

GALERIE
ALEXIS BORDES



TABLEAUX ANCIENS ET SCULPTURES

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.

*« L'artiste ne doit pas se laisser détourner du droit chemin
par le blâme d'une foule ignorante.
C'est lui qui a raison, c'est de lui que viennent
les leçons et les exemples du goût. »*

Jean-Auguste- Dominique Ingres

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance

À mon père **Patrick**,
in memoriam †



TABLEAUX ANCIENS & SCULPTURES

OLD MASTER PAINTINGS & SCULPTURE

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du vendredi 12 septembre au vendredi 28 novembre 2014
ouverture les samedi 13 et 20 septembre

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris
escalier 2, 2^e étage droite

Horaires d'ouverture : 10h30 à 13h – 14h15 à 19h

Atelier de Joos VAN CLEVE

(Clève (?), ca 1485/1490 – Anvers, 1540/1541)

1 | SAINT JÉRÔME PÉNITENT DANS SON ÉTUDE

Circa 1530-1540

Huile sur bois. Trois planches de chêne non parquetées

63,3 x 43 cm

Sur la feuille : « Sive bibo sive comedo sive dormio sive / vigilo sive aliud quid facio semper / videtur in auribus meis resonare / vox ille surgite mortui venite / [ad] iudicium » (« Que je boive, que je mange, que je dorme, que je veille, que je fasse autre chose, il me semble toujours que cette voix retentit à mes oreilles : levez-vous, les morts, venez au jugement ») (Saint Jérôme, *Commentaire sur saint Matthieu*, liv. V)

Provenance :

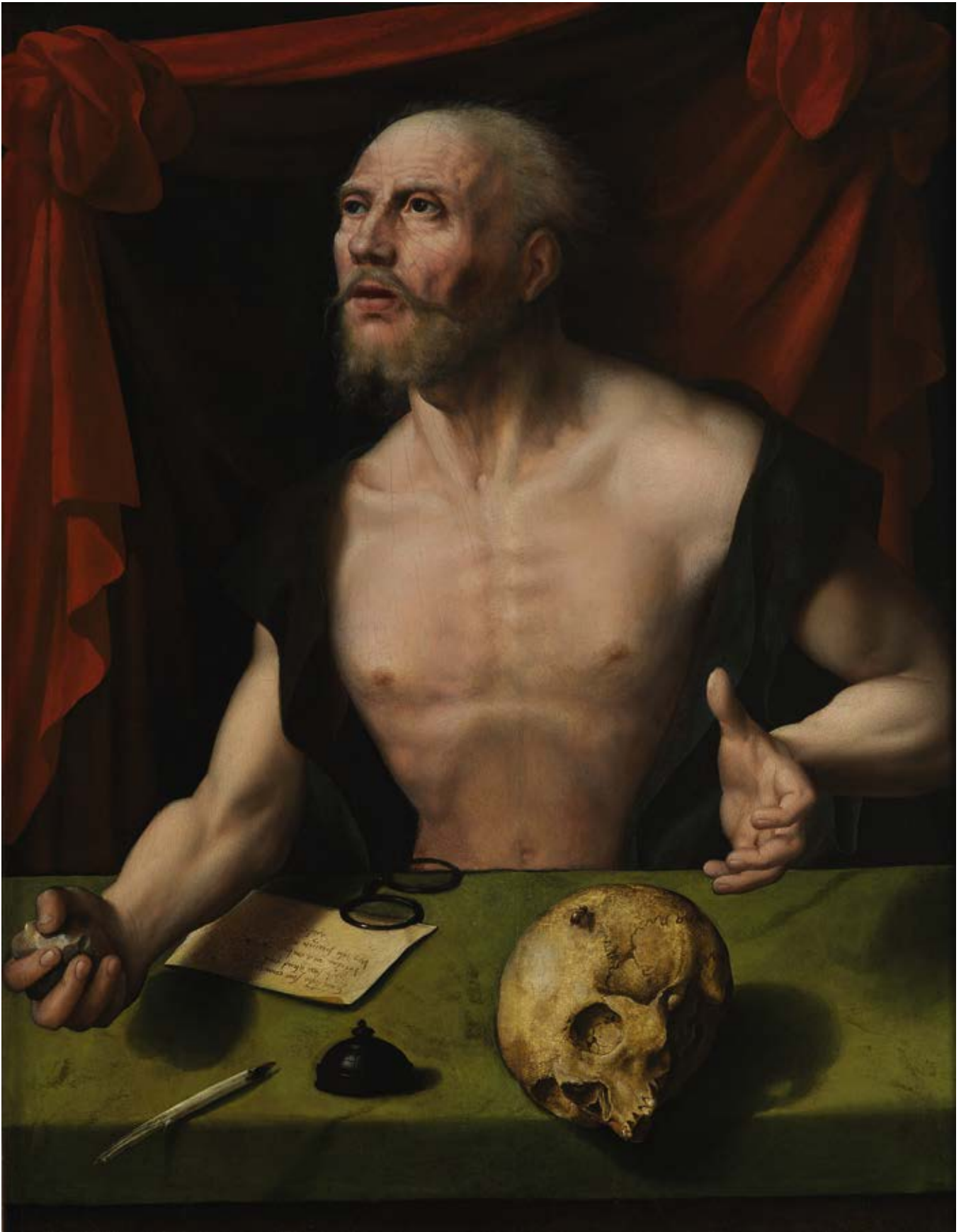
France, collection particulière

Synthèse parfaite de la pensée chrétienne et de la philosophie de l'antiquité gréco-romaine, réponse aux interrogations de société renaissante qui exaltait Érasme – « le nouveau Jérôme » – et se cherchait dans la Réforme protestante ou catholique, l'image de saint Jérôme pénitent s'imposa dès avant la fin du XV^e siècle éclipsant ses autres iconographies. De l'évocation des trois années passées en ermite par le jeune prêtre dans le désert de Syrie et de plus en plus souvent de l'épisode décrit dans la Légende Dorée où le saint se frappait la poitrine afin de chasser de son esprit les visions des « délices de Rome », la pénitence de Jérôme finit par résumer ses longues années de labeur et de dévotion dans le monastère de Bethléem que l'on imaginait ponctuées par ces moments de contemplation, d'abnégation et d'humilité. En Italie et dans le Nord, deux iconographies parallèles se formèrent, mettant en scène saint Jérôme âgé et barbu. La première le montrait près de sa grotte, agenouillé devant le crucifix et prêt à se frapper avec une pierre, vêtu d'une simple bure, les habits cardinalices jetés à terre. La seconde le représentait dans son étude, vêtu de rouge, abandonnant ses écrits pour se tourner vers le ciel comme dans cet autre passage de la Légende Dorée où il avait eu une vision de Dieu l'accusant d'être « cicéronien et non chrétien ».

Né vers 1485-1490 dans la Rhénanie du Nord, Joos van der Beke surnommé Van Cleve apparaît pour la première fois dans les sources anversoises en 1511, date de sa réception comme franc-maître dans la guilde de saint Luc. Bientôt célèbre et sollicité de toutes parts, à la tête d'un atelier considérable, il peignit des retables d'églises et de chapelles, des portraits et des tableaux de dévotion pour une clientèle

vaste et internationale. Au début des années 1530, il fut appelé à la cour de France, puis revint à Anvers vers 1535 pour ne plus la quitter jusqu'à sa mort vers 1540-1541. Son art savant et délicat où se mêlent influences italiennes et souvenirs des primitifs flamands s'inscrit pleinement dans la production anversoise du premier XVI^e siècle, mais sa ligne suave, la lumière diffuse et claire qui illumine ses scènes simples et ses figures statiques animées seulement par le foisonnement de détails au symbolisme complexe, cette douce poésie teintée de mélancolie distinguent les œuvres de Van Cleve des créations de ses contemporains comme Quentin Metsys, Jan Gossaert ou Joachim Patinir et permettent d'avancer des attributions certaines même en l'absence de signature ou trace documentaire.

La première représentation, très conventionnelle, de saint Jérôme par Joos van Cleve date du milieu des années 1510. Dans le sillage de Patinir, Joos plaça le saint dans un paysage luxuriant, mais il y apparaît presque nu, amaigri et épuisé. Quelques années plus tard, c'est l'image de Dürer qui se lit derrière le *Saint Jérôme dans son étude* de Van Cleve (*ill. 1*). Car si la position frontale, le cadrage au plus près de la figure, la perspective impossible qui fait incliner la table vers le spectateur, comprime l'espace et déforme les objets, appartiennent bien à l'art du maître anversoise, la pose du saint, la tête appuyée sur la main droite et l'index gauche posé sur un crâne sont des citations directes de Dürer. Moins torturée et surtout plus explicite grâce notamment à tout un vocabulaire symbolique, l'image de Van Cleve connut un grand succès à en juger d'après le nombre de répliques subsistantes.



La même célébrité attendait une autre représentation de saint Jérôme qui ne s'appuyait sur aucune formule existante et était vraisemblablement la création de Van Cleve née vers 1525 sinon de ses réflexions personnelles, du moins d'un dialogue avec un commanditaire éclairé (*ill. 2*). La comparaison avec les réalisations autographes de Joos van Cleve, telle la prédelle du retable de *la Déploration du Christ* conservé au Louvre qui met en scène les apôtres dans des poses similaires (inv. 1996), ne laisse guère de doutes sur la paternité du maître anversois. Réunissant les deux thèmes, la pénitence et le désert d'un côté, l'écriture et l'étude de l'autre, le peintre figura le saint rajeuni et dénudé, sa bure grise déchirée dans un geste d'une extrême détermination. Mais derrière Jérôme, c'est cette même cellule remplie d'objets et devant, la même table recouverte de drap vert où sont posés ses lunettes, l'encrier, la plume et le livre des *Épîtres de Paul*. Dans une sorte d'extase, saint Jérôme semble avoir à peine écrit sur une feuille la phrase tirée de ses commentaires sur l'Évangile de saint Matthieu et qui rappelle l'imminence du Jugement Dernier. La chandelle fumante, le crâne avec une mouche renvoient à la vanité des êtres et à la mort. La pierre que le saint sert dans sa main droite annonce les blessures qu'il s'apprête à s'infliger, sa bouche entrouverte récite des prières et implore. Mais le visage illuminé et étonnamment serein du saint, ses yeux clairs levés au ciel et à la lumière font présager la béatitude éternelle qui l'attend et deviner la vision de la sainte Trinité dont il parle dans l'une de ses missives et qui rend inutile le crucifix de l'iconographie « au désert ». Formule de prime abord peu explicite, puisque la direction trop haute du regard de saint Jérôme de Van Cleve ne permet pas à cette apparition divine de Christ en Majesté ou de sainte Trinité d'occuper un panneau voisin. Mais le tableau pouvait être placé de façon à ce que le saint soit tourné vers un autel de chapelle, un retable d'oratoire ou une croix, faisant passer le lien entre Dieu et l'ascète par l'espace même du spectateur. Sans précédent, cette nouvelle formule plut et fut reprise sans aucune modification d'abord par l'atelier de Joos van Cleve, puis par les artistes flamands et allemands. Jusqu'alors, seule une version différente était connue, celle de Gênes, agrandie et vraisemblablement postérieure, qui remplace l'arrière plan par un fond sombre (*ill. 3*), ainsi que trois panneaux quasi identiques attribués au Maître de l'Adoration de Lille, suiveur de Van Cleve¹. Celui-ci avait conservé la pose et les objets, mais réorganisé l'espace, réintégré le crucifix et symbolisé la vision par des amas de nuages voire abaissé le regard du saint pour placer en diptyque la représentation de la sainte Trinité, facilitant ainsi la lecture de cette iconographie.



ill. 1

Joos van Cleve

Saint Jérôme pénitent

Ca 1521. Huile sur bois. 60,7 x 46,7 cm

Collection particulière



ill. 2

Joos van Cleve

Saint Jérôme pénitent

Ca 1525 ? Huile sur bois. 63 x 50 cm

Localisation inconnue

¹ Voir J. O. Hand, *Unfolding the Netherlandish Diptych*, cat. exposition New Haven et Londres, 2006, p. 151, no 22.



Notre panneau conserve intacte la figure du saint de Van Cleve, mais le cadrage plus large laisse mieux voir le bord du drap vert posé sur la table dépouillée car sans chandelier ni livre d'Épîtres. Et surtout, l'étude du saint avec sa fenêtre, son rideau et ses multiples objets s'évanouit au profit d'un drapé rouge qui forme tel un cadre à la figure de Jérôme soulignant la luminosité extraordinaire des carnations.

Loin d'être un ornement anodin, ce drapé fait rentrer dans la formule la pourpre cardinalice du Docteur de l'Église tout en évitant la représentation trop directe du chapeau de cardinal. C'est là une image entière, intemporelle et cependant laconique de saint Jérôme, figure clé de la piété renaissante oscillant entre ascèse et contemplation, activité et passivité.

Un tel développement iconographique de la formule créée par Joos van Cleve, semble improbable en dehors de son atelier. De fait, il s'agit de l'une des rares versions à reprendre les dimensions et les principaux contours de l'original en n'omettant que quelques détails superflus comme les boutons de la bure, et qui reproduit exactement la citation de saint Jérôme, la plupart des répliques remplaçant maladroitement « *sive* » par « *sine* ». Mais surtout, la qualité de notre panneau est tout à fait comparable aux meilleures réalisations sorties de l'atelier de Van Cleve, avec cette chair éclatante aux ombres bleutées, les cheveux vaporeux traités un par un, tissus fins aux plis amples, volumes arrondis, ombres portées profondes aux contours nets. En même temps, la musculature atténuée, la touche plus grasse, le traitement un peu raide de la bure, le dessin préparatoire léger ne permettent pas d'y voir le travail du maître lui-même dont on connaît la finesse de la ligne et la justesse dans le rendu des matières. Notre panneau n'en demeure pas moins tout à fait exceptionnel dans la production de Joos van Cleve et de son atelier, puisque cette iconographie d'apparence simple s'avère d'une rare complexité, nourrie d'influences variées et notamment transalpines, alimentant ainsi la question non encore résolue d'un possible voyage de l'artiste anversois en Italie.

Nous remercions M. John Oliver Hand d'avoir confirmé l'attribution de notre tableau d'après une photographie haute résolution.



ill. 3

D'après Joos van Cleve

Saint Jérôme pénitent

Huile sur bois, 79 x 49 cm

Gênes, Palazzo Rossi, inv. 70

Versions connues :

- Collection particulière, huile sur bois. 63 x 50 cm (vente Bonomi Cereda, Milan, 14-16 décembre 1896, n° 81 ; collection particulière, Milan, jusqu'en 1928 ; localisation actuelle inconnue). Œuvre vraisemblablement autographe, réalisée vers 1525 (ill. 2).
- Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts, inv. 3035. Huile sur bois, 67,5 x 55 cm. Copie ou atelier. Date inscrite en haut à gauche, 1542 ou 1543.
- West Palm Beach, Floride, Norton Museum of Art, inv. 47.9. Daté de 1530. Huile sur bois, 69 x 51,4 cm. D'après Hand, il pourrait s'agir d'un suiveur de Jan Sanders van Hemessen, tout spécialement le monogrammiste de Brunswick parfois identifié avec Jan van Amstel. Voir : J. O. Hand, *Joos van Cleve and the Saint Jerome in the Norton Gallery and School of Art, Norton Gallery Studies*, 1, West Palm Beach, 1972).
- Princeton University Art Museum, inv. Y28-40. Huile sur toile contre-collée sur bois, 67,8 x 57 cm. L'examen dendrochronologique permet de dater le bois d'après 1540.
- Salzbourg, Residenzgalerie (dépôt du Museum Carolino Augusteum). Huile sur bois, 65 x 52,5 cm. Attribué à Hemessen et daté de 1550.
- Vente Lucerne, Chillingsworth, 1922, lot 3. Copie. Huile sur bois, 64 x 52 cm.
- Prague, Národní Gaerie v Praze, inv. O 8698. Monogrammiste AH d'après Joos van Cleve. Daté de 1541. Huile sur tilleul, 67,5 x 53,8 cm.
- Collection particulière (exposition Paris, *Les Chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne par la commission de récupération artistique et les Services Alliés*, Orangerie, 1946, n° 76). Copie tardive ? Huile sur toile, 65,5 x 52,5 cm.
- Vente Aale, Phillips, Londres, 1^{er} juillet 1997, lot 72. Copie. Huile sur bois, 65,5 x 51 cm.
- Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, inv. 111 LG. Artiste allemand d'après Joos van Cleve. Daté de 1548. Huile sur bois, 85,5 x 55,5 cm. L'inscription est traduite en allemand.
- Gênes, Palazzo Rossi, inv. 70. Copie. Huile sur bois, 79 x 49 cm. Sur fond noir (ill. 3).
- Vente Bonhams, 23 juillet 2006, lot 5008. Huile sur toile. 66 x 71 cm. Copie du précédent. Sans texte.

Bibliographie :

- Max Jacob Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 14 vol., Bruxelles et Leide, 1967-1976, vol. 9, partie II, 1972, p. 58, pl. 57, n° 40b.
- John Oliver Hand, *Joos Van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2004, p. 94-95, 162-163.
- Ellen Konowitz, « Dirk Vellert and the Master of the Lille Adoration: Some Antwerp Mannerist Paintings Reconsidered », *Oud Holland*, 109, 1995, p. 177-189.
- Daniel Russo, « Sur l'iconographie de Saint Jérôme pénitent : symbolisme chrétien et sujet dans l'Italie de la Renaissance (vers 1450 - vers 1550) », D. Arasse, M. Brock, G. Didi-Huberman (dir.), *Symboles de la Renaissance*, III, Paris, p. 223-239.



Abraham TENIERS

(Anvers, 1629 – 1670)

2 | TROIS MACAQUES JOUANT AUX CARTES

Circa 1650

Huile sur panneau

20 x 24,8 cm

Provenance :

France, collection particulière

Quatrième fils et élève de David Teniers l'Ancien, Abraham fut reçu dans la guilde de Saint-Luc dès 1646 comme apprenti. Il travailla d'abord dans l'atelier bruxellois de son déjà illustre frère, David Teniers le Jeune, de dix-neuf ans son aîné, puis s'installa comme franc-maître à Anvers sans pour autant jamais cesser de collaborer avec David. Grâce à celui-ci, il entra au service de l'archiduc Léopold d'Autriche comme peintre et marchand de tableaux et estampes. Plusieurs gravures de son père ou de son frère portent en effet sa signature d'éditeur : « Abraham Teniers excudit ». Il se spécialisa dans les petites scènes de genre inspirées des compositions de son frère. Le 16 juillet 1664, il épousa, à la cathédrale d'Anvers, Élisabeth de Roore. Son frère fut son témoin. Il mourut six ans plus tard, fort regretté de David le Jeune.

Aucune étude n'a jusqu'alors été menée sur cet artiste qui n'avait peut-être pas le talent et l'inventivité de son frère, mais n'était point médiocre pour plaire à l'archiduc dont on connaît le jugement sûr en matière de peinture. Sa signature « A. TENIERS. F » apparaît sur une petite *Kermesse de paysans* datée de 1664 (Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, inv. 908). Très influencé par les *Kermesses* de David Teniers le Jeune, ce tableau sans prétention est de belle facture et se démarque par sa touche vive, inquiète, et les reflets de lumière d'un blanc pur qui courent en lignes sinueuses sur les figures courtes des paysans amochés aux visages proches de la caricature et de leurs femmes lassées. Deux tableaux non signés mais très semblables et indubitablement contemporains peuvent également être donnés sans hésiter à Abraham Teniers (*La danse des paysans* et *La fête paysanne*, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage). Quant au reste du corpus d'Abraham Teniers, il se forma surtout à partir des œuvres dans le style de son frère que l'on ne pouvait pas, pour des raisons essentiellement de qualité, attribuer à celui-ci. Autant dire que son nom se retrouve accolé à un bon nombre de peintures de manière très variable dont certaines franchement

maladroites et d'autres parfaitement réussies.

Notre tableau se classe sans conteste dans cette deuxième catégorie. Certes, les singes joueurs de cartes, fumeurs, militaires et même peintres appartiennent au répertoire de David Teniers le Jeune (*ill. 1*). Avec leurs poils blancs au menton qui ressemblent aux barbes, leurs petites vestes colorées et chapeaux plats garnis de longues plumes, leurs bourses à la ceinture, leurs dagues dans les porte-épée et leurs capes, les macaques de Teniers ne « singent » pas les hommes, mais les remplacent dans une sorte de réalité parallèle où ils seraient nobles ou mercenaires. Mais bien que la composition de notre singerie rappelle celle des tableaux de David Teniers, une certaine sécheresse d'exécution, le peu de petits détails qui font le charme de ses scènes de genre, l'espace comprimé et les raccourcis parfois approximatifs font rechercher une autre attribution.

Cependant, aucune faiblesse dans cet agencement décentré, dans ces figures de macaques habilement cernées aux expressions facilement déchiffrables ce qui n'est pas toujours le cas dans les œuvres autographes de David Teniers (*ill. 2*). La partie de cartes est finie et voit triompher le singe de droite qui montre fièrement et non sans une certaine malice ses as de cœur et de pique. Le perdant de gauche, avec son riche habit, son écharpe rouge et son gorgerin, est abattu et semble incrédule, tandis que l'unique spectateur lève son verre à la victoire en agitant son bonnet à plumes. Les singes sont assis à même la terre battue, utilisant le sol pour marquer les points à la craie. Le décor qui se limite à la cheminée, une bassine posée sur une table à tréteaux et une fenêtre aux volets inclinés concentre toute l'attention sur les joueurs, alors que chez David Teniers le regard se promène d'un détail à un autre.

Ces mimiques démonstratives sans être grimaçantes, ces compositions focalisées sur quelques personnages, ces erreurs de perspective caractérisent les plus belles peintures



attribuées à Abraham Teniers comme *Les Singes buvant dans une taverne* (collection particulière) ou encore les pendants *Les singes pâtissiers* et *Les singes cuisiniers* (collection particulière). Toutes ces œuvres, y compris notre peinture, ont surtout en commun avec la *Kermesse* de 1664 cette touche particulièrement agile, courbe et brève, et ses blancs nerveux qui animent les formes et les objets, permettant de reconsidérer l'ensemble du corpus donné à Abraham Teniers pour finalement redécouvrir cet artiste que les attributions un peu faciles firent croire moins bon peintre qu'il ne l'était en réalité.



ill. 1

David Teniers le Jeune

Singes dans une taverne

Huile sur bois, 20 x 30 cm

Madrid, Prado, inv. P1807



ill. 2

David Teniers

Deux singes jouant aux cartes

Eau-forte





Thomas BLANCHET

(Paris, 1614 ? – Lyon, 1689)

3

ADORATION DES BERGERS

Circa 1660

Huile sur cuivre préparé

24 x 37 cm

Provenance :

France, collection particulière

Notre *Adoration des bergers* est le premier cuivre attribué à Thomas Blanchet, artiste lyonnais polyvalent qui avait embrassé tous les domaines, de la peinture de chevalet aux grands décors, la sculpture et l'architecture, et excella dans bien des techniques, du dessin à la gravure. Car quoique non signé, comme la quasi-totalité des œuvres de Blanchet, notre petit tableau qui réunit l'académisme classique et le baroque romain teinté de maniérisme en porte indubitablement la main, reconnaissable entre toutes.

Né probablement à Paris vers 1614 et très tôt attiré par la sculpture, Thomas Blanchet quitta pourtant l'atelier de Jacques Sarrazin pour celui de Simon Vouet. De ces deux artistes, mais aussi des anciens maîtres de Fontainebleau qu'il paraît avoir beaucoup regardés, il hérita un goût marqué pour les ensembles illusionnistes et les systèmes décoratifs mêlant stucs et peintures. Vers 1635, il se rendit à Rome où il demeura jusqu'en 1654. Il ne semble subsister aucune œuvre peinte de cette période, au cours de laquelle il subit l'influence de Poussin et d'Andrea Sacchi, ainsi que celle de Michel-Ange, de Pierre de Cortone et du Bernin qui loua son talent.

Sa renommée de peintre monumental lui valut d'être appelé à Lyon en 1655 pour décorer le nouvel hôtel de ville. Dès lors au service de la ville – il portait le titre de « peintre ordinaire de Lyon » depuis 1675 –, Blanchet développa une ample activité de décorateur, de concepteur de fêtes, de portraitiste, d'architecte et de fournisseur de modèles pour les sculpteurs, les orfèvres et les graveurs. Reçu à l'Académie en 1676 et participant à quelques chantiers dans la capitale, il refusa de quitter Lyon qui offrait une plus grande liberté à son art, affranchi des impératifs classiques qui dirigeaient la peinture à Paris. En 1681, il fonda à Lyon, avec Coysevox, une académie de peinture, filiale provinciale de l'institution parisienne, mais ne parvint pas à faire école. Les grands décors qui avaient fait sa gloire disparus ou dégradés, le nom

même de Blanchet finit par s'évanouir dès le XVIII^e siècle. Il fallut attendre les années 1980 et les travaux de Lucie Galactéros-de Boissier pour que soit reconsidéré l'œuvre de cet artiste original et baroque dans le sens le plus noble du terme.

À la fois parisien, bellifontain, romain et lyonnais : si la manière éclectique de Blanchet peine à réussir une synthèse parfaite de ces courants parfois contraires, elle possède une rare intensité dramaturgique qui fait tout l'attrait des œuvres de l'artiste. Blanchet cultive la rhétorique ample et théâtrale assez proche de celle de Cortone, mais le développement de ses dynamiques est souvent contraint, empêché, voire brisé. Ses figures tantôt mouvementées, tantôt inertes aux attitudes désaccordées sont inscrites dans des espaces mal définis et comprimés. Les drapés tumultueux aux plis larges et compliqués dissimulent les corps et accentuent l'attention sur les mains, les pieds et les visages aux yeux étirés cernés d'une ombre profonde en triangle. Car les compositions de Blanchet tiennent moins par les axes structurels chers aux peintres classiques que par tout un réseau de regards et de gestes ; chaque personnage, quelle que soit sa position et son importance, devenant tel un chaînon indissociable de l'ensemble.

Malgré ses dimensions réduites, notre *Adoration des bergers* empreinte d'une émotion sincère et d'un lyrisme tourmenté illustre parfaitement ce style très particulier de Blanchet. Notre cuivre est telle une réflexion personnelle sur le chef-d'œuvre de Poussin universellement connu grâce à la gravure, mais que l'artiste avait probablement vu lui-même lors de son séjour à Rome (*Adoration des bergers*, Londres, National Gallery, inv. NG 6277, *ill. 1*). Une réflexion qui va plus loin que dans l'*Adoration des bergers* peinte par Blanchet pour l'église Saint-Paul de Lyon ou dans son dessin aujourd'hui conservé au Louvre (*ill. 2*). Ici, Blanchet n'empreinte à Poussin que quelques détails, comme la







porteuse d'offrandes absente des textes bibliques, la trouée dorée dans le ciel ou la figure de Joseph. Mais à l'agencement savamment construit de Poussin, à la progression lente vers l'enfant Jésus, à la quiétude et l'intemporalité, Blanchet substitue un espace étrange et très théâtral, le rythme irrégulier et l'emportement de l'instant.

Le visage de Marie, vu de profil, pâle, tragique, occupe le centre du tableau. La blancheur de ses chairs est accentuée par celle de son voile, suffisamment lâche pour laisser voir son cou. Le rouge de sa robe et le bleu intense de la volumineuse draperie qui s'enroule autour de son corps ne trouvent aucun écho pour équilibrer l'ensemble sinon les montagnes violacées à l'arrière plan et le ciel rosé du petit matin. Les mains sur le cœur, comme suppliant, Marie porte le regard tendre et inquiet sur son enfant, couché dans une mangeoire sur un drap d'un blanc éclatant. Pour représenter Jésus, Blanchet choisit une pose inédite et audacieuse, en raccourci, ce qui fait le paraître plus petit que d'ordinaire, fragile et étonnamment seul, presque abandonné. Il est endormi et seule la couleur chaude de sa peau permet de dire qu'il vit encore. À gauche de Marie, un berger s'incline, mais son visage est dissimulé derrière le voile de la Vierge. Derrière la mangeoire, Joseph, les mains jointes, rappelle les figures immobiles des retables de la Renaissance. À droite du tableau, deux femmes à la gestuelle expressive et deux bergers agenouillés : l'un, jeune, exalté et l'autre, âgé, serein et apaisé. Aux habits gris-bleu et orangé de la porteuse de panier répondent les nuages denses en haut à gauche et les rayons lumineux où baignent deux angelots tenant le phylactère avec l'inscription « GLORIA IN EXCELSIS DEO ».

Comme à son habitude, Blanchet comprime l'espace, laissant peu de place aux personnages obligés de se serrer sur un plateau rocheux parsemé de ruines antiques devant un temple avec ses colonnes de pierre et ses statues dont seules les parties basses sont visibles. Plus loin, cachée par les nuages, la pyramide de Caius Cestius aurait fait situer la scène à Rome plutôt qu'à Bethléem si l'austère muraille ponctuée de tours de l'arrière plan était plus près pour évoquer le mur d'Aurélien qui, dans la réalité, traverse le monument.

Cette intrusion de réalités romaines dans une scène du Nouveau Testament ne suffit pourtant pas à elle seule pour dater la réalisation de notre cuivre de la période italienne de Blanchet. Au contraire, les parallèles sont plus évidents avec ses toiles peintes à Lyon. Ainsi, les porteuses d'offrandes ne sont pas sans rappeler les égyptiennes du *Moïse sauvé des eaux* exécuté par Blanchet vers 1655 (Paris, musée du Louvre, inv. RF 1985-88, *ill.* 3). Les palmiers sombres vus à contre-jour, les nuages et les effets de lumière font penser à *Cléobis et Biton* (huile sur toile, 97,5 x 134,5 cm, Rome, Galleria nazionale, Palazzo Corsini), et les angelots à l'*Allégorie du*

pouvoir personnel de Louis XIV datable de 1661 environ (huile sur toile, 25 x 31 cm, collection particulière¹). Quant aux figures féminines aux bras généreux, extrémités effilées, cous longs et profils grecs, il suffit de citer *L'Allégorie de la réconciliation de Lyon et de Rome* (plume et encre brune, lavis, pierre noire ; Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 23786) ou la *Religion* du frontispice des *Pensées chrétiennes pour tous les jours du mois* de Constant de Silvecane (Lyon, 1685) qui porte le même voile léger et aérien que la Vierge de notre tableau.

Il n'en demeure pas moins que ce petit cuivre est un apport essentiel au corpus de Blanchet, et ce, non seulement par sa technique. D'un sujet classique et d'une inspiration poussinienne assumée, il s'avère en effet aussi audacieux et bouleversant que les grandes compositions du maître lyonnais.

Nous remercions Mme Lucie Galactéros-de Boissier d'avoir confirmé l'attribution de notre œuvre, ainsi que M. Dominique Jacquot, conservateur en chef du musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

Bibliographie :

- Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet*, Paris, Arthéna, 1991.

¹ Voir Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet*, Paris, 1991, cat. P 144 et 166.



ill. 1

Nicolas Poussin

Adoration des bergers

1631-1633

Huile sur toile

97,2 x 74 cm

Londres, National Gallery, inv. NG 6277



ill. 2

Thomas Blanchet

Adoration des bergers

Plume et encre brune, pierre noire sur papier

13 x 18,1 cm

Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 23794



ill. 3

Thomas Blanchet

Moïse sauvé des eaux

Ca 1655

Huile sur toile

96,5 x 133 cm

Paris, musée du Louvre, inv. RF 1985-88

Maître des CORTÈGES

(actif à Paris vers 1645-1660)

4

CRUCIFIXION AVEC SAINTE MARIE-MADELEINE ET DEUX ANGES

Circa 1650

Huile sur cuivre

54 x 40 cm

Provenance :

France, collection particulière

Si les recherches menées par Pierre Rosenberg et Jean-Pierre Cuzin ont permis de dissocier de l'œuvre des frères Le Nain tout un corpus de tableaux à la personnalité très particulière, aucun document n'a jusqu' alors été capable de lever l'anonymat de cet artiste qui continue à porter le nom de convention du Maître des Cortèges ni de retracer un tant soit peu sa biographie. On peut seulement penser que ce peintre, le plus ambitieux et varié des suiveurs des frères Le Nain, était de formation française et travaillait dans les années 1645-1660, vraisemblablement à Paris pour une clientèle aisée de collectionneurs.

Son nom de Maître des Cortèges fut formé à partir de deux peintures, la *Procession du bœuf gras* (Paris, Musée Picasso, inv. R.F.1973) et la *Procession avec un bélier* (Philadelphia Museum of Art, inv. E1950-2-2), mettant en scène des paysans coiffés de couronnes de feuilles de vigne qui lèvent leurs verres de vin pour célébrer Bacchus et la boisson et sont moqués par les enfants et les gentilshommes. Dans ces cortèges farfelus, le ridicule, le grossier et le faux-semblant règnent en maître, auxquels répondent les compositions volontairement théâtrales et tassées, les figures trapues, la palette brun-gris ponctuée de rouge vif pour quelques bonnets et vestons. Tout ceci se retrouve aussi dans la *Fiancée normande* (collection particulière), la *Rixe de Portefaix* (Moscou, musée Pouchkine des Beaux-Arts, inv. 2974) ou *L'Homme se faisant servir du vin* (Bristol Museum & Art Gallery, inv. K2418).

Le contraste est d'autant plus saisissant avec les compositions religieuses du Maître des Cortèges, empreintes d'une sensibilité toute chrétienne, sans aucune affectation ni grandiloquence baroque. On y reconnaît pourtant sans peine la même main attentive et patiente, la même lumière fraîche et directe, le manque de profondeur, la disposition scénique des figures, les erreurs d'échelle, les visages ovales

au long nez légèrement pointu, les draperies épaisses et pesantes, la gamme de couleurs froides réchauffée par quelques détails de rouge profond comme dans les scènes paysannes, mais aussi de jaune d'or, vert clair ou rose pâle. De dimensions et provenances variables, les quelques peintures religieuses que l'on donne aujourd'hui à notre artiste forment un groupe parfaitement cohérent, facilitant la recherche d'autres œuvres.

Outre les caractéristiques du style, toutes présentent en effet des compositions simples et cependant originales, s'écartant volontiers des schémas iconographiques établis, habitées d'une émotion sincère qui se lit dans les mains jointes, posées sur le cœur ou ouvertes et dans les regards étonnés, contristés ou intériorisés. C'est autant le cas de la grande *Adoration des bergers* (Berlin, Nationalgalerie, inv. 67.4, *ill. 1*), de l'*Assomption de la Vierge* (Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 1794-1-40), de l'*Annonce aux bergers*, scène nocturne tout en longueur (collection particulière, *ill. 2*), que de notre *Crucifixion avec sainte Marie-Madeleine*, petit tableau de dévotion sur cuivre, un peu plus grand que le *Couronnement d'épines* du Louvre (inv. RF 2002-13). Certes, le thème de Marie-Madeleine seule au pied de la croix n'était pas nouveau. Mais alors que les autres artistes cherchaient à stabiliser la mise en place en déplaçant légèrement la croix et en rapprochant la sainte le plus possible – ainsi Jacques Stella dans son cuivre réalisé à Rome en 1625 (Paris, Musée du Louvre, inv. RF 2007-15) –, le Maître des Cortèges n'hésite pas à isoler la figure de la Madeleine dans l'angle inférieur gauche, soulignant sa profonde douleur proche du désespoir. Un déséquilibre accentué par la présence de deux anges dans le ciel prématurément assombri, ainsi que par la succession abrupte de plans à droite avec les soldats romains dont seuls les casques sont visibles et la ville de Jérusalem au loin baignée de lumière orageuse. D'une rare intensité,



notre *Crucifixion* avec ces bustes d'anges qui paraissent fixés sur les nuages denses et cette lumière blanche tend vers l'icône, tout en offrant quelques passages sublimes comme la figure du Christ, la couronne d'épines qui se confond avec l'auréole dorée, les cheveux blonds de Marie-Madeleine ou son habit aux reflets irisés.

Nous remercions M. Jean-Pierre Cuzin d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre.

Bibliographie :

- Pierre Rosenberg, « L'exposition Le Nain, une proposition », *La Revue de l'Art*, n° 43, 1979, p. 91-92.
- Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre des Le Nain*, Paris, 1993.
- Jean-Pierre Cuzin, « A propos de l'entrée au Louvre du Couronnement d'épines. Une suite de questions pour le Maître des Cortèges », *Revue du Louvre*, octobre 2009, n° 4, p. 35-45.
- Jean-Pierre Cuzin, *Figures de la Réalité : Caravagesques français, George de la Tour, les frères Le Nain*, Paris 2010, p. 327-328.



ill. 1

Maître des cortèges

Adoration des bergers

Huile sur toile. 159 x 111,5 cm

Berlin, Nationalgalerie, inv. 67.4



ill. 2

Maître des cortèges

Annonce aux bergers

Huile sur toile. 116,8 x 187,3 cm

Collection particulière



Frans VAN DER MIJN (MYN)
(Düsseldorf, 1719 – Londres, 1783)

5 | JEUNE BERGÈRE AU CHAPEAU ROUGE

Circa 1755

Huile sur cuivre ovale. Au revers, incisé : « 338cg d’Asturias »

Cadre du XIX^e siècle en bronze ciselé et doré, surmonté de deux angelots tenant les armes d’Espagne (écartelé : 1 et 4 de Castille, 2 et 3 de Léon, enté en pointe de Grenade, sur-le-tout d’Anjou). Sur le pourtour, une inscription : « SOUVENIR D’ÉSCURIAL »

13,5 x 11 cm (ovale)

23,5 x 16,5 cm (avec cadre)

Provenance :

France, collection particulière

Tous les six enfants d’Heroman van der Mijn (1684-1741) – Cornelia, Gérard, Andreas et Frans issus de son premier mariage, ainsi que Robert et George nés de la seconde union – devinrent des artistes, mais seuls Frans et George parvinrent à dépasser la forte influence de leur père et à établir une réputation solide.

Originaire d’Amsterdam, Heroman van der Mijn fit sa formation chez le peintre de fleurs Ernst Stuven, et se spécialisa dans le portrait et les petites scènes historiques. Frans naquit à Düsseldorf lorsque son père était au service de l’électeur palatin Jean Guillaume. À la mort du prince, la famille partit pour Anvers, puis pour Paris où Heroman rechercha en vain le patronage du duc d’Orléans. Il reçut finalement une proposition de Lord Cadogan de s’installer à Londres et franchit la Manche en 1721. Dans la capitale anglaise, Heroman, qui vit son nom anglicisé en « Van der Myn », se fit surtout portraitiste et s’entoura d’un grand atelier où étaient formés ses enfants aînés. Ses portraits d’apparat très finis et ambitieux à l’iconographie complexe, ainsi que ses petites images plus intimes eurent beaucoup de succès, tout comme les bouquets de fleurs de sa fille Cornelia. Fier, Heroman acquit une imposante demeure à Soho, mais les prix trop élevés qu’il demandait pour ses toiles et son train de vie extravagant avaient ruiné les finances de la famille. En 1728, il organisa une grande vente publique de ses œuvres chez Christopher Cock. Craignant de se faire arrêter pour dettes, Heroman quitta Londres en 1736 et retourna aux Pays-Bas, où il travailla pour Guillaume IV d’Orange-Nassau. Peu avant sa mort, il revint en Angleterre, où certains de ses enfants étaient installés, dont Frans, qui s’était occupé de la formation de son jeune frère George.

Avec George, Frans retourna à Amsterdam en 1742, devenant rapidement l’un des portraitistes les plus recherchés. Les membres des plus grandes familles hollandaises venaient poser pour lui : les Van de Poll, les Rendorp, les Witsen, les Muilman et les Van Collen, ainsi que le prince Guillaume IV. Sa manière, bien que proche de celle de son père, se révèle alors plus personnelle et virtuose. Ses coloris sont plus sombres, son modelé plus ferme, ses drapés animés de vifs reflets de lumière, ses mises en scène moins apprêtées et parfois teintées d’une certaine désinvolture propre à ce milieu du XVIII^e siècle.

En 1748, Frans déménagea à La Haye, laissant George à Amsterdam, puis partit à Londres, où il gagna la réputation d’un grand portraitiste. Entre 1761 et 1772, il envoyait régulièrement ses œuvres à la société londonienne des artistes. À sa mort en 1783, le *Gentleman’s Magazine* lui consacra une petite notice, le qualifiant de « *very eminent portrait painter* », s’étonnant de ses exigences de pouvoir fumer sa pipe en peignant (ce qui lui aurait fait perdre quelques précieuses commandes) et saluant surtout la ressemblance de ses modèles, la beauté de ses drapés et l’excellence de ces figures de fantaisie¹.

C’est à cette dernière catégorie qu’appartient notre cuivre représentant une jeune femme vêtue en bergère, avec son grand chapeau de paille rouge que l’on retrouve dans les peintures hollandaises depuis le XVII^e siècle. On devine, au loin, les arbres à la verdure éclatante et le ciel bleu semé de quelques nuages vaporeux. La coiffure de la demoiselle est simple et elle n’a pour bijoux que des pendants d’oreille. Sa robe gris perle au corsage lacé devant et non dans le dos est garnie de rubans bleus aux épaules et de franges de fils d’or



aux manches : un accoutrement imaginaire semblable à celui que porte la femme dans une *Allégorie du toucher* de Van der Mijn datable du début des années 1760 (*ill. 1*).

Avec son petit nez pointu, sa bouche vermeille et ses grands yeux, la jeune femme est une figure de pastorale, d'une fête galante. La ressemblance est frappante avec les portraits féminins idéalisés en grisaille (huiles et pastels) qui constituaient l'une des spécialités de Frans van der Mijn à son retour en Angleterre (*ill. 2-3*). Mêmes habits élégants garnis de rubans, traits délicats, nez légèrement retroussés, joues pleines, grands yeux scrutateurs, les plis qui marquent les longs cous des jeunes femmes que l'artiste aime dépeindre de profil, comme si elles se retournaient pour apercevoir le spectateur du coin de l'œil, modestes et coquettes à la fois. Dans notre cuivre dont les dimensions réduites autorisaient les compositions les plus audacieuses, la demoiselle regarde

par-dessus son épaule sans que cette contorsion ne trouble la perfection de ses traits. Son chapeau aux larges bords plonge dans l'ombre une partie de son visage comme dans quelques peintures de Nicolas Lancret, la rendant autant mystérieuse qu'elle est charmante.

Il y a surtout ici ce jeu de lumière, subtil et savant qui avive toujours les figures de pure fantaisie de Van der Mijn, les rendant presque plus vivants que ses modèles auxquels la bienséance impose le maintien le plus strict. Blancs et vifs, les rayons de soleil illuminent d'un trait clair le bord du chapeau, précisent l'arête du nez, réchauffent l'ombre sur le visage, s'étalent sur la joue, se glissent au fond des iris bruns et s'éparpillent sur les soieries et les mousselines en petites touches claires et rapides. Cette œuvre est un amusement, un agrément, une petite folie d'un portraitiste renommé.



ill. 1
Frans van der Mijn
Allégorie du toucher
Ca 1750
Huile sur toile
87 x 69,2 cm
Collection particulière



ill. 2
Frans van der Mijn
Portrait d'une jeune femme
Signé et daté de 1756
Huile sur toile, en grisaille
53,3 x 41,6 cm (ovale)
Collection particulière



ill. 3
Frans van der Mijn
Portrait d'une jeune femme
Signé et daté de 1756
Huile sur toile
53,5 x 42,2 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3956

Bibliographie :

- Roger Mandle (dir.), *Dutch Masterpieces from the Eighteenth Century. Paintings and drawings 1799-1800*, cat. exp., Minneapolis Institute of Arts, Toledo Museum of Art, Philadelphia Museum of Art, 1971, p. 63-64.
- Adolph Staring, « De van der Mijns in Engeland », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 17, 1966, p. 201-245, vol. 19, 1968, p. 171-203.

¹ *The Gentleman's Magazine*, vol. LIII, part. II, 1783, p. 718.



Gérard SEGHERS

(Anvers, 1591 – 1651)

6 | L'ANNONCIATION

Circa 1625

Huile sur toile

Cadre en bois sculpté et doré du XVII^e siècle

42,5 x 59 cm

Provenance :

- Probablement collection Antoine Triest, évêque de Bruges (1576-1657)
- France, collection particulière

Un heureux hasard a fait ressortir de l'ombre, à peu de temps d'intervalle, deux *Annonciations* très semblables et de conception tout à fait inhabituelle qui portent la main du peintre anversois Gérard Seghers, connu pour avoir su assimiler mieux que quiconque les influences italiennes allant de Raphaël et Véronèse à Manfredi tout en restant profondément ancré dans la tradition flamande avec une palette exquise quasi maniériste.

