artist returned from these trips with many landscapes which were based on an acute sense of observation far removed from any taste for anecdotes. He published several collections of illustrations, the first of which in 1825 brought together "*Picturesque Views of Italy*". They demonstrate his qualities as an engraver, because Coignet often transcribed his drawings himself.

Jules Coignet exhibited regularly in the Salon from 1824 to 1859. He proved to be an excellent teacher as well. When he opened his studio in 1831, he tended towards landscape instruction and therefore published two works assembling his drawings: "*Principes et Etudes de Paysage*" (*Landscape Principles and Studies*) in 1831, and "*Cours complet de paysage*" (*Complete Landscape Course*) in 1833.

Our painting demonstrates the sensitivity with which this landscape painter captured all kinds of vedutte during his Italian sojourns. *The Illumination of Saint Peter's* falls within 19th century taste for pyrotechnical displays which regularly took place in Rome during religious festivals associated with different major basilicas. Coignet exhibited a version of our work in the Salon of 1831 (*The Illumination of Saint Peter's in Rome: View from the Tiber*, n° 365). Applauded by Jal for its "fairly original effects," this may be the painting which was sold on March 8th, 1844 by Maître Ridet at Drouot. Number 19 of the sale was a "*View of Saint Peter's Illuminated in Rome*: in the foreground, the Tiber; in the background, one sees the illuminated church, and to the right, the Fort of Saint Angelo from whence the fireworks are shot. This painting, with its great color finesse, has well chosen harmonies and gives a true effect."

Saint Peter's Basilica seen from the banks of the Tiber is a subject which was regularly reworked by Coignet (see, for example, number 300 in the sale of his study, Paris, 1861). The luminosity here demonstrates the wealth of the artist's visual impressions, as he transcribes the special atmosphere of the Illumination with a very loose touch. Our work is an interesting document in its accurate depiction of one of the most famous views of the Eternal City. With great ability, the artist presents a moment full of life in which the Roman population lines the banks of the Tiber and its boats as they watch fireworks going off from Saint Peter's Basilica.

Bibliography

- Lyon Museum of Fine Arts, *L'école de Barbizon: peindre en plein air avant l'impressionnisme*, exhibition catalogue, Paris : RMN, 2002
- *Catalogue des tableaux et études peintes (...) laissés par M. Jules Coignet*, Paris, Hôtel Drouot, Sale April 8th -12th, 1861, n° 300
- *Catalogue d'une belle collection de tableaux provenant du Cabinet de M.F.F.*, Paris, March 4th-8th, 1844, n° 19
- *A. JAL, Salon de 1831 : ébauches critiques*, Paris: Dénain, 1831, p. 59
- *Explication des ouvrages de peinture (...) exposés au Musée Royal le 1er mai 1831*, Paris: Ballard, 1831, n° 365



20

Henri MARTIN

(Toulouse 1860 - Labastide-du-Vert 1943)

BUST LENGTH FRONTAL PORTRAIT OF THE ARTIST'S WIFE

Oil on canvas

Signed and dated upper left: H. Martin 1885

56 x 46,3 cm (22" x 18-1/4")

Son of a Toulouse cabinet maker, Henri Martin was admitted to the Fine Arts School in the city at the age of seventeen. He received a quality education as well as the real freedom of displaying his talent. With the city's Grand Prize in 1879, he won a scholarship which made it possible for him to pursue his studies in Paris. He signed into the studio of Jean-Paul Laurens (1838-1921), another son of the Pink City who had followed the same route twenty years earlier. He would receive unfailing support from his compatriot. "My intrepid Martin is an artist who has the devil in his body," Laurens said of him in 1883 when Henri Martin, who lived in the Montparnasse quarter, exhibited in the Salon for the third time. He would send works to the Salon right up to the eve of World War II.

1885, the year in which our portrait was painted, marked a decisive turning point in the artist's career. He won a Travel Fellowship at the Salon which he used for a trip to Italy in the company of Edmond Aman-Jean and Ernest Laurent. *The Titans Struggling Against Jupiter*, which won him this success, was commented upon by his biographer Jean Valmy-Baysse. In this painting, Martin "accentuates even more the desire that drives him to free himself from traditional influence, or rather from the grip of school: injured, vehement, his picture gives evidence of such determination that

those who see it are profoundly affected." This commentary could be applied to our work which is very singular in its free and modern handling far removed from academism.

Here, Henri Martin paints a portrait in which one can recognize his wife's features. In 1881, he had married Marie-Charlotte Barbaroux, a young talented pastel artist who often sat as his model. She can be seen, for example, in a portrait dated the year of their marriage (*Portrait of the Artist's Wife*, private collection), and in a painted study thought to be from about 1885 (*Portrait of the Artist's Wife*, location unknown), both of which were exhibited in Toulouse in 1983 (catalogue n° 6 and 11).

The handling of the work is original in several respects. Henri Martin privileges a bust length frontal view of the sitter. A very unusual approach enlivens the forms: traditional lighting is replaced by an overhead median light which emphasizes the top of the head, the nose, the arch of the eyebrows, the shoulder blades and the top of the shoulders. The rest of the face is modeled in a grey ochre shadow accentuated by the black mixture of the background. This handling gives the woman the allure of an apparition. The head is crowned with light blond hair intertwined with flowers: a blood red flower protrudes out of the young woman's pink bodice which is partially covered by a black chiffon shawl. The brushstroke is loose, broad and visible., quite different from the divisionism which would characterize the artist in his maturity. The rough handling, the chosen range of colors given to the dominant black, the facial expression with its fixed stare and the mouth half open, give our portrait expressionist overtones.

Henri Martin has produced a singular work here quite distinct from the classical portraits that he did of his entourage in the early 1880's. More than a carnal representation, he offers an intense allegorical feminine vision which is barely real. This young woman emanates a mysterious aura characteristic of this painter who was passionate about Wagner and an assiduous reader of Poe, Dante, Byron, and Verlaine. One detects the beginning of one of the less represented but none the less fascinating periods of this complex artist who frequented the Rose + Cross and Symbolist circles in the 1890's before he finally settled in the Lot where he remained until the end of his life.

Provenance :

- Vente de tableaux anciens et modernes, Me Chocho-Barré, Allardi, February 1st, 1996, Paris, Drouot-Richelieu

Bibliographie :

- J. VALMY-BAYSSE, *Henri Martin, sa vie, son œuvre*, Paris: F. Juven, 1910
- *Henri Martin : 1860-1943 : études et peintures de chevalet*, exhibition catalogue, Palais des arts de Toulouse, Mairie annexe du 5e Arrondissement de Paris, 1983
- *Henri Martin : du rêve au quotidien, exhibition catalogue*, musée de Cahors, musée des Beaux-arts de Bordeaux, musée de la Chartreuse de Douai (2008-2009), Milan: Silvana, 2008



GALERIE ALEXIS BORDES

19, RUE DROUOT – 75009 PARIS

TÉL.: 01 47 70 43 30

FAX: 01 47 70 43 40

MAIL: EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM

ISBN 978-2-9527658-7-9