La première version (notre tableau), est de dimensions réduites et d'un état de conservation étonnant. Elle est dans les moindres détails semblable à la seconde, très grande, conservée aujourd'hui dans une collection particulière (*ill. 1*). Il s'agit manifestement d'un tableau d'église abimé par sa longue exposition et légèrement rogné, même si sa provenance de l'église jésuite de Saint-Michel de Courtrai suggérée par Jan Vaes reste à démontrer¹. En effet, elle porte de façon discrète les armoiries d'Antoine Triest (1576-1657) qui en fut sans doute le commanditaire. Issu d'une famille noble, homme de grande culture acquis aux idées de la Réforme catholique, il suivit des études de droit et de théologie à l'université de Louvain et fut ordonné prêtre en 1602. Doyen du chapitre de la cathédrale de Bruges, aumônier et prédicateur des archiducs Albert et Isabelle, il devint évêque de Bruges en 1616, puis fut transféré à Gand

en 1622. Jusqu'à sa mort, il s'attacha à restaurer la foi catholique en appliquant avec zèle et enthousiasme les préceptes du concile de Trente, en visitant régulièrement les cent cinquante paroisses de son diocèse et en veillant tout particulièrement à l'enseignement du catéchisme, à la formation des prêtres, à la prédication, à la reconstruction des églises et des monastères détruits ou pillés pendant les troubles iconoclastes et à la création des institutions nouvelles. Tenté par le jansénisme, il empêcha en 1653 la promulgation à Gand de la bulle pontificale de condamnation *Cum occasione* et fut suspendu de toute juridiction et de toute fonction ecclésiastique. S'étant soumis, il obtint l'absolution de ces censures et fut pleinement réintégré dans ses fonctions.

Réputé pour sa piété et sa charité, Antoine Triest fut également un amateur d'art et un collectionneur, passant souvent commandes de tableaux destinés aussi bien à l'ornement de la cathédrale et des églises de son évêché qu'à sa propre demeure. Il est d'autant plus étonnant de penser que son blason pourrait avoir figuré sur une peinture de l'église Saint-Michel de Courtrai qui dépendait de l'archevêché de Courtrai. Il paraît plus vraisemblable que l'*Annonciation* ornait, du moins au XVII^e siècle, l'une des églises du diocèse de Gand, bien que l'on n'ait encore retrouvé aucun document le confirmant.

¹ Pour appuyer sa théorie, Jan Vaes se base sur deux mentions. La première, dans les archives de l'église datant de 1620, concerne le don par les sœurs Baggaerts d'un parement d'autel de soie rouge brodé d'or destiné à la chapelle Notre-Dame de l'église Saint-Michel dont le tableau figurait une *Annonciation*, avec, entre l'Ange et la Vierge, un « lis dans un vase » (Vaes, 2005, p. 65). La seconde est due à Guillaume Pierre Mensaert qui note, en 1763, la présence de deux tableaux de Seghers à Saint-Michel, une *Annonciation* au maître-autel et une *Résurrection* – depuis au Louvre – dans

la chapelle latérale (*Le peintre amateur et curieux, ou Description générale des tableaux des plus habiles Maîtres, qui font l'ornement des églises, couvents... des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, 1763, II, p. 71). L'*Annonciation* ne figure pas dans le catalogue de 1777 des biens jésuites à vendre : le tableau fut finalement adjugé pendant l'occupation française le 11 novembre 1800 pour la somme modique de 15 francs. S'il s'agit réellement de la grande *Annonciation* de la vente Lempertz, rien ne permet d'affirmer qu'elle était à Saint-Michel avant 1763.









ill. 1

Gérard Seghers

L'Annonciation

Ca 1620. Huile sur toile. 119,5 x 206,5 cm

Collection particulière

Quoi qu'il en soit, il s'agissait sans doute d'une commande personnelle et particulièrement réfléchie. Une réflexion que Seghers, profondément croyant et membre de la Sodalité jésuite de l'Annonciation pour hommes mariés, ne paraît pas avoir pu mener seul. Son *Annonciation* de l'église des Capucins à Soleure, signée et datée de 1624, reste conventionnelle et respecte parfaitement les codes iconographiques établis à partir de l'Évangile de Saint Luc et celui apocryphe de Jacques le Mineur. On y retrouve la colombe du Saint Esprit, Dieu le père bénissant Marie, le panier de couture, le livre ouvert, les lis blancs, la gestuelle annonciatrice et ouverte de l'ange, la pose retenue de la Vierge acceptant la nouvelle avec humilité. Dans les deux tableaux qui nous intéressent, le livre et le vase sont présents, mais point de détails évoquant un intérieur ni de colombe : seuls les rayons de lumière, les angelots et les chérubins évoquent l'intervention divine. Et surtout, la composition paraît toute nouvelle et inédite. La Vierge assise près d'une table recouverte de drap violet – couleur épiscopale – domine la scène, tendant sa main droite vers l'Archange avec bienveillance. Celui-ci, vêtu d'une dalmatique diaconale de velours vert – couleur du temps ordinaire et non le blanc revêtu

pour les fêtes mariales –, s'agenouille et s'incline profondément en joignant pieusement ses mains. Une couronne et un sceptre royal sont déposés aux pieds de Marie tel un ultime hommage et annonce de son couronnement, voire la citation de la prière de Saint Cyrille d'Alexandrie, père et Docteur de l'Église, qui fut l'âme du concile d'Éphèse en 431 où la bienheureuse Vierge Marie fut proclamée Mère de Dieu : « Nous te saluons, Marie, Mère de Dieu, trésor sacré de tout l'univers, astre sans déclin, couronne de la virginité, sceptre de la foi orthodoxe, temple indestructible, demeure de l'incommensurable, Mère et Vierge, à cause de qui est appelé béni, dans les saints Évangiles, celui qui vient au nom du Seigneur ».

Il fallut un théologien de la stature d'Antoine Triest pour concevoir un programme aussi inhabituel participant pleinement de la réaffirmation des dogmes voulue par le concile de Trente. Mais son intervention ne pouvait guère aller plus loin. La plasticité des poses, les chairs porcelainées, les mains graciles aux doigts effilés, le voile délicatement transparent de la Vierge, les drapés bouffants aux couleurs pures et intenses, les reflets chatoyants des ors de la dalmatique, la lumière céleste orangée et épaisse, la douce



auréole autour de la tête de Marie, les plumes soyeuses et naturalistes des ailes de l'archange, les nuages denses et lourds appartiennent à l'art de Seghers et surtout à ses premières réalisations entre son retour d'Italie vers 1620 et sa collaboration soutenue avec Rubens commencée peu avant 1630. On pense notamment à l'*Extase de sainte Thérèse* (Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, inv. 509, *ill. 2*) ou au *Songe de saint Joseph* signé et daté de 1626 (Ingolstadt, église Saint-Maurice) où l'on retrouve les mêmes chérubins, les mêmes anges aux traits fins et grands yeux en amande mi-clos, les mêmes rayons de lumière, couleurs éclatantes et intensité religieuse. Comme toujours chez Seghers, les influences hétérogènes n'altèrent en rien l'intégrité de la composition. Ainsi, la figure de la Vierge s'inspire de la Madone de Bruges de Michel-Ange, particulièrement vénérée en ce début du XVII^e siècle, et les habits brodés de l'ange ne sont pas sans rappeler les œuvres des primitifs flamands.

Difficile de savoir laquelle des deux versions de l'*Annonciation* précédait l'autre car les deux sont indubitablement dues à la même main. Le large cadre noir peint qui distingue notre tableau correspond au cadrage initial de la grande peinture, sans que l'on puisse en déduire qu'il s'agit bien d'une œuvre *post festum*. Mais que ce soit un *modello* ou un *ricordo*, notre version était conçue comme une peinture autonome destinée à une dévotion privée, voire au commanditaire lui-même, Antoine Triest, désireux ainsi de pouvoir méditer sur l'image qu'il avait aidé à penser. C'est aussi une œuvre d'une grande pureté et d'un rare lyrisme qui vient enrichir le corpus de Gérard Seghers.

Nous remercions Mme Anne Delvingt d'avoir confirmé l'attribution de notre œuvre qui sera incluse dans le catalogue raisonné en préparation sur l'artiste.

Versions connues :

- Collection particulière (vente Lempertz, 16 novembre 2013, lot 1228 ; *ill. 1*). Original du maître.
- Collection particulière (vente Sotheby's, Londres, 23 janvier 2014, lot 187 ; anc. coll. Frédéric III de Prusse, puis sa fille, princesse Victoria de Prusse. Copie postérieure et maladroite.

Bibliographie :

- Dorothea Bieneck, *Gerard Seghers. 1591-1651*, Lingel, 1992.
- Michel Cloet, « Antoon Triest, prototype van een contrareformatische bisschop, op bezoek in zijn Gentse diocess (1622-1657) », *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 91, 1976, p. 394-405.
- Anne Delvingt (dir.), *Gérard Seghers. 1591-1651. Un peintre flamand entre Maniérisme et Caravagisme*, catalogue d'exposition, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 2001.
- Eri Duverger, « L'évêque gantois Antoon Triest (1577-1657), collectionneur d'art et mécène », *La Cathédrale Saint-Bavon de Gand, du Moyen Âge au baroque*, Gand, Amsterdam, 2000, p. 190-225.
- Jan Vaes, « Een aankondiging van formaat. Gerard Seghers' (1591-1651) Kortrijkse 'Aankondiging' weergevonden in Limburgs bezit », *Van Tijd tot Tijd*, 2, 2004, p. 10-18.
- Jan Vaes, « Een aankondiging van formaat. Gerard Seghers' (1591-1651) Kortrijkse 'Aankondiging' weergevonden », *De Leiegouw*, 47, 2005, p. 59-73.



ill. 2

Gérard Seghers

L'Extase de sainte Thérèse

Ca 1625. Huile sur toile. 264 x 195 cm

Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, inv. 509



François BOUCHER
(Paris 1703 - 1770)

7 | LA PÊCHEUSE

Circa 1738

Huile sur toile

69,5 x 49,3 cm

Provenance :

France, collection particulière

Reparue récemment sur le marché de l'art, *La Pêcheuse* n'a pas d'historique ancien connu, puisqu'elle constitue une partie d'un tableau plus grand de François Boucher. Son rentoilage au XIX^e siècle ne l'a pas privée de ses qualités picturales, évidentes au premier coup d'œil.

La pêcheuse se détache de profil sur un fond de roseaux, devant un monument à colonnes dont on devine la présence à l'arrière-plan. Le personnage est vu de près, la partie inférieure et l'environnement manquent, la facture est celle d'une peinture très libre, proche de l'esquisse. La pensée de l'artiste est ici en œuvre de manière nette, car un rapide examen prouve que le fond de roseaux a précédé l'installation de cette jeune fille : on voit encore le tracé des grandes hampes par exemple sous son corsage mauve, et on le pressent aussi à la manière d'une ombre légère sous le visage, passant sous le menton pour se perdre dans les cheveux ; ce fond végétal des roseaux est évidemment nécessaire pour évoquer le bord de l'eau, c'est aussi dans les années 1736-1740 un élément décoratif rocaille que Boucher traite souvent, avec des fulgurances de lumière, comme celles que l'on voit par exemple dans *Le Nid*, peint en 1737 (Paris, Musée du Louvre, inv. 2725), identiques à celles que l'on trouve ici. Le profil de la jeune femme a été posé délicatement dans l'espace, par-dessus ces roseaux, et se détache sur un fond de branchages plus sombres ; ensuite le peintre a disposé le bras gauche en premier plan ; puis on lit clairement le passage du pinceau du haut jusqu'en bas du vêtement, dessinant d'abord le corsage violet qui stabilise la figure, sur lequel viennent se régler en quelques coups de pinceau les bleus de la manche et les jaunes ocres de la draperie, cette dernière mordant volontairement de manière naturelle sur la chair du bras ; la jupe bleue, dont il semble que dans un premier temps elle ait été posée en rouge, vient éteindre et calmer les effets de cette draperie ; enfin, les blancs soulignent avec beaucoup de liberté et de

fraicheur le bras et le décolleté. Les rouges sont discrets mais très présents, à la fois par endroits dans le vêtement, et posés sur la joue, le contour des doigts ou la pointe de l'oreille comme on les trouve dans les dessins de Boucher.

Cette technique d'ensemble et ces chromatismes se retrouvent identiques dans d'autres tableaux contemporains comme par exemple *La Pastorale avec un couple de paysans devant une ruine*¹. La main gauche au premier plan un peu trop ouverte, la main droite aux doigts trop sinueux et effilés avec un poignet trop long, le petit visage au profil net de la jeune fille avec ses yeux trop grands, les colonnes d'un temple inspiré de Tivoli placent eux aussi le tableau entre 1735 et 1740, c'est-à-dire exactement dans la période où Boucher hésite entre paysage champêtre ou paysage héroïque, et passe de la scène de genre à la pastorale, ce que le décor des appartements privés de Louis XV à Fontainebleau en 1737 et la tenture des *Fêtes de village à l'italienne* tissée à Beauvais sur ses cartons à partir de 1736 illustrent remarquablement.

Or ce tableau est en relation directe avec la tapisserie *La Pêcheuse* de cette tenture des *Fêtes de village à l'italienne*. Dans cette tapisserie, qui a été tissée à Beauvais 13 fois et pour la première fois à deux reprises en 1738 pour Antoine-Louis Rouillé et Guillaume Castanier d'Auriac, on voit en effet dans l'autre sens la même jeune femme assise devant un même fond de temple à colonnes, avec derrière elle un couple élégant (*ill. 1*). Ces *Fêtes italiennes* ou *Fêtes de village à l'italienne* sont la première tenture demandée à Boucher par la manufacture de Beauvais à l'instigation d'Oudry et de Besnier en 1734-1735. Les huit tapisseries de cette tenture² commencent à être tissées à partir de 1736. Le premier sujet est *L'Opérateur*, qui compte en réalité deux sujets toujours associés, celui de *L'Opérateur* et celui de *La Curiosité* ; viennent ensuite *La Bohémienne* appelée aussi *La Diseuse de bonne aventure* ou *La Bergère*, tissée seule en hauteur, ou bien





ill. 1
D'après François Boucher
La Pêcheuse
 Tapisserie de haute lice
 338 x 250 cm
 Paris, Musée Nissim de Camondo

tissée en largeur avec un couple élégant assis au premier plan, comme dans son dessin préparatoire d'ensemble (Joulie, 2014, n°49), *Les Chasseurs* et *Les Filles aux raisins* tissées le plus souvent ensemble, et *La Pêcheuse* qui nous intéresse plus spécifiquement ici. Les quatre autres tapisseries de la tenture seront réalisées plus tard, ce sont *La Collation*, *Le Jardinier*, *La Danse* et *La Musique*, leur tissage prendra place après 1740, même si leur conception d'ensemble et leur étude par l'artiste sont à placer avant 1740.

Pour ces tapisseries de la tenture des *Fêtes de village à l'italienne*, qu'il s'agisse des projets retenus ou de ceux que la manufacture n'a pas cru bon de transformer en tapisseries, Boucher a réalisé un dessin d'ensemble à la plume et encre brune, lavis brun, rehaussé quelquefois de gouache qui nous est parvenu dans plusieurs cas³ ; pour ceux retenus, il s'est livré à des études de certains détails des figures, généralement à la sanguine et à la pierre noire rehaussées de craie



ill. 2
François Boucher et atelier
La Pêcheuse
 Huile sur toile
 260,4 x 152,4 cm
 Collection particulière

blanche ; le plus bel ensemble de ces dessins préparatoires avec certains des personnages se trouve à Stockholm dans les collections du Nationalmuseum.

Boucher a ensuite donné à la manufacture les grands cartons à diviser en bandes de 80 cm de large environ pour être tissées sur les métiers de basse lisse de Beauvais. On sait que Boucher a peint ces cartons lui-même pour trois raisons. D'abord à cause de la mention portée dans l'inventaire de la manufacture en 1754, qui signale « les desseins en quatre tableaux des Fêtes de village à l'italienne peints par le sieur Boucher contenant avec les bordures quatorze aulnes de cours ». Ensuite parce que le règlement de la manufacture, rappelé par écrit en 1747 dans un précieux document rarement repris, précise bien que les artistes doivent « donner les originaux en petit » au tapissier en chef « qui aura ainsi le tout ensemble du morceau qu'il fait exécuter », et fournir aussi « de grandes copies de leur main ou revues

par eux de sorte qu'ils puissent les avouer » (c'est-à-dire les accepter comme bonnes), ces dernières servant aux lissiers de modèles⁴. L'esquisse ou le dessin d'ensemble de petit format étaient donc complétés des cartons grand format de la main de l'artiste ou assez beaux pour être acceptés par lui. Or les rares cartons de Boucher parvenus jusqu'à nous, pour cette tenture comme pour les suivantes jusqu'en 1742, sont de sa main et de belle qualité, même s'ils sont fragmentaires ; tel est le cas dans cette tenture des *Fêtes de village à l'italienne* d'un bambin autrefois au musée d'Amiens, aujourd'hui perdu, que nous avons rapproché pour la première fois en 2004 de la tapisserie de *L'Opérateur* dont il occupe le premier plan dans l'autre sens (Inv. MP 73-4), ou encore du grand carton pour la partie gauche de *La Danse* conservé au musée du Louvre⁵ ; la manufacture de Beauvais s'est séparée au XIX^e siècle de ces cartons découpés en bandes vendus pour la plupart au profit de la Caisse des Vétérans, et on en a perdu la trace. Ils reparaissent donc accidentellement de temps en temps.

Avant la réapparition de la toile étudiée ici, le carton pour *La Pêcheuse* passait pour être intégralement conservé dans une collection particulière (collection Wildenstein), avec son pendant de *La Diseuse de Bonne Aventure*, et avait été exposé comme tel à Tokyo, dans l'exposition François Boucher (1982, n° 15, *ill. 2*) ; mais contrairement à « son pendant » de *La Diseuse* exposé sous le n° 14, ce qui était considéré comme le carton de *La Pêcheuse* présentait avec la tapisserie des variantes importantes à la fois dans les tonalités utilisées et dans la conception d'ensemble : la pêcheuse était en effet installée devant un fond de paysage avec des arbres, là où la tapisserie la montre devant un temple rond à colonnes. *La Diseuse*, de même taille, de même technique, dans la même collection, ne présentait au contraire aucune variante par rapport à la tapisserie du même nom tissée à Beauvais. Le fragment étudié ici où, comme dans la tapisserie, *La Pêcheuse* se détache sur un fond de colonnes et non sur un paysage, est donc le modèle qui a finalement été utilisé par les lissiers de Beauvais. Pour qu'il y ait des colonnes dans le fond de la tapisserie, alors que Beauvais demande expressément aux artistes de faire eux-mêmes les cartons, il faut que Boucher ait donné à Beauvais un autre carton que celui traditionnellement connu : le tableau étudié ici est donc en réalité le seul élément subsistant de ce carton perdu ou en partie détruit au XIX^e siècle, dont Christophe Huchet de Quénétaïn, spécialiste de la manufacture, confirme bien qu'il avait déjà disparu en 1820 des inventaires. La facture très libre de la toile étudiée ici s'explique ainsi naturellement.

Cette toile se situe dans un contexte bien particulier, qui la rend importante : elle n'est pas seulement un témoignage de premier ordre de la maîtrise technique du jeune Boucher, mais aussi un jalon dans sa carrière, car elle



matérialise clairement, quand on la confronte avec l'autre version du même sujet, le pas que Boucher est en train de franchir pour passer en 1737-1738 de la scène de genre à la pastorale. Ici, le paysage est héroïque, avec un temple dans le lointain, parce que cet arrière-plan monumental, plus qu'un arrière-plan boisé anonyme, est nécessaire aux sujets élégants que Boucher commence à mettre en scène sur un fond de monuments et de statues dans les tapisseries de cette tenture des *Fêtes de village à l'italienne*.

Il a existé certainement un dessin d'ensemble de *La Pêcheuse*, aujourd'hui perdu. Il n'y a probablement pas eu de la part de Boucher en revanche de dessin préparatoire du détail du personnage de la jeune pêcheuse ; cette jeune femme assise de profil avec le bras gauche le long du corps lui est en effet bien connue car il en a utilisé le motif à diverses reprises en ces années 1736-1738. Il a dans l'esprit lorsqu'il pose son pinceau sur la toile un de ses propres dessins de femme nue, assise de manière identique, avec la même main large posée sur à plat ; seule la contre-épreuve de ce dessin en sanguine nous est parvenue, inversée par rapport à l'original (ill. 3). Elle fait partie d'un ensemble d'études de femmes nues des années 1736-1740, réalisées d'après nature, et a servi, avec quelques menues variantes, à préparer une des trois Grâces dans un dessus de porte perdu connu par une gravure et un dessin préparatoire d'ensemble des années 1737-1738 (*Les Trois Grâces*, collection particulière) ; si la jeune femme citée ici présente la même attitude d'ensemble, sa main gauche mieux formée que dans le dessus de porte illustre bien le fait que Boucher domine de mieux en mieux, d'une œuvre à l'autre, ce sujet pour lequel un travail préparatoire spécifique était inutile. Ceci confirme aussi pour la toile étudiée qu'elle se place après ce dessus de porte, ce qui confirme la datation probable de 1738.

Françoise Joulie

17 juillet 2014



ill. 3

François Boucher

Les Trois grâces

Contre-épreuve à la sanguine

Collection particulière

¹ Françoise Joulie, *François Boucher, fragments d'une vision du monde*, Paris, Somogy, 2014, n° 43.

² Et non quatorze. Voir à ce sujet E. Standen, « Fêtes italiennes, Beauvais tapestries after Boucher in the Metropolitan museum of Art », *Metropolitan Journal*, 12, 1977, p. 107-130 ; Christophe Huchet de Quénétain, *Nicolas Besnier, architecte orfèvre du roi, directeur de la Manufacture royale de tapisseries de Beauvais*, à paraître.

³ Voir F. Joulie, *Boucher et les peintres du Nord*, Paris, 2004, p. 65 à 68.

⁴ Document des archives nationales, cote O1 1922, reproduit dans Ananoff et Wildenstein, *François Boucher*, 1976, I, p. 31.

⁵ Inv MNR 79, repr. Ananoff et Wildenstein, *op. cit.*, I, fig. 473

Il est absolument remarquable que ce tableau soit parvenu jusqu'à nous. Il provient du premier ensemble de cartons que Boucher exécuta entre 1734 et 1736 environ pour la manufacture de tapisseries de Beauvais, les soi-disant *Fêtes de village à l'italienne*¹. Certaines de ces tapisseries, qui utilisaient des éléments de scènes pastorales – l'une des futures spécialités de Boucher – mélangés aux évocations de paysages et de ruines qu'il avait vues en Italie lors de son voyage de 1728-1730/31, eurent un grand succès et engendrèrent un grand nombre de commandes ultérieures aux tisserands de Beauvais.

Or, cette première série de tableaux exécutée par Boucher avait disparu discrètement entre 1754, lorsque l'on la retrouve dans l'inventaire de la manufacture, et 1793 : « 5 tableaux Pastorales de Boucher » seulement figurent en effet parmi les « tableaux remis à la nation » par le directeur de la manufacture M. de Menou juste avant sa retraite². De toute évidence, ces cinq tableaux appartenaient à la seconde série, que l'on connaît maintenant sous le nom de *La Noble Pastorale*. De fait, bien que l'inventaire de 1754 parle de deux suites de quatre tableaux³, les cartons reproduits à partir de ces tableaux furent coupés pour les tisserands de basse lice, comme tous les cartons à Beauvais, en cinq séries nominatives de bandes, ce qui est mentionné dans un inventaire établi en 1820⁴. Cinq est également le nombre de compositions des tapisseries constituant *La Noble Pastorale*, dont les thèmes correspondent aux titres donnés aux cinq séries de bandes en 1820. A cette époque, les bandes de la première série de cartons n'étaient plus conservés à Beauvais (à moins que des éléments de certains d'entre eux soient parmi les « six morceaux incomplets » figurant sous la rubrique « Divers »⁵).

Les tableaux connus aujourd'hui en rapport avec la première suite des *Fêtes Italiennes* sont assez divers en caractère et il n'est pas toujours possible de les distinguer avant de les avoir soigneusement examinés. Ainsi il serait utile d'établir d'abord une liste d'exemplaires connus afin de pouvoir les comparer à notre tableau.

Rien ne semble avoir survécu de *L'Opérateur & La Curiosité* ou *Les Filles aux raisins & Les Chasseurs*. Le carton de *La Bohémienne*, reconstitué à partir des bandes partiellement repeintes et apparemment abandonnées par la manufacture plus tôt que celles pour *La Noble Pastorale* (vendues au bénéfice de la Caisse des Vétérans en 1829⁶), se trouve dans une collection privée en France⁷.

Les quatre bandes de *La Danse*, chacune ayant environ 86 cm de largeur, ont été vendues sans avoir été identifiées chez Sotheby's, Londres, le 28 octobre 1987, lot 3. Le groupe à droite, connu sous le titre du *Petit Colporteur*, se trouve aujourd'hui au Musée Baron Martin à Gray⁸. Ce

groupe semble avoir été d'abord enregistré dans le catalogue de la vente du fonds du marchand Samson à l'Hôtel de Bullion, le 27 et 28 octobre 1812, où il fut vendu pour la somme dérisoire de 9 francs et 10 sous. On le retrouve plus tard dans la collection Billardet (château de Pesmes ?) attribué à Fragonard. Il entra dans les collections du Musée de Gray à une date inconnue. Ce tableau fut inclus dans l'exposition Boucher en 1986-1987 surtout pour savoir s'il soutenait la comparaison avec des tableaux qui étaient sans aucun doute des œuvres autographes de Boucher et de la même période. L'avis des spécialistes fut que la toile n'était pas autographe. Pourtant on n'a pu constater aucun signe d'une reprise à partir des bandes. *Le Petit Colporteur* serait donc une copie de l'original, peint dans l'atelier de Boucher pour le remplacer, au cas où il aurait été pour une raison quelconque détérioré ou déménagé.

La Jeune Femme avec deux enfants sur le côté gauche de *La Danse* est au Louvre⁹. Ce tableau est mentionné comme ayant fait partie de la collection de Henri, marquis de Rochefort (1831-1913), et passa ensuite dans celle de Henri Winterfeld (1901-1990), Nice, lequel le prêta à l'exposition *François Boucher* à l'Hôtel de M. Jean Charpentier en 1932, cat. n° 136, avant de l'inclure dans sa vente chez Sotheby's, Londres, le 9 décembre 1936, lot 85. Il semble que cette œuvre est restée invendue et soit tombée entre les mains des nazis (après l'incarcération de Winterfeld en octobre 1939 et son évasion vers les Etats-Unis en mai 1940). Après la guerre, le tableau se vit attribuer une cote « Musées Nationaux Récupération » (MNR). Sous la responsabilité du Louvre depuis 1950, il fut mis en dépôt au Mobilier National de 1959/60 à 1999. Ce tableau ne semble pas non plus être autographe (mais nous n'avons pu le voir) ni avoir été fait à partir des bandes.

En outre, il existe deux tableaux qui ne sont ni des originaux de Boucher ni des cartons reconstitués, mais, contrairement aux œuvres précédentes, diffèrent considérablement des tapisseries auxquelles ils sont liés. Il s'agit de *La Bohémienne* et *La Pêcheuse* qui sont mentionnés pour la première fois comme ayant fait partie de la collection de Watel Dehanin. Mis en vente à Paris en 1973¹⁰, ils sont restés invendus pour se retrouver ensuite dans la vente de M. et Mme G... à Paris la même année. Acquis par Wildenstein, ils furent traités d'une façon ambiguë par Alexandre Ananoff et Daniel Wildenstein en 1976¹¹ mais étaient attribués sans hésitation à Boucher dans les catalogues d'expositions en 1980¹² à New York et en 1982 à Tokyo et Kumamoto¹³, puis à « François Boucher et son atelier » lorsqu'ils avaient été vendus chez Christie's en 2005¹⁴.

La destination initiale de ces deux toiles n'est pas évidente. Elles représentent des personnages tirés des compositions des



tapisseries correspondantes. On note de nombreux changements dans la verdure qui entoure les personnages. Ainsi, quelque temps après le tissage des suites originales de tapisseries, l'idée serait venue de produire des modèles pour des tapisseries moins complexes et qui seraient également moins coûteuses à tisser. Mais, si tel est le cas, aucune tapisserie semblable ne paraît avoir été réalisée. En revanche, notre tableau correspond de très près à la tapisserie telle qu'elle a été tissée et donc doit certainement être un fragment du carton original de Boucher réalisé pour Beauvais.

Bien que treize exemplaires aient été tissés de diverses suites des *Fêtes de village à l'italienne* entre 1738 et 1754, *La Pêcheuse* est relativement rare de nos jours. Elle est absente de ce qui est maintenant la série la plus complète ayant survécu. Provenant du château de Gatellier et la dernière du genre, elle fut tissée en 1762 et se trouve maintenant au Metropolitan Museum of Art à New York¹⁵. Une tapisserie à la composition complète se trouvait autrefois chez Dario Boccara à Paris¹⁶. Un autre exemplaire plus étroit et vertical, auquel il manque les parties extérieures du décor à droite et à gauche, est conservé au Musée Nissim de Camondo à Paris (*ill. 1*). Un autre qui est encore plus étroit a été mis aux enchères à Paris le 23 mai 1927, n° 4¹⁷. La variété même de ces tentures témoigne du génie et de l'originalité des dessins de tapisseries de Boucher. Il les a composés en accumulant les éléments qui pouvaient se combiner et se mêler de façons fort différentes, selon les désirs des clients et selon les dimensions des espaces où elles allaient prendre place. Ces tapisseries étaient également réalisées pour satisfaire, avec des images proches des réalités d'alors, le goût des classes supérieures pour des représentations de la vie rurale des hommes et des femmes ordinaires, un goût déjà largement développé dans les tapisseries tissées à Bruxelles d'après les œuvres de David Teniers le Jeune.

Alastair Laing

Mai 2014

¹ Voir Edith Standen, « Fêtes Italiennes: Beauvais Tapestries after Boucher in The Metropolitan Museum of Art », *Metropolitan Museum Journal*, 12, 1977, p. 107-130 ; *idem*, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1985, tome 2, cat. n° 78, p. 507-533.

² Voir Jules Badin, *La manufacture de tapisseries de Beauvais, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1909, p. 105-106 ; cité par Alexandre Ananoff et Daniel Wildenstein, *François Boucher*, Lausanne et Paris, 1976, tome 1, p. 147, doc. 1151.

³ Voir Roger Armand Weigert, « La Manufacture Royale de Tapisseries de Beauvais en 1754 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1933, p. 232 ; cité par Standen, *art. cit.*, p. 110 ; Ananoff et Wildenstein, *op. cit.*, tome 1, p. 68, doc. 580, citant le document aux Archives Nationales, O1 2037.

⁴ Voir Badin, *op. cit.*, p. 105-106 ; cité par Ananoff et Wildenstein, *op. cit.*, tome 1, p. 149, doc. 1161.

⁵ Voir Badin, *op. cit.* p. 90-91 et 105-106 ; cité par Ananoff et Wildenstein, *op. cit.*, tome 1, p. 147 et 149, doc. 1151 et 1161.

⁶ Voir Badin, *op. cit.*, p. 106 ; cité par Ananoff et Wildenstein, *op. cit.*, tome 1, p. 149, doc. 1162 et 1163.

⁷ Auparavant, d'après ce que nous savons, il figurait dans la vente de M***, Paris, le 1er mai 1876 ; ensuite la collection du 7^{ème} comte de Bathurst (1864-1943) ; Sidney Sabin dès 1952 jusqu'aux années 1980 ; vente Angoulême, Hôtel des Ventes, 21 mars 2008 ; Galerie Monique Martel, Bruxelles, 2008 à 2009.

⁸ Ananoff et Wildenstein, *op. cit.*, cat. n° 132/1, tome 1, p. 258-259, fig. 469.

⁹ Ananoff et Wildenstein, *op. cit.*, cat. n° 134/3, tome 1, p. 261, fig. 473.

¹⁰ Paris, Palais Galliera, 12 juin 1973, n°s 5 et 4.

¹¹ *Op. cit.*, vol. 2, cat. n°s 129/2 et 131/2, p. 256 et 258, fig. 463 et 468.

¹² *François Boucher*, New York, Wildenstein, 1980, n°s 6 et 7.

¹³ *François Boucher*, cat. exp. Tokyo et Kumamoto, 1984, n°s 14 et 15.

¹⁴ « The Wildenstein Collection », Christie's, Londres, 15 décembre 2005, lots 81 et 82.

¹⁵ Voir Standen, *art. et op. cit.*

¹⁶ Standen, *art. cit.*, fig. 8.

¹⁷ Ananoff et Wildenstein, *op. cit.*, cat. n° 131/3, vol. 1, p. 258, fig. 467.

Francesco Giuseppe CASANOVA (attribué à)
(Londres, 1727 – Vorderbrühl, 1803)

8 | LE REPOS DE LA JEUNE FEMME AU PORT ACCOMPAGNÉE DE SON SERVITEUR NOIR

LE TURC FUMANT LA PIPE ET LES PÊCHEURS À L'ENTRÉE D'UN PORT LE MATIN

Circa 1760

Deux huiles sur toile formant pendant

79 x 133 cm chaque

Provenance :

France, collection particulière

Une dame de qualité, vêtue d'une élégante robe de fantaisie aux manches longues et coiffée d'un petit chapeau de paille, est assise sur une balle de marchandises. Un serviteur noir porte une ombrelle pour protéger sa maîtresse du soleil du midi. Un homme à la veste rouge, drapé dans une cape bleue, un régisseur plutôt qu'un compagnon de voyage, se tient debout devant la dame et semble surveiller les ouvriers du port qui chargent les balles dans une barque. Au premier plan, une grande balle marquée d'un numéro 12, d'un « L° : 8 » et d'une croix à la peinture rouge, une seille en bois avec un couvercle, des rouleaux cachetés de cire, une ancre, divers autres objets et un arbre desséché. À l'arrière, deux marins s'appropriant à mâter un voilier, une vieille tour sur une berge escarpée et la baie où mouille un grand trois-mâts accosté par des barques : le bateau sur lequel la dame espère embarquer. Enfin, à l'horizon, une ville dominée par un volcan éteint.

Un Turc au pantalon rayé et turban, assis sur un ballot, la main appuyée sur une balle de drap, fume la longue pipe. À côté, une autre balle marquée d'une croix, d'un numéro 18 et des initiales PG à la peinture noire. Puis une barque de pêcheurs qui déchargent leur prise. L'un d'eux, descendu sur la berge, discute avec la marchande en lui montrant de sa main un feu ou un tir de canon près d'un phare fortifié. Au loin, des falaises et le ciel rosé du petit matin. Et tout devant, quelques rochers et, parallèle au bord gauche du tableau, un vieil arbre.

Voici une description qui pourrait être celle d'une paire de *capricci* d'Adrien Manglard, Joseph Vernet, Charles Lacroix de Marseille, Carlo Bonavia ou Jean-Baptiste Lallemand. On

y retrouve en effet les thèmes, les mises en scène, les protagonistes, les poses et les décors habituels de leurs marines, tel un répertoire établi et connu où chacun puisait au gré de son inspiration. Et pourtant, quelque chose distingue nos deux œuvres de toutes les productions contemporaines ayant pour sujet les bords imaginaires de la mer Méditerranée.

Tout d'abord, les cadrages sont nettement plus serrés et les premiers plans proportionnellement plus hauts et chargés que d'ordinaire, ce que la destination des tableaux comme dessus-de-porte ne saurait expliquer : dans les dessus-de-porte peints par Vernet, la mer occupe plus de place et les personnages sont nettement plus petits. Par ailleurs, a contrario des règles du paysage classique, il n'existe aucun plan intermédiaire entre ce devant de scène saturé de personnages et l'arrière-plan conçu comme une toile de fond de théâtre, aucun bâtiment disposé en oblique pour donner un effet de perspective et organiser l'espace. De même, la mer est parfaitement calme, plate, opaque, sans aucune vague, animée seulement de quelques touches blanches sous les barques les plus proches et offrant aux paysages lointains des reflets parfois hasardeux. Le grément et la forme même des navires, dont la parfaite connaissance était la fierté des marinistes, s'avèrent imprécis, voire maladroits, tout comme la forme du phare qui se veut rappeler celui de Naples.

Tout ceci fait croire que l'auteur de nos toiles n'était pas un mariniste et ne faisait que reprendre, à l'occasion d'une commande de deux ou de quatre dessus-de-porte (deux autres peintures auraient alors eu pour cadre un coucher de soleil et la nuit), les codes du genre tout en les



adaptant à son propre style et en évitant tout pastiche. Car il ne s'agit nullement d'un artiste médiocre ni d'un obscur suiveur de Manglard ou de Vernet (voir ainsi deux toiles très maladroites passées en vente chez Christie's Paris le 16 octobre 2012, lot 229). Les quelques incohérences ne concernent en effet que les détails, l'ensemble se révélant au contraire d'une grande maîtrise et liberté de facture.

On admire ainsi le jeu subtil des couleurs dans le groupe central du premier tableau où se retrouvent réunies le jaune pâle de l'ombrelle, le rouge écarlate de la veste, le bleu profond de la cape et l'ocre orangé du sol. On goûte la diversité et la vérité des attitudes, le dessin sommaire des visages, les arrière-plans embrumés. On savoure la rapidité du pinceau à la touche fondue. On se surprend à penser à Salvatore Rosa en observant l'arbre dénudé aux branches cassées qui occupe plus d'un quart de la peinture du Turc, lui-même très tiépolesque.

Or, c'est cette même ligne plastique et grasse, ces mêmes couleurs chaudes du premier plan, figures trapues aux visages peu détaillés, avant-scènes encombrées, poses expressives et naturelles malgré la rapidité d'exécution, sont les caractéristiques d'un artiste connu surtout pour ses scènes de batailles, mais qui s'était essayé à d'autres genres : Francesco Casanova.

Frère du célèbre aventurier Giacomo et du peintre Giovanni Battista, Francesco Casanova naquit à Londres où ses parents acteurs se produisaient, mais passa son enfance à Venise. D'après les *Mémoires* de son frère, Francesco fit sa formation artistique chez Gian Antonio Guardi pendant près de dix ans, puis chez Antonio Joli, décorateur de théâtre. À Venise, il copia quelques œuvres de Francesco Simonini, spécialiste de batailles, qu'il alla trouver à Florence vers 1749, décidé de faire carrière comme peintre de cavalcades, de chasses et de combats militaires. Deux ans plus tard, Casanova monta à Paris, puis se rendit à Dresde en 1752, où il découvrit les peintures de Philips Wouwerman. De retour à Paris en 1757, il exposa au Louvre et devint bientôt l'un des artistes les plus acclamés et réclamés. Son atelier fut recherché par de jeunes artistes, comme Philippe-Jacques de Loutherbourg. Ses œuvres présentées au Salon entre 1761 et 1783 furent louées par la critique, dont Diderot qui trouva à ce « grand peintre », « bien de la hardiesse, une belle et vigoureuse couleur » (Salon de 1761). En 1762, dans son acte de mariage avec la danseuse Jeanne-Marie Jolivet, il porte le titre de « peintre du roi ». Agréé par l'Académie en 1761, il fut reçu en 1763 avec *Le Combat de cavalerie*, que Diderot dit indigne de son talent. Le philosophe salua vivement d'autres peintures de Casanova, dont les deux batailles du Salon de 1771, celles de Fribourg et de Lens commandées par le prince de Condé.





PG

PG

En 1783, au faite de son succès, Casanova partit pour Vienne. Sa renommée lui attira aussitôt une clientèle des plus aisées, dont le prince Esterhazy, Ferdinand IV de Naples et Catherine la Grande conquis par ses compositions aux influences vénitiennes et françaises savamment intégrées, son dessin de grande liberté, ses paysages et batailles traités avec brio. Incapable de gérer ses gains astronomiques, dépensier à outrance, constamment assailli par les créanciers, il mourut pauvre dans sa maison de campagne près de Vienne, le seul bien qui lui restait.

Notre paire de toiles est à placer au début de la carrière de l'artiste, encore redevable à ses maîtres Simonini et Guardi, mais aussi Marco Ricci, Wouwerman et Johannes Lingelbach, peintre des bambochades et des bords de mer du XVII^e siècle. À cette époque, Casanova acceptait volontiers les sujets qui n'entraient pas vraiment dans sa spécialité, dont les marines. Il aurait pu d'ailleurs s'agir d'une commande plus vaste de décoration incluant des dessus-de-porte pour lesquels le propriétaire des lieux aurait souhaité des thèmes perçus comme « classiques ». Mais l'on reconnaît facilement ici la manière déjà formée de Casanova, ses couleurs lumineuses, son trait désinvolte et ses mises en scène véritablement théâtrales où chaque personnage a un rôle à jouer (*ill. 1-2*).

Bibliographie :

- Roland Kann, *Die Brüder Casanova. Künstler und Abenteurer*, Munich, 2013.
- Federico Zeri, *The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings. Venetian School*, New York, 1973, p. 17.



ill. 1

Francesco Casanova

Le passage du gué

Ca 1765-1770. Huile sur toile. 39 x 67,9 cm.

Dulwich Picture Gallery, inv. DPG 138.



ill. 2

Francesco Casanova

La Pêche

Huile sur toile. 68 x 189 cm.

Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.



Jean-Marc NATTIER

(Paris, 1685 - 1766)

9 | PORTRAIT DE FERNANDO DE SILVA Y ÀLVAREZ DE TOLEDO, DUC DE HUESCAR, 12^E DUC D'ALBE (1714 - 1776)

Huile sur toile

Signé et daté *Nattier Pinxit 1749*

81 x 66,5 cm

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

Au verso, une étiquette imprimée « COLLECTION de Monsieur le BARON ARTHUR DE ROTHSCHILD » et un cachet à la cire rouge avec les armes des Rothschild et leur devise « *Concordia, Industria et Integritas* » (ill. 2). Sur l'étiquette, le numéro 26 est inscrit deux fois à l'encre brune. Sur le châssis, au crayon, en haut au milieu « à M. le Baron Arthur de / Rothschild », et, plus bas, « antich^{re} haute ». En bas : « 91^e4 » au crayon et « 6070 F » à la peinture rouge

Provenance :

- Baronne Charlotte de Rothschild, épouse de Nathaniel de Rothschild (1825-1899)
- Baron Arthur de Rothschild (par partage) (1851-1903)
- Baron Henri de Rothschild (1872-1947) ?
- Vente anonyme du 14 mars 1975, Paris, Palais Galliera, lot 42, comme portrait de Louis XV (corrigé sous le n° 42 bis, comme portrait présumé de Fernando de Silva y Alvarez de Toledo)

Le 25 mai 1749, dans la chapelle royale du château de Versailles, eut lieu la proclamation de la trente-huitième promotion des chevaliers des Ordres du roi – Ordre du Saint-Michel fondé par Louis XI en 1469 et Ordre du Saint-Esprit créé par Henri III en 1578. La messe fut célébrée par l'abbé d'Harcourt en présence de la plupart des nommés, exception faite du duc de Huescar, ambassadeur ordinaire d'Espagne près la cour de France, déjà reparti à Madrid. Le 29 mai, une ordonnance royale précisait que « Ferdinand de Silva-Alvarez de Toledo-Beaumont-Hurtado de Mendoza-Haro, duc d'Huescar », fut admis chevalier « avec permission de porter les marques et les insignes des ordres du roi jusqu'à réception ». Réception solennelle qui ne se fit qu'en 1760 à Madrid, puisque le duc n'était pas revenu à Paris avant 1771.

C'est cette date importante de 1749 qui est inscrite sur notre portrait (ill. 1), le seul à montrer le douzième duc d'Albe encore jeune et pourtant déjà au faite de sa carrière diplomatique. En effet, outre l'Ordre du Saint-Esprit que Louis XV venait de lui accorder et qu'il porte, comme il se doit, en écharpe de l'épaule droite vers la hanche gauche, le duc arbore le collier de Calatrava et celui de la Toison d'Or reçu des mains du roi d'Espagne Philippe V en 1746.



ill. 1

Signature de l'artiste et date.

Détail.

De toute évidence, il s'agissait d'une commande importante et sans doute officielle plutôt que privée. Tout d'abord, Nattier, peintre en titre du roi et qui n'avait pas quitté la





ill. 2
Etiquette et cachet de cire au
revers du tableau.



ill. 3
Jean-Marc Nattier
Pierre I^{er} le Grand
1717. Huile sur toile. 142 x 112cm
Munich, Musée de la Résidence,
inv. Nr. Res-Mü. G. 268.

France, ne pouvait guère peindre le duc de Huescar portant le ruban bleu du Saint-Esprit puisque l'ambassadeur était déjà à Madrid le 5 mai, soit trois semaines avant l'annonce de sa nomination. Par ailleurs, le tableau n'est jamais entré dans les collections de la maison d'Albe qui conserve pieusement les portraits commandés par les membres de cette illustre famille. Malheureusement, l'identification ancienne et erronée du modèle avec Louis XV qui ne fut abandonnée qu'en 1975 ne

permet pas de retracer l'historique de l'œuvre avec précision, tellement les mentions de « portraits de Louis XV par Nattier » abondent dans les inventaires et les catalogues de vente du XVIII^e et du XIX^e siècle¹.

La réception du duc de Huescar dans l'Ordre du Saint-Esprit n'était ni ordinaire – l'entrée des étrangers dans l'Ordre était possible depuis Henri IV, mais restait exceptionnelle – ni protocolaire – tous les ambassadeurs près le roi de France ne recevaient pas le ruban bleu à la fin de leur mission. Seuls quelques grands d'Espagne avaient été admis dans l'Ordre, porté avec la Toison d'Or par le roi Très Catholique et les infants depuis l'établissement des Bourbons sur le trône espagnol. Ce fut donc un événement exceptionnel, d'une haute portée politique puisqu'il faisait partie de négociations entre les deux puissances touchant la défense des intérêts d'Espagne dans la guerre de Succession d'Autriche et plus particulièrement de ceux de l'Infant Philippe devenu duc de Parme grâce notamment à l'action du duc de Huescar.

Deux conditions devaient en outre être réunies pour que l'ambassadeur puisse entrer dans l'Ordre du Saint-Esprit. Premièrement, selon les statuts de l'Ordre, un chevalier devait être âgé d'au moins trente-cinq ans, ce qui repoussait la nomination du duc à 1749. Deuxièmement, le roi de France étant le souverain grand-maître de l'ordre, il aurait mieux fallu que la mission de l'ambassadeur soit terminée, ce qui était chose faite en avril 1749.

Ce portrait réalisé par le peintre préféré de la famille royale est donc une commande politique qui complète et rend visible un honneur suprême, palliant le retard d'une réception officielle. Pour autant, ce n'est pas une œuvre conventionnelle et mécanique. Au contraire, Nattier semble avoir pris grand plaisir à peindre ce modèle fougueux et brillant. Comme à son habitude, il avait certainement commencé par fixer le visage du duc de Huescar à même la toile, lors de quelques séances de pose, afin de cerner le mieux possible les traits de l'ambassadeur et son regard perçant. Le buste et le fond étaient ajoutés dans l'atelier du portraitiste a posteriori, peut-être même après le départ du duc et à partir de divers croquis, sans doute perdus. Mais l'artiste ne se contenta pas de reproduire une composition existante, même si la mise en scène choisie – le modèle vu en buste, vêtu d'une armure complète et tête nue, sur fond de bataille – était relativement courante dans son œuvre à partir surtout du portrait très célèbre qu'il fit de Pierre le Grand de Russie en 1717, représenté de profil à gauche, la tête tournée vers le spectateur (Munich, musée de la Résidence, *ill. 3*). L'artiste l'employa telle quelle pour les représentations du duc de Chartres (collection particulière), de Louis-Joseph de Bourbon (Dijon, musée des Beaux-Arts), du

duc de Penthièvre (collection particulière) ou du Dauphin (Versailles), et la modifia quelque peu pour Louis XV, Pierre-Joseph Victor de Besenval (copies à l'Ermitage, *ill. 4*) ou le prince inconnu (copie à Birmingham Museum of Art, *ill. 5*). Dans le portrait du duc de Huescar, Nattier opta pour un ordonnancement différent, montrant son modèle presque de face, la main droite crânement appuyée sur la hanche, le visage fortement tourné à gauche et le regard dirigé hors du cadre. Un sourire semble effleurer ses lèvres, impensable dans les autres portraits d'hommes en armure avec leurs figures impassibles et affectées. Le portraitiste employa la même présentation, mais en contrepartie, pour le tableau représentant un chevalier inconnu de l'Ordre de Saint-Louis daté de 1741 (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art), à cette exception près que l'homme ne portait pas de cuirasse complète. Cependant, dans notre œuvre la composition est plus stable : dans le portrait de Kansas, la médaille de Saint-Louis placée sur la ligne médiane avait contraint Nattier à alourdir la partie inférieure, tandis qu'ici, le ruban bleu souligne la diagonale et organise les masses de manière très harmonieuse. La tente de général dans la partie gauche non seulement marque le grade de maréchal de camp du duc de Huescar et sa réelle expérience militaire, mais aussi donne plus de profondeur à la scène. Enfin, le duc n'a pas de bâton de commandement et son épée n'est pas visible : c'est désormais un diplomate œuvrant pour la paix et qui vise à maintenir de bonnes relations entre la France et l'Espagne. Son calme étonnant lorsque l'on considère l'intensité de la bataille derrière lui s'explique également par sa fonction actuelle.

Une autre particularité rend notre portrait unique dans cette production relativement uniforme de portraits masculins en armure : ses couleurs qui sont probablement la raison pour laquelle Nattier se sentit si inspiré. Le tableau se construit à partir d'une base brun-gris des nuages, des ors des décorations, du métal de l'armure, des rayures de la tente et des cheveux brossés avec volupté. Sur cette base, le bleu azur et le rouge vermillon se révèlent dans tout leur éclat. Ils se concentrent dans les moirés des rubans et de l'écharpe et se répondent sans cesse dans les reflets colorés de l'armure, les trouées du ciel, les carnations, les habillements des soldats et les montagnes à l'arrière plan. Le tout est animé de petites touches blanches qui modèlent les formes et illuminent l'ensemble pour parfaire l'équilibre entre les bleus et les rouges, telle une entente parfaite entre les deux couronnes que l'ambassadeur veille à préserver. Le nœud rouge de l'écharpe d'Espagne à l'endroit même où est suspendue la croix du Saint-Esprit et qui clôt la diagonale formée par le ruban bleu participe de la même interprétation. Le modelé énergique, la touche libre, l'intensité du regard,



ill. 4

Atelier de Jean-Marc Nattier

Louis XV, roi de France

1745. Huile sur toile. 80 x 64 cm

Saint-Petersbourg, Ermitage, inv. 1123.



ill. 5

Atelier de Jean-Marc Nattier

Prince inconnu

Ca 1750. Huile sur toile. 80,3 x 64,1 cm

Birmingham, 1979.61.



ill. 6

Raphaël Mengs

Fernando de Silva y Alvarez de Toledo, duc de Huescar, 12^e duc d'Albe.

Après 1760. Huile sur toile.
Madrid, Fondation d'Albe.

font rapprocher notre tableau des plus beaux portraits masculins de Nattier, comme celui de Louis Tocqué peint en 1739 (Lisbonne, musée Calouste-Gulbenkian). Malheureusement, aucun document ne nous renseigne sur le devenir du portrait après sa réalisation en 1749. Nattier ne l'exposa jamais au Salon et il ne semble pas avoir fait partie de sa vente de 1763, même si l'on ignore quels ont été les « sept portraits en buste finis »². Que son commanditaire soit le roi de France ou l'ambassadeur lui-même, le tableau pourrait avoir constitué un cadeau offert à quelque dignitaire espagnol ou, plus vraisemblablement, au couple ducal de Parme – Philippe d'Espagne et Élisabeth de France, fille aînée de Louis XV. Cette dernière fut effectivement de passage à la cour de France entre décembre 1748 et octobre 1749 et reçut plusieurs portraits de Nattier représentant principalement les membres de la famille royale. Mais ce sont surtout les liens qui unissaient le duc de Huescar et Don Philippe qui font penser que le portrait était peut-être envoyé à Parme. Le duc avait servi en Italie sous les ordres de l'Infant et était venu en France pour notamment lui assurer la possession du duché de Parme. Rien d'étonnant à

ce que l'ambassadeur ait voulu faire présent au prince de son portrait par Nattier. La pratique n'était pas inhabituelle : l'ambassadeur de Suède près la cour de France, Carl Gustav Tessin, avait ainsi commandé, en 1741, un portrait officiel et en armure à Louis Tocqué qu'il envoya à Stockholm afin de rappeler ses bons services au roi et à la diète (Stockholm, Nationalmuseum). Deux autres portraits du duc d'Albe existent, et il semble en effet que l'auteur anonyme de celui de la Real Academia d'Espagne n'avait pas vu le tableau de Nattier, contrairement à Anton Raphaël Mengs qui peignit le duc après 1760 (Maison d'Albe, Palais de Liria, Madrid, *ill. 6*). Représentant habituellement ses modèles de face, dans des poses figées, Mengs utilisa très exactement dans son portrait la composition de Nattier, bien qu'en contrepartie et en remplaçant la cuirasse par un habit de cour, le duc ayant abandonné les armes depuis longtemps malgré son titre de capitaine général des armées du roi. N'étant pas venu en France, c'est en Italie ou plus tard en Espagne, du temps de la reine Marie-Louise de Bourbon-Parme, que Mengs aurait pu admirer le travail de Nattier.

Les seules certitudes dans l'historique de notre tableau concernent la fin du XIX^e siècle lorsqu'il était la propriété du baron Arthur de Rothschild et ornait l'antichambre haute de son hôtel particulier, sis au 33 rue du Faubourg Saint-Honoré. Cet hôtel, dit Perrinet de Jars, fut construit en 1714 par Pierre Grandhomme pour Anne Chevalier, veuve du financier André Le Vieux. Le baron Nathaniel de Rothschild l'acheta en 1856 et le fit transformer vers 1864 par Léon Ohnet. Jusqu'à sa mort en 1899, son épouse, Charlotte de Rothschild, fut l'âme de cet hôtel. Passionnée d'art et artiste elle-même, Charlotte y avait réuni une belle collection de peintures anciennes, ses propres acquisitions rejoignant les tableaux hérités de son père James de Rothschild, et ceux achetés par Nathaniel en Angleterre et en France. En 1899, elle fit don de plusieurs de ses tableaux au Louvre.

Né en 1851, Arthur était le quatrième enfant de Nathaniel et de Charlotte³. Ce collectionneur de timbres – il avait rédigé une *Histoire de la poste aux lettres depuis ses origines les plus anciennes jusqu'à nos jours* – ne s'était jamais marié ni quitté l'hôtel familial que sa mère lui légua. À la mort d'Arthur en 1903, la demeure passa à son neveu, Henri, qui le vendit en 1920 au Cercle de l'Union Interalliée qui l'occupe toujours. Dans les collections de Henri de Rothschild, il y avait plusieurs portraits de Nattier : ceux de Louis Tocqué (Lisbonne) et de la princesse de Rohan (vente Sotheby's, 3 juillet 1991) et celui de Madame Adélaïde à l'éventail, peint à Compiègne en juillet 1749 et offert par Louis XV à Madame Infante (Versailles)⁴. Tous ces portraits provenaient de la collection de Charlotte qui aimait parti-



culièrement l'art français du XVIII^e siècle. On sait qu'elle paya 9 400 francs le portrait de Tocqué en 1889 et qu'elle avait aussi chez elle celui de Madame Geoffrin toujours par Nattier (musée Carnavalet). Par ailleurs, Henri et Arthur s'intéressaient peu à la peinture ancienne, ce dernier préférant les œuvres contemporaines de Karl Bodmer ou Louis-Eugène Lambert.

Tout porte donc à croire que notre portrait avait été acquis, apparemment sous le nom de Louis XV, par Charlotte de Rothschild, sans doute dans les années 1890. Malheureusement, il n'existe aucune description de l'hôtel de Rothschild du temps de Charlotte ou Arthur ni photographies de l'intérieur. Les appartements privés du premier étage où le portrait semble avoir été exposé furent réaménagés pour le Cercle de l'Union Interalliée et l'antichambre haute supprimée.

Le tableau quitta la famille très certainement peu après la cession de l'hôtel, mais ne figure pas parmi les objets issus en partie de la demeure dispersés à la vente de Henri de Rothschild du 15 mai 1931⁵. Il ne réapparut sur le marché qu'en 1975, toujours sous le nom de Louis XV et sans indication de provenance. L'intervention d'Hervé Pinoteau avait alors permis de retrouver l'identité du modèle, mais aucune recherche n'avait été faite sur l'œuvre elle-même, toujours absente de toutes les études consacrées à Nattier. Il s'agit pourtant de l'un des plus beaux portraits masculins de l'artiste, loué surtout pour ses images féminines, et probablement de l'une de ses toiles les plus techniques et expressives. Comme si peindre ce modèle étranger avait permis à Nattier de dépasser les conventions qui régissaient le portrait officiel pour révéler pleinement son talent de coloriste. Et peut-être que l'étoffe bleue de Madame de Marsollier de 1749 (New York, Metropolitan Museum of Art) et le superbe et surprenant tissu rouge qui habille Marie-Geneviève Boudrey (1752, Londres, collection particulière) ne sont-ils que des souvenirs de cette célébration du bleu et du rouge qu'est le portrait du duc d'Huescar, œuvre qui mérite de retrouver sa place dans le corpus de Nattier.

Le Modèle

Issu des plus grandes familles espagnoles, Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, futur duc de Huescar, naquit en octobre 1714 à Vienne où ses parents, Manuel-Maria-José de Silva, comte de Galve, et Maria-Teresa, duchesse d'Albe, s'étaient installés après avoir soutenu l'archiduc Charles et les Impériaux dans la guerre de Succession d'Espagne. Les Albe revinrent à Madrid en 1727 et en 1733, Fernando de Silva devint gentilhomme de la chambre du roi. Duc de Huescar en 1739, chevalier de l'ordre de Calatrava, colonel du régiment de Navarre, il suivit, en 1742, Don Philippe,

duc de Parme, en Italie. L'Infant le fit maréchal de camp et aida à sa nomination comme commandant des gardes du corps du roi (1744). Colonel général des armées, le duc de Huescar fut envoyé en France en 1746 comme ambassadeur extraordinaire et ministre plénipotentiaire pour présenter les objections de Philippe V au traité que la France allait signer avec la Sardaigne et surtout défendre les intérêts de l'Infant⁶. Sa première audience eut lieu le 19 février à Versailles. Le 30 mai au château de Bouchout, il prenait déjà ses congés du roi et partait pour Madrid où il reçut le collier de la Toison d'Or⁷. Le duc retourna en France fin août 1746 pour remplacer l'ambassadeur Campoflorido et soutenir l'alliance Franco-Espagnole fragilisée par la guerre de Succession d'Autriche. Sa mission dura plus de deux ans. Il eut son audience de congé chez Louis XV le 13 avril 1749 et fut reçu le 5 mai par le roi et la reine d'Espagne auxquels il offrit des cadeaux précieux⁸.

Grand-maître de la maison de Ferdinand VI, connétable et grand chancelier de Navarre, doyen du conseil d'État, très proche du roi, il assura l'intérim des Affaires Étrangères après la mort de José de Carvajal en 1754, et conseilla au roi la neutralité dans la guerre des Sept Ans qui opposait la Grande-Bretagne et la France. Grand défenseur de la politique du réformisme éclairé, il fut reçu la même année à l'Académie espagnole, dont il devint directeur perpétuel en février 1755. Douzième duc d'Albe à la mort de sa mère (1755), il fut fait grand chancelier des Indes en mars 1756, mais l'avènement de Charles III en 1759 mit fin à sa fortune politique.

Le 22 juillet 1760 à l'église de Saint-Jérôme du Buen Retiro, le duc d'Albe et Cristóbal Portocarrero, comte de Montijo (nommé dans l'ordre en 1746), furent très solennellement reçus dans l'Ordre du Saint-Esprit par le prince des Asturies (futur Charles IV), fait lui-même chevalier par le roi deux jours auparavant au palais d'Aranjuez⁹. Le duc d'Albe prononça la formule du serment pour lui et le comte de Montijo qui avait une mauvaise vue¹⁰.

Il donna sa démission au roi en décembre 1760 et se retira dans ses terres d'El Barco de Ávila et Piedrahita. En 1771-1772, il retourna à Paris en visite privée et se lia d'amitié avec Jean-Jacques Rousseau et Jean Le Rond d'Alembert. Homme d'esprit, amateur des belles-lettres et des arts, il participa également au financement de la statue de Voltaire.

Il mourut à Madrid âgé de soixante-deux ans, le 15 novembre 1776.

Bibliographie :

- J. L. S. Escobar, *La Casa de Alba : mil años de historia y de leyenda*, Madrid, Esfera de los Libros, 2006.
- Juan-José Luna, « Peintures françaises en Espagne aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue de l'Art*, 1985, vol. 70, p. 91-98 (p. 96).
- Ramón Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, vol. 29 et 30, Madrid, 1987.
- Pierre de Nolhac, *Nattier, peintre à la cour de Louis XV*, Paris, 1925.
- Hervé Pinoteau, « Deux importants documents de l'ordre du Saint-Esprit dans l'Archivo histórico nacional de Madrid et une lettre de Louis XV à Ferdinand IV-III des Deux-Siciles », *Hidalguía*, vol. 32, n° 182, janvier-février 1984, p. 129-144, et n° 183, mars-avril 1984, p. 177-203.
- Pauline Prévost-Marcilhacy, « Charlotte de Rothschild, artiste, collectionneur et mécène », B. Joubert (dir.), *Mélanges en l'honneur de B. Foucart*, vol. II, Paris, 2008, p. 251-265 et 570-576.
- Pauline Prévost-Marcilhacy, « Hôtel Nathaniel de Rothschild », B. de Andia et D. Fernandès (dir.), *La rue du Faubourg-Saint-Honoré*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1994, p. 119-124.
- *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la révolution française*, vol. 12 bis, Espagne, éd. Alfred Morel-Fatio et H. Léonardon, Paris, 1899, p. 436-438.
- Xavier Salmon, *Jean-Marc Nattier: 1685-1766*, catalogue exposition, Versailles, Paris, 2000.

¹ Pierre de Nolhac recense quelques portraits de Louis XV, a priori représentant tous l'iconographie du beau tableau de l'Ermitage (*Nattier, peintre de la cour de Louis XV*, Paris, 1910). On peut également citer le portrait de Louis XV par Nattier prêté par le collectionneur Jules Beer à l'exposition rétrospective de l'art français organisée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 (n° 4570).

² *Le Catalogue des dessins, tableaux, estampes, bronzes, porcelaines et livres du cabinet de M. D*** [Nattier]*, Paris, 1763 (repr. in extenso par Xavier Salmon, *Jean-Marc Nattier: 1685-1766*, Paris, 2000, p. 314).

³ Sur Arthur de Rothschild, voir : Henri de Rothschild, *André Pascal. Un homme de qualité. Le baron Arthur de Rothschild*, Paris, 1920.

⁴ Charles Morice, « La Collection Henri de Rothschild », *L'Art et les artistes*, septembre 1906, p. 225-236. Malheureusement, l'auteur ne fait aucune mention de notre tableau, mais seulement des portraits féminins de Nattier dont deux sont reproduits, ceux de Mme Geoffrin et de la princesse de Rohan.

⁵ *Catalogue des tableaux anciens... objets d'art et d'ameublement... appartenant à M. le baron de X...*, Galerie Georges Petit, 15 mai 1931.

⁶ Archives du Ministère des Affaires Étrangères, *Mémoires et documents, Espagne*, vol. 342, fol. 78-79. Voir son instruction secrète sur la cour de France dans Antonio Rodriguez Villa, *Don Cenon de Somodevilla, Marqués de la Ensenada*, Madrid, 1878, p. 66-74. Voir aussi : *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la révolution française*, vol. 12 bis, Espagne, éd. Alfred Morel-Fatio et H. Léonardon, Paris, 1899, p. 436-438.

⁷ *Gazette de France*, 1746, p. 106, 276. Julián de Pinedo y Salazar, *Historia de la insigne Orden del Tóison de Oro*, Madrid, 1787, t. I, p. 521-523.

⁸ *Gazette de France*, 1749, p. 190. Archives du Ministère des Affaires Étrangères, *Mémoires et documents, Espagne*, vol. 342, fol. 285-286.

⁹ Hervé Pinoteau, « Deux importants documents de l'ordre du Saint-Esprit dans l'Archivo histórico nacional de Madrid et une lettre de Louis XV à Ferdinand IV-III des Deux-Siciles », *Hidalguía*, vol. 32, n° 182, 1984, p. 129-144, et n° 183, mars-avril 1984, p. 177-203.

¹⁰ BnF Ms fr 8208, p. 147-148.



Francesco FIDANZA

(Rome ?, 1747/1749 – Milan, 1819)

10 | LA GROTTA DE NEPTUNE À TIVOLI

Circa 1790

Huile sur toile

66 x 50 cm

Provenance :

France, collection particulière

On ignore la date exacte et le lieu de naissance – Rome ou Città di Castello – de Francesco Fidenza. Sa première formation se fit sans doute à Rome dans l’atelier de son père, Filippo Fidenza, ancien élève de Marco Benefial et qui se chargea également de l’apprentissage de ses autres fils, Gregorio et Giuseppe. On a longtemps cru que Francesco put parfaire son éducation artistique chez Joseph Vernet et Charles-François Lacroix de Marseille, mais il ne s’agissait en réalité que d’une simple influence.

Il semble que Fidenza était allé à Naples avant de se rendre à Florence en 1792. Deux paysages d’hiver, dont l’un signé et daté de 1796, subsistent de cette période (collections particulières, Milan et Piacenza). Ce sont les rares peintures certaines de Fidenza qui ne signait qu’exceptionnellement ses toiles. Mais leur style déjà « plus européen qu’italien » (Alloisi, 1993) et certaines particularités de manière les distinguent de l’abondante production de l’époque et fournissent une base suffisamment solide aux attributions. Ainsi, la touche grasse qui donne à l’ensemble une sensation d’œuvre non finie loin de la facture lisse des paysagistes vénitiens, l’intérêt pour les effets atmosphériques dans un but purement décoratif et non émotionnel, ou encore les petits personnages élancés et peu détaillés du premier plan qui tournent souvent le dos au spectateur.

En 1800, le peintre s’installa à Paris où ses paysages embrumés ou enneigés et ses vues nocturnes rencontrèrent un vif succès. Au Salon de 1801, il présenta trois marines, puis *La Neige* au Salon de 1804, acquise par le comte de Sommariva pour son hôtel parisien. Admis à la cour de Napoléon, Fidenza gagna la faveur d’Eugène de Beauharnais, vice-roi d’Italie. Il suivit son protecteur à Milan et s’occupa à peindre les « principaux ports du royaume d’Italie » à l’imitation des vues de ports de France commandés à Vernet par Louis XV. À la chute de l’Empire napoléonien en 1814, Fidenza n’avait livré que six tableaux,

dont deux seulement sont aujourd’hui identifiés : le *Port d’Ancône* et le *Port de Malamocco la nuit* (signés et datés, Milan, Galleria d’Arte Moderna, inv. GAM 435 et 444). D’un caractère dissipé, manquant constamment d’argent malgré sa grande réputation, Fidenza espérait pouvoir ouvrir à Milan une école de paysage, mais se heurta à l’indifférence du vice-roi et de ses successeurs. L’Académie de Brera lui refusa également la chaire de paysage, ce qui ne l’empêcha pas de présenter, en 1818, six paysages de « brouillard et de neige » à l’exposition annuelle de l’académie.

Notre tableau s’inscrit pleinement dans la production habituelle de Fidenza : paysages de format cheval et sans véritable sujet ni précision topographique destinés à une clientèle de connaisseurs. Des *capricci* qui s’inspirent des lieux célèbres que l’artiste n’avait pas toujours visités et sont baignés de lumières étranges du soleil traversant un brouillard épais, de la lune prisonnière des nuages, d’un feu déclaré dans un port de pêche ou des rayons rosés et bas du petit matin (*ill. 1*). Ici, on reconnaît immédiatement la grotte de Neptune aux chutes de Tivoli redécouverte par Vernet (*ill. 2*) et très appréciée des peintres romantiques, mais Fidenza en redessine complètement les contours pour mieux la faire ressembler à une scène de théâtre. Une abondante végétation recouvre les parois de la grotte remplaçant la mousse disgracieuse et le sol devient tel le bord d’un lac avec ses roseaux et souches d’arbres. Comme toujours chez Fidenza, les personnages sont presque tous inactifs et contemplent le spectacle offert par la nature. Le pêcheur abandonne ainsi ses filets pour discuter avec un voyageur philosophe drapé d’une toge rouge (on devine, sous les repentirs, deux figures aux postures différentes) et les deux paysannes se reposent en écoutant la mandoline.

La cascade est le centre du tableau et sa raison d’être, avec ses jeux de lumière enchanteurs entre ombres profondes et denses et la lueur blanche qui semble surgir de nulle part



pour illuminer les chutes d'eau plus puissantes et dispersées qu'en réalité et la brume épaisse et opaque qu'elles font naître. Contrairement aux cascades des paysages classiques toutes en minces filets ondoyant avec grâce sur les rochers escarpés, l'eau est ici rendue par des touches précipitées, mousseuses, larges, dans un contraste étonnant avec les pierres de la grotte aux reflets dorés traités en masses étalées. À l'opposé de Vernet qui avait largement ouvert les parois pour faire apparaître le ciel et le lointain (*ill. 2*), il n'y a ici aucune trouée bleue, aucune percée dans ces rochers sombres et menaçants, seulement la nature majestueuse qu'un petit baigneur au centre de la toile craint d'approcher. C'est là un *capriccio* d'un artiste talentueux et tourmenté que ses contemporains étonnés décrivaient comme un « homme gros mal habillé [...] qui semble manquer de tous ces signes qui caractérisent le génie d'un artiste remarquable¹ ». Mais aussi une œuvre exceptionnelle à l'équidistance entre le paysage classique et le romantisme.

Bibliographie :

- Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti, Enrico Colle, *Milano neoclassica*, Milan, 2001, p. 615.
- Sivigliano Alloisi, *Quadri senza casa dai depositi della Galleria Corsini*, catalogue d'exposition, Rome, 1993, p. 84.



ill. 1

Francesco Fidanza (attribué à)

Un voyageur et un pêcheur près de la chute d'eau de Terni

Un voyageur et une lavandière près d'une chute d'eau

Huile sur toile. 44,8 x 28,5 cm

Collection particulière.



ill. 2

Joseph Vernet

Vue des chutes de Tivoli

Huile sur toile. 97 x 134 cm

Collection particulière

¹ Lettre du préfet du département de Métaure relatant la venue de Fidanza à Ancône en 1811, cit. M. C. Gozzoli, M. Rosci (dir.), *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo. Parigi e vedute 1800-1959*, Milan, 1975, p. 7.



Joseph Barthélémy VIEILLEVOYE
(Verviers, 1798 – Liège, 1855)

11

SAINT PAUL DE TARSE

Huile sur sa toile d'origine

Monogrammé et daté « B.V 1850 » au milieu à droite

96,5 x 76 cm

Provenance :

Couvent des Révérends Pères Jésuites, Liège, jusqu'en 2013

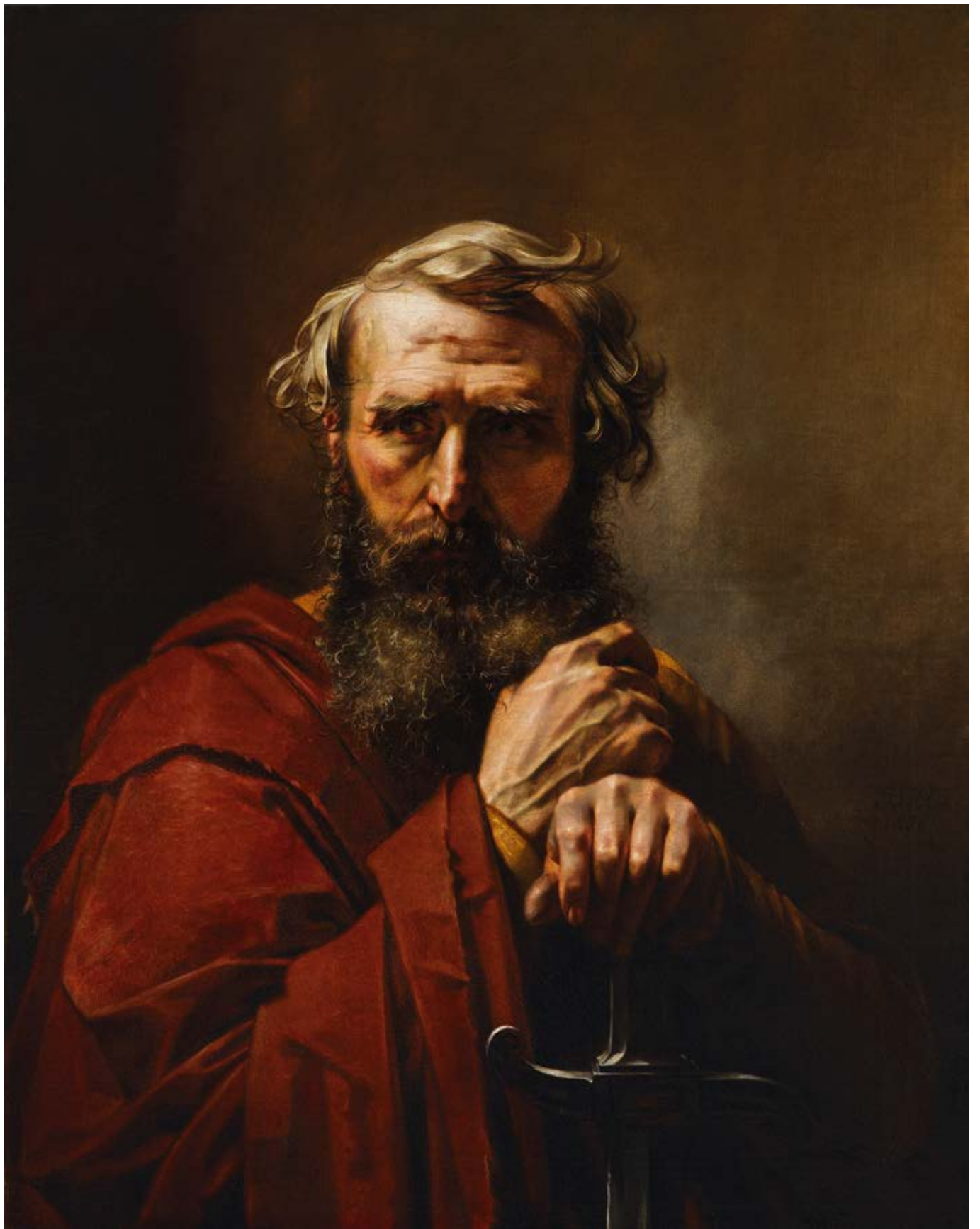
Fils d'un restaurateur de tapisseries, Joseph Barthélémy Vieillevoye se passionna très tôt pour la peinture et le dessin, mais il fallut l'intervention du Docteur Rutten, bourgmestre de Verviers, sa ville natale, pour que le jeune homme puisse entrer à l'Académie d'Anvers en 1816. Il y suivit assidument l'enseignement de Mathieu-Ignace Van Brée, deuxième prix de Rome en 1797 et grand admirateur de Rubens, et passa son temps à copier les scènes pieuses des grands artistes du Siècle d'Or. Dans les pas des maîtres anciens, il choisit alors de se consacrer à la peinture religieuse et au portrait, négligeant les sujets tirés de l'histoire antique alors que le néo-classicisme régnait encore en maître à Anvers. Mais, en échouant en 1819 au concours du prix de Rome avec son *Tobie guérissant son père*, c'est avec *Philopœmen prenant la ciguë* et *La Mort de Timophane, tyran de Corinthe* qu'il se présenta cinq ans plus tard devant David exilé. Celui-ci l'encouragea à aller à Paris, où Vieillevoye découvrit les tableaux d'Antoine-Jean Gros et d'Anne-Louis Girodet. Rappelé à Anvers pour remplacer Van Brée à l'Académie, il obtint de très nombreuses commandes de peintures d'autel et surtout de portraits : entre 1823 et 1829, il en réalisa plus d'une cinquantaine, dont celui de Henri Vieuxtemps, jeune virtuose du violon (signé et daté de 1828, Verviers, Musées Communaux). *Les Remords de Caïn* d'après un poème de Salomon Gessner marquent l'apogée de sa carrière anversoise : le tableau fut exposé à Gand et acquis par le roi Guillaume (perdu, copie autographe à Liège et une version autographe à Verviers).

À la révolution de 1830, Vieillevoye dut retourner à Verviers. Cinq ans plus tard, il fut nommé directeur de l'Académie de peinture, sculpture, gravure et ciselure qui venait d'être créée à Liège. Il y enseigna la peinture à partir de 1844. Travaillant sans relâche, Vieillevoye embrassa tous les genres, des tableaux d'histoire comme le célèbre *Épisode du sac de Liège par Charles le Téméraire en 1468*,

portraits officiels des édiles de Liège et des professeurs d'Université ou plus intimes de femmes et d'enfants, aux paysages wallons et scènes de genre autour des pittoresques botteresses liégeoises. Ses peintures religieuses furent primées à l'Exposition de Bruxelles de 1842 et à l'Exposition Nationale de 1845, lui valant également la croix de l'Ordre de Léopold. Mais il se sentit blessé de l'accueil critique réservé à *L'Assassinat du Bourgmestre Laruelle en 1637*, immense toile de cinquante figures commandée par le Gouvernement de Liège en 1851 et présentée à Bruxelles en 1854 (Liège, musée des Beaux-Arts). Ce fut son dernier grand tableau.

Entre néo-classicisme et romantisme, n'adhérant jamais véritablement ni à l'un ni à l'autre de ces deux courants, Vieillevoye se forgea une manière propre, plus influencée par Van Dyck que par aucun des artistes qu'il était amené à côtoyer. Ses portraits surtout, d'une fine et juste observation psychologique, sont tracés d'une pointe fine, avec une rare minutie dans les moindres détails, dans le rendu des étoffes avec leurs reflets et plis ou dans les cheveux qu'il travaille un par un comme des fils d'argent, d'abord dans les tons sombres, puis de plus en plus claires à l'instar des primitifs flamands.

Dans les dernières années de sa vie, le peintre s'intéressa de plus près à la figure humaine, cherchant ses modèles parmi les gens simples, les artisans et les paysans, aux visages creusés par les rides, aux regards intenses, mains rugueuses, dos courbés par les années, vêtements élimés et chevelures ébouriffées (*ill. 1-2*). Sans cette afféterie mondaine chère aux grands bourgeois du XIX^e siècle que Vieillevoye était habitué à représenter, ces humbles personnages avec leur gestuelle retenue, leurs poses lourdes, leur tristesse teintée de souffrance et de colère, semblaient habités d'une force d'un temps révolu, tels des lointains héritiers des *Vieillards* de Van Dyck ou de Jordaens. Certains de ces

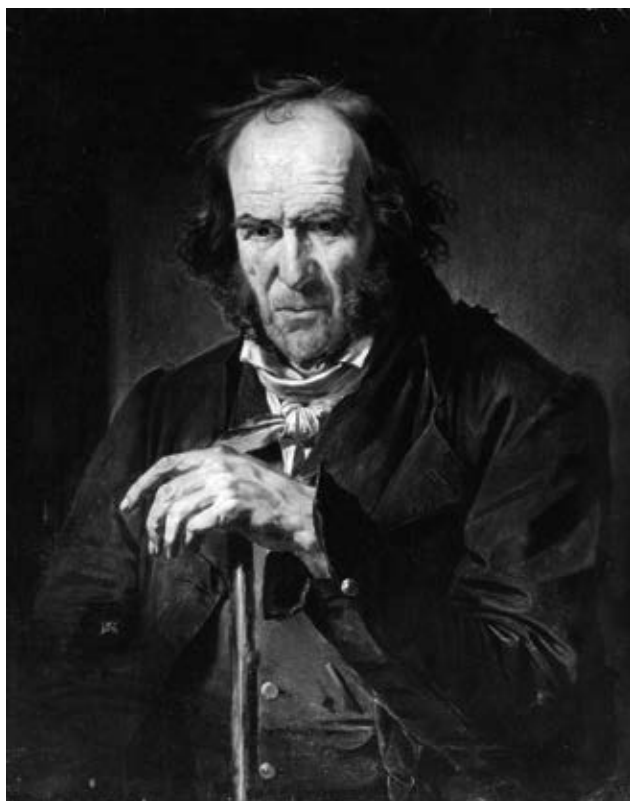


modèles anonymes sont ainsi venus peupler *L'Assassinat du Bourgmestre Laruelle* et *L'Adoration du Saint Cœur par les principaux saints de la Compagnie de Jésus*, le maître-autel de la nouvelle église du Collège Saint-Servais des Jésuites à Liège commandé à Vieillevoye en 1852.

Peint deux ans plus tôt pour les jésuites de Liège, notre tableau représentant Saint Paul s'inscrit dans la même recherche de vérité qui le rapproche des apôtres de Gérard Seghers ou de Georges de La Tour. Le drapé rouge terni avec ses bords élimés, l'acier froid de l'épée, les veines parcourant les mains puissantes du saint, sa barbe poivre et sel fournie et frisée sont d'un naturalisme saisissant et font croire que Vieillevoye utilisa là aussi l'un de ses portraits de vieillards peints d'après nature. Mais l'éclairage diffus, le fond imprécis et surtout le regard profond et inspiré de l'apôtre introduisent la distance nécessaire et insurmontable entre le spectateur et le personnage qui appartient définitivement au monde céleste.

Bibliographie :

- Jules Bosmant, *La Peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, 1930, p. 86 sq.
- Joost De Geest (dir.), *500 chefs-d'œuvre de l'art belge*, Bruxelles, 2006, p. 486.
- Paul Lambotte, *Les peintres de portraits : collection de l'art belge au XIX^e siècle*, Bruxelles, Paris, 1913, p. 89-91.
- *Vers la modernité, le XIX^e siècle au Pays de Liège*, catalogue d'exposition, Liège, 2001.



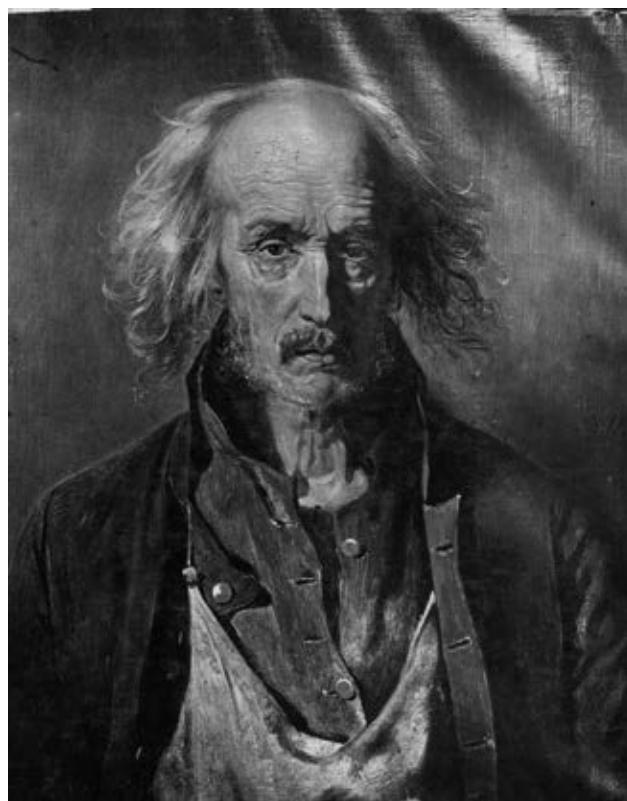
ill. 1

Joseph Barthélémy Vieillevoye.

Tête de vieillard

Ca 1850. Huile sur toile. 85 x 70 cm

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, inv. 246



ill. 2

Joseph Barthélémy Vieillevoye

Un artisan

Ca 1850. Huile sur toile. 71 x 59,5 cm

Liège, Musée de l'Art Wallon, inv. 547



Achille Etna MICHALLON

(Paris, 1796 – 1822)

12

PAYSAGE AVEC DEUX PHILOSOPHES ÉCOUTANT UN BERGER JOUER DE LA FLÛTE

Circa 1820

Huile sur sa toile d'origine

32 x 40,5 cm

Provenance :

France, collection particulière

Le nom de Michallon devint célèbre en 1817, lorsqu'il remporta, à l'unanimité, le tout premier prix de Rome de paysage historique qui semblait avoir été créé pour lui.

Fils du sculpteur Claude Michallon, il passa son enfance au Louvre parmi les artistes, et manifesta très tôt des dons certains pour la peinture. Attiré par le paysage, il n'hésita pas à quitter l'enseignement de David pour celui de Pierre-Henri de Valenciennes, l'un des plus célèbres paysagistes de la fin du XVIII^e siècle. Il fréquenta également les ateliers de Jean Victor Bertin et d'Alexandre-Hyacinthe Dunouy, mais l'essentiel de sa formation se fit en plein air et au contact des œuvres des maîtres du XVII^e siècle, plus spécialement Poussin qu'il admirait.

Il n'avait que douze ans lorsque le prince Nicolai Youssoufov, grand amateur d'art, le remarqua et voulut l'emmener avec lui en Italie. Sa mère s'y opposa vivement, et l'aristocrate russe se contenta de pensionner le jeune artiste qu'il avait surnommé « le petit Poussin » jusqu'à sa première participation au Salon de 1812. S'en suivirent la médaille d'or à Paris, une autre au concours de la ville de Douai, et, enfin, le prix du « concours de l'arbre » pour *Un châtaignier brisé par la foudre* qui lui permit de concourir pour le grand prix de Rome de paysage historique proposé par le ministère de l'intérieur en 1817.

Pensionnaire du roi à la Villa Médicis, Michallon retrouva avec bonheur les paysages immortalisés par Poussin, et c'est fort de plusieurs centaines d'études faites à Rome, à Florence et jusqu'en Sicile qu'il revint en France. Encore en Italie, il obtint sa première commande officielle, *La Mort de Roland* pour la galerie de Diane à Fontainebleau (Louvre), puis son *Paysage inspiré de Frascati* fut acheté par Louis XVIII.

Le succès fut fulgurant et en 1821, Michallon ouvrit son propre atelier où il accueillit Corot. Travailleur acharné, il courait les environs de Paris à la recherche de lieux pittoresques, des arbres, collines et ruisseaux qui, combinés avec ses souvenirs d'Italie allaient former ses paysages habités plutôt qu'animés de quelques rares personnages mythologiques ou paysans italiens. Il mourut brusquement l'année suivante, laissant derrière lui une quantité impressionnante d'études sur nature à l'huile et au crayon dispersées en vente publique et un grand nombre de tableaux chez les collectionneurs.

Souvent de format réduit, les toiles de Michallon réussissent un mariage parfait entre la transposition réaliste de la nature, sa recomposition par l'imagination selon les principes de la théorie classique et le romantisme de l'expression. Ses campagnes verdoyantes, ses ruines, rochers et cascades sont vivants, faits de l'observation directe, mais paisibles, baignés d'une lumière claire, diffuse, comme figés hors du temps. Notre paysage est de ceux-là, car, bien qu'il ne porte aucune signature, la main de Michallon y est immédiatement perceptible. Image d'une nature idéale et néanmoins réelle, inspirée de la campagne italienne, elle semble produite par la douce musique que joue le berger sur sa flûte sans toutefois qu'il soit le centre de la scène. Héritiers directs des personnages antiques de Poussin, deux philosophes drapés dans leurs palliums, écoutent, rêveurs, l'un, jeune, assis sur une pierre, l'autre plongé dans l'ombre du grand arbre, de ceux qui fascinaient tellement Michallon. Avec les hommes, ce sont la forêt, les eaux, les pierres qui paraissent attentifs à la mélodie, et les nuages mêmes interrompent leur incessante course pour profiter de ce moment de grâce et d'harmonie terrestre.





ill. 1

Achille-Etna Michallon

Cascade au Mont-Doré

1818. Huile sur toile. 41,3 x 56,2 cm

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1994.376





Gillot SAINT-EVRE

(Boult-Saint-Suippe, 1791 – Paris, 1858)

13

MIRANDA JOUANT AUX ÉCHECS AVEC FERDINAND

Huile sur toile

Signé et daté en bas à droite : « G. S^t Evre 1822 »

114,5 x 138 cm

Provenance :

France, collection particulière

(La grotte s'ouvre, et l'on voit dans le fond Ferdinand et Miranda assis et jouant ensemble aux échecs.)

MIRANDA

Mon doux seigneur, vous me trichez.

FERDINAND

Non, mon cher amour. Je ne le ferais pas pour le monde entier.

MIRANDA

Quand vous n'y devriez gagner qu'une vingtaine de royaumes, je vous le permets et je vous accorderai encore que vous jouez de franc jeu.

ALONZO

Si c'est encore là une illusion de cette île, j'aurai perdu deux fois mon fils bien-aimé !

SÉBASTIEN

Voilà bien le plus étonnant miracle !

(Here Prospero discovers FERDINAND and MIRANDA playing at chess)

MIRANDA

Sweet lord, you play me false.

FERDINAND

No, my dear 'st love,

I would not for the world.

MIRANDA

*Yes, for a score of kingdoms you should wrangle,
And I would call it, fair play.*

ALONZO

If this prove

A vision of the Island, one dear son

Shall I twice lose.

SEBASTIAN

A most high miracle!

William Shakespeare, *La Tempête*, acte V, scène 1.

« Ce sujet, tiré de la *Tempête* de Shakespear (*sic*), a l'agrément de la nouveauté ; et, quoique ce soit là son moindre mérite, on doit savoir gré à M. Saint-Evre de l'avoir cherché hors du répertoire banal où les artistes ont coutume de puiser. » Ainsi commence la notice sur notre tableau par Charles Paul Landon, peintre et conservateur du Louvre, qui consacra un ouvrage à quelques unes des plus belles œuvres présentées au Salon de 1822. Et il est vrai que le thème choisi par l'artiste pour sa première participation était original et suscitait la curiosité des visiteurs.

Prospero, duc de Milan déchu par son propre frère, et sa fille Miranda trouvèrent refuge sur une île habitée par des créatures fantastiques. Au bout de quelques années, devenu un puissant magicien, Prospero fait échouer près de son île le bateau d'Alonso, roi de Naples, qui traversait la mer avec son fils Ferdinand, son frère Sébastien et Antonio, le frère félon de Prospero. Séparé des siens dans la tempête, Ferdinand rencontre Miranda et en tombe éperdument amoureux. À la fin de la pièce, Prospero guide Alonso vers sa grotte où ils découvrent les deux jeunes gens jouer aux échecs, symbole d'harmonie. Miranda accuse, en plaisantant, Ferdinand de tricher pour ensuite se soumettre à son futur époux, lui avouant que combien même il rusait, elle aurait trouvé son jeu honnête. Alonso, persuadé que son fils unique était mort, est heureux de le retrouver et bénit le mariage.

C'est ce moment de découverte par Prospero et Alonso des deux amoureux que Gillot Saint-Evre, ancien officier d'artillerie de l'Empire, peintre presque autodidacte, ami et admirateur de Géricault, avait choisi pour sa première participation au Salon. Il s'agissait d'un pendant à une autre toile montrant Prospero et sa petite fille sur la frêle embarcation accordée par le cruel Antonio (*Prospero, duc de Milan, exposé avec son enfant aux fureurs de la mer*, n° 1160, localisation actuelle inconnue). Une première tempête, en quelque sorte, bien que survenue avant le premier acte, ou le début de toute l'histoire que Prospero lui-même narre au roi



de Naples à l'ouverture du cinquième acte et juste avant de l'inviter dans sa grotte. Cependant, c'est bien le tableau de *Miranda et Ferdinand* qui avait attiré tous les regards.

Le choix était audacieux car il nécessitait d'élaborer une mise en scène complexe à plusieurs figures et de montrer à la fois l'extérieur paysagé et l'intérieur de la grotte qui est aussi l'habitation modeste de Prospero, les reflets froids dans le ciel nocturne et la lueur rouge et chancelante d'une chandelle cachée par la toque de Ferdinand, le profil à l'antique de la jeune fille et le visage ridé et sévère du magicien, les costumes du XVI^e siècle, et, surtout, les émotions contradictoires des protagonistes : la malice de Miranda, l'émerveillement de Ferdinand, la stupéfaction d'Alonso, la bienveillance de Prospero, l'incrédulité de Sébastien. On félicita unanimement la réussite de Saint-Evre, saluant tout particulièrement la justesse des expressions, la grâce de la ligne, l'énergie, la finesse du coloris, l'équilibre entre le classicisme de David et le romantisme de Delacroix. Une grande carrière lui semblait promise, et si Thiers reprocha à Saint-Evre cet éclairage double et artificiel, il déclara n'attendre que l'artiste « se corrige de ce goût pernicieux » et « montre ses couleurs » pour que le succès soit complet.

Encouragé par les critiques, Saint-Evre présenta en 1823, hors Salon, un *Don Quichotte*, qui ne recueillit que des opinions défavorables et fut même traité de « grotesquement flamand ». Dès lors, excellent lithographe, il préféra réserver sa passion de la littérature pour l'illustration, et privilégier pour ses tableaux de chevalet des sujets plus prisés par les collectionneurs : des anecdotes historiques mettant en scène les grands personnages de l'histoire de France, principalement du Moyen Âge et de la Renaissance. Au Salon de 1824, il obtint la médaille de seconde classe pour *Marie Stuart échappée du château de Lochleven*, et à celui de 1827 la médaille de première classe récompensa sa toile *Charles IX et Marie Touchet* (localisation actuelle inconnue). En 1833, sa *Jeanne d'Arc* fut acquise par l'État et lui valut la Légion d'honneur (ill. 1). Pour la galerie d'Apollon, Saint-Evre peignit en 1836 *Marie Stuart au Louvre* (déposée depuis 1951 à Versailles), puis un grand nombre de décorations et portraits historiques pour les galeries de Versailles, caractérisés par la précision de la facture, mais sans audace ni personnalité. Son souci constant de reconstitution scrupuleuse des costumes et du mobilier l'amenaient par ailleurs à des citations directes des œuvres anciennes. Particulièrement affecté par la critique du courant troubadour, il cessa de participer aux salons après 1844.

Bibliographie :

- *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposé au musée royal des arts*, le 24 avril 1822, Paris, 1822, n° 1161.
- Charles Paul Landon, *Salon de 1822. Recueil de morceaux choisis*, vol. I, Paris, 1822, p. 81-83, gravé planche 51.
- Gérald Schurr, *1820-1920. Les petits maîtres de la peinture, valeur de demain*, Paris, 1979, vol. IV, p. 16-17.
- Adolphe Thiers, *Salon de mil huit cent vingt-deux*, Paris, 1822, p. 112-113.

Exposition :

- Salon de 1822, n° 1161.



ill. 1

Gillot Saint-Evre

*Jeanne d'Arc devant le roi Charles VII à Chinon
répond aux prélats qui l'interrogent*

1833

Huile sur toile. 142 x 167 cm

Musée du Louvre, inv. 7816



Adolphe BRUNE

(Paris, 1802 - 1880)

14

PORTRAIT DE GUSTAVE DE ROTHSCHILD (1829-1911) ADOLESCENT, L'ANNÉE DE SA BAR-MITZVAH

1842

Huile sur sa toile d'origine

Signé « ade. Brune. » en bas à droite. Au verso, une inscription au pochoir : « VALLE et BOURNICHE seuls élèves et succ. de BELOT rue de l'Arbre sec N°3 »

Cadre d'origine en bois doré à décor de palmettes. Au revers du cadre, au crayon : « Comtesse d'Ornant »
100 x 81 cm

Provenance :

- Collection personnelle de l'artiste jusqu'à sa mort en 1880
- Légué à sa sœur, Elise Brune, comtesse d'Ornant
- Collection des héritiers de la comtesse d'Ornant

Fascinant, notre tableau est énigmatique à plus d'un titre et ne se découvre qu'après une recherche minutieuse. C'est le portrait d'un jeune homme de la haute société parisienne vêtu avec toute l'élégance du début des années 1840 et qui vient certainement de célébrer sa Bar-Mitzvah. Adossé à un coussin damassé, sa kippa brodée, ostensiblement « orientaliste », posée près de lui, il tient sur ses genoux un livre ancien et précieux rédigé en hébreu, mais son regard calme et intelligent est posé sur le spectateur, regard d'un adulte et non plus celui, naïf, d'un enfant. Les tons dorés, bruns, rouges, gris se marient harmonieusement pour créer une image d'un grand raffinement, solennelle et cependant intime. La lecture de ce portrait est donc double : à la fois représentation traditionnelle d'un adolescent d'une famille aristocratique et affirmation de l'observance religieuse et de la dévotion orthodoxe.

La toile porte la signature d'Adolphe Brune, peintre d'histoire « hors concours » et de portraits. Il fut le fils de Denis-François Brune, brillant entrepreneur originaire de Souvans qui tenait à Paris un salon célèbre, puis, après avoir été ruiné par son associé, non moins brillant agronome dans ses terres du Jura. Grand amateur d'art et écrivain à ses heures, Denis-François Brune encouragea vivement son fils à devenir peintre, alors qu'il le destinait au barreau. En 1824, après des études de droit et de médecine, Adolphe entra à l'école des Beaux-Arts de Paris pour y suivre la classe du peintre Antoine Jean Gros. Il semble avoir également fréquenté l'atelier d'Ingres et fait un voyage en Italie financé par son père. En 1833, Brune fit ses débuts au Salon avec une *Adoration des*

Mages achetée par l'État et plusieurs portraits dont peut-être celui de sa sœur Elise, comtesse d'Ornant de Sévilly (Tours, musée des Beaux-Arts). Mais il se fit vraiment remarquer au Salon de l'année suivante en présentant une *Tentation de Saint Antoine* nourrie de références caravagesques. Récompensée par la médaille de deuxième classe, elle fut acquise par le duc d'Orléans. Toutes ses participations aux Salons, plus ou moins régulières jusqu'en 1873, étaient depuis immanquablement louées par la critique, tels *l'Exorcisme de Charles II* offert par l'artiste à la ville de Dôle (1835, inv. 135), *Loth et ses filles* (1837) ou *l'Envie* achetée par l'État et que Laurent-Jan dans *Le Charivari* disait posséder « un tel ressort, que les tableaux qui l'entournaient dans le grand salon, semblaient peints de l'autre côté de la toile » (1839, Dôle, musée des Beaux Arts, inv. 71).

Peintre renommé souvent sollicité pour la décoration des monuments publics (plafonds de la salle du Trône au palais de Luxembourg, la coupole de la bibliothèque du Louvre qui lui valut la croix de la Légion d'Honneur, les fresques de l'église Saint-Roch...), Brune excellait dans le portrait mondain, genre qui semblait fait pour lui. Son éducation parfaite, ses manières aristocratiques, son caractère aimable, ses talents de musicien et de chanteur lui avaient ouvert les portes de la haute société dès ses débuts parisiens. Son portrait de la duchesse d'Uzès fit sensation et lui gagna rapidement une clientèle fidèle parmi les membres des plus grandes familles. On admirait chez Brune sa facture précise, la fermeté des lignes, le coloris assuré, la transparence des chairs, la pose recherchée et cependant naturelle, la ressem-







blance sans flatterie excessive et le gracieux dessin des mains, tout en se félicitant de poser pour un artiste estimé par l'État. Le modèle de notre tableau est donc à rechercher parmi ces puissantes familles juives assimilées, attachées à leur rang et en accord avec les goûts de l'époque, mais fières de leur foi. Or, en 1840, la communauté juive de Paris ne représentait guère plus de huit mille âmes, la plupart de ses membres venant de l'Est de la France et d'Allemagne et ayant souvent une pratique religieuse discrète. Dans le recensement de 1839, on ne trouve que 15 familles de la haute bourgeoisie d'affaires, dont les Péreire, les Fould, les Goldschmidt, les Worms, et surtout les Rothschild, réunis autour de James de Rothschild (1792-1868), fondateur de la branche française, installé à Paris depuis 1812.

Les Rothschild étaient les seuls à revendiquer de façon constante leur judaïsme, toujours avec exclusivité, fierté, rigueur, philanthropie et solidarité communautaire. Si James ne paraît s'être véritablement intéressé à la religion que vers 1850, son épouse Betty fut très pieuse et éleva ses cinq enfants dans la foi juive et dans la pratique quotidienne. Elle avait engagé Albert Cohn, orientaliste autrichien, pour apprendre à ses enfants l'hébreu, l'histoire du peuple juif et leur donner une instruction religieuse complète.

Grand amateur d'art et collectionneur insatiable, James commandait peu de portraits de famille, mais toujours aux artistes les plus en vue, comme Emile Callande de Champmartin, Ingres, Ary Scheffer, Hippolyte Flandrin (*ill. 1*) ou Louis Grosclaude. Celui-ci présenta au Salon de 1837 le portrait de James (numéro 391, perdu), puis celui d'un enfant de James au Salon de 1839 (numéro 944, perdu). Il existe en outre un double portrait d'Alphonse et de Gustave de Rothschild de sa main, datable de 1840 environ (collection particulière, château Lafite, *ill. 2*).

C'est la confrontation de notre tableau avec ce double portrait et la grande ressemblance du modèle avec James de Rothschild qui permet d'en identifier le modèle comme étant Gustave, troisième enfant de James après Charlotte et Alphonse et avant Salomon, Edmond et Aveline. Il succéda à son père en 1868 avec ses frères, fut consul général d'Autriche-Hongrie, administrateur de la Compagnie du chemin de fer Paris-Lyon et un collectionneur d'art célèbre. En 1858, il devint président du Consistoire central israélite de Paris, puis subventionna la construction de la synagogue de la rue de la Victoire et l'agrandissement de l'hôpital Rothschild.

Gustave célébra sa Bar-Mitzvah à la Synagogue Notre Dame de Nazareth le samedi 23 avril 1842 sous l'autorité des rabbins Zadok Kahn et Ennery. C'est très vraisemblablement à cette occasion que notre portrait était commandé, à l'instar de celui de la sœur aînée de Gustave, Charlotte,

réalisé par Ary Scheffer la même année 1842 pour célébrer son mariage avec Nathaniel de Rothschild.

Adolphe Brune était déjà à cette époque un portraitiste recherché et les contacts avec James de Rothschild ne manquaient pas. Déjà, son professeur, le baron Gros, fut un intime des dîners de Betty de Rothschild. Un autre élève de Gros, le décorateur Eugène Lami (1800-1890) qui travailla aux galeries historiques de Versailles entre 1833 et 1837 en même temps que Brune, fut régulièrement employé par James depuis 1836. Enfin, le baron de Rothschild avait acquis, au Salon de 1844, *Les Enfants Maroudeurs* de l'élève de Brune, Faustin Besson, avant de lui commander, en 1855, les portraits de ses fils Salomon et Edmond destinés au château de Boulogne. Autant d'éléments qui laissent croire que l'art de Brune convenait assez au goût exigeant de James de Rothschild pour qu'il lui passe commande d'une image de son fils.

Reste que notre tableau, parfaitement achevé et richement encadré, ne fut jamais livré à son commanditaire et demeura la propriété de l'artiste jusqu'à sa mort. À moins qu'il s'agisse d'une version que le peintre exécuta pour lui-même, satisfait et fier de son travail. Car les longues poses nécessaires qui laissent au commanditaire tout le temps d'intervenir si quelque chose ne lui convenait pas et la connaissance que devait avoir James du style déjà formé de l'artiste rendent peu probable l'hypothèse selon laquelle l'œuvre n'aurait pas plu. Une œuvre exceptionnelle donc et un portrait à part dans la production mondaine d'Adolphe Brune, dont étonnamment peu de tableaux subsistent malgré les louanges répétées de ses contemporains.

Bibliographie :

- « Le peintre A. Brune et ses œuvres », *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de Poligny*, 1881, p. 1-14.
- Véronique Miltgen, *Musée des Beaux-Arts de Tours. Peintures du XIX^e siècle, 1800-1914*, Tours, 2001, p. 103-105.



ill. 1

Paul Flandrin d'après Hippolyte Flandrin

James Mayer de Rothschild

1864

Huile sur toile

230 x 170 cm

Collection particulière



ill. 2

Louis Grosclaude

Alfonse et Gustave de Rothschild

Ca 1840

Huile sur toile

Collection particulière

Alessandro PUTTINATI

(Vérone, 1801 – Milan, 1872)

15

PORTRAIT EN PIED

DU PEINTRE FRANCESCO HAYEZ (1791-1882)

1836

Plâtre

36,8 x 16 x 10 cm

Provenance :

Berlin, collection particulière

Fils du médailleur de Vérone Francesco Puttinati, Alessandro entreprit sa formation à l'Académie des Beaux-Arts de Brera chez Camillo Pacetti et reçut le grand prix de sculpture en 1823. Vers 1828, il rejoignit l'atelier romain de Bertel Thorvaldsen avant de s'installer à Milan, où il réalisa des marbres dont quelques statues pour le Dôme et les monuments de Carlo Porta (Milan), de Garibaldi (Luino) ou de son ami Balzac (1837, Paris, Musée Balzac, *ill. 1*). Mais l'essentiel de sa production – petites statuette en plâtre, portraits de ses contemporains pour la plupart –, demeure méconnu. La raison en est l'extrême fragilité du matériau qui craint l'eau et se brise facilement, mais aussi la dispersion des collections patiemment constituées à l'époque et, surtout, le peu d'intérêt que les amateurs du XX^e siècle avaient pour ces œuvres, souvent privées de leur identité et reléguées au statut de simples objets de décoration.

Il n'est donc aujourd'hui plus possible de reconstituer dans son intégralité cette « galerie idéale des milanaï illustres » – ses amis peintres, mais aussi musiciens, écrivains et politiciens – que Puttinati avait présentée pour la première fois à l'Académie de Brera en 1831 et qu'il n'avait cessé depuis d'enrichir, ce « Panthéon d'un genre nouveau, débarrassant les hommes illustres de leur auréole de convention, représentés dans l'intimité de leur ateliers et cabinets, et non dans la pompe d'une salle académique [...], une série de génies en robe de chambre et pantoufles » (Giuseppe Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri contemporanei*, II, Milan, 1874, p. 191).

Le groupe le plus important est conservé au musée du Castelvécchio de Vérone, soit onze statuette, restaurées en 1990-1992 peu après leur redécouverte dans les réserves. Toutes mesurent une quarantaine de centimètres de hauteur et presque toutes sont pourvues d'un piédestal portant le



ill. 1

Alessandro Puttinati

Honoré de Balzac

1837. Marbre. H 87cm.

Paris, Maison de Balzac, inv. BAL 0006





ill. 2

Alessandro Puttinati

Portrait de Francesco Hayez

1836. Plâtre. H 32 x 16 cm

Vérone, Museo di Castelvecchio, inv. 30838



ill. 3

Alessandro Puttinati

Le peintre Giovanni Migliara (1785 - 1837)

1836

Plâtre

H 42 x 15 cm

Vérone, Museo di Castelvecchio, inv. 18612.

nom du modèle, mais les similitudes s'arrêtent là. Car chacune se présente comme un monument en miniature – à l'exact opposé des portraits-charges de Jean-Pierre Dantan le Jeune – et possède une présentation propre. Les artistes sont majoritaires, tous représentés en train de choisir quelque sujet à peindre ou à réfléchir à leur œuvre, mais dans des poses les plus variées, assis ou debout, portant veste et haut-de-forme ou vêtus d'une simple robe de chambre : l'émailleur Pietro Bagatti Valsecchi, Massimo Taparelli d'Azeglio, Friedrich von Amerling, Giovanni Migliara, Giuseppe Canella et, enfin, Francesco Hayez, le modèle de notre sculpture (*ill. 2-3*).

Boursier en 1806 de l'Académie de Venise, sa ville d'origine, il travailla à Rome et à Naples avant de venir à Milan dans le milieu des années 1830. Il y fut le chef de file des romantiques et était réputé pour ses grands tableaux historiques évoquant le Moyen Âge et la Renaissance comme le célèbre *Baiser* (Milan, Pinacoteca di Brera), ses nus féminins et ses portraits. En 1850, il devint directeur de l'Académie de Brera. Puttinati figura Hayez debout, la palette dans la main gauche et le pinceau dans la droite, comme s'appêtant à poser une dernière touche à une toile. Il est vêtu d'une blouse d'artiste et coiffé d'un petit chapeau à bords relevés. La statuette de Vérone est peinte pour imiter une patine,





comme le sont certains autres plâtres de Puttinati à défaut de pouvoir être réellement traduits en métal à l'instar du portrait de Thorvaldsen dont il subsiste au moins une version en plâtre et une autre en bronze doré (collection particulière).

Notre œuvre ne porte aucune trace de peinture, mais sa blancheur ne fait que renforcer ce sentiment de proximité immédiate, de grande vérité qui avait séduit Rovani en 1847. Tout est naturel, habituel, banal presque dans cette pose et dans ce regard calme et rêveur. Et il n'est guère étonnant que l'élève de Puttinati, Francesco Barzaghi, ait pensé à la statuette de son maître lorsqu'il reçut en 1890 la commande du monument de Francesco Hayez pour la place de Brera (*ill. 4*). Plus âgé et barbu, le peintre y a la même pose, même concentration, habit de travail, palette et pinceau, mais il est plus solennel et ses gestes semblent crispés et artificiels, alors qu'ils étaient si faciles et simples chez Puttinati.

Versions connues :

- Collection particulière (vente Sotheby's, Paris, 16 avril 2013, lot 298.
- Vérone, Museo di Castelvecchio, inv. 30838 (*ill. 2*).

Bibliographie :

- Carlo Sisi, *L'Ottocento in Italia*, Milan, 2005, p. 188.
- Barbara Cinelli, dans S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Marzocca (dir.), *Il Veneto e l'Austria, vita e cultura artistica nelle città venete. 1814-1866*, cat. exp., Vérone, Palazzo della gran guardia, Milan, 1989, p. 242-243.
- Sergio Marinelli, « I gessi di Alessandro Puttinati », *Verona Illustrata*, 11, 1998, p. 57-62.
- Giorgio Marini, « Gessi di Alessandro Puttinati », cat. exp. P. Marini, M. Bolla, D. Modonesi (dir.), *Collezioni restituite ai musei di Verona*, Vérone, Museo di Castelvecchio, Milan, 2001, p. 102, no 4, repr. p. 106.



ill. 4

Francesco Barzaghi
Monument de Francesco Hayez
1890
Bronze
Milan

Kornél Maria SPÁNYIK

(Bratislava, 1858 – Budapest, 1943)

16 | APRÈS L'ORAGE : NU COUCHÉ (FEKVŐ AKT)

1889

Huile sur sa toile d'origine

Signé et daté en bas à droite : Spányik Kornél 1889

74,5 x 154 cm

Provenance :

Etats-Unis, collection particulière

Fils d'avocat, Kornel Spányik étudia la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne dans la classe de Christian Griepenkerl, peintre d'histoire et de portraits. En 1883, il rejoignit l'atelier de Gyula Benczúr, ancien professeur de l'Académie de Munich qui venait d'être nommé directeur de l'école nationale de peinture de Budapest. L'influence de ce grand peintre hongrois et l'un des plus illustres représentants de l'académisme munichois est prédominante dans les premières œuvres de Spányik qui fut surtout sensible aux coloris sobres de Benczúr, dans un camaïeu de bruns chauds rehaussé de détails jaune d'or, rouge, rose passé et vert émeraude. C'est donc très logiquement que Spányik acheva sa formation à Munich, chez Sándor Liezen-Mayer, portraitiste de la famille impériale.

Dès son retour en Hongrie en 1886, Spányik fut associé à la décoration du Théâtre national Slovaque et de l'Hôtel de Ville de Pressburg (actuelle Bratislava), ville cosmopolite en plein renouveau et forte de son Union artistique créée l'année précédente sur l'idée du prince Nicolas Esterhazy et placée sous le haut patronage de l'archiduc Frédéric d'Autriche. Comptant une dizaine de membres à peine, l'Union parvint à monter, en janvier 1886, une première exposition au Palais Primatial de Pressburg réunissant cent vingt-trois œuvres d'artistes de Pressburg, de Vienne et de Budapest qui eut un succès considérable : plus de 3500 visiteurs. L'exposition suivante, en décembre de la même année, accueillit en plus quelques peintures italiennes, françaises et allemandes, mais n'eut pas la même réussite. Ce qui n'empêcha pas le prince Esterhazy d'organiser trois autres expositions, en 1887, 1888 et 1889, où Spányik présenta plusieurs toiles. Partageant sa vie entre Pressburg et Budapest, il était en effet devenu l'un des membres les plus influents de l'Union jusqu'à en être élu vice-président au début du XX^e siècle. Aléatoires depuis la mort d'Este-

rhazy, les expositions reprirent sous la direction de Spányik qui établit une règle selon laquelle deux tiers des œuvres présentées viendraient dorénavant des expositions de Pest et un tiers serait produit par les membres de l'Union artistique de Pressburg. Lui-même exposait régulièrement à Pest depuis 1888, mais aussi à Vienne, à Munich (il reçut la médaille d'or pour sa *Lune de miel*) et à Paris et reçut la médaille de bronze à l'exposition universelle de 1900.

Après la Première guerre mondiale et la création de la Tchécoslovaquie, Spányik s'installa à Budapest. Sa première exposition personnelle fut organisée en 1929 à la galerie Mucsarnok de Budapest.

Les fresques monumentales de Spányik au Théâtre Slovaque attirèrent l'attention de l'empereur François-Joseph qui lui commanda son portrait, suivi par Dezso Szilágyi, ministre de la Justice, et le député István Bittó, ancien premier ministre de Hongrie et alors chef de l'opposition. Outre les portraits, Spányik peignait des tableaux historiques et religieux, mais surtout des œuvres « d'exposition » de dimensions importantes et « de collection ». Leurs sujets sans prétention – scènes d'intérieur, compositions allégoriques d'inspiration symboliste ou figures féminines (*ill.1*) – et titres volontiers poétiques – *Vive Annuska !*, *Crépuscule*, *Coin d'atelier*, *Primadonna*, *Lettre d'amour* – étaient très appréciés des amateurs dont l'empereur lui-même qui acheta pour sa collection personnelle *Le Repos* (*Pihenő*). Plusieurs toiles furent acquises lors des expositions par les musées de Budapest et de Bratislava. Notre tableau appartient à la période la plus prolifique dans la carrière de l'artiste déjà au faite de son art et universellement applaudi. Il n'en demeure pas moins plutôt inhabituel pour Spányik et assez audacieux, plus proche de Courbet et des réalistes que de ses maîtres académiques. La femme aux formes généreuses et taille fortement marquée





par le port du corset est couchée sur un tissu clair qui ne ressemble guère à une robe, mais plutôt à une tunique antique ou un drap. Ses cheveux bruns se confondent avec la terre sombre, humide. Ses muscles sont relâchés, mais son visage est détourné du spectateur qui ne peut savoir si la belle s'abandonne ou dort profitant enfin du calme après l'orage dont on aperçoit, au loin, les nuages gris déchirés par le bleu éclatant du ciel d'été. La lumière qui épouse amoureusement les courbes de la femme est pourtant artificielle, oblique, comme si le paysage n'était qu'un décor de

théâtre ou d'atelier. Impression renforcée par la touche qui est suave et fondante dans les carnations rosées, mais anguleuse et apparente dans la draperie et estompée et empesée dans le sol et la masse dense du buisson. C'est là une déesse antique ou une nymphe des bois qui s'offre sans crainte aux regards des hommes, c'est aussi le modèle d'un peintre prenant une pose à sa demande, c'est, enfin, un idéal féminin, impersonnel et énigmatique, une fascination, une apparition, une provocation.



ill. 1

Kornél M. Spányik

Danaé

Huile sur toile

124,5 x 207 cm

Collection particulière

Franz Heinrich Louis Corinth, dit Lovis CORINTH

(Tapiou, 1858 – Zandvoort, 1925)

17 | FAUNE AU CHARDONNET

Circa 1890

Huile sur sa toile d'origine

55 x 46,5 cm

Provenance :

France, collection particulière

Les philologues et les philosophes furent les premiers, dès avant 1850, à relire les mythes antiques non plus en tant que simples fables, mais comme l'expression de la pensée humaine encore irrationnelle, le reflet ou, plus exactement, la survivance d'un état primitif et oublié, des sentiments et des peurs des anciens qu'il était possible de déchiffrer, voire de comprendre. Vers la fin du XIX^e siècle, libérés des conceptions académiques et à la recherche de sources nouvelles d'inspiration, les artistes se tournèrent à leur tour vers les mythes, pour y trouver non plus des sujets, mais des émotions et des symboles les rapprochant des origines païennes de l'art, d'une condition initiale et pure des hommes confrontés à la puissance et la complexité de la nature.

Loin des acolytes débauchés et brutaux de Bacchus que peignait Rubens et des satyres grivois et joueurs de Boucher, les faunes du tournant du XIX^e et du XX^e siècle sont ceux des anciens, mélange entre Pan grec et Faunus romain. Divinités ancestrales sylvestres, ils fuient les hommes et ne se montrent jamais. Paisibles, naïfs, rieurs et débonnaires, ils vivent dans les grottes lointaines ou près des sources, protègent les troupeaux, prédisent l'avenir et passent leur temps à l'abri des arbres de la forêt à poursuivre les nymphes, mais surtout à chanter avec les oiseaux et à les attraper. C'est la nature sauvage avant l'arrivée des hommes, la fertilité des sols et des plantes, la gentillesse naturelle des animaux, la gaité de la vie simple, la sagesse, mais aussi la tristesse du vivant maltraité, la nostalgie d'une époque à jamais révolue. Les artistes Allemands, dans leur désir de célébrer la nature, mais à qui la mythologie germanique ne proposait guère que les elfes maléfiques, les nains vivant sous terre ou les trolls, s'étaient approprié le personnage, le faisant volontiers vivre dans les sombres forêts nordiques. Il n'est donc guère étonnant que Lovis Corinth en fit le sujet de son tableau, à placer, d'après son style, très tôt dans sa carrière.

Originaire de Prusse-Orientale, il entra à l'Académie des

Beaux-Arts de Königsberg en 1876, puis poursuivit sa formation artistique à Berlin et en Thuringe, à l'académie de Munich dans la classe de Ludwig Löffitz, à Anvers avec Paul Eugène Gorge, à Paris à l'Académie Julian et enfin dans l'atelier d'Adolphe William Bouguereau. N'ayant pas rencontré de succès en France, Corinth revint en Allemagne en 1891 et s'établit d'abord à Munich, puis, en 1901, à Berlin. Membre de la Sécession de Berlin (il en fut élu président en 1915), à la tête de sa propre école de peinture, il exposait beaucoup et fut bientôt considéré comme l'un des plus importants artistes allemands de son temps.

L'œuvre de Corinth est à l'image de sa vie, nourri d'influences diverses et contradictoires, toujours assimilées dans une manière en perpétuel renouvellement et de plus en plus expressionniste. À Königsberg, il peignait des paysages et des portraits. À Munich, il se passionna pour le naturalisme. Aux Pays-Bas, il regarda Frans Hals et Rembrandt. À Paris, il découvrit le nu féminin et fut enchanté par les expositions de Meissonier, de Bastien-Lepage et de Wilhelm Leibl, ignorant celles de Courbet et de Manet. De nouveau à Munich, il quitta l'atelier pour travailler sur le motif, puis chercha à impressionner les critiques avec ses scènes d'abattoirs et remporta plusieurs prix pour ses peintures religieuses d'une grande intensité dramatique qui rompaient totalement avec les iconographies traditionnelles. À Berlin, il composait, avec Max Liebermann et Max Slevogt le « triumvirat de l'impressionnisme allemand » avant de proclamer que la peinture allemande était la plus progressiste en Europe et qu'elle devait rompre avec toute influence externe.

Notre *Faune* pourrait avoir été peint à Munich après le séjour parisien de Corinth (*ill. 1*). Il y a là les vieillards de Jordaens, les joyeux buveurs de Hals, les nus aux reflets brillants de Bouguereau, les paysans de Bastien-Lepage et la brosse large des esquisses de Leibl. Le sourire béat d'une bouche édentée, les cornes de bélier poussant à même



le front, la barbe emmêlée du satyre contrastent avec la profonde tristesse de ses yeux et la délicatesse de ses mains qui emprisonnent le chardonneret, petit oiseau chanteur qui paraît blessé et dont la symbolique chrétienne n'était à l'époque plus aussi évidente sans toutefois disparaître complètement. Mais il rappelle peut-être aussi Acanthis, inconsolable après la mort de son frère Anthus et transformée en chardonneret par Apollon et Zeus. Le tout vibre d'une touche décidée et abrupte, flamboie de tons orangés, bruns, gris, rouges, bleus qui s'opposent, se superposent, se répondent. Une image à la fois satyrique, expressive et tragique, comme les aimait Corinth, mêlant le réel – les personnages de Corinth ont souvent ses proches et amis pour modèle – et le mythe.

Bibliographie :

- *Lovis Corinth, Entre impressionnisme et expressionnisme*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 2008.
- Horst Uhr, *Lovis Corinth*, Los Angeles, University of California Press, 1990.



ill. 1

Lovis Corinth

Suzanne et les vieillards

Huile sur toile. 1890. 159 x 111 cm

Essen, Museum Folkwang





Alfredo PINA

(Milan, 1887 – La Charité-sur-Loire, 1966)

18

LA DOULEUR

1913

Bronze à cire perdue et patine brune. Signé, situé et daté sur l'arrière « A. Pina Paris 1913 ». Cachet de fondeur : « Montagutelli frères Paris cire perdue »
37 x 30 x 23 cm

Provenance :

États-Unis, collection particulière

« Plus humain que Rodin » : c'est ainsi que Clément Morro, critique de la *Revue Moderne des Arts et de la Vie*, avait défini l'art d'Alfredo Pina en pensant notamment à son *Baiser* – « plus passionnel » que celui du maître de Meudon (ill. 1) –, à son *Faune dansant* et à « sa tragique statue de la *Douleur* ». Présentée pour la première fois au Salon des artistes français de 1914 avec le buste de Victor Hugo, puis en 1920 lors de la grande exposition des œuvres de Pina, la *Douleur* avait effectivement marqué les esprits, mais le tirage réduit de cette sculpture et, par conséquent, sa rareté dans les collections lui ont fait perdre son titre d'origine, remplacé dans les catalogues de vente par *Le Désespoir*, *Les larmes d'amour* ou, plus prosaïquement *Femme assise pleurant*. Or, seul son titre initial permet d'appréhender le vrai sens de cette statuette d'une apparente simplicité, d'autant que la douleur s'avère être un thème récurrent dans la carrière d'Alfredo Pina, comme dans *Amour et Douleur*, mention honorable au Salon d'Automne de 1921 et l'œuvre la plus émouvante de la manifestation selon Morro.

Alfredo Pina fit sa formation à l'Académie Brera de Milan. En 1906, son labeur acharné lui permit de remporter le Grand Prix National d'Italie de Sculpture. Pour se perfectionner, il suivit les cours d'anatomie artistique du professeur Broggi, et partit à Bologne, puis à Rome pour trois ans. Fasciné par Auguste Rodin et la bouillonnante création parisienne, il envoya au Salon quelques sculptures, bien accueillies par le jury.

Pina arriva à Paris en 1911, plein d'espoirs et de projets. Certaines biographies affirment qu'il avait approché Rodin et travailla à ses côtés pendant près de huit ans, mais il ne subsiste aucune preuve documentaire de cette collaboration, et Frantz Jourdain, dans sa préface au catalogue de l'exposition de 1920, ne parle que de la forte influence du maître de Meudon : « on le sent influencé par Rodin... mais n'est

ce pas là le plus enthousiaste hommage qu'on puisse rendre au Génie Français ? »

Pina sous-loua l'orangerie du château des Imbergères à Sceaux, demeure déjà en péril et démolie en 1939. Ses bustes et sculptures furent reçues au Salon des Artistes Français en 1912 et 1914, année de sa nomination comme secrétaire général de la Société des Artistes Italiens à Paris et de l'une de ses premières commandes officielles pour le buste d'un adjoint au maire de Sceaux. Au début de la grande guerre, Pina déménagea à Montpellier sans jamais rompre tout contact avec Paris ni ses amis artistes de Montparnasse où il finit par s'établir dès avant l'armistice. Son atelier situé rue du Maine était contigu à celui d'Emile-Antoine Bourdelle. Habitué de la cantine de Marie Vassilieff, Pina comptait parmi les convives du banquet donné le 14 janvier 1917 en l'honneur de Braque blessé au front où le jeune sculpteur eut une altercation célèbre avec Modigliani à cause de Beatrice Hastings qui venait de quitter le peintre pour Pina.

En 1920, la grande exposition de ses bronzes, marbres, cires et gravures sur bois à la galerie Allard remporta un vif succès. La critique loua la valeur et la force de son art, mais son *Comte Ugolin* fut refusé au Salon des Tuileries. Pina l'exposa aux Indépendants, puis au Salon des Artistes Français et au Salon d'Automne.

Pour honorer ses commandes de monuments aux morts, Pina établit un deuxième atelier dans la Nièvre, à Mesves-sur-Loire près d'une carrière de pierres à Malvaux qu'il avait achetée. Un concours universel lancé par Mussolini désigna Pina, reconnu en Italie grâce à sa participation aux Biennales de Venise de 1920 et 1922, pour le projet du tombeau de Dante. C'est à Rome qu'il vaqua à son œuvre maîtresse qui ne fut jamais achevée. Il y réalisa également un buste du dictateur montré au Salon en 1926.



À son retour en France en 1929, Pina organisa, au Cercle de l'Union artistique, une exposition des artistes italiens de Paris. Puis, las de la capitale, il s'installa à Mesves, puis se maria avec Antoinette Meunier. Naturalisé en 1939, il exposa à Nevers et à Vezelay. Il légua le fonds de son atelier au musée de la Charité-sur-Loire.

La Douleur de 1913 naquit au moment où Pina qui venait d'arriver à Paris, avait à cœur de montrer l'originalité de son talent. Il sculptait sans relâche, jour et nuit, surtout pour lui-même, pour le plaisir, sélectionnant avec soin les œuvres à montrer. En 1914, deux sculptures seulement participèrent au Salon, le buste de Victor Hugo et *La Douleur*. Un buste d'un écrivain célèbre, dense et intense (ill. 2), et une statuette de dimensions modestes, sans aucun mouvement ni cette puissance que les critiques appréciaient chez le jeune italien. C'est une frêle jeune femme assise sur un banc, le visage enfoui dans les mains, le dos courbé. On devine ses

habits simples et le tablier. Pleure-t-elle ? On l'ignore tout comme on ne sait rien sur les raisons de sa douleur, mais on la voit accablée, malheureuse au plus haut point et cependant stoïque. Plus que dans toute autre de ses œuvres, l'extrême sensibilité qui caractérise l'art de Pina est ici manifeste. Avec une économie de moyens rare, il parvient à saisir l'insaisissable – l'émotion, la souffrance –, à insuffler la vie dans l'épaisseur inerte de la matière, fluide, plastique et vibrante sous ses doigts. Et ce, en évitant l'anecdotique, le décoratif, le superflu, l'exagération.

À vingt-six ans seulement, le sculpteur se montre ici en artiste indépendant, accompli, capable d'assimiler et de surmonter l'influence de Rodin. La forme est dépassée par la pensée, pensée nourrie des sentiments et des souvenirs de Pina lui-même, orphelin à douze ans, solitaire et taciturne. « Plus humain que Rodin » : il l'est assurément dans notre sculpture.

Expositions

- 1914 CXXXII Salon de la Société des Artistes Français, Paris, Grand Palais des Champs Elysées, avenue Alexandre III, n° 4256 ;
- 1920 *Exposition de Bronzes, Marbres, Cires et Gravures sur bois du statuaire Alfredo Pina*, Paris, Galerie J. Allard, 20, rue des Capucines, 3-31 décembre 1920, n° 37.

Bibliographie :

- *Catalogue de l'Exposition de bronzes, marbres, cires et gravure sur bois du statuaire Alfred Pina*, Galerie Jean Allard, 1920.
- Bernard Guineau, *Alfred Pina sculpteur, 1887-1966*, La Charité-sur-Loire, les Amis de la Charité-sur-Loire, 1978.
- Clément Morro, « Les Sculpteurs. Alfredo Pina », *Revue Moderne de l'Art et de la Vie*, XXII, n°1, 15 janvier 1922, p. 15-18.
- Barbara Musetti, « Les épigons italiens d'Auguste Rodin et la question du monument public à travers un exemple. Le Monument à Dante Alighieri d'Alfredo Pina », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italiens*, novembre 2005 (2006), p. 121-28.
- Gaston William Adam de Pawlowski, *Alfredo Pina*, Paris, J. Allard, 1929.
- Rudenstine Angelica Zander, *Modern Painting, Drawing & Sculpture collected by Emily and Joseph Pulitzer, Jr.*, Harvard University Art Museums, vol. IV, Cambridge, 1988.



ill. 1

Alfredo Pina

Le Baiser

Bronze patiné

H 49 x 53,5 cm

Collection particulière



ill. 2

Alfredo Pina

Victor Hugo

1913

Bronze patiné

H 40 cm (sans socle)

Collection particulière



Émile FABRY

(Verviers, 1865 – Bruxelles, 1966)

19

L'ÉLOGE DE LA MUSIQUE

Circa 1908

Huile sur sa toile d'origine

Sur le châssis, au crayon : « Em. Fabry rue St Michel 6 Woluwe »

71,5 x 62,5 cm

Provenance :

Bruxelles, maison d'Emile Fabry, collection personnelle de l'artiste puis de ses descendants directs

L'art d'Émile Fabry est indissociable du courant symboliste belge du tournant des XIX^e et XX^e siècles.

Très tôt passionné de peinture, c'est à l'occasion d'une visite au Musée de Liège en 1881 que Fabry, subjugué par une toile de François-Joseph Navez, aurait formulé le vœu de devenir artiste, au grand dam de son père, d'origine française, directeur d'une fabrique à Verviers. Tiré au sort comme milicien en 1883 et incorporé à la Compagnie universitaire de Bruxelles, Émile Fabry se rapprocha de la jeunesse intellectuelle de la capitale belge. Inscrit à l'Académie royale des Beaux-arts de Bruxelles en 1884, il y suivit les cours de Jean-François Portaels jusqu'en 1889, ainsi que les cours libres de Charles Van der Stappen. Pour parfaire sa maîtrise du dessin, il fréquenta également la Patte de Dindon, académie libre.

Ses premières toiles sont proches du naturalisme, mais il s'en écarta rapidement à la recherche d'une expression nouvelle plus forte. Influencé par l'ésotérisme, la musique de Wagner, la peinture de Mantegna et de Paolo Uccello, les poésies de Villiers de l'Isle-Adam, Edgar Poe ou Verhaeren, Fabry fut également profondément marqué par la réflexion que Maurice Maeterlinck mena sur les rapports entre l'homme et l'univers et le climat douloureux de son « théâtre de l'incommunicable ».

Au milieu de l'année 1892, Fabry rejoignit les rangs du cercle « Pour l'art » dont il ne fut pas l'un des membres fondateurs comme on l'a souvent écrit. Il y exposa jusqu'en 1926, refusant de suivre Jean Delville et son Salon d'Art idéaliste créé en 1896. Il participa également aux Salons de la Rose+Croix à Paris à l'invitation de Joséphin Péladan en 1893 et 1895, au Salon d'Automne dès 1904, aux expositions universelles et expositions des arts décoratifs. Depuis le milieu des années 1890 et jusqu'aux années 1930, l'art syncrétiste de Fabry, plus serein qu'à ses débuts sous

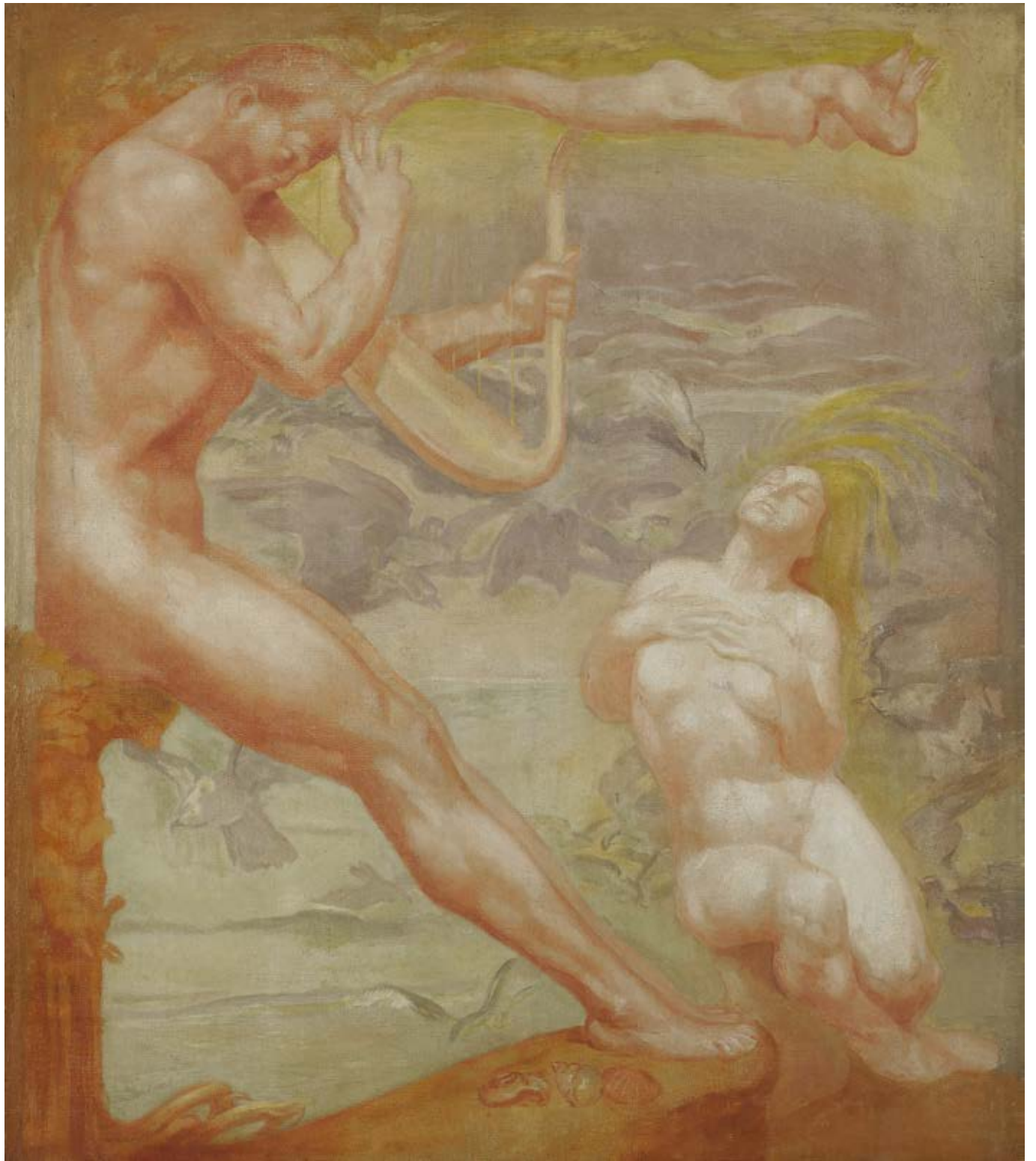
l'influence notamment des écrits de Nietzsche, s'épanouit dans la décoration murale des hôtels particuliers, des édifices publics et des pavillons d'expositions. Il collabora régulièrement avec l'architecte Victor Horta, chef de file de l'Art Nouveau. En 1901, il fut nommé professeur de dessin à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Il y resta jusqu'en 1936.

L'art de Fabry est traversé par la question de la destinée humaine, des âges de la vie, de la temporalité et du sens de la mort. Il combine dans ses œuvres des références à la mythologie grecque et des citations de l'iconographie biblique.

La Musique, sujet de notre toile, est ici incarnée par la figure d'Orphée, fils du roi de Thrace et de la muse Calliope. Comme nombre de ses contemporains symbolistes, Emile Fabry fut marqué par l'ouvrage d'Édouard Schuré (1841-1929), *Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions*. Orphée fut, selon les mots de Schuré, « le génie animateur de la Grèce sacrée, l'éveilleur de son âme divine. Sa lyre aux sept cordes embrasse l'Univers. Chacune d'elles répond à un mode de l'âme humaine, contient la loi d'une science et d'un art ».

On retrouve cette figure d'homme à la lyre dans plusieurs des œuvres de Fabry, enveloppée d'une aura de mystère qui rend ces sujets si difficiles à décrypter. Le prince de Thrace est en général associé au thème de la poésie, et plus généralement de la création artistique.

Dans notre tableau, Orphée musicien est représenté nu, au premier plan, doté d'un corps musculeux et d'une puissante anatomie. Son dos est plaqué contre le chêne marquant le bord gauche du tableau, ses jambes tendues en oblique. Sa tête est appuyée sur la lyre. Les yeux mi-clos, il est transporté par l'inspiration. Deux créatures féminines, au teint de lait quand celui de l'homme est doré, répondent à cet élan créateur. La première surgit de la tête d'Orphée ou



de sa lyre, et s'étend à l'horizontal telle un petit génie. Ses longs cheveux dorés s'étirent, parallèles à son corps. Au pied d'Orphée, une femme nue est assise, les mains posées sur la poitrine et la tête levée en extase, envoûtée par la musique. Derrière la femme, plusieurs mouettes s'envolent, certains attirés par elle, d'autres la fuyant au contraire. La figure d'Orphée est contrastée ; la palette chromatique d'arrière-plan avec la mer et le ciel d'aurore est douce et traitée comme un camaïeu. Evoquant une technique pointilliste (l'artiste joue en réserve avec le grain de la toile), elle marie au blanc des couleurs pastel complémentaires : jaune or et violet tendant au mauve ou au bleu.

On connaît une version de notre tableau (collection particulière, *ill. 1*), plus grande, travaillée, aux couleurs un peu plus soutenues. Plutôt qu'une œuvre définitive reléguant notre peinture au rang d'une esquisse, ce tableau semble en être une répétition postérieure. Car avec cette mer grise animée par de fortes vagues, ce ciel violacé et ces corniches gris-noirs, la poésie et l'harmonie ne sont plus, transformées en inquiétude et domination. Il n'est pas impossible que cette *Musique* sombre soit le pendant au *Faune jouant de la flûte* datant du début des années 1910 et que l'homme sévère et déterminé de cette nouvelle version ne soit plus Orphée, mais Apollon, courroucé par l'arrogance de Marsyas. Apollon que Schuré associa régulièrement à Orphée jusqu'à n'en faire plus qu'un, tout comme Fabry lui-même dans quelques-unes de ses compositions chantant la création artistique, dont un projet d'affiche pour l'exposition de la Fédération des Artistes wallons de 1913 qui montre Orphée ou Apollon dans une posture très proche de notre tableau et les oiseaux très semblables (crayons de couleur sur papier, collection particulière).

Bibliographie

- Jacqueline Guisset, *Emile Fabry, 1865-1966*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Fond du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000, p. 33, ill. 25.
- Michel Draguet, *Le symbolisme en Belgique*, 2^e éd., Anvers, 2010.
- Jacqueline Guisset, *Une vie à l'opéra : Suzanne Fabry et Edmond Delescluze*, Tournai, 2000.
- *Idéalisme et symbolisme. Hommage à Emile Fabry*, Bruxelles, Galerie Regard, 1973.
- Édouard Schuré, *Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, 1921.



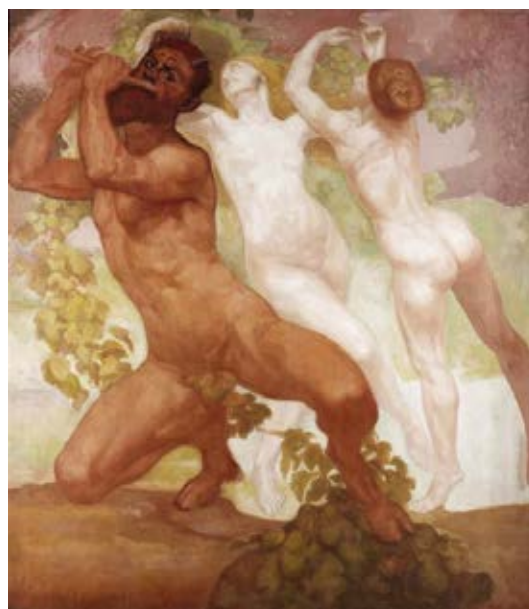
ill. 1

Émile Fabry

La Musique

Huile sur toile. 122 x 104 cm

Collection particulière



ill. 2

Emile Fabry

Faun jouant de la flûte (la chanson du faune)

Circa 1912. Huile sur toile. 131 x 115 cm

Collection particulière



César Constantino R. CERIBELLI (attribué à)
(Rome, 1841 – Boulogne-sur-Seine, 1918)

20

PROFIL D'HOMME VÊTU D'UNE ARMURE À L'ANTIQUE (PERSÉE OU ALEXANDRE LE GRAND ?)

Circa 1895

Bronze

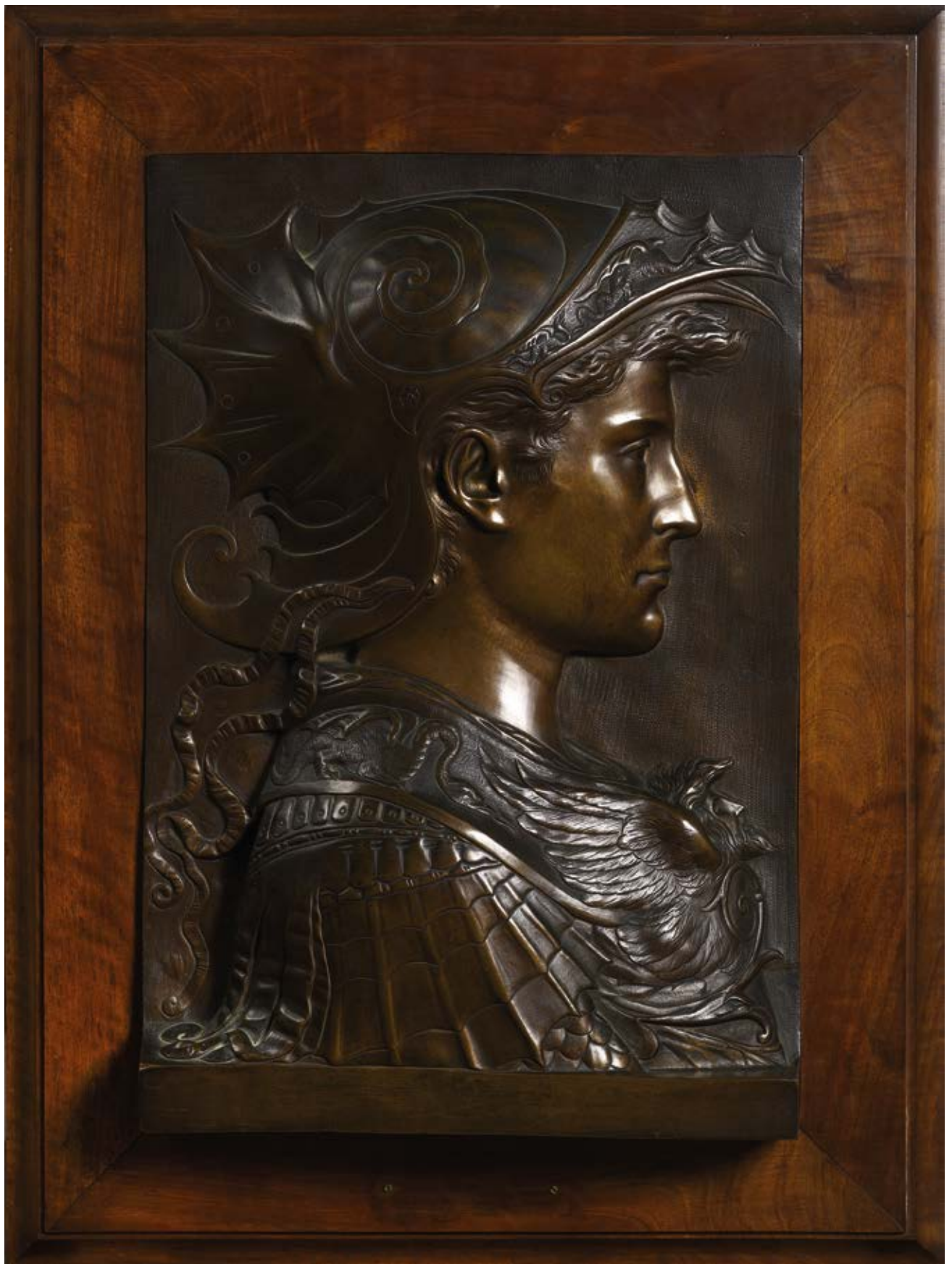
Fonte au sable ciselée et patine brune. Large encadrement d'origine en bois vernissé. Fondateur E. Tassel (?)
Avec cadre : 66,5 x 49,5 cm ; bronze : 50,3 x 34 cm, profondeur 7 cm

Provenance :

France, collection particulière

À lire Vasari, vers 1480, peu après son célèbre David, Andrea del Verrocchio fit « deux têtes de bronze (*teste di metallo*), une d'Alexandre le Grand, de profil, et l'autre de Darius de son invention, toutes deux en demi-relief (*mezzo rilievo*) et chacune différente de l'autre dans les cimiers, les armures et les ornements. Lesquelles têtes furent toutes deux envoyées par Laurent de Médicis le Magnifique au roi Mathias Corvin en Hongrie, ensemble avec beaucoup d'autres belles choses ». Les profils imaginaires des grands capitaines de l'Antiquité étaient sans doute destinés au château de Buda que Mathias I^{er}, grand amateur d'art et de belles-lettres, était alors en train de rebâtir dans le plus pur style Renaissance et en employant les meilleurs artistes Florentins et Napolitains. Surnommé « la perle du Danube », le château royal de Buda fut pris par l'armée ottomane en 1526 et détruit, mais la trace des œuvres de Verrocchio se perd bien avant ce désastre. Il fallut attendre le XIX^e siècle et l'acquisition, en 1847 en Italie, par Eugène Piot, collectionneur de sculptures et critique d'art, d'un marbre ancien représentant Scipion l'Africain, pour que ressurgisse la question des deux reliefs du maître de Léonard (Musée du Louvre, inv. RF 1347, *ill. 1*). Le jeune homme au profil volontaire, vêtu d'une armure antiquisante avec ses longues lanières de cuir, ses spalières (protections de l'épaule) en forme d'écaillés et son harpie ailée et menaçante sur le gorgerin, coiffé d'un casque aux motifs de coquille et de lauriers surmonté d'un dragon, n'était ni Alexandre le Grand ni Darius, mais le nom de Verrocchio fut rapidement évoqué à son propos. On reconnut que le dessin de la tête était un peu froid, un peu trop imité de l'antique, sans ce raffinement qui font l'attrait des œuvres de Verrocchio, mais que le marbre d'Eugène Piot tirait sans doute son inspiration d'*Alexandre* perdu du roi de Hongrie, d'autant que c'était

le nom associé à la terre cuite très semblable d'Andrea della Robbia conservée à Vienne (Kunsthistorischesmuseum, inv. KK 7491). On évoqua rapidement le *Condottiere* de Léonard, dessin à la pointe d'argent montrant un homme âgé aux traits particulièrement sévères et tourné de profil à gauche, comme souvenir ou relevé du portrait perdu de Darius (Londres, British Museum, *ill. 2*). En 1921, Eric Maclagan fit le rapprochement avec une terre cuite de Della Robbia très semblable au dessin de Léonard (autrefois Berlin, Kaiser Friedrich Museum, perdu). Puis, on avait découvert à New York un marbre superbe portant haut la main de Verrocchio et assez différent des autres : le relief y était plus haut, les lignes plus gracieuses et le buste disposé de trois-quarts (Washington, National Gallery of Art, inv. 1956.2.1). On finit même par douter de la véracité des propos de Vasari et de supposer que Laurent le Magnifique fit présent à Mathias de deux marbres, et non de bronzes. Et enfin, on prononça le nom de Francesco di Simone Ferrucci (1437-1493) comme possible auteur du buste de Scipion d'Eugène Piot, entré au Louvre en 1903. Mais à la fin du XIX^e siècle, on était encore à parler de Verrocchio et de Léonard à propos de ce marbre, que le collectionneur montrait très volontiers aux chercheurs et aux artistes. C'est ainsi que ce *Scipion* de la Renaissance inspira l'un des sculpteurs parisiens à la création d'un buste en bronze, peut-être de Persée ou d'Alexandre le Grand. Pour autant, il ne s'agissait nullement d'une copie servile ni d'une réplique plus ou moins ressemblante, mais bien d'une réinterprétation très personnelle et chargée de sens, tout à fait dans le goût de l'école symboliste. Malheureusement, notre bronze ne porte ni signature, ni cachet, ni marque de fondeur capables d'aider à son attribution. Par ailleurs, le cartouche qui était fixé sur la traverse inférieure du cadre



a disparu sans que l'on sache ce qu'il contenait. Or, une réplique beaucoup moins travaillée en bronze poli, passée en vente à Londres en 2003, portait, sur la base, l'inscription « E. TASSEL edr. [editeur] ». Il s'agit d'une signature du fondeur parisien Étienne (?) Tassel qui travailla pour Emile Peynot, Friedrich Beer et surtout César Ceribelli, sculpteur italien né à Rome et établi à Paris.

Élève de Rodolini et de Chelli à l'Académie de France à Rome, Ceribelli fut naturalisé français en 1866. Membre de la Société des Artistes Français, il exposa aux Salons jusqu'en 1907. Dès ses premières participations, Ceribelli se fit une spécialité d'allégories historiques, de bustes en marbre de personnages imaginaires du passé, souvent ensuite reproduits en bronze. Son œuvre la plus célèbre est *Bianca Capello* de 1881 et dont il subsiste l'original en marbre et plusieurs tirages de bronze (Beauvais, musée départemental de l'Oise, inv. 002.6.2, *ill.3*). La jeune femme au visage très idéalisé est vêtue d'une robe improbable fourmillant de détails sans aucun rapport avec la mode de la Renaissance italienne et coiffée d'un étrange bonnet de dentelle surmonté d'une panthère. Mêmes vêtements fantaisistes et travaillés dans le buste de *Dea Victrix (Minerve)*, celui d'une *Dame au chapeau* et, dans la moindre mesure, celui d'une *Jeune femme (Collections particulières)*.

Cette même invention détachée de toute considération de vraisemblance historique se retrouve dans notre buste, à la fois très proche et très éloigné de son prototype renaissant. Certes, les dimensions sont proches de ceux du *Scipion*, ainsi que la disposition du corps, le visage lisse, le casque au dessin de coquillage et visière relevée, les spalières en écailles, les lanières de cuir qui partent du casque et des attaches de la cuirasse pour se poser sur la base de la sculpture. Mais, en réalité, chaque détail est différent. Le profil du jeune homme est moins classique, plus viril, avec un nez légèrement aquilin qui n'est pas sans rappeler celui de Bianca Capello de Ceribelli. Les pommettes sont plus marquées, ainsi que les arcades sourcilières, et les cheveux non plus bouclés mais droits et ébouriffés. Le casque, au contour accidenté et presque incohérent (ainsi la volute sur la tempe ou l'échancrure trop large au niveau de l'oreille) n'est plus surmonté d'un dragon, mais reçoit les ailes du monstre, et d'autres détails venus tout droit du dessin de Léonard. La harpie du gorgerin se transforme en personnage masculin barbu, et son expression est plus calme pour mieux mettre en avant la détermination du jeune homme et surtout les gueules ouvertes et les postures menaçantes de trois dragons qui ornent la visière du casque et l'épaule.

Ces dragons font croire que le modèle pourrait être Persée qui en avait combattu un pour libérer Andromède – on songe notamment à la peinture d'Edward Burne-Jones

conservée à la Staatsgalerie de Stuttgart où Persée porte un casque orné d'une volute et l'armure aux spalières en écailles de poisson. Mais l'artiste aurait pu également faire figurer Alexandre le Grand pour faire ressusciter en quelque sorte le bronze évanoui de Verrocchio dont parle Vasari.

On ignore combien d'exemplaires du buste furent tirés. Notre version est la seule à être aussi soigneusement travaillée et surtout la seule où le profil et tous les contours soient repris par la ciselure. Il semble que, comme souvent, le modèle initial fut réutilisé par le fondeur, d'abord tel quel, puis coupé de façon à minimiser le poids de la sculpture. On a également tenté de lui constituer un pendant, mais cette figure de *Persée* avec Pégase sur le casque et Méduse sur gorgerin, connue uniquement par des tirages postérieurs, s'avère trop maladroite, trop facilement lisible et trop efféminée pour imaginer qu'une version semblable à notre bronze ait été ici également réemployée.

Car si l'identité du personnage continue à nous échapper, c'est que le symbolisme n'aime guère les évidences, mais opère par illusions, allusions et expressions. L'imagination est son maître-mot et l'héritage antique ou renaissant n'est là que comme inspiration, non comme un exemple ou la perfection incarnée. La mythologie avec ses héros et demi-dieux comme Persée et l'histoire antique où se mêlent réalité et légendes constituent, pour les artistes symbolistes, une source inépuisable et particulièrement riche de sens et d'interprétations. Un regard mélancolique sur le passé, une évocation plutôt qu'une simple transposition, une stylisation, une interprétation : notre buste est tel un dialogue avec son prototype ancien, une réponse artistique aux questionnements des chercheurs sur le *Scipion* du Louvre.

Tirages connus :

- Collection particulière, bronze poli (vente Christie's, Londres, 22 mai 2003, lot 147).
- Collection particulière, bronze patiné ciselé (vente Brunk Auctions, 10 mars 2012, lot 148, 50,5 x 34 cm).

Bibliographie :

- Emile Bertaux, « Le secret de Scipion : essai sur les effigies de profil dans la sculpture italienne de la renaissance », *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier*, Paris, Champion, 1913, p. 71-92.
- Eric Maclagan, « A stucco after Verrocchio », *Burlington Magazine*, vol. XXXIX, 1921, p. 131-137.
- Leo Planiscig, « Andrea del Verrocchios Alexander Relief », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, VII, 1933, p. 89-96.
- Francesco Caglioti, « Andrea del Verrocchio e i profili di condottieri antichi per Mattia Corvino », Péter Farbaky, Louis A. Waldman (dir.), *Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*, actes de colloque, Villa I Tatti, Florence, 2011, p. 505-551.
- Dániel Pócs, « White marble sculptures from the Buda Castle: Reconsidering some facts about an antique statue and a fountain by Verrocchio », *ibidem*, p. 553-608.



ill. 1

Ecole florentine de la fin du XV^e siècle (Francesco di Simone Ferrucci ?)

Scipion l'Africain

Marbre. H 61 x 40 x 10 cm. Paris, musée du Louvre, inv. RF 1347



ill. 2

Léonard de Vinci

Le Condottière

Ca 1485-1490. Pointe d'argent sur papier préparé. 28,7 x 21,1 cm
Londres, British Museum, inv. 1895,0915.474



ill. 3

César Ceribelli

Bianca Capello

1881. Bronze patiné. H. 38,1 cm

Collection particulière

Gen PAUL
(Paris 1895 - 1975)

21 | **HOMME DE LETTRES: PORTRAIT DE MONSIEUR SÉCHÉ**

Circa 1928-29
Huile sur sa toile d'origine
Signé en haut à droite « Gen Paul ». Titré et contresigné au dos
81 x 61 cm

Provenance :

- Paris, Galerie Roussard
- Etats-Unis, Collection particulière

Le modèle comme le peintre attirent l'attention dans ce grand portrait sombre et expressif.

A la fin des années 1920, l'artiste montmartrois Eugène Paul, dit Gen Paul, est alors dans ce qui fut certainement la période la plus riche et la plus productive de sa carrière. Après des débuts hésitants et fortement influencés par les artistes parisiens à la mode comme Utrillo, Vlaminck ou Frank Will, l'artiste autodidacte cherche à s'émanciper, à trouver une nouvelle façon de s'exprimer.

Engagé volontaire en 1914, Gen Paul a été amputé d'une jambe suite à ses blessures et garde un traumatisme psychologique et physique dont il a du mal à s'échapper. Il se réfugie dans la peinture et le dessin, mais aussi dans l'alcool. Comme une quête sans fin, ses nombreux voyages en France et en Europe lui permettent d'échapper à la vie quotidienne. Il découvre avec émotion les œuvres de Goya au Prado, les paysages lumineux de la Provence, se lie d'amitié avec des artistes comme Franck Will, Lucien Génin, Alphonse Quizet. Eternel insatisfait il dessine compulsivement des centaines de croquis et d'esquisses.

En artiste sensible et torturé, il découvre avec l'expressionnisme un moyen de peindre naturel qui va lui offrir un exutoire par la forme et couleur, mais surtout par le geste. La dynamique et le mouvement deviennent sa manière mais aussi ses sujets de prédilection : courses de chevaux, courses cyclistes, foules, musiciens (*ill. 1*). Le mouvement s'introduit jusque dans ses portraits, dans lesquels ses modèles apparaissent troublés au sens physique du terme, comme traversé par une convulsion.



ill.1

Gen Paul

Le violoniste airs bohémiens de Sarasate

Circa 1924

Huile sur toile, Signée en bas à droite *Gen Paul*, titrée au dos

92 x 60 cm

vendu chez Artcurial le 5 juin 2014, lot 117.







ill. 2

Agence Rol

Mariage de M. Alphonse Séché avec Melle Andrée de Chauveur de la Comédie française (détail)

1919

Photographie

Paris, BnF.

Notre portrait représente Alphonse Séché qui fut journaliste et homme de théâtre (ill. 2). Également poète, il connut une certaine notoriété avec les *Contes des yeux fermés* (publiés en 1905), essai onirique précurseur du surréalisme, et les *Guerres d'enfer* (1915). Alphonse Séché apparaît ici dans un portrait violent et tourmenté, loin de l'image de personnage mondain auquel il est souvent associé. Ce portrait évoque évidemment l'œuvre de Chaïm Soutine, avec lequel Gen Paul exposa en 1928 à la Galerie Bing à Paris, également aux côtés de Picasso, Rouault et Braque. Considéré comme le grand peintre expressionniste français, Soutine fut l'observateur de l'âme et de l'esprit de ses modèles.

On retrouve dans notre portrait par Gen Paul cette fascination pour les individualités fortes et complexes. Sa technique fluide et enlevée est agrémentée de riches empâtements, donnant un dynamisme vivant au personnage, relevé par le rouge écarlate de l'œillet à sa boutonnière.

Le tableau sera inclus dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation par M. André Roussard sous le n° 1324.

Joséphine CURTIL

| INDEX ALPHABÉTIQUE

Thomas BLANCHET	3
François BOUCHER	7
Adolphe BRUNE	14
Francesco Giuseppe CASANOVA (attribué à)	8
César Constantino R. CERIBELLI (attribué à)	20
Franz Heinrich Louis Corinth, dit Lovis CORINTH	17
Maître des CORTÈGES	4
Emile FABRY	19
Francesco FIDANZA	10
Achille Etna MICHALLON	12
Jean-Marc NATTIER	9
Gen PAUL	21
Alfredo PINA	18
Alessandro PUTTINATI	15
Gillot SAINT-EVRE	13
Gérard SEGHERS	6
Kornél Maria SPÁNYIK	16
Abraham TENIERS	2
Atelier de Joos VAN CLEVE	1
Frans VAN DER MIJN (MYN)	5
Joseph Barthélémy VIEILLEVOYE	11

REMERCIEMENTS

Nouvellement installée rue de la Paix (après 18 ans de présence dans le quartier Drouot), le XVIII^e siècle français demeure le domaine de prédilection de la Galerie avec notamment un intérêt particulier pour les oeuvres sur papier et les pastels.

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 Jean-Pierre CUZIN

Ancien conservateur en chef des peintures
au Musée du Louvre

Monsieur John Oliver HAND

Conservateur en chef à la National Gallery
of Art de Washington

Monsieur Dominique JACQUOT

Conservateur en chef
au Musée des Beaux Arts de Strasbourg

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Jean LAVIT

Conservateur en chef du patrimoine

Monsieur Philippe BARNABÉ

Galeriste

Monsieur Olivier THOMAS

Marchand d'art

Madame Anne DELVINGT

Historienne de l'art

**Madame Lucie GALACTEROS-
de BOISSIER**

Historienne de l'art

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Madame Barbara MUNETTI

Historienne de l'art

Madame Dominique de BORCHGRAVE

Restauration de cadres anciens
et sculptures

Atelier Catherine POLNECQ

Restauration de tableaux

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement

Atelier Renaissance,

Monsieur Piotr DZUMALA

Photographe

Madame Alexandra ZVEREVA

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 GRAPHIK PLUS

Monsieur Bernard MARINNES

Impression du catalogue

OLD MASTER PAINTINGS & SCULPTURE

Catalogue by Alexandra ZVEREVA

English translation by Christine ROLLAND

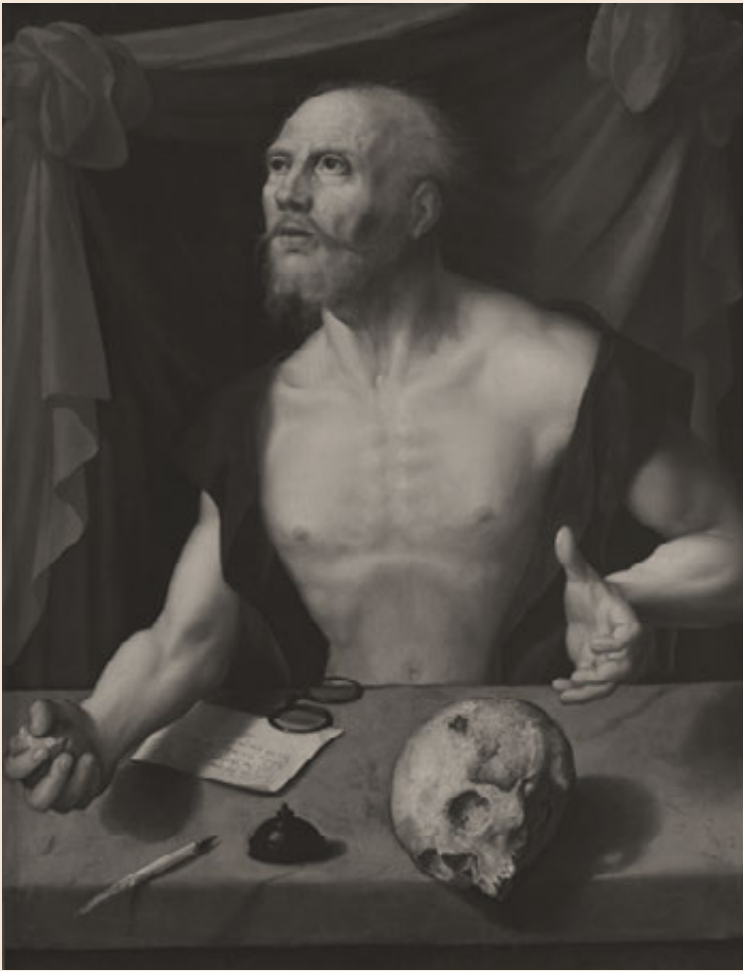
Exhibition

From Friday, September 12th to Friday, November 28th, 2014

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

Opening hours: 10:30 a.m. to 1 p.m. - 2:15 p.m. to 7 p.m.
Monday through Friday plus Saturday, September 13th and 20th



1

Studio of Joos VAN CLEVE

(Cleves (?), c. 1485/1490 – Antwerp, 1540/1541)

PENITENT SAINT JEROME IN HIS STUDY

c. 1530-1540

Oil on wood. Three oak planks without parquetage.

14¹⁵/₁₆ x 16¹⁵/₁₆ in. (63.3 x 43 cm.)

On the depicted manuscript page: “Sive bibo sive comedo sive dormio sive / vigilo sive aliud quid facio semper / videtur in auribus meis resonare / vox ille surgite mortui venite / [ad] iudicium” (Whether I drink, eat, sleep, stay awake, or do anything else, it always seems that that this voice resonates in my ears: get up, all you Dead, come to Judgment) (Saint Jerome, *Commentaries on Saint Matthew*, Bk. V)

Provenance :

France, private collection

Perfect synthesis between Christian thought and Greco-Roman philosophy inherited from Antiquity, a response to questions posed by Renaissance society which exalted Erasmus as the “New Jerome” and sought identity in the Protestant or Catholic Reformation, the image of penitent St. Jerome was already spreading before the end of the 15th century and eclipsed all other representations of the saint. From the evocation of the three years that the young priest spent as a hermit in the desert of Syria and, more and more often, of the episode described in the *Golden Legend* in which the saint beat himself on the chest in order to chase visions of the “delights of Rome” from his mind, Jerome’s penitence concluded by summarizing his long years of labor and devotion in Bethlehem Monastery which were imagined to have been punctuated by these moments of contemplation, self-denial, and humility.

In both Italy and the North, two parallel iconographical representations formed which featured Saint Jerome old and with a beard. The first showed him near his grotto, kneeling before the crucifix and ready to strike himself with a stone. He wore rough homespun, his Cardinal’s vestments thrown to the ground. The second depicted him in his study, clothed in red, abandoning his writing to turn towards heaven as recounted in another passage of the *Golden Legend* where he had a vision of God accusing him of being “Ciceronian and not Christian.” Born in about 1485-1490 in the northern Rhineland, Joos van der Beke, called Van Cleve, appears in Antwerp sources in 1511, the date of his reception as a Free Mason into the Guild of Saint Luke. Soon famous, solicited on all sides, and at the head of a substantial studio, he painted altarpieces for chapels and churches, portraits, and devotional pictures for a vast international clientele. In the early 1530’s, he was called to France, then returned to Antwerp in about 1535 definitively until his death in about 1540-1541. His delicate erudite art, in which Italian influence mingles with that of the Flemish Primitives, is fully consistent with Antwerp production of the

early 16th century. However the suave line, diffuse clear light which illuminates simple scenes, static figures animated only by the multitude of complex symbolic details, and a certain sweet poetry tinted with melancholy, distinguish the works of Van Cleve from those of contemporaries such as Quentin Metsys, Jan Gossaert, and Joachim Patinir. They make it possible to propose definite attributions, even in the absence of a signature or documentation. The first representation of Saint Jerome by Joos Van Cleve was very conventional and dates from between 1510 and 1520. In the wake of Patinir, Joos placed the saint in a luxurious landscape, but he appears almost nude, thin, and exhausted. A few years later, Dürer’s image can be detected behind Van Cleve’s *Saint Jerome in his Study* (ill. 1). On the one hand, the frontal position of the figure cut off by the frame, as well as the impossible perspective which tips the table towards the spectator, compresses the picture space, and deforms the objects, is characteristic of the Antwerp master. On the other hand, the saint’s pose, with his head resting on his right hand and his left index finger resting on a skull, are direct citations from Dürer. Less tortured and above all, more explicit on account of an entire symbolic vocabulary, Van Cleve’s image was a huge success if we go by the number of extant replicas.

The case is very different for another representation of Saint Jerome which did not depend on any existing formula and seems to have been the creation of Van Cleve in about 1525 as either a product of his own personal reflections or of a dialogue with an enlightened patron. (ill. 2) Comparison with autograph works by Joos Van Cleve, such as the predella of the altarpiece of the *Lamentation of Christ* (Louvre) which displays the apostles in similar poses, leaves no doubt about the Antwerp master’s hand. In bringing together

the two themes with their respective settings, the desert and study, penitence and writing, the artist shows the saint much younger and with his chest bared, his grey homespun torn in a gesture of extreme determination. However behind him is the same cell filled with objects. In front of him stands the same table covered with a green cloth on which are posed his glasses, ink, quill, and the *Book of Epistles* of Paul. In a sort of ecstasy, Saint Jerome seems to have just written a phrase on a leaf of parchment. It is a reminder of the imminence of the Last Judgement drawn from his *Commentaries on the Gospel of Saint Matthew*. The smoking candle, as well as the skull with a fly, refers to death and the vanity of life. The stone which the saint clutches in his right hand is a foreboding of the wounds which he is getting ready to inflict on himself. With his mouth half open, he imploringly recites prayers. The illuminated surprisingly serene face of the saint, with eyes lifted towards the heavens and source of light, is a portent of the eternal Beatitude which awaits him and of the vision of the Holy Trinity of which he speaks in one of his missives. The necessity of depicting a crucifix from the “desert iconography” is thus removed. At first glance, this formula is not very explicit, since the gaze of Van Cleve’s *Saint Jerome* is too high to make it possible to place the divine apparition of the Christ in Majesty or the Holy Trinity in a neighboring panel. However, the panel could have been positioned in such a way that the Saint was turned towards the altarpiece of a chapel or towards that of an oratory, or even towards a crucifix, and thus the bond between God and the ascetic would have passed through the very space of the viewer.

This unprecedented new approach was apparently successful as it was re-employed without any modification, first by the studio of Joos Van Cleve and then by other Flemish and German artists. Previously, only a few variants were known, namely, an obviously later work in Genoa, in which the composition was enlarged and the background replaced with a dark ground (*ill. 3*), as well as three panels almost identical to each other and attributed to the Master of the Adoration of Lille, a follower of Van Cleve¹. This Master kept the pose and objects, but re-organized the space, reintegrated the crucifix, and symbolized the vision via a cluster of clouds while lowering the gaze of the saint in order to place the Holy Trinity on the other panel of a diptych. The iconography thus becomes much easier to understand.

Our panel conserves the figure of Van Cleve’s saint intact, but the enlarged space makes it possible to see the bottom edge of the green cloth draped over the table stripped of chandelier and *Book of Epistles*. Above all, the saint’s study with its window, curtain, and multiple objects, disappears in favor of red drapery which frames Jerome’s figure and emphasizes the extraordinary luminosity of the carnation hues in the flesh tones. Far from being an innocuous ornament, this drapery makes it possible to introduce the cardinal crimson of a Church Doctor, all the while avoiding a too direct depiction of the cardinal’s hat. The whole image thus becomes an extemporal, yet laconic, depiction of Saint Jerome, a key figure in Renaissance piety, as he oscillates between asceticism and contemplation, action and passivity.

Such iconographical development of an approach created by Joos Van Cleve seems unlikely outside of his studio. In fact, this is one of the rare versions which uses the dimensions and principal contours of the original while omitting only a few superfluous details, such as the buttonholes on the homespun. It also is one of the few to reproduce Saint Jerome’s citation exactly, as most replicas awkwardly replace “*sive*” with “*sine*.” Most important, the quality of our panel is perfectly comparable to the best works to come out of Van Cleve’s studio, given its dazzling flesh with bluish shadows, vaporous hair delineated strand by strand, fine fabrics with broad folds, rounded volumes, and deep shadows with clear contours. At the same time, the attenuated muscle structure, thicker brushstroke, slightly stiff treatment of the homespun, and light preparatory drawing don’t make it possible to see this as a work of the master himself whose finesse of line and precision in rendering substance is well known. Our panel remains, nonetheless, quite exceptional in the production of Joos Van Cleve and his studio, because its iconography, which initially appears simple, proves to be of a rare complexity

nourished by a variety of mainly trans-Alpine influences. It therefore feeds into unresolved questions of whether the Antwerp artist went to Italy.

We are grateful to Mr John Oliver Hand for confirming the attribution of our painting on the basis of photographs.

Known Versions:

- 1 Private Collection, oil on wood. 24¹³/₁₆ x 19³/₁₆ in. (63 x 50 cm.) (Bonomi Cereda Sale, Milan, December 14-16, 1896, lot 81 ; private collection, Milan, until 1928; current location unknown). Apparently an autograph work produced in about 1525 (*ill. 2*).
- 2 Brussels, Royal Museum of Fine Arts, inv. 3035. Oil on wood, 26⁹/₁₆ x 21³/₈ in. (67.5 x 55 cm.) Copy or studio work. Date inscribed upper left, 1542 or 1543.
- 3 West Palm Beach, Florida, Norton Museum of Art, inv. 47.9. Dated 1530. Oil on wood, 27³/₁₆ x 20¹/₄ in. (69 x 51.4 cm.) According to Hand, it could be by a follower of Jan Sanders van Hemessen, in particular, the Brunswick Monogramist sometimes identified as Jan Van Amstel. See J. O. Hand, *Joos van Cleve and the Saint Jerome in the Norton Gallery and School of Art*, Norton Gallery Studies, 1, West Palm Beach, 1972.
- 4 Princeton University Art Museum, inv. Y28-40. Oil on canvas laid down on wood, 26¹¹/₁₆ x 22⁷/₁₆ in. (67.8 x 57 cm.) Dendrochronological tests makes it possible to date the wood to after 1540.
- 5 Salzburg, Residenzgalerie (Long term loan from the Carolino Augusteum Museum). Oil on wood, 25⁷/₁₆ x 20³/₈ in. (65 x 52.5 cm.) Attributed to Hemessen and dated 1550.
- 6 Sale Lucerno, Chillingsworth, 1922, lot 3. Copy. Oil on wood, 25³/₁₆ x 20⁷/₁₆ in. (64 x 52 cm.)
- 7 Prague, Národní Gaerie v Praze, inv. O 8698. AH Monogramist after Joos Van Cleve. Dated 1541. Oil on Linden wood, 26⁹/₁₆ x 26⁹/₁₆ in. (67.5 x 53.8 cm.)
- 8 Private Collection (Paris exhibition, *Les Chefs-d’œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne par la commission de récupération artistique et les Services Alliés*, Orangerie, 1946, no 76). Late copy? Oil on Canvas, 27³/₄ x 20¹¹/₁₆ in. (65.5 x 52.5 cm.)
- 9 Aale Sale, Phillips, London, July 1st, 1997, lot 72. Copy. Oil on wood, 27³/₄ x 20⁷/₁₆ in. (65.5 x 51 cm.)
- 10 Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, inv. 111 LG. German artist after Joos Van Cleve. Dated 1548. Oil on wood, 33¹¹/₁₆ x 21⁷/₈ in. (85.5 x 55.5 cm.) The inscription is translated into German.
- 11 Genoa, Palazzo Rossi, inv. 70. Copy. Oil on wood, 31¹/₈ x 19⁵/₁₆ in. (79 x 49 cm.) Against a black background (*ill. 3*).
- 12 Bonhams’ Sale, July 23rd, 2006, lot 5008. Oil on canvas. 26” x 27¹⁵/₁₆ in. (66 x 71 cm.) Copy of preceding painting. No text.

Bibliography:

- Max Jacob Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 14 vol., Brussels and Leyden, 1967-1976, vol. 9, part II, 1972, pp. 58, pl. 57, no 40b.
- John Oliver Hand, *Joos Van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, pp. 94-95, 162-163.
- Ellen Konowitz, “Dirk Vellert and the Master of the Lille Adoration: Some Antwerp Mannerist Paintings Reconsidered”, *Oud Holland*, 109, 1995, pp. 177-189.
- Daniel Russo, “Sur l’iconographie de Saint Jérôme pénitent : symbolisme chrétien et sujet dans l’Italie de la Renaissance (vers 1450 - vers 1550)”, D. Arasse, M. Brock, G. Didi-Huberman (dir.), *Symboles de la Renaissance*, III, Paris, pp. 223-239.

¹ See J.O. Hand, *Unfolding the Netherlandish Diptych*, exhibition catalogue, New Haven and London, 2006, p. 151, no. 22.



2

Abraham TENIERS

(Antwerp, 1629 – 1670)

THREE MACAQUES PLAYING CARDS

c. 1650

Oil on Wood Panel

7 $\frac{7}{8}$ x 9 $\frac{3}{4}$ in. (20 x 24.8 cm.)

Provenance :

France, private collection

Fourth son and student of David Teniers the Elder, Abraham was received into Saint Luke's Guild in 1646 as an apprentice. He initially worked in the Brussels studio of David Teniers the Younger, his elder brother by nineteen years who was already famous and with whom he would never cease to collaborate, even when he subsequently settled as a Free Mason in Antwerp. Thanks to his sibling, Abraham entered the service of Archduke Leopold of Austria as both a painter and merchant of paintings and engravings. In fact, several of his father's and brother's engravings bear his signature: "*Abraham Teniers excudit.*" He specialized in small genre scenes inspired by his brother's compositions. On July 16th, 1664, he married Elisabeth de Roore in the Cathedral of Antwerp with his brother as witness. He died six years later and was deeply mourned by David the Younger.

As it now stands, no study has ever been undertaken on this artist who, although perhaps lacking his brother's talent and inventiveness, was nonetheless definitely more than competent, as his work pleased the Duke whose sure judgment on the subject of paintings is well known. His signature "A. TENIERS. F" appears on a small *Peasant Kermes* dated 1664 (Antwerp, Royal Museum of Fine Arts, inv. 908). Highly influenced by *Kermes scenes*

by David Teniers the Younger, this unpretentious picture has beautiful handling which stands out for its lively, even agitated, brushstroke and pure white highlights skipping in fine lines along the bodies of squat peasants with flattened almost caricatured faces and along the contours of their weary wives. Two very similar and probably contemporary unsigned paintings can also be unhesitatingly attributed to Abraham Teniers (*Peasant Dance* and *Peasant Fair*, Saint Petersburg, Hermitage Museum). The rest of Abraham Teniers' current corpus is mainly composed of works in the style of his brother which, for reasons of quality, could not be attributed to David the Younger. In other words, Abraham's name is attached to a good number of paintings of variable quality, some of which are frankly awkward and others perfectly successful.

Our painting falls without question into the second category. Of course, monkeys as card players, smokers, soldiers, and even painters, are part

of David Teniers the Younger's repertory (*ill. 1*). With their white chin hair which resembles beards, their small colored jackets and flat hats embellished with long plumes, purses hanging from their belts, daggers in their scabbards, and their capes, Teniers' Macaques don't ape the behavior of men, but rather act in the place of men in a sort of parallel reality where they become noble or mercenary. However even though the composition of our monkey business recalls those of David Teniers, a certain dryness in the execution, the lack of little details which make his genre scenes charming, the compressed space, and the shortcuts which are sometimes quite approximate, lead us to seek another attribution.

In this work, the off-center composition and the Macaque faces with skillfully ringed eyes and easily understood expressions are handled flawlessly. Such is not always the case in autograph works by David Teniers (*ill. 2*) Here, the card game is finished with the triumphant monkey on the right proudly – and even maliciously – displaying his two aces of hearts and spades respectively. The loser on the left, with his rich attire, red sash, and gorget, is incredulous at his defeat, while the unique spectator lifts his glass and hat to the victor. The monkeys are seated directly on the ground and so mark their score right on the beaten earth floor with chalk. The limited setting – a fireplace, a basin set on a plank table and a window with shutters slanted open – focuses all attention on the players, whereas in Teniers' paintings, one's gaze is drawn from one detail to another.

These demonstrative mimics whose expressions never degenerate into grimaces, these compositions focused on a few figures, and these perspective errors, characterize the most beautiful paintings attributed to Abraham Teniers, such as *Monkeys Drinking in a Tavern* (private collection) and the pendants, *Monkey Bakers* and *Monkey Cooks* (private collection). All of these works, including our painting, share certain features with the 1664 *Kermes* and in particular, the agile, curved, short brushstroke with its nervous white lights which animate forms and objects. These make it possible to reconsider the corpus of works given to Abraham Teniers and finally rediscover this artist whose reputation has suffered from too facile attributions and who was in reality much better than is commonly thought.



3

Thomas BLANCHET
(Paris, 1614? – Lyon, 1689)

ADORATION OF THE SHEPHERDS

c. 1660

Oil on prepared copper
9½ x 14⁹/₁₆ in. (24 x 37 cm.)

Provenance:

France, private collection

Our *Adoration of the Shepherds* is the first copper attributed to the versatile Thomas Blanchet from Lyon who practiced virtually every form of art from easel painting to large-scale decoration, from sculpture to architecture, and excelled in a multitude of techniques from drawing through engraving. Although unsigned, as are almost all of Blanchet's works, our little picture which combines academic classicism with a Roman baroque style tinged with Mannerism, indubitably is by his hand which is recognizable from all others.

Attracted to sculpture at an early age and probably born in Paris in about 1614, Thomas Blanchet nonetheless left Jacques Sarrazin's studio for that of Simon Vouet. From these two artists, as well as from study of the works of the old masters in Fontainebleau, he developed a taste for illusionistic compositions and decorative systems which combined stucco and paintings. In about 1635, he went to Rome where he lived until 1654. No extant painted works are known from this period during which he came under the influence of Poussin and Andrea Sacchi, as well as of Bernini who praised his talent, Pietro da Cortona, and Michelangelo.

His fame as a monumental painter led to his being called to Lyon in 1655 in order to decorate the new city hall. During his work for the city – as of 1675, he held the title of "Ordinary Painter of Lyon" – Blanchet developed a substantial business as a decorator, festival designer, portraitist, and architect, while also providing models for sculptors, goldsmiths, and engravers to reproduce. Received into the Academy in 1676 and participating in a few construction sites in the capital, he refused to leave Lyon which gave him more artistic freedom unfettered by classic limits imposed on painting in Paris. In 1681, he and Coysevox founded an academy of painting in Lyon which was a provincial offshoot of the Parisian institution, but which did not manage to create a school. The large decorations which brought him fame have disappeared or deteriorated so that even the name of Blanchet started to fade by the 18th century. It took until the work of

Lucie Galactéros-de Boisier in the 1980's for this artist's oeuvre to be considered original and baroque in the best sense of the term.

Although Blanchet's eclectic style struggles to create a perfect synthesis of often contradictory Parisian, Bellifontain, Roman and Lyonnais trends, he creates a rare dramatic intensity which constitutes the real appeal of his works. Blanchet cultivates an extensive theatrical rhetoric very similar to Cortona's, but the developmental dynamics are often inhibited, blocked, and even ruptured. His figures, which are sometimes turbulent and sometimes inert in discordant poses, are set into poorly defined compressed spaces. The tumultuous draperies with their broad complicated folds hide the body and focus attention on hands, feet, slender toes, and faces with elongated eyes ringed with deep triangular shadows. Blanchet's compositions depend less on the structural axes dear to classical painters than on a whole web of gazes and gestures so that each character, regardless of position or importance, becomes an inseparable link in the whole composition.

Despite its small dimensions, our *Adoration of the Shepherds*, imbued with a sincerity and a slightly uneasy lyricism, perfectly demonstrates this style which is specific to Blanchet. The copper seems to be a personal reflection on Poussin's masterpiece¹ (*ill. 1*) which the artist probably saw in person during his trip to Rome and was universally known, thanks to the engraving. This reflection goes furtherer in his *Adoration of the Shepherds* painted by Blanchet for the Church of Saint Paul in Lyon, whereas his drawing is still conserved in the Louvre (*ill. 2*). Here, Blanchet only borrows a few details from Poussin, such as the woman bearing offerings who is absent from Biblical texts, the golden gap in the clouds in the sky, and Joseph's face. However in place of a design cleverly constructed after Poussin, a slow progression towards the infant Jesus, tranquility and timelessness, Blanchet substitutes a strange extremely theatrical space with irregular rhythms and the impetuosity of a single moment.

The profile of Mary's pale tragic face is at the center of the picture. The whiteness of her flesh is accentuated by that of her veil which is loose

enough to reveal her neck. The red of her dress and the intense blue of the voluminous drapery wrapped around her body find no echo to balance the composition other than the purplish mountains in the background and the pinkish early morning sky. With her hands on her heart like a suppliant, Mary gazes tenderly and uneasily at her infant laying in a manger on a sparkling white sheet. Blanchet has chosen an unprecedented audacious pose in which to represent Jesus, who on account of foreshortening seems smaller than usual, fragile, and surprisingly solitary, almost abandoned. He is asleep and only the warm tint of his skin makes it possible to say that he is still alive. To Mary's left, a shepherd's face is hidden by her veil as he leans forward. Behind the manger, Joseph with his hands joined in prayer recalls immobile representations in Renaissance stables. On the right side of the painting figure two women with expressive gestures and two kneeling shepherds: one is young and exalted whereas the old one is serene and at peace. The grayish blues and orange of the basket carrier's costume echo the dense clouds in the upper left with the luminous rays in which two cupids hold a phylactery with the inscription, "GLORIA IN EXCELSIS DEO." As he usually does, Blanchet compresses space and does not leave much place for his characters who are obliged to crowd together on a rocky plateau scattered with ancient ruins in front of a temple with stone columns and statues of which only the lower parts are visible. In the background, if the austere wall punctuated by towers actually bisected the Pyramid of Caius Cestius which is half-hidden here in clouds, it would evoke Aurelian's wall and we could situate the scene in Rome rather than in Bethlehem.

This intrusion of Roman realities into a New Testament scene is not in itself sufficient for dating our copper to Blanchet's Italian period. On the contrary, parallels are more obvious with his canvases painted in Lyon. Thus, the bearers of sacrifice are reminiscent of the Egyptian women in *Moses Saved from the Waters* executed by Blanchet in about 1655 (ill. 3)². The backlit dark palm trees, clouds, and light effects remind one of *Cleobis and Biton*³ and the cupids in *Allegory of Louis XIV's Personal Power*, datable to about 1661⁴. As for the female figures with their generous arms, slender extremities, long necks, and Greek profiles, one need only look to *The Allegory of the Reconciliation of Lyon and Rome*⁵ or *Religion*, frontispiece to *Pensées chrestiennes pour tous les jours du mois*, by Constant de Silvecane (Lyon, 1685), who wears the same light airy veil as the Virgin in our painting.

The fact remains that this little copper brings an essential element to the corpus of Blanchet in more ways than simply technique. Given its classic subject and inspiration which presumably came from Poussin, it turns out to be as audacious and overwhelming as the grand compositions of the Lyonnais master.

We would like to thank Mme. Lucie Galactéros-de Boissier for having confirmed the attribution of our oeuvre, and we would also like to thank M. Dominique Jacquot, Chief Curator of the Museum of Fine Arts in Strasbourg.

Bibliography:

- Lucie GALACTÉROS-DE BOISSIER, *Thomas Blanchet*, Paris, Arthéna, 1991.

¹ Adoration of the Shepherds, London, National Gallery, inv. NG 6277.

² Paris, Louvre Museum, inv. RF 1985-88.

³ Oil on canvas, 38 3/8 x 53 in. (97.5 x 134.5 cm), Rome, Galleria nazionale Palazzo Corsini.

⁴ Oil on canvas, 9 7/8 x 12 1/4 in. (25 x 31 cm), Private collection.

⁵ Pen and brown ink, wash, black chalk, Paris, Louvre Museum, DAG, inv. 2376.



4

Master of the Processions

(Active in Paris c. 1645-1660)

CRUCIFIXION WITH SAINT MARY MAGDALENE AND TWO ANGELS

c. 1650

Oil on copper

25¼ x 15¾ in. (54 x 40 cm.)

Provenance :

France, private collection

Although research by Pierre Rosenberg and Jean-Pierre Cuzin makes it possible to remove a whole corpus of paintings characterized by a singular manner from the œuvre of the Le Nain brothers, no documentation has yet been found which makes it possible to establish the least bit of biography or to lift the anonymity from the artist who goes by the Notname of Master of the Processions. It is simply thought that this painter, who was the most ambitious and diverse of the followers of the Le Nain brothers, was trained in France and presumably worked in Paris during the period between 1645 and 1660 for wealthy collectors.

His Notname is based on two paintings, *The Procession of the Fatted Ox* (Paris, Picasso Museum, inv. R.F. 1973) and *The Procession of the Ram* (Philadelphia Museum of Art, inv. E1950-2-2) which display peasants crowned with laurel wreaths, mocked by children and gentlemen, and lifting

their glasses to celebrate wine and Bacchus. In these heteroclitic processions where vulgarity, ridicule and false appearances reign, the compositions are correspondingly theatrical and crowded with stocky figures depicted in a grey-brown palette punctuated by a few bright red bonnets and vests. All of these features can also be found in the *Norman Fiancée* (private collection), *A Fight* (Moscow, Pushkin Museum of Fine Arts, inv. 2974), and *A Man being served Wine* (Bristol Museum & Art Gallery, inv. K2418).

The contrast is all the more striking with the religious compositions by the Master of Processions, which are imbued with an entirely Christian sensitivity, without the least affectation or baroque grandiloquence. Without any difficulty, the same patient attentive hand can be recognized, with its use of direct cool light, lack of depth, distribution of figures, mistakes in scale, oval faces with long slightly pointed noses, thick heavy draperies, and a range of cold colors warmed by a few details which can be in deep red as well as in tones absent from the peasant scenes such as golden yellow, clear green, and pale pink. Characterized by a various provenances and dimensions, the few religious paintings attributed to the artist today form a perfectly coherent group which facilitates research on other works.

In addition to stylistic characteristics, all present simple yet original compositions which deviate voluntarily from established iconographical schemas. They are imbued with sincere emotion which can be read in the depictions of hands – joined, placed on the hearts or open – and in the gazes which are surprised, saddened or interiorized. Such is the case in the large *Adoration of the Shepherds* (Berlin, National Gallery, inv. 67.4, *ill. 1*) the *Assumption of the Virgin* (Rennes, Museum of Fine Arts, inv. 1794-1-40) the *Annunciation to the Shepherds*, an entirely horizontal nocturnal scene (private collection, *ill. 2*), as well as our *Crucifixion with Saint Mary Magdalene*, a small devotional painting on copper which is slightly larger than the *Crowning with Thorns* in the Louvre (inv. RF 2002-13). Of course, the theme of Mary Magdalene alone at the foot of the cross is not new. However while other artists sought to stabilize the composition by slightly displacing the cross and bringing the saint as close as possible, as did Jacques Stella in his painting on copper produced in Rome in 1625 (Paris, Louvre, inv. RF2007-15), the Master of Processions did not hesitate to isolate the figure of the Magdalene in the lower left corner and thus emphasize her profound pain on the border of despair. This imbalance is accentuated by the presence of two angels in the prematurely grey sky and by the abrupt sequence of ground planes on the right where helmets, rather than Roman soldiers themselves, are visible, and the city of Jerusalem in the distance is bathed in stormy light. Of a rare intensity, the conception of our *Crucifixion*, with its powerful white light and its angel busts which seem to be attached to the dense clouds, approaches that of an icon, even as it presents sublime passages such as the figure of Christ, the crown of thorns which blends with the golden halo, the Magdalene's blond hair, and her drapery with its iris reflections.

We are grateful to Mr Jean-Pierre Cuzin for confirming the attribution of our painting.

Bibliography:

- Pierre Rosenberg, "L'exposition Le Nain, une proposition," *La Revue de l'Art*, n° 43, 1979, pp. 91-92.
- Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre des Le Nain*, Paris, 1993.
- Jean-Pierre Cuzin, "A propos de l'entrée au Louvre du Couronnement d'épines. Une suite de questions pour le Maître des Cortèges," *Revue du Louvre*, October 2009, n° 4, pp. 35-45.
- Jean-Pierre Cuzin, *Figures de la Réalité : Caravagesques français, George de la Tour, les frères Le Nain*, Paris 2010, pp. 327-328.



5

Frans VAN DER MIJN (MYN)

(Düsseldorf, 1719 – London, 1783)

YOUNG SHEPHERDESS IN A RED HAT

c. 1755

Oil on Copper.

Incised on verso: "338cg d'Asturias."

19th century engraved gilt bronze frame, crowned with two cherubs holding the Spanish coat of arms (quartered: 1 & 4 Castille, 2 & 3 Léon, enté en point of Grenada, over all of Anjou.) Inscription on the mount: "SOUVENIR D'ESCORIAL"
 5⁵/₁₆ x 4⁵/₁₆ in. (13,5 x 11 cm.) oval
 9¹/₄ x 6¹/₂ in. (23,5 x 16,5 cm.) with frame

Provenance :

France, private collection

All six children of Heroman van der Mij (1684-1741) – Cornelia, Gerard, Andreas, and Frans, from his first marriage, as well as Robert and George from his second – became artists, but only Frans and George managed to overcome their father's strong influence and establish their own solid reputations.

Originally from Amsterdam, Heroman van der Mij was trained by the flower painter Ernst Stuken and then specialized in portraiture and small historic scenes. Frans was born in Düsseldorf while his father was in the service of the Palatine Elector Jean Guillaume. When the prince died, the family left for Antwerp and then for Paris, where Heroman sought

to have the Duke of Orleans' patronage in vain. He finally received an offer from Lord Cadogan to settle in London, so he crossed the Channel in 1721. In the English capital, Heroman, whose name was anglicized to "Van der Myn," was mainly a portraitist and ran a large studio in which his oldest children were trained. His very polished and ambitious *portraits d'apparat* which had a complex iconography, as well as his small more intimate images met with much success, as did the bouquets of flowers by his daughter Cornelia. Very proudly, Heroman acquired an impressive dwelling in Soho, but the high prices of his paintings and his extravagant life style finally ruined the family finances. In 1728, he organized a large public sale of his works at Christopher Cock's. Fearing that he would be arrested for his debts, Heroman left London in 1736 and returned to the Netherlands, where he worked for William IV of Orange-Nassau. Shortly before his death, he returned to England where certain students had settled, including Frans who had taken responsibility for training his youngest brother George.

Frans returned to Amsterdam in 1742 with George, and rapidly became one of the portraitists who was the most in demand. Members of the most prominent Dutch families sat for him: the Van de Polls, Rendorps, Witsens, Muilmans, Van Collens, as well as Prince William IVth himself. His style, though close to that of his father, proved to be more personal and virtuos. His coloring was darker, modeling firmer, draperies quickened by lively light reflections, and his staging not as affected and sometimes even tinted with a certain offhandedness particular to the mid 18th century. In 1748, Frans moved to The Hague, leaving George in Amsterdam, and then left for London where he gained the reputation of a great portraitist. Between 1761 and 1772, he regularly sent his works to the London Society of Artists. At his death in 1783, *The Gentleman's Magazine* published a short notice in which he was described as "a very eminent portrait painter" surprising for his insistence on being able to smoke while painting (which lost him some important commissions). The article especially praised his likenesses of sitters, the beauty of his draperies, and the excellence of his imaginary figures.¹

Our copper belongs to this last category in its depiction of a young woman dressed as a shepherdess with a large red straw hat often found in 17th and 18th century Dutch painting. In the distance, one can detect trees with their deep green foliage and a blue sky dotted with a few wispy clouds. The maiden's hairdo is simple and her only jewelry ear rings. Her pearly grey dress whose bodice laces in front instead of in back is embellished with blue shoulder ribbons and gold thread fringes on the sleeves: apparel similar to that worn by the woman in Van der Mijn's *Allegory of Touch* from the 1760's (ill. 1).

With her small turned up nose, vermilion lips, and large eyes, the young woman could be a figure from a pastoral or a *fête galante*. The resemblance with the idealized grisaille portraits of women (oils and pastels) which constituted one of Frans van der Mijn's specialties when he returned to England is striking. The artist liked to show these young women in profile as they turned and seemed to glance over a shoulder at the viewer out of a corner of the eye in a singularly modest and flirting movement. They wear the same elegant costumes decorated with ribbons and have similar delicate features, slightly tip-tilted noses, full cheeks, large scrutinizing eyes, and folds marking their long twisting necks. In our copper whose reduced dimensions authorize the most audacious compositions, the sitter looks back over her shoulder without letting this contortion trouble the perfection of her figure. Her hat with its broad brim plunges part of her face into shadow as in some of Nicolas Lancret's paintings and thus renders her as mysterious as she is charming.

Above all, we see the skillfully subtle play of light which always brightens Van der Mijn's purely imaginary figures and almost makes them seem more alive than the sitters in his portraits for whom good manners necessitated the strictest self-control. White and lively, the rays of the sun illuminate the edge of the hat in one clear stroke, define the ridge of the nose, warm

the shadows in the face, spread across the cheek, slip into the depths of the brown irises, and scatter across silks and muslins in small light rapid brushstrokes. This work is an amusement, a bit of pleasure, a little folly on the part of a renowned portraitist.

Bibliography:

- Roger Mandle (dir.), *Dutch Masterpieces from the Eighteenth Century. Paintings and drawings (1799-1800)*, exh. cat. Minneapolis Institute of Arts, Toledo Museum of Art, Philadelphia Museum of Art, 1971, pp. 63-64
- Adolf Staring, "De van der Mijns in Engeland," *Nederlands Kunsthistorisch Jaabok*, vol. 17, 1966, pp. 201-245, vol. 19, 1968, pp. 171-203.

¹ *The Gentleman's Magazine*, vol. LIII, part. II, 1783, p. 718.



6

Gerard SEGHERS

(Antwerp, 1591 – 1651)

ANNUNCIATION

c. 1625

Oil on canvas in a 17th Century giltwood frame.

16¾ x 13¼ in. (42,5 x 59 cm.)

Provenance :

- Probably Antoine de Triest, Bishop of Bruges (1576-1657)
- France, private collection

By coincidence, within a short time from each other, two very similar *Annunciations* by the hand of the Antwerp painter Gerard Seghers came to light which were of quite unusual conception. Seghers was known for his ability to assimilate Italian influences from Raphael and Veronese to Manfredi better than anyone else, all the while remaining profoundly anchored in Flemish tradition with an exquisite quasi-Mannerist palette. The first version to appear (our picture) is of small dimensions and in surprising condition. The second, which is almost the identical composition on a much larger scale, is conserved today in a private collection (ill. 1). It obviously is a painting which has been slightly cut down and damaged by its long exposition in a church, even if its provenance from the Jesuit Church of Saint Michael in Courtrai, as suggested by Jan Vaes, remains to

be proved.¹ In fact, it discretely bears the arms of Antoine Triest (1576-1657) who was probably the patron. A very cultivated man from a noble family who adhered to the ideas of the Catholic Counter-Reformation, he studied law and Theology at the University of Louvain and became an ordained priest in 1602. Chapter Dean of Bruges Cathedral, Almoner, and preacher for Archduke Albert and Archduchess Isabelle, he became Bishop of Bruges in 1616, and then was transferred to Ghent in 1622. Right up until his death, he was committed to restoring the Catholic faith by zealously and enthusiastically applying the precepts of the Council of Trent. He visited the hundred and fifty parishes of his diocese regularly and paid especial attention to the teaching of catechism, education of preachers, sermons, the reconstruction of churches and monasteries destroyed and pillaged during the troubles, as well as to the creation of new institutions. Tempted by Jansenism, he prevented the Proclamation of the Papal Bull of Condemnation *Cum occasione* in Ghent in 1653, and was relieved of all his ecclesiastical functions and jurisdiction. Having given in, he was absolved of these bans and fully reinstated.

Known for his piety and charity, Antoine Triest was also a collector and an art amateur who often commissioned paintings intended for embellishing the Cathedral and churches of his diocese as often as for his own residence. It is even more astonishing to think that his coat of arms could have figured on a painting in the Church of Saint Michale of Courtrai which was dependent on the Archbishopric of Courtrai. It seems more probable that at least in the 17th century, the *Annunciation* embellished one of the churches in the Diocese of Ghent, although no confirming document has yet been found. In any case, this painting was undoubtedly a particularly well thought out personal commission. Seghers, whose faith was profound and who was a member of the Jesuit Sodality Fellowship of the Annunciation for married men could not have thought this out alone. His *Annunciation* for the Capucine Church in Soleure, signed and dated 1624, remains conventional and perfectly respects the iconographical codes established on the basis of the *Gospel of St. Luke* and the *Apocrypha of James the Lesser*. The Dove of the Holy Spirit, God the Father blessing Mary, the sewing basket, open book, white lilies, open annunciatory gesture of the angel, and the reserved pose of the Virgin as she accepts the news with humility can all be found.

In the two paintings which interest us, the book and vase are there, but no details evoke an interior or a dove. Only rays of light, little angels and cherubs evoke divine intervention. Above all, the compositions seem to be new and unprecedented. The Virgin seated next to a table covered with purple cloth – an Episcopal color – dominates the scene as she benevolently stretches her hand towards the Archangel. Clothed in a green velvet Dalmatic Diaconal – an everyday color rather than the white worn on Marian feast days – he kneels and bows deeply with his hands piously together. A crown and royal scepter are placed at Mary's feet both as an ultimate homage and the announcement of her (future) coronation. The image evokes the Prayer of St. Cyril of Alexandria, Father and Doctor of the Church who was the moving spirit of the Council of Ephesus in 431 where the Blessed Virgin Mary was declared the Mother of God: "We salute you, Mary, Mother of God, sacred treasure of the universe, inextinguishable flame, Crown of Virginity, Sceptre of the True Faith, indestructible temple, Tabernacle of the One Whom the world cannot contain, Mother and Virgin, on account of One who is called blessed in the Holy Gospels, One who appears under the name of the Lord." It took a theologian of Antoine Triest's stature to conceive such an unusual program which fully participated in the reaffirmation of dogma desired by the Council of Trent. However his intervention could hardly have gone further. The three-dimensionality of the poses, "porcelain" flesh, graceful hands with tapered fingers, the Virgin's delicately transparent veil, the billowing intensely coloured draperies, the warm golden highlights of the Dalmatic, the celestial thick orangey light, the soft halo around Mary's head, the silky naturalistic feathers on the Archangel's wings, and the dense heavy clouds belong to Seghers' art – especially his first works between his return from Italy in about 1620 and his sustained collaboration with Rubens

which began shortly before 1630. Especially in his *Ecstasy of Saint Theresa* (Antwerp, Royal Museum of Fine Arts, inv. 509, *ill. 2*) and *Dream of Saint Joseph*, signed and dated 1626 (Ingolstadt, Saint Maurice Church), the same cherubs, fine-featured angels with large half-closed almond shaped eyes, bright colors, and religious intensity can be found. As always in Seghers, heterogeneous influences alter none of the integrity of the composition. Thus, the figure of the Virgin inspired by Michelangelo's *Bruges Madonna*, especially venerated in the early 17th century, and the angel's embroidered garments also recall the works of the Flemish Primitives.

It is difficult to know which of the two versions of the *Annunciation* preceded the other, because both are definitely by the same hand. The large painted black frame which distinguishes our picture corresponds to the initial framework of the big painting, without making it possible to deduce whether it is a posterior work. But whether it is a *modello* or a *ricordo*, our version was conceived as an autonomous work destined for private devotion, even for the patron himself, Antoine Triest, who, in this way, wished to be able to meditate on the image he had helped conceive. It is also a work of great purity and rare lyricism which enriches the corpus of Gerard Seghers.

We would like to thank Mme. Anne Delvingt for having confirmed the attribution of our painting which will be included in the catalogue in progress.

Known Versions:

- 1 Private collection (Lempertz Sale, November 16th, 2013, lot 1228 ; *ill. 1*). Original by the master.
- 2 Private Collection (Sale, Sotheby's, London, January 23rd, 2014, lot 187 ; former. coll. Frederick III of Prussia, then his daughter, Princess Victoria of Prussia). Later awkward copy.

Bibliography:

- Dorothea Bieneck, *Gerard Seghers. 1591-1651*, Lingen, 1992.
- Michel Cloet, "Antoon Triest, prototype van een contrareformatische bisschop, op bezoek in zijn Gentse diocess (1622-1657)," *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 91, 1976, pp. 394-405.
- Anne Delvingt (dir.), *Gérard Seghers. 1591-1651. Un peintre flamand entre Maniérisme et Caravagisme*, exhibition catalogue, Valenciennes, Museum of Fine Arts, 2001.
- Eri Duverger, "L'évêque gantois Antoon Triest (1577-1657), collectionneur d'art et mécène," *La Cathédrale Saint-Bavon de Gand, du Moyen Âge au baroque*, Ghent, Amsterdam, 2000, pp. 190-225.
- Jan Vaes, "Een aankondiging van formaat. Gerard Seghers' (1591-1651) Kortrijkse 'Aankondiging' weergevonden in Limburgs bezit," *Van Tijd tot Tijd*, 2, 2004, pp. 10-18.
- Jan Vaes, "Een aankondiging van formaat. Gerard Seghers' (1591-1651) Kortrijkse 'Aankondiging' weergevonden," *De Leiegouw*, 47, 2005, pp. 59-73.

¹ Jan Vaes bases his theory on two citations. The first, dated 1620 in the church archives, concerns a donation by the Baggaerts sisters of a gold embroidered red silk antependium destined for the altar of the Chapel of Our Lady in the Church of Saint Michael where the painting is of an *Annunciation* which has a "lily in a vase" between the Angel and the Virgin. (Vaes, 2005, p. 65). The second is from Guillaume Pierre Mensaert who notes in 1763 the presence of two paintings by Seghers in Saint Michael's: an *Annunciation* at the main altar and a *Resurrection* – at the Louvre since then – in the side chapel. See *Le peintre amateur et curieux, ou Description générale des tableaux des plus habiles Maîtres, qui font l'ornement des églises, couvents... des Pays-Bas autrichiens*, Brussels, 1763, II, p. 71. The *Annunciation* does not figure in the 1777 sale catalogue of Jesuit property: the painting was finally sold during the French Occupation on November 11th, 1800 for the modest sum of 15 francs. If it really was the large *Annunciation* of the Lempertz sale, nothing makes it possible to state that it was in Saint-Michel before 1763.



7

François BOUCHER
(1703 -1770)

THE YOUNG FEMALE ANGLER

27³/₁₆ x 19¹¹/₁₆ in. (69 x 50 cm.)

Oil on canvas

c. 1738

Provenance:

France, private collection

Having recently reappeared on the art market, *The Young Female Angler* does not have a known historical record of long date, because it was part of a larger painting by François Boucher. The relining of its canvas in the 19th century did not deprive it of its pictorial qualities which are obvious at first glance. The Young Female Angler stands out in profile against a background of reeds in front of a monument with columns which can be distinguished in the far distance. The figure is seen up close, the lower section and surroundings are missing, the handling is that of very loose painting, close to being a sketch. The artist's thoughts here are clearly at work, as a cursory inspection proves that the reed background preceded the placement of the young girl. One can still see traces of the large stalks, for example, underneath her mauve bodice and they can also be sensed in the light shadow under her face, passing under the chin to get lost in the hair. This vegetal ground of reeds is obviously necessary to evoke the riverbank. In the years between 1736 and 1740, it is also a decora-

tive rocaille element which Boucher often uses, with flashes of light, such as can be seen for example in *The Nest*, painted in 1737,¹ and are identical to the ones we see here. The young woman's profile was delicately set into the space over the reeds and stands out from the ground of darker branches. Next the painter placed the left arm in the foreground. The passage of the brush from the top to the bottom of the piece of clothing can be clearly read, as it first drew the purplish bodice which stabilizes the figure, over which a couple of brushstrokes adjust the blues of the sleeve and yellow ochres of the drapery, the latter cutting deliberately in a natural fashion into the flesh of the arm. The blue skirt, which seems at first to have been set in red, has the effect of toning down and calming the effects of this drapery. Finally, the whites freely and refreshingly emphasize the arm and low neckline. As in Boucher's drawings, the reds are discreetly placed, but very present, on the clothing, the cheek, around the contours of the fingers and the edges of the ear.

This overall technique and these chromatics are identical in other contemporary paintings, for example, *The Pastoral with a couple of peasants in front of a ruin*². The left hand in the foreground that is a bit too open, the right hand with fingers that are too sinuous and elongated, a wrist also too long, the small face in clear profile of a young girl with her eyes that are too large, temple columns inspired by Tivoli – these are elements which help place the painting between 1735 and 1740, that is to say, exactly in the period when Boucher hesitated between rustic and heroic landscapes, and moved from genre to pastoral scenes. The decoration of Louis XV's private apartments in Fontainebleau in 1737 and the tapestry series of *Fêtes de village à l'italienne* woven at Beauvais from his cartoons starting in 1736 illustrate this transition remarkably well.

In fact, this painting is directly related to the tapestry of the *The Young Angler* from this series of *Fêtes de village à l'italienne*. In this tapestry, which was woven at Beauvais thirteen times and, for the first time in 1738, on two occasions for Antoine-Louis Rouillé and Guillaume Castanier d'Auriac, the same young woman can be seen seated in the opposite direction in front of the same background of a temple with columns and with an elegant couple behind her (ill. 1). These *Fêtes italiennes* or *Fêtes de village à l'italienne* were the first tapestry series requested of Boucher by the Beauvais manufacture at the initiative of Oudry and Besnier in 1734-1735. The weaving of the eight tapestries of this series³ began in 1736. The first subject is *The Operator*, which in fact includes two subjects which are always associated with each other, that of *The Operator* and that of *Curiosity*. Next come *The Bohemian*, also called *The Fortune Teller* or *The Shepherdess*, woven by itself in height, or else woven in width with the elegant couple seated in the foreground, as in the preparatory drawing for the whole composition⁴. *The Hunters* and *The Girls with Grapes* are usually woven together, and then the *Young Woman Angler*, which is the one which is of specific interest to us here. The other four tapestries of the series were made later. They were *The Snack*, *The Gardener*, *Dance*, and *Music*. They were woven after 1740, even if the conception of the ensemble and the studies by the artist can be dated before 1740.

For these tapestries of the series of *Fêtes de village à l'italienne*, whether they were for projects which were approved or those which the manufacture did not think worth transforming into tapestries, Boucher did a drawing of the composition in pen and brown ink, brown wash heightened with gouache at times which has come down to us in several instances⁵. For those that were approved, he produced studies of certain details of the figures, usually in sanguine and black chalk heightened with white chalk. The most beautiful collection of these preparatory drawings of certain figures is in the collections of the National Museum in Stockholm.

Boucher subsequently gave the manufacture large cartoons divided into bands that were 80 cm. wide to be woven on the low-warp looms of Beauvais. It is known that Boucher painted these cartoons himself for three reasons: first because of the citation in the inventory of the manufacture in 1754 which indicates that "the designs of four paintings of the *Fêtes de village à l'italienne* painted by M. Boucher containing with the borders fourteen Ells in process."⁶ Next because the rules of the manufacture, reminded in writing in 1747 in a

precious document which is rarely consulted, specifies that the artists should “give the originals in small (scale)”⁷ to the head weaver “who would then have the whole composition of the piece he should have made,”⁸ and should also furnish “large copies by their hand or reviewed by them which they can confirm”⁹ (that is, accept them as viable), these last would be used by the weavers as models.¹⁰ The sketch or drawing of the whole composition in a small format was thus completed by large format cartoon by the hand of the artist, or else, had to be beautiful enough that it could be accepted as by him. In fact, the rare cartoons by Boucher that have come down to us for this series, as for the following ones until 1742, are by his hand and of beautiful quality, even if they are fragmentary. Such is the case of a child, which was formerly in the Museum of Amiens and is now lost, from the series of the *Fêtes de village à l’italienne*, which we compared for the first time in 2004 to the tapestry of *The Operator*, in which it takes up the foreground in the other direction¹¹, or the large cartoon for the left side of *The Dance* conserved in the Louvre Museum¹². The Beauvais Manufacture let go of these cartoons cut into bands in the 19th century which were, for the most part, sold for the benefit of the Veterans’ Bank (la Caisse des Vétérans), and their traces have been lost. They reappear from time to time by chance.

Before the reappearance of the painting in question, the cartoon of *The Young Angler* passed for having been entirely conserved in a private collection (Wildenstein Collection) with its pendant, *The Fortune Teller*, and had been exhibited as such in Tokyo in the François Boucher exhibition in 1982 (n^o. 14, *ill. 2*). However as opposed to its “pendant,” *The Fortune-Teller*, exhibited under n^o 14, that which was considered to be the cartoon of *The Young Angler* displayed important differences with the tapestry, both in the tonalities employed and in the conception of the whole: the angler was, in fact, placed in front of a landscape with trees, there where the tapestry shows her in front of a round temple with columns. The *Fortune-Teller*, which was the same size, with the same technique, in the same collection, displayed no differences in relation to the tapestry of the same name woven at Beauvais. In the fragment under study here, as in the tapestry, the Angler stands out against a ground of columns and not against a landscape, and thus was the model which finally was employed by the Beauvais weavers. For there to have been columns in the background of the tapestry, given that Beauvais specifically asked that the artists make the cartoons themselves, Boucher must have provided Beauvais with a different cartoon from the one traditionally known: the painting that is under study here is thus in reality the only extant element of this cartoon which was either lost or partially destroyed in the 19th century. Christophe Huchet de Quénétaïn, specialist of the Manufacture, confirms clearly that it had already disappeared from the inventories in 1820. The very loose handling of the painting in question thus has a natural explanation.

This canvas is situated in a very particular context which makes it important: it is not only first class evidence of the technical mastery of young Boucher, but also a stepping stone in his career, because it clearly materializes, when compared with the other version of the same subject, the step that Boucher was in the process of taking as he passed in 1737-1738 from genre to pastoral scenes. Here, the landscape is heroic, with a landscape in the distance, because this monumental background, more than the anonymous woodscape, was necessary for the elegant subjects which Boucher was starting to stage against a background of monuments and statues in the tapestries of this series of *Fêtes de village à l’italienne*.

A drawing of the whole composition of *The Young Angler* most certainly existed and is now lost. On the other hand, Boucher probably did not do a preparatory drawing of the detail of the figure of the young angler. This young woman seated in profile with the left arm beside her torso is in fact well known, because he used the same motif several times between 1736 and 1738. When he placed his brush against the canvas, he had in mind one of his own drawings of a nude woman, identically seated, with the same broad hand laying flat; only the counterproof of this sanguine drawing, reversed in relation to the original, has come down to us (*ill. 3*). It is part of a collection of studies of female nudes from 1736-1740, executed from life, which were used, with a

few small variations, to prepare one of the three Graces in an over-door now lost and known by an engraving and a preparatory drawing of the composition from 1737-1738¹³. Although the young woman cited here presents the same general pose, the fact that her left hand is better formed than in the over-door illustrates Boucher’s increasing mastery, from one work to another, of this subject for which a specific preparatory study was no longer necessary. This also confirms the fact that this canvas can be situated after the over-door and therefore the probable date is 1738.

Françoise Joulie

July 17th, 2014

¹ Paris, Louvre Museum, inv. 2725.

² F. Joulie, *François Boucher, fragments d’une vision du monde*, Paris, Somogy, 2014, n^o 43 ;

³ And not fourteen. On this subject, see E. Standen, “Fêtes italiennes, Beauvais tapestries after Boucher in the Metropolitan Museum of Art,” *Metropolitan Journal*, 12, 1977, pp. 107-130; Christophe Huchet de Quénétaïn, *Nicolas Besnier, architecte orfèvre du roi, directeur de la Manufacture royale de tapisseries de Beauvais*, forthcoming.

⁴ Joulie, 2014, n^o49

⁵ See F. Joulie, *Boucher et les peintres du Nord*, Paris, 2004, pp. 65 – 68.

⁶ “*Les desseins en quatre tableaux des Fêtes de village à l’italienne peints par le sieur Boucher contenant avec les bordures quatorze aulnes de cours.*”

⁷ “*donner les originaux en petit*”

⁸ “*qui aura ainsi le tout ensemble du morceau qu’il fait exécuter*”

⁹ “*de grandes copies de leur main ou revues par eux de sorte qu’ils puissent les avouer*”

¹⁰ Document from National Archives, cote 1922, reproduced in Ananoff & Wildenstein, *François Boucher*, 1976, I, p. 31.

¹¹ Inv. MP 73-4.

¹² Inv. MNR 79, Ananoff, Wildenstein, *François Boucher*, 1976, I fig. 473.

¹³ *The Three Graces*, private collection. See F. Joulie, Paris, 2014, n^o 65.

This picture is a remarkable survival. It comes from one of the first part of the first set of paintings that Boucher executed between about 1734 and 1736 to be woven as tapestries at Beauvais, the so-called *Fêtes de village à l’italienne*.¹ Some of these tapestries, which combined elements of what was to become one of Boucher’s specialities, the pastoral, with reminiscences of the landscape and ruins that he had seen in Italy (1728 - 1730/31), achieved great popularity, and they led to many further commissions from the Beauvais manufactory.

This first part of the set of paintings that Boucher executed, however, silently disappeared some time between 1754, when they were recorded in an inventory, and 1793, when only “5 tableaux Pastorales de Boucher” were amongst the “tableaux remis à la nation” by M. de Menou, the retiring director of the manufactory.² But those five paintings evidently comprised the second part of the set, which is now known as *La Noble Pastorale*, since, although both parts were listed as being of four paintings each in 1754³, five is the number of the named sets of strips (*bandes*) into which the cartoons copied from those had – like all cartoons at Beauvais – been cut for the sake of the low-warp weavers, as was recorded in an inventory taken in 1820⁴. It is too the number of compositions of the tapestries forming *La Noble Pastorale*, whose subjects also correspond to the titles given for the five sets of *bandes* in 1820.⁴ By then, not even the *bandes* of the first set of cartoons were there (unless elements of some of them were amongst the “six morceaux incomplets” included under the heading “Divers.”⁵

The paintings relating to the first part of the *Fêtes Italiennes* that are known today are diverse in character, and it is not always possible to distinguish their status in the absence of first-hand inspection of them. It may be worth setting out here the known examples, in order to measure the present

picture against them. Nothing appears to survive from *L'Opérateur & La Curiosité* or *Les Filles aux raisins & Les Chasseurs*. The cartoon of *La Bohémienne*, reconstituted from the partially repainted *bandes* apparently disposed of earlier than those for *La Noble Pastorale* that were sold off for the benefit of the Caisse des Vétérans in 1829,⁶ is in a private collection in France.⁷

The central four *bandes* of *La Danse*, each about 86 cm. wide, were auctioned, unrecognised, at Sotheby's.⁸ The group on the right-hand side, known as Le (petit) Colporteur, is in the Musée Baron Martin at Gray.⁹ It appears first to have been recorded in the catalogue of the sale of the fonds de marchandise of the dealer Samson at the Hôtel de Bullion on 27th & 28th October 1812, when it was sold for a meagre 9 francs 10 sous; later in the Billardet collection (château de Pesmes ?) as by Fragonard, it entered the museum at Gray at an unknown date. The picture was included in the Boucher exhibition in 1986-87 (cat. no. 37) primarily to see how it stood up to comparison with unquestionably autograph paintings by Boucher of its period. The consensus was that it did not. Yet no evidence of its having been spliced from *bandes* was then observed; is it therefore a copy of the original, painted in Boucher's studio as a substitute for it, when that had for some reason deteriorated, or had been removed?

The Young Woman with two children on the left-hand side is in the Louvre.¹⁰ It is first recorded as having been in the collection of Henri, marquis de Rochefort (1831 - 1913), and was subsequently in that of [Heinrich/Henri] Winterfeld [1901 - 1990], Nice, by whom it was lent to the Exposition François Boucher at the Hotel de M. Jean Charpentier in 1932, before being included in his sale at Sotheby's, London in 1936¹¹ but seems to have been bought in, and subsequently fell into the hands of the Nazis (after the incarceration of Winterfeld in October 1939 and his escape to the United States in May 1940). After the War it was made an MNR picture and allocated in 1950 to the Louvre, by which it was put on deposit in the Mobilier National from 1959/60 to 1999. This too does not appear to be autograph (but this author has never seen it), yet nor does it seem to be made up of *bandes*.

There is, in addition, a pair of paintings that are neither originals by Boucher nor reconstituted cartoons, and that - unlike any of the pictures just discussed - differ considerably from the tapestries to which they relate. These are *La Bohémienne* and *La Pêcheuse*, that are first recorded as having been in the collection of Watel Dehaynin, at whose sale of them at the Palais Galliera on 12th June 1973, lots 5 & 4, they were bought in, and then in that of M. & Mme. G....., in Paris in the same year. Acquired by Wildenstein, they were ambiguously treated by Alexandre Ananoff & Daniel Wildenstein in 1976,¹² but ascribed unhesitatingly to Boucher in the exhibition catalogues of *François Boucher*, in New York in 1980¹³ and in Tokyo & Kumamoto in 1982,¹⁴ yet catalogued as "François Boucher and Studio" when auctioned off in "The Wildenstein Collection" at Christie's (*ill. 2*).¹⁵

Their original function is not obvious. Each takes just one figure or group of figures from the compositions of the tapestries to which they relate, and makes a number of alterations to the vegetation surrounding them. It would appear that, sometime later than the original sets of tapestries were woven, the idea may have been to produce models for less complex tapestries, ones that would also have been cheaper to weave; but, if so, no such tapestries ever appear to have been woven. The present picture, by contrast, corresponds closely to its part of the tapestry as woven, and must thus surely be a fragment of Boucher's original painting for Beauvais.

That tapestry itself, though thirteen examples of it were woven in various differently constituted sets of the *Fêtes de village à l'italienne* between 1738 and 1754, is now comparatively scarce. It is absent from what is today the most complete surviving set, from the château de Gatellier, the last such set, woven in 1762, and now in the Metropolitan Museum of Art, New York.¹⁶ An example of the full composition was with Dario Boccara, Paris.¹⁷ A narrower, upright example, lacking the outer parts of the setting right and left, is in the Musée Nissim de Camondo (*ill. 1*). A narrower one still was

auctioned in Paris on 23rd May 1927, lot 4.¹⁸ In their variety, these testify to the genius and originality of Boucher's designs for tapestries: that he composed them as a congeries of elements, that could be combined in numerous different ways, according to the wishes of the client, and to the sizes of the spaces in which they were required to hang. They were also a way of satisfying, with contemporary images closer to home, the perennial taste of the upper classes for depictions of the life of ordinary country men and women, that earlier in the century the 'Teniers' tapestries woven in Brussels had gratified.

Alastair Laing

May 2014

¹ See Edith Standen, "Fêtes Italiennes: Beauvais Tapestries after Boucher in The Metropolitan Museum of Art," *Metropolitan Museum Journal*, 12, 1977, pp.107 - 130; *idem*, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1985, vol.2, cat. no. 78, pp.507-533.

² See Jules Badin, *La manufacture de tapisseries de Beauvais, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1909, pp. 105 - 106; quoted by Alexandre Ananoff & Daniel Wildenstein, *François Boucher*, Lausanne & Paris, 1976, vol. 1, p. 147, doc. 1151.

³ See Roger Armand Weigert, "La Manufacture Royale de Tapisseries de Beauvais en 1754," *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1933, p. 232; cited by Standen, *art. cit.*, p. 110; and Ananoff & Wildenstein, *op. cit.*, vol. 1, p. 68, doc. 580, citing the document in the Archives Nationales, O¹ 2037.

⁴ See Jules Badin, *La manufacture de tapisseries de Beauvais, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1909, pp. 105 - 106; quoted by Ananoff & Wildenstein, *op. cit.*, vol. 1, p. 149, doc. 1161.

⁵ See Badin, *op. cit.*, pp. 90 - 91 & 105-106; quoted by Ananoff & Wildenstein, *op. cit.*, vol. 1, pp. 147 & 149, docs. 1151 & 1161.

⁶ See Badin, *op. cit.*, p. 106; quoted by Ananoff & Wildenstein, *op. cit.*, vol. 1, p. 149, docs. 1162 & 1163.

⁷ Its known previous history is that it was in the sale of M****, Paris, 1st May 1876; the collection of the 7th Earl Bathurst (1864 - 1943); with Sidney Sabin, by 1952 to the 1980s; Hôtel des Ventes, Angoulême, 21st March 2008; Galerie Monique Martel, Brussels, 2008 - 2009.

⁸ Sotheby's, London, 28th October, 1987, lot 3.

⁹ Ananoff & Wildenstein, *op. cit.*, cat. no. 132/1. vol. 1, pp. 258-59, fig. 469.

¹⁰ Ananoff & Wildenstein, *op. cit.*, cat. no. 134/3, vol. 1, p. 261, fig. 473.

¹¹ Sotheby's, London, December 9th, 1936, lot 86.

¹² *Op. cit.*, vol. 2, cat. nos. 129/2 & 131/2, pp. 256 & 258, figs. 463 & 468.

¹³ *François Boucher*, exh. Cat. Wildenstein, New York 1980, nos. 6 & 7.

¹⁴ *François Boucher*, exh. cat. Tokyo & Kumamoto, 1984, nos. 14 & 15.

¹⁵ "The Wildenstein Collection," Christie's, London, 15th December 2005, lots 81 & 82.

¹⁶ See Standen, *art. & op. cit.*

¹⁷ Standen, *art. cit.*, fig. 8.

¹⁸ Ananoff & Wildenstein, *op. cit.*, cat. n°. 131/3, vol.1, p. 258 & fig. 467.



8

Francesco Giuseppe Casanova (attributed to)
(London, 1727 – Vorderbrühl, 1803)

**YOUNG WOMAN RESTING BY THE
HARBOR AND ACCOMPANIED BY HER
BLACK SERVANT**

**A TURK SMOKING A PIPE AND FISHER-
MEN AT THE ENTRANCE TO A PORT IN
THE MORNING**

c. 1760

A pair forming pendants, oil on canvas
31½ x 52¾ in. (79 x 133 cm.) each

Provenance :

France, private collection

Near the center of the first picture, an elegant lady in a stylish long-sleeved dress and small straw hat, is seated on a bale of merchandise, while a black servant protects her from the Mediterranean sun with a parasol. A man in a red vest under a blue cape, who is an administrator rather than a travel companion, stands in front of the lady and seems to survey the workers

in the harbor who are loading bales onto a boat. In the foreground beneath knarled branches figure various objects including a large bale marked with the number 12, an “L:8” and a cross in red paint, a wooden bucket with a lid, rolls stamped with wax, and an anchor. In the background in front of an old tower on a steep bank, two sailors prepare to hoist the mast on a sailboat, whereas on the other side of the bay, a large three-masted ship is accosted by small barks; this is the vessel on which the lady hopes to embark. On the horizon, an extinct volcano dominates the distant town.

In the second picture, a Turk in a turban and striped pants lounging against a bale of cloth is smoking a long pipe. Next to him stands another bale marked with a cross, the number 18 and initials PG in black paint. Nearby, fishermen are unloading their catch from their bark. One of them who has already descended onto the shore converses with the woman fishmonger and points to a fire or a cannon blast near a fortified lighthouse. In the distance, the cliffs fade in favor of pink early morning hues over the sea. In addition to a few rocks in the immediate foreground, the trunk of an old tree rises parallel to the left edge of the painting.

Such a description could equally apply to a pair of capricci by Adrien Manglard, Joseph Vernet, Charles Lacroix de Marseille, Carlo Bonavia, or Jean-Baptiste Lallemand. The themes, settings, protagonists, poses, and customary accessories of their marine paintings are found here as part of an established common repertory which each one utilized as he was so inspired. Yet something distinguishes our two works from all of their contemporaries whose subjects are the imaginary shores of the Mediterranean.

First of all, the fact that the compositions are much more compressed and the foregrounds proportionately higher and busier than usual can not be explained solely by the intention

of using them as over-doors: in the over-doors painted by Vernet, the sea takes up more space and the figures are much smaller. Furthermore, contrary to the rules of classical landscape, there is no middle ground between the scene that is crowded with figures and accessories and the background conceived as a theatrical backdrop. No building, for example, is set at an angle to give the illusion of perspective and organize the space. Similarly, the sea is perfectly calm, flat, and opaque, without any waves. It is only enlivened by a few white touches under the closest boats and a few rather randomly placed reflections of the distant landscapes. Although marine painters prided themselves on their perfect knowledge of ship forms and rigging, here these features are vague and even awkward, as is the shape of the lighthouse which apparently is intended to evoke one in Naples.

All of these factors lead us to believe that the author of our pictures was not a marine painter and was only adapting the codes of the genre to his own style for a commission of two or four over doors (two other paintings would therefore have depicted sunset and night) while avoiding any sense of a pastiche. In fact, the artist is neither mediocre nor an obscure follower of Manglard or Vernet (see, for example, two very awkward paintings which were sold at Christie’s on October 16th, 2012, lot 229). The few incoherent elements concern only details. The ensemble displays, on the other hand, great mastery and freedom.

Thus we admire the subtle play of colors in the central group of the first painting where the pale yellow of the parasol, bright red of the jacket, deep blue of the cape, and orange ochre of the ground interact with each other. We appreciate the diversity and accuracy of the poses, the summarily sketched faces, and the misty horizons. We relish the rapid brushwork with its loose touch. Surprisingly, we think of Salvator Rosa when observing the tree which takes up more than a quarter of the painting of The Turk who himself is rather Tiepolesque.

In fact, this same full modulating line, these warm foreground colors, stocky figures with sketchy faces, crowded foregrounds, expressive natural poses in spite of rapid execution, are characteristic of an artist who is mainly known for his battle scenes, although he had previously tried other genres: Francesco Casanova.

Brother of the celebrated adventurer Giacomo and the painter Giovanni Battista, Francesco Casanova was born in London where his parents, who were actors, were performing. His childhood was spent in Venice. According to his brother's *Memoirs*, Francesco received his artistic education from Gian Antonio Guardi for almost ten years, and then from Antonio Joli, who decorated theater sets. In Venice, he copied a few works by Francesco Simonini, a battle specialist, whom he sought out personally in Florence in about 1749, as he had decided to have a career as a painter of cavalcades, hunting scenes and military combat. Two years later, Casanova went to Paris, but by 1752, left for Dresden where he discovered the paintings of Philips Wouwerman. Back in Paris in 1757, he exhibited in the Louvre and soon was one of the most acclaimed and demanded artists. Young artists such as Philippe-Jacques de Louthembourg sought out his studio. The works he presented in the Salons between 1761 and 1783 were praised by critics. Diderot saw "very sturdy, beautiful, and vigorous color" in this "great painter" (Salon of 1761). In 1762, in his Act of Marriage to the dancer Jeanne-Marie Jolivet, he bears the title "painter to the king¹." Agrée by the Academie in 1761, he was received in 1763 with *The Cavalry Combat* which Diderot said was not worthy of his talent. The philosopher heartily greeted Casanova's other paintings, including two battle scenes in the Salon of 1771, those of Freiburg and of Lens commissioned by the Prince of Condé.

In 1783, at the peak of his success, Casanova left for Vienna. His fame immediately attracted the wealthiest patrons, including Prince Esterhazy, Ferdinand IV of Naples, and Catherine the Great, who were seduced by his compositions with their well-integrated Venetian and French influences, extremely free drawing, not to mention brilliantly handled landscapes and battle scenes. Unable to manage his astronomical earnings as he was an outrageous spendthrift constantly assailed by creditors, Casanova died in poverty in his only remaining possession, a country house near Vienna.

Our pair of pictures can be dated to the beginning of the artist's career, when he is still indebted to his masters Simonini and Guardi, as well as to Marco Ricci, Wouwerman, and Johannes Lingelbach, a 17th century painter of Bambocciade and seashores. During this period, Casanova willingly accepted to do subjects such as seascapes that were not really his specialty. These paintings could have been part, for that matter, of a larger decorative commission which included over-doors for which the owner desired "classic" themes². Nevertheless, here one can easily recognize Casanova's already formed style with its luminous colors, airy lines, and truly theatrical staging of his scenes where each character has a role to play (*ill. 1-2*).

Bibliography:

- Roland Kann, *Die Brüder Casanova. Künstler und Abenteurer*, Munich, 2013.
- Federico Zeri, *The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings. Venetian School*, New York, 1973, p. 17.

¹ Peintre du roi.

² For example, one can cite the town mansion in Valréas, Provence, where the salon is decorated with a fireplace mantle (in chinoiserie) and two overdoors (Indians from Mexico ; a Turk smoking a long pipe, a woman under the shade of a parasol held by a black servant, and fishermen wearing turbans) by the same artist.



9

Jean-Marc NATTIER

(Paris, 1685 - 1766)

PORTRAIT OF FERNANDO OF SILVA
AND ALVAREZ OF TOLEDO,
DUKE OF HUESCAR,
12TH DUKE OF ALBA (1714 - 1776)

Oil on canvas.

31 $\frac{7}{8}$ x 26 $\frac{3}{16}$ in. (81 x 66,5 cm.)

Signed and dated : Nattier Pinxit 1749

On the verso, a printed label, "collection de Monsieur le baron Arthur de Rothschild," and a red wax seal with the Rothschild arms and motto, "*Concordia, Industria et Integritas*." The number 26 is inscribed twice on labels in brown ink. Inscription, top center, on stretcher in pencil: "*à M. le Baron Arthur de / Rothschild*" and further down, "*antich^e haute*." On the bottom in pencil: "91'4" and in red paint: "6070 F"

Provenance :

- **Baronne Charlotte de Rothschild, wife of Nathaniel de Rothschild (1825-1899)**
- **Baron Arthur de Rothschild (through apportioning) (1851-1903)**
- **Baron Henri de Rothschild (1872-1947) ?**
- **Anonymous sale, March 14, 1975, Paris, Palais Galliera, lot 42, as *Portrait of Louis XV* (rectified under no. 42 bis, as *Portrait assumed to be of Fernando de Silva y Alvarez de Toledo*)**

On May 25, 1749, the proclamation of the thirty-eighth list of nominations of Knights to the Orders of the King – the Order of Saint Michael founded by Louis XI in 1469 and the Order of the Holy Spirit created by Henry III in 1578 – took place in the Royal Chapel of the Château of Versailles. Mass was celebrated by the Abbot of Harcourt in the presence of most of the nominees, with the exception of the Duke of Huescar, Ordinary Ambassador of Spain to the Court of France, who had already left for Madrid. On May 29th, a royal ordinance specified that “Ferdinand of Silva-Alvarez of Toledo-Beaumont-Hurtado of Mendoza-Haro, Duke of Huescar” was admitted as a knight “with permission to wear the signs and insignia of the King’s Orders until [his] official reception.” The formal reception ceremony actually only took place in Madrid in 1760, given that the Duke did not return to Paris until 1771.

This important date of 1749 is inscribed on our painting (*ill. 1*), which happens to be the only portrait to show the Duke of Alba young and already at the peak of his diplomatic career. In addition to the Order of the Holy Spirit which Louis XV just awarded him and which he wears, as he should, in the form of a sash draped from the right shoulder to the left hip, the Duke sports the medals and ribbons of Calatrava and of the Golden Fleece which he had received from the hands of Philip V, King of Spain, in 1746.

The bulk of evidence indicates that this painting was an important commission and more likely to have been official rather than private. In the first place, Nattier, an official painter to the king who had not left France at this time, could not have painted Huescar wearing the blue sash of the Holy Spirit because the ambassador was already in Madrid on May 5th, some three weeks before the announcement of his nomination. Furthermore, the painting itself never entered the collections of Alba House which piously conserved all of the portraits commissioned by members of this illustrious family. Unfortunately, the old erroneous identification of the sitter as Louis XV which was only abandoned in 1975 makes it impossible to establish the history of the work with any precision on account of the multitude of “portraits of Louis XV by Nattier” which are mentioned in 18th and 19th century inventories and sale catalogues.¹

The reception of the Duke of Huescar to the Order of the Holy Spirit was unusual and not to be taken for granted. Although entrance into the Order had been possible since Henry IV, it remained exceptional and not every ambassador to the King of France received the blue sash at the end his mission. Only a few grandees from Spain had been admitted to the Order and decorated with the Golden Fleece by the Very Catholic King and the royal family since the Bourbons had acceded to the Spanish throne. This event was therefore quite exceptional and imbued with the highest political import. Specifically, it played an integral role in the negotiations between the two powers concerning the defense of Spanish interests in the War of Austrian Succession and, in particular, those of the Spanish Prince Philip, who had become Duke of Parma thanks mainly to the actions of the Duke of Huescar.

Two conditions had to be fulfilled for an ambassador to be able to enter the Order of the Holy Spirit. First of all, according to the Order’s statutes,

a knight had to be at least thirty-five years old, a fact which pushed the nomination of the duke back to 1749. Second, given that the King of France was the sovereign Grand Master of the Order, it was better to wait until the ambassador’s mission was completed, as was the case for the Duke of Huescar in April 1749.

While mitigating the delay of the official ceremony, this portrait by the royal family’s favorite painter was therefore a political commission which both complemented and made visible an ultimate honor. As such, it is neither a conventional nor a mechanical work. On the contrary, Nattier seems to have taken great pleasure in painting his fiery brilliant sitter. As was his custom, he probably tried to capture the ambassador’s features and piercing gaze as closely as possible during a few sittings in which he sketched his face directly on canvas. Sometime later, perhaps even after the Duke’s departure, the bust and setting were added, probably from various sketches now lost.

The artist, however, did not settle for simply reproducing an existing formula, even if the essential composition – a bust view of the bare-headed sitter in full armor against a background battle scene – was relatively common in his work, especially after his famous 1717 portrait in which Peter the Great of Russia is seen with his body facing left, at right angles to the canvas surface, while his head turns towards the viewer (Munich, Residenz, *ill. 3*) The artist employed similar compositions to represent the Duke of Chartres (private collection), Louis-Joseph of Bourbon (Dijon, Museum of Fine Arts), and the Duke of Penthièvre (private collection), and the Crown Prince (Versailles). He modified it somewhat for Louis XV, Pierre-Joseph Victor of Besenval (versions in the Hermitage, *ill. 4*), and the Unknown Prince (copy in Birmingham Museum of Art, *ill. 5*). In our Portrait of the Duke of Huescar, Nattier opted for a different design in which the sitter is seen almost straight on with his right hand gallantly posed on his hip, his face turned strongly to the left and his gaze directed out of the picture frame. A hint of a smile almost brushes his lips, a touch which is unthinkable in the other portraits of men in armor with their impassive affected expressions.

The portraitist used a similar presentation in reverse for a picture representing an *Unknown Knight of the Order of Saint Louis* dated 1741 (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art) except that the sitter does not wear full armor. Furthermore, in our painting, the composition is more stable. In the portrait from Kansas, the medal of Saint Louis placed on the median obliged Nattier to add weight to the lower half, whereas here, the blue sash emphasizes the diagonal and leads to a very harmonious distribution of mass. The general’s tent on the left side not only emphasizes the Duke’s rank as Field Marshal and his genuine military experience, but it also adds more depth to the scene. Finally, the Duke does not hold a baton of command nor is his sword visible; in our painting, he is acting as a diplomat maneuvering for peace and the maintenance of good relations between France and Spain. His surprisingly calm demeanor in view of the intensity of the battle raging behind him can be explained by his present function. Another characteristic makes our portrait unique within the context of this relatively uniform production of male portraits in armor: Nattier seems to have been particularly inspired in his use of colors. The picture is constructed against a rhythm of grey-brown clouds, gold decorations, metal armor, tent stripes, and voluptuously brushed hair. Against this foundation, the azure blues and vermilion reds stand out brilliantly. They are concentrated in the watered silk sashes and ceaselessly dance through reflections in the armor, gaps in the clouds, the carnation flashes, the soldiers’ attire, and the mountains in the background. Everything is enlivened by little white dabs which sculpt forms and illuminate the scene so as to create a perfect balance between blues and reds, in much the same way as the ambassador was taking care to preserve perfect harmony between two Crowns. Thus, the flamboyant red bow of the Spanish sash, which placed just at the very point where the Cross of the Holy Spirit is suspended from the sitter’s waist so as to close the diagonal formed by the azure sash of France, participates in this same dynamic.

The energetic modeling, loose brushstroke, and intense gaze make our painting comparable to the most beautiful male portraits by Nattier, such as that of *Louis Tocqué*, painted in 1739 (Lisbon, Calouste-Gulbenkian Museum). Unfortunately, no document has been found on the fate of our portrait after its realization in 1749. Nattier never exhibited it in the Salon, nor did it figure in his sale of 1763, even if the “seven finished bust portraits”² can’t be precisely identified. Whether it was commissioned by the King of France or the ambassador himself, the picture could have been a gift to a Spanish dignitary or, more likely, to the Ducal couple of Parma – Philip of Spain and Elisabeth of France, the oldest daughter of Louis XV. The latter did in fact visit the French court between December 1748 and October 1749. She received several portraits from Nattier which mainly depicted members of the royal family. However, the bonds which existed between the Duke of Huescar and Prince Philip are what make one mainly think that the portrait might have been sent to Parma, as the Duke had served in Italy under the orders of the Prince and came to France mainly to guarantee his possession of the Duchy of Parma.

It would not be the least bit surprising if the ambassador wanted to give the prince his portrait by Nattier. Such practice was not unusual. For example, the Ambassador of Sweden to the Court of France, Carl Gustav Tessin, commissioned an official portrait of himself in armor from Louis Tocqué in 1741 which he sent to Stockholm to remind the King and the Diet of his good services (Stockholm, National Museum).

Two other portraits exist of the Duke of Alba. It would seem that the anonymous artist of the *Portrait of the Duke of Alba* at the Real Academia of Spain had not seen Nattier’s painting, whereas Anton Raphaël Mengs who painted the Duke after 1760 had (Alba House, De Liria Palace, Madrid, *ill. 6*). Mengs, who was accustomed to showing sitters full face in stiff poses, chose this time to use Nattier’s composition in reverse in his depiction of the Duke wearing court attire rather than a breastplate, because Huescar had abandoned arms long before, in spite of his title of Captain General of the King’s Armies. Although Mengs never came to France, he could have admired Nattier’s work either first in Italy or later in Spain under Queen Marie-Louise of Bourbon-Parma.

The only certainties in the history of our picture concern the end of the 19th century, when it belonged to Baron Arthur de Rothschild and hung in the upper antechamber of his private mansion, 33 rue du Faubourg Saint-Honoré. This mansion, according to Perrinet de Jars, was built in 1714 by Pierre Grandhomme for Anne Chevalier, widow of the financier André Le Vieux. Baron Nathaniel de Rothschild bought it in 1856 and had it transformed in about 1864 by Léon Ohnet. Until his death in 1899, his wife, Charlotte de Rothschild, was the soul of this town-house. Passionate about art, and an artist herself, Charlotte had assembled a beautiful collection of old paintings. Her acquisitions joined the paintings inherited from her father, James de Rothschild, and those purchased by Nathaniel in England and France. In 1899, she gave several of her paintings to the Louvre.

Born in 1851, Arthur was the fourth child of Nathaniel and Charlotte.³ This stamp collector who had written a *Histoire de la poste aux lettres depuis ses origines les plus anciennes jusqu’à nos jours* (History of postal services for letters from the earliest origins until today), never married and never left the family mansion which his mother bequeathed to him. When Arthur died in 1903, the dwelling passed to his nephew Henri, who sold it in 1920 to the Cercle de l’Union Interalliée which still occupies it. In Henri de Rothschild’s collections were several portraits by Nattier, including those of *Louis Tocqué* (Lisbon), the *Princess of Rohan* (Sotheby’s sale, July 3, 1991), and *Madame Adelaïde with a Fan* painted in Compiègne in July 1749, then given by Louis XV to Madame Infante (Versailles).⁴ All of these portraits came from the collection of Charlotte who particularly loved French 18th century art. We know that she paid 9,400 francs for the *Portrait of Tocqué* in 1889 and that she also had that of *Madame Geoffrin by Nattier* (Carnavalet Museum) in her home. Besides, Henri and Arthur were not very interested in Old Master paintings. The latter preferred contemporary works by Karl Bodmer and Louis-Eugène Lambert.

Everything leads us to believe, therefore, that our portrait was probably acquired by Charlotte de Rothschild in the 1890’s, apparently as a *Portrait of Louis XV*. Unfortunately, no description of the Rothschild mansion or photographs of the interior during Charlotte’s or Arthur’s time are known. The private apartments on the second floor where the portrait seems to have been exhibited were redesigned for the Cercle de l’Union Interalliée and the upper antechamber was suppressed.

The painting almost certainly left the family shortly after the sale of the mansion, but it does not figure among the objects which came in part from the dwelling and were dispersed at the Henri de Rothschild Sale on May 15, 1933.⁵ It only reappeared on the market in 1975, still identified as Louis XV, and without any indication of provenance. The intervention of Hervé Pinoteau made it possible to identify the sitter, but no research was done on the painting itself which still does not figure in any of the studies devoted to Nattier. Nonetheless, the *Portrait of the Duke of Huescar* is one of the most beautiful portraits by this artist who is more often lauded for his images of women. It is also one of his most technically accomplished expressive works, as if painting this foreign sitter made it possible for Nattier to go beyond the conventions which regulated official portraiture in order to fully reveal his talent as a colorist. We would like to think that the blue fabric of *Madame de Marsollier*, painted in 1749 (New York, Metropolitan Museum of Art) and the superb, astonishing red material which clothes *Marie-Geneviève Boudrey* (1752, London, private collection) might be reminiscences of this celebration of blue and red in the *Portrait of the Duke of Huescar*, a work which merits being reattached to the oeuvre of Nattier.

THE SITTER

A Spanish grandee, Fernando of Silva and Alvarez of Toledo, future Duke of Huescar, was born on October 14th, 1714 in Vienna where his parents, Manuel-Maria-José de Sova, Count of Galva, and Maria-Theresa, Duchess of Alba, resided after having backed Archduke Charles and the Imperialists in the War of Spanish Succession. The Albas returned to Madrid in 1727, and in 1733, Fernando de Silva became a Gentleman of the King’s Chamber, followed by Duke of Huescar in 1739. As a Knight of the Order of Calatrava and Colonel of the Regiment of Navarre, he followed Don Philip, Duke of Parma, to Italy in 1742. The Prince made him Field Marshal and supported his appointment as Commander of the King’s Bodyguard in 1744. An Army Colonel General, the Duke of Huescar was sent to France in 1746 as Extraordinary Ambassador and Plenipotentiary Minister to present Philip V’s objections to the treaty which France was preparing to sign with Sardinia. Primarily, his mission was to defend the interests of Don Philip of Parma.⁶ His first audience took place on February 19th in Versailles. On May 30th at the Château of Bouchout, he took leave of the king and left for Madrid, where he received the Collar of the Golden Fleece.⁷ The Duke returned to France at the end of August 1746 to replace Ambassador Campoflorido and to uphold the Franco-Spanish alliance which was being weakened by the War of Austrian Succession. His mission lasted more than two years. He had his leave-taking audience with Louis XV on April 13, 1749, and on May 5th, he was received by the King and Queen of Spain, to whom he offered precious gifts.⁸

Very close to the king, he was appointed Grand Master of the House of Ferdinand VI, Supreme Commander of the Spanish Armies, and Grand Chancellor of Navarre, Dean of the State Council. De Silva temporarily was responsible for Foreign Affairs after the death of José de Carvajal in 1754 and advised the king on remaining neutral in the Seven Years War which took place between Great Britain and France. A great defender of the politics of enlightened reform, he was received into the Spanish Academy the same year, where he became Perpetual Director in February 1755. Twelfth Duke of Alba after the death of his mother in 1755, he was made the Grand Chancellor of India in March 1756, but the ascension of Charles III to the throne in 1759 ended his political success.

On July 22, 1760, in St. Jerome Church of Buen Retiro, the Duke of Alba and Cristobal Portocarrero, Count of Montijo (appointed in 1746) were formally received into the Order of the Holy Spirit by the Prince of the Asturias (future Charles IV) who himself had just been made a knight by the king two days previously at Aranjuez Palace.⁹ The Duke of Alba officially pronounced the oath for himself and the Count of Montijo who had bad eyesight.¹⁰

He gave his resignation to the king in December 1760 and retired to his properties of El Barco de Ávila and Piedrahita. In 1771-1772, he returned to Paris privately and formed a friendship with Rousseau and Jean Le Rond d'Alembert. A man of intelligence and wit, an amateur of literature and the arts, he participated in the financing of the statue of Voltaire.

The Duke of Huescar died in Madrid at the age of sixty two years on November 15th, 1776.

Bibliography:

- J. L. S. Escolar, *La Casa de Alba : mil años de historia y de leyenda*, Madrid, Esfera de los Libros, 2006.
- Juan-José Luna, "Peintures françaises en Espagne aux XVII^e et XVIII^e siècles," *Revue de l'Art*, 1985, vol. 70, pp. 91-98 (p. 96).
- Ramón Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, vol. 29 et 30, Madrid, 1987.
- Pierre de Nolhac, *Nattier, peintre à la cour de Louis XV*, Paris, 1925.
- Hervé Pinoteau, "Deux importants documents de l'ordre du Saint-Esprit dans l'Archivo histórico nacional de Madrid et une lettre de Louis XV à Ferdinand IV-III des Deux-Siciles," *Hidalguía*, vol. 32, no. 182, January-February 1984, pp. 129-144, et no. 183, March-April 1984, pp. 177-203.
- Pauline Prévost-Marcilhacy, "Charlotte de Rothschild, artiste, collectionneur et mécène," B. Joubert (dir.), *Mélanges en l'honneur de B. Foucart*, vol. II, Paris, 2008, pp. 251-265 et 570-576.
- Pauline Prévost-Marcilhacy, "Hôtel Nathaniel de Rothschild," B. de Andia et D. Fernandès (dir.), *La rue du Faubourg-Saint-Honoré*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1994, pp. 119-124.
- *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la révolution française*, vol. 12 bis, Espagne, éd. Alfred Morel-Fatio et H. Léonardon, Paris, 1899, pp. 436-438.
- Xavier Salmon, *Jean-Marc Nattier. 1685-1766*, exhibition catalogue, Versailles, Paris, 2000.

¹ Pierre de NOLHAC catalogues some portraits of Louis XV, apparently listing all of the works related to the beautiful painting in the Hermitage (*Nattier, peintre de la cour de Louis XV*, Paris, 1910). One can also cite the *Portrait of Louis XV* by Nattier which was loaned by the collector Jules Beer to the retrospective exhibition of French art organized for the 1900 World's Fair (no 4570).

² Le *Catalogue des desseins, tableaux, estampes, bronzes, porcelaines et livres du cabinet de M. D*** [Nattier]*, Paris, 1763 (*repr. in extenso* by Xavier Salmon, *Jean-Marc Nattier. 1685-1766*, Paris, 2000, p. 314).

³ For Arthur de Rothschild, see: HENRI DE ROTHSCHILD, *André Pascal. Un homme de qualité. Le baron Arthur de Rothschild*, Paris, 1920.

⁴ Charles Morice, "La Collection Henri de Rothschild," *L'Art et les artistes*, September 1906, p. 225-236. Unfortunately, the author makes no mention of our picture. He only mentions Nattier's female portraits, of which two are illustrated: *Madame Geoffrin* and *The Princess of Rohan*.

⁵ *Catalogue des tableaux anciens... objets d'art et d'ameublement... appartenant à M. le baron de X...*, Galerie Georges Petit, May 15, 1931.

⁶ Archives du Ministère des Affaires Étrangères, *Mémoires et documents, Espagne*, vol. 342, fol. 78-79. See his secret instructions on the French court in Antonio RODRIGUEZ VILLA, *Don Cenon de Somodevilla, Marqués de la Ensenada*, Madrid, 1878, p. 66-74. See also: *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à*

la révolution française, vol. 12 bis, Spain, Paris: Alfred Morel-Fatio et H. Léonardon, 1899, pp. 436-438.

⁷ *Gazette de France*, 1746, pp. 106, 276. Julián de PINEDO Y SALAZAR, *Historia de la insigne Orden del Toison de Oro*, Madrid, 1787, vol. I, pp. 521-523.

⁸ *Gazette de France*, 1749, p. 190. Archives du Ministère des Affaires Étrangères, *Mémoires et documents, Espagne*, vol. 342, fol. 285-286.

⁹ Hervé PINOTEAU, "Deux importants documents de l'ordre du Saint-Esprit dans l'Archivo histórico nacional de Madrid et une lettre de Louis XV à Ferdinand IV-III des Deux-Siciles," *Hidalguía*, vol. 32, no. 182, 1984, pp. 129-144, et no. 183, March-April 1984, pp. 177-203.

¹⁰ BnF Ms fr 8208, pp. 147-148.



10

Francesco FIDANZA

(Rome ?, 1747/1749 – Milan, 1819)

THE GROTTA OF NEPTUNE AT TIVOLI

c. 1790

Oil on canvas

26 x 19¹¹/₁₆ in. (66 x 50 cm.)

Provenance:

France, private collection

The exact date and place of birth – Rome or Città di Castello – of Francesco Fidanza are unknown. His initial training was undoubtedly in Rome in the studio of his father Filippo Fidanza, who was a former student of Marco Benefial and also was responsible for teaching Francesco's two younger brothers, Gregorio and Giuseppe. Francesco was long thought to have finished his artistic education under Joseph Vernet and Charles-François Lacroix of Marseille, but in reality, these painters only influenced him. Apparently, Fidanza went to Naples before going to Florence in 1792. Two winter landscapes, one of which is signed and dated 1796, exist from this period (Private collections, Milan and Piacenza). These are rare paintings that were definitely by Fidanza, who rarely signed his pictures. Even so, their style is already "more European than Italian" (Alloisi, 1993), and certain idiosyncrasies of style distinguish them from the abundant production of the time and furnish a sufficiently solid base for attributions. Hence we see the lush brushstroke which imbues the work with an unfinished

impression far removed from the smooth finish of Venetian landscape paintings; an interest in atmospheric effects which are not purely decorative (as opposed to being emotional); and little elongated un-detailed figures in the foreground who often turn their backs on the viewer.

In 1800, the painter settled in Paris where his foggy or snowy landscapes and his nocturnal views met with success. In the Salon of 1801, he exhibited three seascapes. Subsequently *Snow*, in the Salon of 1804, was acquired by the Count of Sommariva for his Parisian mansion. Admitted to Napoleon's court, Fidenza won the favor of Eugene de Beauharnais, Viceroy of Italy. The artist followed his new patron to Milan and undertook painting "the principal ports of the King of Italy," in imitation of the views of the Ports of France which had been commissioned from Vernet by Louis XV. When the Napoleonic Empire collapsed in 1814, Fidenza had only delivered six paintings, of which only two are known today: *The Port of Ancône* and *The Port of Malamocco at Night* (signed and dated, Milan Galleria d'Arte Moderna, inv. GFAM 435 and 444). Fidenza, who was a rather dissipated character and constantly in need of money in spite of his great reputation, hoped to be able to open a school of landscape painting in Milan, but he ran up against the indifference of the Viceroy and his successors. The fact that the Brera Academy likewise refused to give him the chair in landscape painting did not prevent him from exhibiting six landscapes which were of "fog and snow" at the Academy's annual exhibition in 1818.

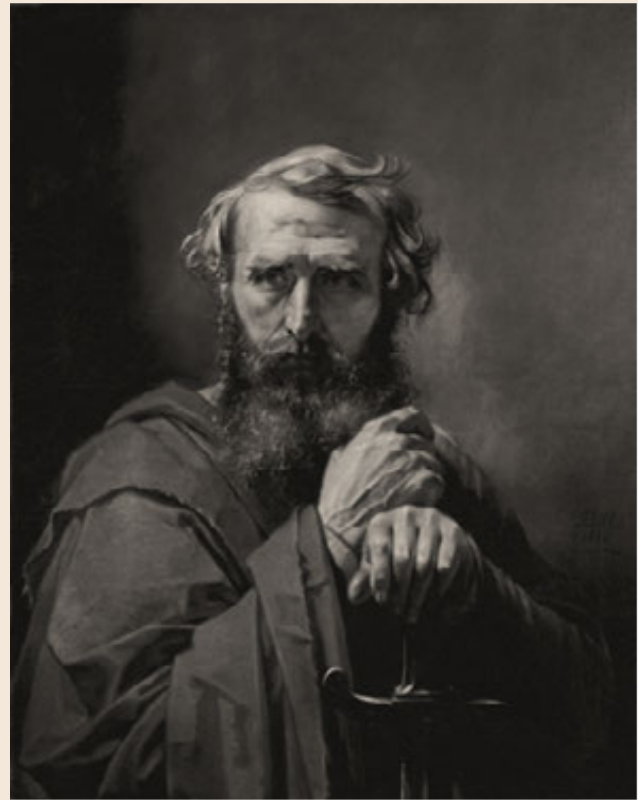
Our picture is fully in keeping with Fidenza's usual production which was destined for a clientele of connoisseurs: easel size landscapes lacking both a genuine subject and topographical precision. These were *capricci* inspired by famous sites which the artist had not always visited and were bathed in strange light caused by the sun piercing through thick fog, or a moon cloaked in clouds, a fire bursting out of a fishing port, or the low pinkish rays of early morning. (*ill. 1*) Rediscovered by Vernet (*ill. 2*) and very appreciated by Romantic painters, Neptune's Grotto, near the Tivoli Cascades, is immediately recognizable in our painting. Fidenza has completely redrawn the contours in order to make it more similar to a stageset. Abundant vegetation covers the grotto walls and replaces the coarse moss. The ground becomes like a lakeshore with its reeds and tree trunks. As always in Fidenza's paintings, the figures are almost all inactive and contemplate the show offered by Nature. The fisherman thus abandons his nets in order to chat with a philosophical traveler draped in a red toga (underneath, one can detect two figures with different poses). Two peasants relax as they listen to a mandolin.

The cascade at the center of the picture is its *raison d'être*, with its play of enchanted lights between deep dense shadows, the white glare which seems to surge out of nowhere to illuminate the waterfalls – more powerful and dispersed than in reality, and the thick opaque fog which emerges out of them. As opposed to cascades in classical landscapes depicted in streams of water gracefully undulating over steep rocks, the water here is rendered by precipitous foaming broad brushstrokes which are in surprising contrast to the stones of the grotto with their spreading mass of golden reflections. In contrast to Vernet, who had opened wide the grotto to make it possible to see the blue yonder, here is no blue patch of sky, no opening in these dark menacing rocks, but rather only majestic Nature which only a small bather in the center of the canvas dares approach. That is a *capriccio* by a talented tormented artist which his astonished contemporaries described as a "big badly dressed man.... who seems to lack all the traits which characterize the genius of a remarkable artist,"¹ and it is also an exceptional work halfway between classical landscape painting and Romanticism.

Bibliography:

- Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti, Enrico Colle, *Milano neoclassica*, Milan, 2001, p. 615.
- Sivigliano Alloisi, *Quadri senza casa dai depositi della Galleria Corsini*, exhibition catalogue, Rome, 1993, p. 84.

¹ Letter from the Prefect of the County (Département) of Métaure describing the arrival of Fidenza in Ancona in 1811, cit. M. C. Gozzoli, M. Rosci (dir.), *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo. Parigi e vedute 1800-1959*, Milan, 1975, p. 7.



11

Joseph Barthélémy VIEILLEVOYE

(Verviers, 1798 – Liege, 1855)

SAINT PAUL OF TARSUS

Oil on canvas

Monogram and date, center right : "B.V. 1850"

38¾ x 29¹⁵/₁₆ in. (96,5 x 76 cm.)

Provenance:

Convent of the Reverend Jesuit Fathers, Liege, until 2013

Son of a tapestry restorer, Joseph Barthélémy Vieillevoye became passionate about painting and drawing at an early age, but it required the intervention of Doctor Rutten, Mayor of his native town of Verviers, for the young man to be able to enter the Antwerp Academy in 1816. He assiduously followed the instruction of Mathieu-Ignace van Brée, who had won the Second Prix de Rome in 1797 and was a great admirer of Rubens. Vieillevoye spent his time copying pious scenes by great artists from the Golden Century. In the wake of the Old Masters, he chose to concentrate on religious painting and portraiture, and neglected subjects taken from Ancient History even though Neo-Classicism still dominated in Antwerp. However, after he

failed the Prix de Rome competition in 1819 with *Tobias Healing his Father*, he chose five years later to present *Philipamen Taking Hemlock* and *The Death of Timophane, Tyrant of Corinth* to David who was living in exile. The French artist encouraged Vieillevoye to go to Paris where he discovered the paintings of Antoine-Jean Gros and Anne-Louis Girodet. Recalled to Antwerp to replace Van Brée at the Academy, he received many commissions for altar paintings and especially portraits: between 1823 and 1820, he produced more than fifty, including the one of *Henri Vieuxtemps*, a young violin virtuoso (signed and dated, 1828, Verviers, Musées Communaux). *Cain's Remorse*, after a poem by Salomon Gessner, marked the peak of his Antwerp career: the painting was exhibited in Ghent and acquired by King William (lost, autograph copy in Liege and another autograph version in Verviers.)

During the 1830 Revolution, Vieillevoye had to return to Verviers. Five years later, he was appointed Director of the Academy of Painting, Sculpture, Engraver, and Carving which had just been created in Liege. He taught painting starting in 1844. Ceaselessly working, Vieillevoye took up every genre: history paintings such as the famous *Episode of the Sack of Liege by Charles the Bold in 1468*; official portraits of the Liege City Counsellors and university professors, and more intimate ones of women and children; Walloon landscapes; and genre scenes focused on picturesque Liegeois *botteresses*, the local women who carried their goods in large baskets. His religious paintings which won awards at the Brussels Exhibition in 1842 and at the National Exhibition in 1845 also brought him the Cross of the Order of Leopold. Nonetheless, he felt wounded by the public criticism of *The Assassination of Mayer Laruelle in 1637*, a vast canvas of fifty figures which was commissioned by the Liege Government in 1851 and exhibited in Brussels in 1854 (Liege Museum of Fine Arts). That was his last large scale painting.

Vieillevoye forged his own style somewhere between Neo-Classicism and Romanticism without ever adhering full to either of these two trends. In fact, he was more influenced by Van Dyck than by any of the artists he came to frequent. His portraits especially, with their acute accurate psychological observation, were drawn with a fine point and a rare minute attention to the least details, such as the depiction of fabric reflections and folds or strands of hair which he worked individually as if they were silver threads, first in dark hues and then in lighter and lighter tons in the manner of the Flemish Primitives.

In the last two years of his life, the painter became more interested in the human figure and sought sitters among ordinary people: craftsmen, and peasants with their faces carved by wrinkles, intense stares, coarse hands, backs bent with the years, threadbare clothes, and disheveled hair (*ill. 1-2*). Without the worldly affectation dear to the 19th century upper bourgeois whom Vieillevoye habitually depicted, these humble people with their inhibited gestures, heavy burdens, sadness tinged with suffering and anger, seemed to be inhabited by forces from a previous age, as if the *Old Men* by Van Dyck and Jordaens were their distant ancestors. Some of these anonymous sitters thus figure in the *Assassination of Mayor Laruelle* and in *The Adoration of the Sacred Heart by the Principle Saints of the Company of Jesus*, the main altar in the new Saint-Servais Jesuit College Church in Liege commissioned from Vieillevoye in 1852.

Painted two years earlier for the Jesuits of Liege, our painting depicting Saint Paul fits into that same search for verity which makes it comparable Gérard Sehgers' or Georges de la Tour's apostles. The old red drapery with its threadbare edges, the cold steel of the sword, the veins which run through the saint's powerful hands, his thick curly greying beard are all of a striking naturalism which lead one to believe that here Vieillevoye was also employing one of his portraits of old men painted from life. However the diffuse lighting, the vague background, and especially the deep inspired gaze of the apostle introduce the necessary insurmountable distance between the viewer and the figure which definitively belongs to the celestial world.

Bibliography:

- Jules Bosmant, *La Peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liege, 1930, p. 86 sq.
- Joost De Geest (dir.), *500 chefs-d'œuvre de l'art belge*, Brussels, 2006, p. 486.
- Paul Lambotte, *Les peintres de portraits : collection de l'art belge au XIX^e siècle*, Brussels, Paris, 1913, pp. 89-91.
- Vers la modernité, *le XIX^e siècle au Pays de Liège*, exhibition catalogue, Liege, 2001.



12

Achille Etna MICHALLON

(Paris, 1796 – 1822)

LANDSCAPE

WITH TWO PHILOSOPHERS LISTENING TO A SHEPHERD PLAY THE FLUTE

c. 1820

Oil on the original canvas

12 $\frac{7}{8}$ x 15 $\frac{15}{16}$ in. (32 x 40.5 cm.)

Provenance:

France, private collection

Michallon became famous in 1817, when he unanimously won the very first Prix de Rome in Historical Landscape Painting which seemed to have been created especially for him.

Son of the sculptor Claude Michallon, he spent his childhood in the Louvre among artists, and very early demonstrated a certain gift for painting. Attracted to landscape, he didn't hesitate to leave David's teaching for that of Pierre-Henri de Valenciennes, one of the most famous late 18th century landscape painters. He also frequented the studios of Jean Victor Bertin and Alexander-Hyacinthe Dunouy, however most of his training took place either outdoors or in contact with the works of the 17th century masters, especially Poussin whom he admired.

He was only twelve years old when the great art amateur Prince Nicolai Youssouпов noticed him and wanted to take him along to Italy. His mother strongly opposed the idea, and the Russian aristocrat had to settle for financing the young artist, whom he called, “the Little Poussin,” until Michallon’s first participation in a Salon, in 1812. A Gold Medal followed in Paris, as well as another in a competition for the city of Douai, and finally the “Tree Competition Prize” for *A Chestnut Tree Struck by Lightning* which made it possible for him to run for the Grand Prix de Rome in Historical Landscape established by the Minister of the Interior in 1817.

As one of the students pensioned by the King at the Villa Medici, Michallon joyfully discovered Poussin’s landscapes. After strengthening his skills by producing several hundred studies executed in Rome, Florence, and even as far afield as Sicily, he returned to France. While still in Italy, he won his first official commission, *The Death of Roland* for the Gallery of Diane in Fontainebleau (Louvre). Subsequently his Landscape inspired by Frascati was purchased by Louis XVIII. Michallon’s success was immediate and in 1821, he opened his own studio where he took in Corot. A hard worker, he scoured the Paris area in search of picturesque sites, trees, hills, and streams which, combined with his memories of Italy, would form landscapes inhabited (as opposed to decorated) by a few rare mythological figures or Italian peasants. He died abruptly the following year, leaving a number of paintings in private collections and an impressive quantity of pencil and oil studies after Nature which were scattered in public sales.

Michallon’s paintings, which are often in a small format, succeed in a perfect blend of realistic transposition of nature, its imaginative re-composition according to the principles of classical theory, and Romantic expression. Based on direct observation, his lively verdant countryside, ruins, rocks, and waterfalls peacefully bathe in clear diffuse light as if frozen outside of time.

Our landscape is one of these; although it is unsigned, Michallon’s hand is immediately perceptible. An image of real yet idealized Nature inspired by the Italian countryside, it seems to have been produced by the sweet music being played by the shepherd on his flute, who even so, is not at the center of the scene. Direct descendants of Poussin’s antique figures, two philosophers draped in pallia listen dreamily – the younger one seated on a stone, and the other from under the shadow of the type of large tree which so fascinated Michallon. Along with the men, the forest, water, and stones seem to be attentive to the melody, and even the clouds interrupt their incessant race to take advantage of this instant of earthly harmony and gracefulness.



13

Gillot SAINT-EVRE

(Boult-Saint-Suippe, 1791 – Paris, 1858)

**MIRANDA PLAYING
CHESS WITH FERDINAND**

c. 1908

Oil on canvas

Signed and dated lower right: “G. S’ Evre 1822”

44⁷/₈ x 54⁵/₁₆ (114.5 x 138 cm.)

Provenance:

France, private collection

(Here Prospero discovers FERDINAND and MIRANDA playing at chess)

MIRANDA

Sweet lord, you play me false.

FERDINAND

No, my dear ’st love,

I would not for the world.

MIRANDA

Yes, for a score of kingdoms you should wrangle,

And I would call it, fair play.

ALONSO

If this prove

A vision of the Island, one dear son

Shall I twice lose.

SEBASTIAN

A most high miracle!

William Shakespeare, The Tempest, Act V, Scene 1.

“This subject, drawn from Shakespear’s (*sic*) *Tempest* carries the pleasure of novelty; and although that be its least merit, we owe it to M. Saint-Evre for having gone outside of the banal repertory which artists usually utilize.” Thus begins the entry on our picture by Charles Paul Landon, Curator at the Louvre and painter himself, who devoted a publication to some of the most beautiful works exhibited at the Salon of 1822. In fact, the theme chosen by the artist for his first participation really was original and aroused curiosity. Prospero, Duke of Milan, whose position has been usurped by his own brother, and his daughter Miranda take refuge on an island inhabited by fantastic creatures. After a few years, having become a powerful magician, Prospero succeeds in making the boat of Alonso, King of Naples, run aground. Alonso had been crossing the sea with his son Ferdinand, brother Sebastian, and Antonio, Prospero’s criminal brother. Separated from the others in a storm, Ferdinand encounters Miranda and falls hopelessly in love. At the end of the play, Prospero guides Alonso to his grotto where they discover the two young people playing chess, symbol of harmony. Miranda jokingly accuses Ferdinand of cheating, only to follow up by avowing to her future husband that no matter how much he schemed, she would have found his game honest. Alonso, convinced that his only son is dead, is happy to find him again and blesses the marriage.

Gillot Saint-Evre, former artillery officer for the Empire, a virtually self-taught painter, and an admirer of Gericault chose precisely this moment, when Alonso and Prospero discover the two lovers, for his first participation in the Salon. It was a pendant to another painting which depicted Prospero and his daughter on the frail bark accorded to them by the cruel Antonio (*Prospero, Duke of Milan, Exposed with his Child to the Fury of the Sea*, n°. 1160, current location unknown.) This represented the initial tempest, so to speak, which actually had occurred before the first act opened and constitutes the beginning of the story recounted in the play only at the beginning of Act V to the King of Naples by Prospero himself just before the invitation to the grotto. Even so, Miranda and Ferdinand was the work which attracted all the attention.

The choice was audacious because it required a complex display populated with many figures wearing sixteenth century costumes in an elaborate setting full of contrasts. It showed both the landscape outside and the interior of the grotto which served as Prospero’s modest dwelling; cold lights of the nocturnal sky and red wavering glow of a candle hidden by Fernando’s cap; the Greek profile of the young girl versus the magician’s wrinkled severe face. In addition and most important were the contradictory emotions of the protagonists: Miranda’s malice; Ferdinand’s wonder; Alonso’s stupefaction; Prospero’s benevolence; and Sebastian’s incredulity. Saint-Evre was unanimously congratulated for his success, especially in the accuracy of expressions, gracefulness of lines, energy, finesse in color, and the equilibrium between David’s classicism and the Romanticism of Delacroix. A grand career seemed to be opening and although Thiers reproached Saint-Evre for this dual artificial lighting, he also declared that he only was waiting for the artist “to correct this pernicious taste” and “show his colors” for his success to be complete.

In 1823, encouraged by the critics, Saint-Evre, exhibited a *Don Quixote* outside of the Salon which only met with unfavorable opinions and was even called “grotesquely Flemish.” From then on, as he was an excellent lithographer, he preferred to reserve his literary passion for illustration, while for his easel paintings, he mainly chose subjects which were more highly valued by collectors, that is to say, historical anecdotes featuring great figures from the history of France, especially the Middle Ages and Renaissance. At the Salon of 1824, he won the Second Class Medal for *Mary Stuart Escaping from Lochleven Castle*, and in 1827, the First Class Medal was awarded for his painting, *Charles IX and Marie Touchet* (current location unknown). In 1833, his *Joan of Arc* was purchased by the State and gained him the Legion of Honor. (*ill. 1*) For the Gallery of Apollo in 1836, Saint-Evre painted *Mary Stuart at the Louvre* (permanent loan to Versailles since 1951), plus decoration and many historical portraits for the galleries

in Versailles which were characterized by precise handling without audacity or personality. His constant preoccupation with the scrupulous reconstitution of costumes and furniture led him to direct borrowings from ancient works. After 1844, he stopped participating in Salons because he was so affected by criticism of the troubadour fashion.

Bibliography:

- *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposé au musée royal des arts*, le 24 avril 1822, Paris, 1822, n° 1161.
- Charles Paul Landon, *Salon de 1822. Recueil de morceaux choisis*, vol. I, Paris, 1822, pp. 81-83, engraved plate 51.
- Gérald Schurr, *1820-1920. Les petits maîtres de la peinture, valeur de demain*, Paris, 1979, vol. IV, pp. 16-17.
- Adolphe Thiers, *Salon de mil huit cent vingt-deux*, Paris, 1822, pp. 112-113.

Exhibition

- Salon of 1822, no 1161.



14

Adolphe BRUNE

(Paris, 1802 - 1880)

PORTRAIT OF GUSTAVE DE ROTHSCHILD (1829-1911) AS AN ADOLESCENT, THE YEAR OF HIS BAR-MITZVAH

1842

Oil on the original canvas.

Signed lower right: “ade. Brune.”

Stenciled Inscription, verso: “VALLE et BOURNICHE seuls élèves et succ. de BELOT rue de l’Arbre sec N° 3”

Original gilt wood frame with palm leaf decoration

On back of frame in pencil: “Comtesse d’Ornant.”

39% x 31% in. (100 x 81 cm.)

Provenance:

- Artist's personal collection until his death in 1880.
- Bequeathed to his sister Elise Brune, Countess of Ornant.
- Collection of the heirs of the Countess of Ornant.

Our fascinating picture is enigmatic in more than one respect and can only be understood after detailed research. It is the portrait of a young man from upper Parisian society who has certainly just celebrated his Bar-Mitzvah and is attired in all the elegance of the early 1840's. Leaning against a damask cushion with his embroidered, obviously "Oriental" kippa placed nearby, he holds an ancient precious book written in Hebrew on his lap, but his calm intelligent gaze rests on the viewer as that of an adult and no longer with the naivety of a child. The golden hues, browns, reds, and greys are combined harmoniously to create a solemn highly refined intimate image. This portrait can thus be read on two levels: as the traditional depiction of an adolescent from an aristocratic family and as an affirmation of religious belief and Orthodox devotion.

The canvas bears the signature of Adolphe Brune, history painter hors concours, that is to say, beyond competition, as well as a portraitist. He was the son of Denis-François Brune, a brilliant entrepreneur originally from Souvans who held a famous Salon in Paris. Subsequently, after having been ruined by his partner, he became a no less brilliant agronomist on his land in the Jura. A great art amateur and writer for his time, Denis-François Brune heartily encouraged his son to become a painter, although he was intended for the bar. In 1824, after studies in law and medicine, Adolphe entered the Ecole des Beaux-Arts in Paris to take classes from the painter Antoine Jean Gros. He seems also to have frequented Ingres' studio, and to have made a trip to Italy which was funded by his father. In 1833, Brune entered the Salon with *Adoration of the Magi*, which was purchased by the State, and with several portraits, including perhaps one of his sister Elise, Countess of Ornant de Sévilly (Tours, Museum of Fine Arts). However he really was noticed at the Salon the following year when he presented a *Temptation of Saint Anthony* which abounded in Caravaggesque references. Awarded a Second Class Medal, it was acquired by the Duke of Orleans. All of his entries in the Salon which appeared more or less regularly until 1873 were then constantly lauded by the critics, such as the *Exorcism of Charles II*, offered by the artists to the City of Dôle (1835, inv. 135), *Loth and his Daughters* (1837), and *Envy*, purchased by the State and which Laurent-Jan in *Le Charivari* said possessed "such buoyancy that the surrounding paintings in the grand salon seemed to have been painted on the other side of the canvas," (1839, Dôle, Museum of Fine Arts, inv. 71).

A famous painter who was often solicited to decorate public monuments, (such as the ceilings of the Throne Room in Luxembourg Palace, the Cupola of the Library in the Louvre which won him the Cross of the Legion of Honor, and the frescos in the Church of Saint Roche,) Brune excelled in fashionable society portraits, a genre which suited him perfectly. His impeccable education, aristocratic manners, amiable personality, as well as his talent as a musician and singer, opened the doors of elite Parisian society to him right from the beginning. His portrait of the Duchess of Uzès created a sensation and quickly brought loyal patrons from the most prominent families. Brune was admired for his precise handling, firm lines, confident coloring, transparent flesh, unusual yet natural poses, likeness which avoided excessive flattery, and graceful drawing of hands; clients were proud of being able to pose for an artist who was so highly esteemed by the State.

The sitter in our picture is therefore to be sought among the most powerful assimilated Jewish families who were attached to their rank, in tune with contemporary taste, and also proud of their faith. In 1840, the Jewish community in Paris only consisted of about eight thousand people, most of whom came from eastern France and Germany and usually practiced their religion discreetly. In the 1839 census, one only finds 15 families among the upper class bourgeoisie businessmen, including the Péreires, Foulds, Goldschmidts, Worms, and especially the Rothschilds who gathered around James de Rothschild (1792-1868), founder of the French branch

who had settled in Paris in 1812.

The Rothschilds were the only ones to assert their Judaism consistently, exclusively, proudly, rigorously, philanthropically and in a spirit of community solidarity. Although James seems to have become genuinely interested in religion only in about 1850, his wife Betty was extremely pious and raised their five children in the daily practice of the Jewish faith. She had engaged Albert Cohn, an Austrian Orientalist, to give her children complete religious instruction, as well as to teach them Hebrew and the History of the Jewish people.

A great art amateur and insatiable collector, James commissioned very few family portraits, but those were always from the foremost artists, such as Emile Callande de Champmartin, Ingres, Ary Scheffer, Hippolyte Flandrin (*ill. 1*) and Louis Grosclaude. The latter exhibited the portrait of James in the Salon of 1837 (number 391, lost), and then one of a child of James in the Salon of 1839 (number 944, lost). In addition, a double portrait of Alphonse and Gustave de Rothschild exists by his hand which is datable to about 1840 (private collection, Lafite Château, *ill. 2*).

On account of the strong resemblance with James de Rothschild and through comparison of our painting with this double portrait, it is possible to identify the model as Gustave, the third child of James after Charlotte and Alphonse, and before Salomon, Edmond, and Aveline. Gustave, along with his brothers, succeeded his father in 1868. He then became the General Consul for Austria-Hungary, administrator of the Paris-Lyon Railway Company, and a well known art collector. In 1858, he became President of the Israelite Central Consistory of Paris, and then funded the construction of the Synagogue on the rue de la Victoire and the enlargement of the Rothschild Hospital.

Gustave celebrated his Bar-Mitzvah at the Synagogue of Our Lady of Nazareth on Saturday, April 23rd, 1842, under the authority of Rabbis Zadok Kahn and Ennery. Presumably, it was on this occasion that our portrait was commissioned in keeping with the one of his older sister, Charlotte, painted by Ary Scheffer in the same year, 1842, to celebrate her marriage with Nathaniel de Rothschild.

In this period, Adolphe Brune was established as a highly sought portraitist with plenty of opportunity to have contact with James de Rothschild. Already Baron Gros, his professor, frequented Betty de Rothschild's dinners. Another student of Gros, the decorator Eugene Lami (1800-1890), who worked on the historical galleries of Versailles between 1833 and 1837 at the same time as Brune, had been regularly employed by James since 1836. Finally, Baron de Rothschild had acquired *The Child Marauders* at the Salon of 1844 from Brune's student Faustin Besson before commissioning the portraits of his sons Salomon and Edmond from the same artist for the Château of Boulogne in 1855. Given this evidence, it is not unreasonable to believe that Brune's art was sufficiently adapted to James de Rothschild's demanding taste for him to commission his son's image

Unless it was a version which the painter made for himself because he was proud and satisfied with his work, the fact is that our perfectly finished and richly framed picture was never delivered to its patron and remained the artist's property until his death. The hypothesis that James wasn't pleased with the portrait is unlikely given the knowledge he must have already had of the artist's established style, along with the necessarily long sittings when the model had plenty of time to intervene if something did not suit him. This work is thus exceptional and stands apart in Adolphe Brune's production for fashionable society of which few examples have survived in spite of the adulation of his contemporaries.

Bibliography:

- "Le peintre A. Brune et ses œuvres," *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de Poligny*, 1881, pp. 1-14.
- Véronique Miltgen, *Musée des Beaux-Arts de Tours. Peintures du XIX^e siècle*, 1800-1914, Tours, 2001, pp. 103-105.



15

Alessandro PUTTINATI

(Verona, 1801 – Milan, 1872)

**FULL-LENGTH PORTRAIT
OF THE PAINTER FRANCESCO HAYEZ
(1791-1882)**

1836

Plaster

14½ x 6⅝ x 3⅓ in. (36.8 x 16 x 10 cm.)

Provenance:

Berlin, Private Collection

Son of the Veronese medallsmith Francesco Puttinati, Alessandro received his education at the Academy of Fine Arts in Brera under Camillo Pacetti and won the Grand Prize in Sculpture in 1823. In about 1828, he entered the Roman studio of Bertel Thorvaldsen. He subsequently settled in Milan, where he produced marble sculptures, including a few statues for the Dome plus the monuments of Carlo Porta (Milan), Garibaldi (Luino), and his friend Balzac. (1837, Paris, Balzac Museum, *ill. 1*) Most of his production, however, which consisted of small plaster statuettes, essentially portraits of his contemporaries, remains fairly unknown. The reasons are multiple: the extreme fragility of the medium which does not support water and breaks easily; the dispersal of collections which were patiently constituted at the time; and above all, the lack of interest in these works on the part of 20th century amateurs, especially as the statuettes often had lost their identity and were relegated to the status of simple decorative objects.

Today, it is no longer possible to reconstitute this “ideal gallery of illustrious Milanese people” in its entirety – his painter friends, musicians, writers, and politicians – which Puttinati presented for the first time to

the Brera Academy in 1831 and which he did not cease to continue to enrich, this “Pantheon of a new genre, which strips illustrious men of their conventional halos, and represents them in the intimacy of their studios and studies, rather than in the pomp of an academic room..., a series of geniuses in dressing gowns and slippers.”¹ The largest group is conserved in the Castelvecchio Museum in Verona: eleven statuettes restored in 1990-1992 shortly after their rediscovery in museum storage. All of them measure about forty centimeters high and almost all are on a pedestal with the name of the sitter, but the similarities stop there. Each appears to be a miniature monument – the exact opposite of the portraits-chargés of Jean-Pierre Dantan le jeune – with its own style of presentation. Mainly artists are depicted in a great variety of poses while in the process of choosing a subject to paint or thinking about their work. Seated or standing, wearing a jacket and top hat or clothed in a simple dressing gown, they include Pietro Bagatti Valsecchi the enamel worker, Massimo Taparelli d’Azeglio, Friedrich von Amerling, Giovanni Migliara, Giuseppe Canella, and lastly, Francesco Hayez, the subject of our sculpture (*ill. 2-3*).

In 1806, Hayez had a fellowship from the Academy of Venice, his native city. He worked in Rome and Naples before coming to Milan in the middle of the 1830’s. Leader of the Romanticists, Hayez became famous for his large historical paintings evoking the Middle Ages and the Renaissance, such as the renowned *Kiss* (Milan, Brera Pinacoteca), as well as for his female nudes and his portraits. In 1850, he became Director of the Academy of Brera. Puttinati depicts Hayez standing with his palette in his left hand and the brush in the right, as if he were about to add one last touch to a canvas. He is dressed in an artist’s smock and wears a small hat with upturned brim. The statuette in Verona is painted to imitate a patina, as are certain other of Puttinati’s plasters, except when they were really cast in metal, as was the Portrait of Thorvaldsen, for which at least one plaster version and one gilt bronze still exist (private collection.)

Our work carries no trace of paint, but its whiteness only reinforces the feeling of immediate proximity and of the great verity which had seduced Rovani in 1847. Everything in this pose and the calm dreamy gaze is natural, matter of fact, and almost banal. It is scarcely surprising that Puttinati’s student Francesco Barzaghi thought of his master’s statuette when he received the commission in 1890 for a monument of Francesco Hayez in the square of Brera. (*ill. 4*) Older and with a beard, the painter is in the same pose with similar concentration, work clothes, palette, and brush, but he is more solemn and his gestures seem tense and artificial, whereas they were easier and more natural in Puttinati’s sculpture.

Known Versions:

- Private Collection (Sotheby’s Sale, Paris, April 16th, 2013, lot 298).
- Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 30838 (*ill. 2*).

Bibliography:

- Carlo Sisi, *L’Ottocento in Italia*, Milan, 2005, p. 188.
- Barbara Cinelli, dans S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Marzzocca (dir.), *Il Veneto e l’Austria, vita e cultura artistica nelle città venete. 1814-1866*, exh. cat., Verona, Palazzo della gran guardia, Milan, 1989, pp. 242-243.
- Sergio Marinelli, “I gessi di Alessandro Puttinati,” *Verona Illustrata*, 11, 1998, pp. 57-62.
- Giorgio Marini, “Gessi di Alessandro Puttinati,” exh. cat. P. Marini, M. Bolla, D. Modonesi (dir.), *Collezioni restituite ai musei di Verona*, Verona, Museo di Castelvecchio, Milan, 2001, pp. 102, no 4, repr. p. 106.

¹ Giuseppe Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri contemporanei*, II, Milan, 1874, p. 191.



16

Kornél Maria SPÁNYIK

(Bratislava, 1858 – Budapest, 1943)

**AFTER THE STORM :
RECLINING NUDE (FEKVŐ AKT)**

1889

Oil on the original canvas.

Signed and dated, lower right: “Spányik Kornél 1889”

29³/₈ x 65⁵/₈ in. (74,5 x 154 cm.)

Provenance:

U.S.A., private collection

Son of a lawyer, Kornel Spányik studied painting at the Academy of Fine Arts in Vienna under Christian Griepenkerl, a history and portrait painter. In 1833, he became part of Gyula Benczúr’s studio, former professor from the Munich Academy who had just been appointed Director of the National School of Painting in Budapest. The influence of this great Hungarian painter who was one of the most famous representatives of Munich academicism dominates Spányik’s first works. He was especially sensitive to Benczúr’s sober coloring as can be seen in the cameo of warm browns heightened by golden yellow, red, pale pink, and emerald green details. Therefore, it makes sense that Spányik finished his education in Munich with Sándor Liezen-Mayer, the portraitist of the Imperial family. As soon as he returned to Hungary in 1886, Spányik became involved with the decoration of the Slovakian National Theatre and the Pressburg City Hall (now Bratislava) in a booming cosmopolitan city empowered by its Artistic Union which had been created the previous year. The Union was based on one of Prince Nicolas Esterhazy’s ideas and placed under the high patronage of Archduke Frederick of Austria. With barely ten members, it managed to mount its first exhibition in January 1886 in the Primatial Palace of Pressburg. Bringing together 123 works of artists from Pressburg, Vienna, and Budapest, it was a considerable success with more than 3500 visitors. The following exhibition in December of the same year also welcomed some Italian, French, and German paintings, but was not as successful. This did not prevent Prince Esterhazy from organizing three other exhibitions in 1887, 1888, and 1889 where Spányik presented several paintings. Splitting his life between Pressburg and Budapest, he effectively became one of the

most influential members of the Union, to the point of being elected Vice President at the beginning of the 20th century. Although the exhibitions had been sporadic since the death of Esterhazy, they now resumed under the direction of Spányik, who established a rule by which two thirds of the works exhibited would from then on come from exhibitions in Pest and one third would be produced by members of the Artistic Union in Pressburg. He himself had been exhibiting regularly in Pest since 1888, as well as in Vienna, Munich (he received the gold medal for his *Honey Moon*) and in Paris where he received the bronze medal at the 1900 World’s Fair.

After World War I and the creation of Czechoslovakia, Spányik settled in Budapest. His first solo exhibition was organized in 1929 at the Mucsarnok Gallery in Budapest.

Spányik’s monumental frescos in the Slovakian Theatre attracted the attention of Emperor Franz-Joseph who commissioned his portrait, followed by Dezso Szilágyi, Minister of Justice, and Deputy István Bittó, former Prime Minister of Hungary and leader of the opposition. In addition to portraits, he painted history and religious paintings, not to mention his large scale “exhibition” works “for collections.” Their unpretentious subjects (interior scenes, allegorical compositions inspired by Symbolism, and female figures) with their deliberately poetic titles (*Vive Annuska !*, *Twilight*, *A Studio Corner*, *Primadonna*, *Love Letter*) were highly appreciated by amateurs, including the Emperor himself who bought *Resting (Pihenő)* for his personal collection. Several paintings were acquired from exhibitions by the Budapest and Bratislava museums.

Our painting is from the most prolific period in the artist’s career when he was already established and universally applauded. It remains nonetheless fairly unusual and audacious in Spányik’s oeuvre in that it is closer to Courbet and the realists than to his academic masters. The amply endowed woman with her waist strongly marked by her corset is reclining on a light-colored fabric which does not so much resemble a dress as it does an antique tunic or a sheet. Her brown hair blends with the dark damp ground. Her muscles are relaxed, but her face is turned away from the viewer who can not know if this beauty is giving way to emotion or if she is sleeping and taking advantage of the calm after the storm which can be seen in the distance where bright blue summer sky bursts through the grey clouds. Even so, the light which lovingly clings to the woman’s curves is artificial and at an angle, as if the landscape were no more than a studio or theater backdrop. This impression is strengthened by the brushstroke which is suave and lush in the pinkish fleshtones, but angular and obvious in the drapery, then swift and blurred on the ground and in the dense mass of the bushes. Here is an antique goddess or wood nymph who displays herself without fearing the gaze of men. It is also the painter’s model who assumes a pose at his request. Finally, it may be seen as an impersonal, enigmatic, feminine ideal, a lure, an apparition, or a provocation.



17

**Franz Heinrich Louis Corinth,
called Lovis CORINTH**

(Tapiou, 1858 – Zandvoort, 1925)

FAUN WITH A THISTLE FINCH

c. 1890

Oil on canvas

21 $\frac{5}{8}$ x 18 $\frac{5}{16}$ in. (55 x 46,5 cm.)

Provenance:

Belgium, private collection

Already before 1850, Philologists and Philosophers were the first to reread ancient myths as something other than simple fables. Instead these scholars saw them as the expression of still irrational human thought which reflected, or more precisely, was the survival of primitive forgotten feelings and fears on the part of the Ancients which could be deciphered and even understood. Near the end of the 19th century, freed from academic conceptions and in search of new sources of inspiration, artists too turned towards these myths in order to find, not subjects, but emotions and symbols which brought them closer to the pagan origins of art, to the initial pure condition of men confronted by the power and complexity of Nature.

Far from the debauched and brutal acolytes of Bacchus painted by Rubens or Boucher's licentious satyrs and gamblers, fauns at the turn of the 20th century were those of Antiquity, a mix between the Greek Pan and Roman Faunus. As sylvan ancestral divinities, they fled men and never let themselves be seen. Peaceful, naïve, laughing, and debonair, they

lived in distant grottos or nearby springs. They protected herds, foretold the future and spent their time pursuing nymphs in the shelter of the trees in the forest, and above all, singing with and catching birds. They represented untamed Nature before the arrival of mankind, the fertility of her soil and plants, the natural gentleness of animals, the blitheness of simple life, the wisdom, and also sadness of a mistreated being, and the nostalgia for a time which would never return.

German artists, in their desire to celebrate Nature, but to whom German mythology only offered malefic elves, dwarves living underground, and trolls, appropriated the character of the faun and deliberately made him live in dark Northern forests. It is scarcely surprising that Lovis Corinth made one the subject of his painting which, judging from its style, can be placed very early in his career.

Originally from Eastern Prussia, Corinth entered the Königsberg Academy of Fine Arts in 1876 and then pursued his artistic education in Berlin and Thuringia, at the Academy of Munich in Ludwig Löffitz' class, in Antwerp under Paul Eugene Gorge, next in Paris, first at the Julian Academy and then in the studio of Adolphe William Bouguereau. As he didn't meet with success in France, Corinth returned to Germany in 1891 and first settled in Munich, then, in 1901, in Berlin. A member of the Berlin Secession (he was elected President in 1915), at the head of his own school of painting, he exhibited a lot and was soon considered one of the most important German artists of his time.

Corinth's oeuvre reflects his life, nourished by diverse contradictory influences which are always assimilated in a style of perpetual renewal which becomes more and more expressionist. In Königsberg, he painted landscapes and portraits. In Munich, Corinth became fascinated with naturalism. In the Netherlands, he studied Frans Hals and Rembrandt. In Paris, he discovered the female nude and was enchanted by the exhibitions of Meissonier, Bastien-Lepage, and Wilhelm Leibl, while ignoring those of Courbet and Manet. Back in Munich, he left the studio to work outside, and then sought to impress critics with his scenes of slaughterhouses. Corinth won several prizes for his religious paintings whose great dramatic intensity broke totally with traditional iconography. In Berlin, with Max Liebermann and Max Slevogt, he was one of the "Triumvirate of German Impressionism" before proclaiming that German painting was the most progressive in Europe and should break away from all external influences.

Our *Faun* could have been painted in Munich after Corinth's Parisian sojourn. (*ill. 1*) One senses Jordaens' old men, the joyous drinkers depicted by Hals, Bouguereau's nudes with their brilliant highlights, the peasants of Bastien-Lepage, and the broad brushstroke of Leibl. The beatific smile of a toothless mouth, the ram's horns growing out of his forehead, and the satyr's tangled beard are in complete contrast to the profound sadness of his eyes and the delicacy of his hands which imprison the thistle finch, a small apparently wounded song bird. Thus while Christian symbolism does not quite seem obvious, it doesn't altogether disappear. The painting also may be reminiscent of Acanthis who, inconsolable after the death of her brother Anthus, was transformed into a thistle finch by Apollo and Zeus. The whole composition vibrates with a decided abrupt brushstroke, and blazes with oranges, browns greys, reds, and opposing blues superimposed and bouncing off each other. This image mixes myth and reality while simultaneously being satirical, expressive, and tragic, the way Corinth liked them. Often his close relations and friends served as models for his figures.

Bibliography:

- Lovis Corinth, *Entre impressionnisme et expressionnisme*, exhibition catalogue, Musée d'Orsay, Paris, 2008.
- Horst Uhr, *Lovis Corinth*, Los Angeles, University of California Press, 1990.



18

Alfredo PINA

(Milan, 1887 – La Charité-sur-Loire, 1966)

PAIN

1913

Bronze, lost wax technique, brown patina

Signature, location, and date on the back : “A. Pina Paris 1913”

**Founder’s stamp: “Montagutelli frères Paris cire perdue”
14⁹/₁₆ x 11¹³/₁₆ x 9¹/₁₆ in. (37 x 30 x 23 cm.)**

Provenance:

U.S.A., private collection

“More human than Rodin” is how Clement Morro, critic for the *Revue Moderne des Arts et de la Vie* (Modern Review of the Arts and Life) had defined Alfredo Pina’s art when thinking of his *Kiss* – “more passionate” than that of the master from Meudon (*ill. 1*) –, his *Dancing Faun*, and his “tragic statue of Pain.” Presented for the first time at the Salon of French Artists in 1914, along with the bust of Victor Hugo, and then in 1920 during a large exhibition of Pina’s works, *Pain* had in fact made an impact on the viewers, but the small number of casts, and therefore its rareness in

collections caused it to lose its original title which was replaced with *Dispair*, *Tears of Love*, or more prosaically, *Seated Woman in Tears* in the sales catalogues. However, only its original title makes it possible to comprehend the real meaning of this apparently simple statue, especially as pain seems to have been a recurrent theme in Alfredo Pina’s career, as in *Love and Pain* which received an Honorable Mention at the Autumn Salon in 1921. According to Morro, it was the most moving piece in the event.

Alfredo Pina was trained at the Brera Academy in Milan. In 1906, he won the National Grand Prize of Italy in Sculpture due to his incredibly hard work. To perfect himself, he took artistic anatomy courses under Professor Broggi and then left for Bologna followed by Rome for three years. Fascinated by Auguste Rodin and the ebullient Parisian creative scene, he sent a few sculptures to the Salon which were well received by the jury.

Pina arrived in Paris in 1911, full of hope and projects. Certain biographers affirm that he approached Rodin and worked at his side for close to eight years, but no documentary proof has survived of that collaboration. Frantz Jourdain, in the preface to the exhibition catalogue of 1920, only speaks of the strong influence of the master from Meudon: “One feels Rodin’s influence...but isn’t that the most enthusiastic homage one could give to the French Genius?”

Pina sublet the imperiled Orangerie of the Château of the Imbergères in Sceaux, a dwelling which would actually be demolished in 1939. His busts and sculptures were received at the Salon of French Artists in 1912 and 1914, the year of his nomination as General Secretary of the Society of Italian Artists in Paris, and one of his official commissions for the bust of an Assistant Mayor of Sceaux. At the beginning of World War I, Pina moved to Montpellier without ever losing contact with Paris or his artist friends of Monparnasse where he finally settled before the Armistice. His studio on the rue du Maine

was contiguous with that of Emile-Antoine Bourdelle. Accustomed to Marie Vassilieff’s cafeteria, Pina was among the guests at the banquet given on January 14, 1917 in honor of Braque who had been wounded at the front. On this occasion, the young sculptor had a famous argument with Modigliani on account of Beatrice Hastings who had just left the latter for Pina.

In 1920, the large exhibition of his bronze, marble, and wax sculptures, as well as his woodcuts, at the Allard Gallery was a triumph. Critics praised the value and power of his art, but his *Count Ugolino* was refused at the Tuileries Salon. Pina exhibited it with the Independents, and then at the Salon of French Artists and at the Autumn Salon.

To honor his commissions for monuments to the dead, Pina established a second studio in the Nièvre, at Mesves-sur-Loire, near a stone quarry at Malvaux which he had purchased. A universal competition launched by Mussolini designated Pina, known in Italy mainly on account of his participation in the Venice Biennales in 1920 and 1922, for the project of Dante’s Tomb. In Rome, he applied himself to his magnum opus which was never finished. He also produced a bust of the dictator which was exhibited in the Salon of 1926.

When he returned to France in 1929, Pina organized an exhibition of Italian artists in Paris at the Circle of the Artistic Union (*Cercle de l’Union artistique*). Then, tired of the French capital, he settled in Mesves and married Antoinette Meunier. Naturalized in 1939, he exhibited in Nevers and Vezelay. He bequeathed the contents of his studio to the museum at Charité-sur-Loire.

The 1913 version of *Pain* took form at the moment when Pina, who had just arrived in Paris, was determined to display the originality of his talent.

He sculpted constantly, day and night, mainly for his own pleasure, and carefully chose which works to exhibit. In 1914, only two sculptures would be in the Salon, the bust of Victor Hugo and *Pain*: the dense and intense bust of a famous writer (*ill. 2*), along with a statuette of modest size, without the least movement nor even the power which critics appreciated in the young Italian's work. A frail young woman is bowed over, seated on a bench with her face buried in her hands. One guesses at her simple attire and apron. Does she weep? We are ignorant of everything, just as we know nothing about the cause of her pain. We see her overwhelmed, tremendously unhappy, and yet stoic. More than in any other of his works, the extreme sensitivity which characterizes Pina's work manifests itself. With a rare economy of means, he manages to capture the intangible – emotion, suffering – and breathes life into the inert mass of matter which becomes fluid, three-dimensional and vibrant in his hands. He accomplishes all of this while avoiding that which is anecdotal, decorative, superfluous, or exaggerated.

At the age of only twenty-six, the sculptor already demonstrates that he is an independent, accomplished artist capable of assimilating and going beyond Rodin's influence. Form is surpassed by thoughts nourished by Pina's own feelings and memories: lonely, taciturn, an orphan since age 12. "More human than Rodin" he most surely is in our sculpture.

Exhibitions:

- 1914 CXXXII *Salon de la Société des Artistes Français*, Paris, Grand Palais des Champs Elysées, avenue Alexandre III, April 30, n° 4256 ;
- 1920 *Exposition de Bronzes, Marbres, Cires et Gravures sur bois du statuaire Alfredo Pina*, Paris, Galerie J. Allard, 20, rue des Capucines, December 3rd -30th, 1920, n° 37.

Bibliography:

- *Catalogue de l'Exposition de bronzes, marbres, cires et gravure sur bois du statuaire Alfred Pina*, Galerie Jean Allard, 1920.
- Bernard Guineau, *Alfred Pina sculpteur, 1887-1966*, La Charité-sur-Loire, les Amis de la Charité-sur-Loire, 1978.
- Clément Morro, "Les Sculpteurs. Alfredo Pina," *Revue Moderne de l'Art et de la Vie*, XXII, n° 1, January 15th, 1922, pp. 15-18.
- Barbara Musetti, "Les épigons italiens d'Auguste Rodin et la question du monument public à travers un exemple. Le Monument à Dante Alighieri d'Alfredo Pina," *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italiens*, November 2005 (2006), pp. 121-28.
- Gaston William Adam de Pawlowski, *Alfredo Pina*, Paris, J. Allard, 1929.
- Rudenstine Angelica Zander, *Modern Painting, Drawing & Sculpture collected by Emily and Joseph Pulitzer, Jr.*, Harvard University Art Museums, vol. IV, Cambridge, 1988.



19

Emile FABRY

(Verviers, 1865 – Brussels, 1966)

ELOGY TO MUSIC

c. 1908

Oil on the original canvas

Inscribed on the stretcher in pencil : "Em. Fabry rue St Michel 6 Woluwe"

28³/₁₆ x 24¹/₁₆ in. (71.5x 62.5 cm.)

Provenance:

Brussels, Emile Fabry's house, artist's personal collection, and then through his direct descendants

The art of Emile Fabry is inseparable from turn of the century Belgian Symbolism.

To the despair of his father who was originally French, the director of a factory in Verviers, Fabry was enamoured of painting at an early age and is said to have vowed to become an artist upon visiting the Museum of Liege in 1881 where he was captivated by a painting by François-Joseph Navez. In 1883, due to the way the lots fell, he became a militiaman in the university company in Brussels and drew closer to the intellectual youth of the Belgian capital. Registered at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels in 1884, he took courses under Jean-François Portaels until 1889, as well as the open courses of Charles Van der Stappen. To perfect his mastery of drawing, he also frequented the free academy known as the "Turkey Claw" (*Patte de Dindon*). Fabry's first paintings were close to Naturalism, but he quickly moved away from that in search of new stronger forms of expression. Influenced by diverse and eclectic sources of inspiration, such as, Wagner's music, Mantegna's and Paolo Uccello's paintings, poetry by Villiers de l'Isle-Adam,

Edgar Allen Poe, and Verhaeren, and Esoterism in general, Fabry was also deeply affected by Maurice Maeterlinck's reflections on the relationship between man, the universe, and his "theater of the incommunicable."

In the middle of the year 1892, Fabry joined the ranks of the cercle "For Art" of which he was not one of the founding members as is often written. He exhibited there until 1926 as he had refused to follow Jean Delville who had created the Salon of Idealist Art in 1896. He also participated in the Salons of the Rose+Cross in Paris at the invitation of Joséphin Péladan in 1893 and 1895, the Autumn Salon starting in 1914, the world fairs and decorative arts exhibitions. From the mid-1890's, when he came under the influence of Nietzsche's writings, until the 1930's, Fabry's Syncretistic art, more serene than his early work, blossomed in mural decoration for private mansions, public buildings, and exposition pavilions. He regularly collaborated with the architect Victor Horta, the leader of Art Nouveau. In 1901, he was named Professor of Drawing at the Academy of Fine Arts in Brussels where he would remain until 1936.

Fabry's art is permeated with a sense of temporality and Death, while questioning human destiny, and the ages of life. In his works, he combined references to Greek mythology with citations from Biblical iconography. Music, the subject of our work, is embodied here by the figure of Orpheus, son of the King of Thrace and of the Muse Calliope. Like many of his contemporary Symbolists, Emile Fabry was deeply affected by Edouard Schuré's work (1841-1929), *The Great Initiates: A Study of the Secret History of Religions* (*Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions*). According to Schuré, Orpheus was "the life-giving spirit of sacred Greece, he who awakened its divine soul. His seven-stringed lyre embraced the Universe. Each string corresponded to a mode in the human soul; it contained the law of a science and of an art."

This male figure playing the lyre can be found in several of Fabry's works enveloped in an aura of mystery which renders these subjects difficult to decipher. The Thracian prince is usually associated with the theme of Poetry and, more generally, with artistic creation.

In the foreground of our painting, Orpheus is depicted nude with a muscular body and powerful anatomy. His back is up against the oak tree which forms the left edge of the canvas. His legs are stretched at a sharp angle, while his head leans against the lyre. His eyes half-closed, he is carried away by inspiration. Two female creatures, whose skin is as milky as the man's is golden, react to this creative impetus. The first surges out of Orpheus' head or his lyre, and stretches out horizontally like a small spirit. Her long golden hair flows back parallel to her body. At Orpheus' feet, a nude woman under the spell of the music is seated with her hands on her chest and her head thrown back in ecstasy. Behind her, several seagulls take flight, some attracted to her, others, on the contrary, fleeing in haste. Orpheus' figure sets up contrasts with the chromatic scale of the sea and soft cameo dawn sky in the background. In the reserves, the artist plays with the weave of the canvas in a technique reminiscent of the Pointillists, in which a combination of complementary pastel colors is laid down on white, in this case, golden yellow against a purple which tends toward mauve or blue. A larger more polished version with deeper colors than our painting is known (Private collection, *ill. 1*) Rather than being a work which definitively relegates our picture to the ranks of a sketch, this painting seems to be a later repetition. What with the grey sea rolling with strong waves, the purple-laced sky, and grayish black crows, poetry and harmony have disappeared, transformed into uneasiness and domination. It is possible that this somber *Music* was the pendant to the *Faun Playing the Flute* from around 1910, and that the serious determined man in this new version is no longer Orpheus, but Apollo infuriated by the arrogance of Marsyas. This Apollo whom Schuré associated regularly with Orpheus to the point of fusing them into one figure, just like Fabry did with his own figure of himself in some of his compositions, is singing the creation of art. Thus, in 1913, a drawing of a poster for the Exhibition of the Federation of Walloon Artists shows Orpheus or Apollo in a very comparable pose with very similar birds, the whole rendered in colored pencils on paper (private collection).

Bibliography:

- Jacqueline Guisset, *Emile Fabry, 1865-1966*, exhibition catalogue, Brussels Heritage Fund of Woluwe-Saint-Pierre, 2000, p. 33, ill. 25.
- Michel Draguet, *Le symbolisme en Belgique*, 2nd ed., Antwerp, 2010.
- Jacqueline Guisset, *Une vie à l'opéra : Suzanne Fabry et Edmond Delescluze*, Tournai, 2000.
- *Idéalisme et symbolisme. Hommage à Emile Fabry*, Brussels, Galerie Regard, 1973.
- Édouard Schuré, *Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, 1921.



20

César Constantino R. CERIBELLI (attributed to)
(Rome, 1841 – Boulogne-sur-Seine, 1918)

PROFILE OF A MAN IN ANTIQUE STYLE
ARMOR (PERSEUS OR ALEXANDER THE
GREAT ?)

c. 1895

Bronze cast from chiseled sand, brown patina. Wide original
frame in varnished wood. Cast by E. Tassel (?)

With frame: 26³/₁₆ x 19¹/₂ in. (66.5 x 49.5 cm.)

Bronze: 19¹³/₁₆ x 13³/₈ x 2³/₄ in. (50.3 x 34 x 7 cm.)

Provenance:

France, private collection.

According to Vasari, in about 1480, not long after his famous David, Andrea del Verrocchio made “two bronze heads (*teste di metallo*), one of Alexander in profile, and the other an invention of his own representing Darius. Both were in low relief (*mezzo relieve*) and differed from the other in crests, armor, and decoration. These heads were sent by Lorenzo de Medici, the Magnificent, to King Mathias Corvin in Hungary along with many other beautiful things.” The imaginary profiles of great generals from Antiquity were probably intended for Buda Castle which Mathias I, grand amateur of art and literature, was in the process of rebuilding in the purest Renaissance style with the best Florentine and Neopolitan artists. Known as “the pearl of the Danube,” the royal Castle of Buda was taken and destroyed by the Ottoman army in 1526, but the trace of Verrocchio’s oeuvres had already been lost long before this disaster.

Not until the 19th century and the 1847 acquisition in Italy, by the sculptor and art critic Eugene Piot, of an antique marble depicting Scipio the African did the question of the two reliefs by Leonardo’s master resurface. (Louvre Museum, inv. RF 1347, *ill. 1*) The youth in strong profile, clothed in antique style armor with long leather straps, spaulders (shoulder protection) in the form of dragon scales, a winged menacing harpy on the gorget, a helmet decorated with shell and laurel motifs crowned by a dragon, was neither Alexander the Great nor Darius. Nonetheless, Verrocchio’s name was rapidly evoked. It was recognized that the drawing of the head was a bit too cold and too much an imitation of Antiquity without the refinement which made Verrocchio’s works attractive. However Eugene Piot’s marble undoubtedly had been inspired by the Hungarian king’s lost *Alexander*, the name associated with a very similar terracotta by Andrea della Robbia in Vienna (Kunsthistorischesmuseum, inv. KK 7491, *ill. 2*). Leonardo’s silverpoint drawing of an old man with a very severe expression seen in left profile and known as the *Condottiere* was soon mentioned as a memento or copy of the lost portrait of Darius (London, British Museum, *ill. 2*). In 1921, Eric Maclagan made the comparison with a terracotta by Della Robbia which was very similar to the Leonardo (formerly in Berlin, Kaiser Friedrich Museum, lost). Next, a superb marble definitely by the hand of Verrocchio was discovered which was quite different from the others. The relief was much deeper, the lines more graceful, and the bust turned in a three-quarter view (Washington, National Gallery of Art, inv. 1956.2.1). In the end, the veracity of Vasari’s comments was even called into question and it was supposed that Lorenzo the Magnificent had given Mathias two marbles and not bronzes. Finally, the name of Francesco di Simone Ferrucci (1437-1493) was suggested as the possible sculptor of Eugene Piot’s *Bust of Scipio* which entered the Louvre’s collections in 1903.

In the late 19th century, this marble which the collector willingly showed to scholars and artists was still being discussed in terms of Verrocchio and Leonardo. Thus, this Renaissance *Scipio* inspired a Parisian sculptor to create a bronze bust which may be of Perseus or Alexander the Great. Even so, he produced neither a servile copy nor a replica which more or less resembled the original. Instead, he did a very personal reinterpretation which was full of meaning entirely in keeping with the taste of the Symbolists. Unfortunately, our bronze has neither signature nor stamp nor founder’s mark which would help in the attribution. Moreover, the inset attached to the lower crossbar of the frame disappeared without our knowing what it said. Even so, a much less finished replica in polished bronze was sold in London in 2003 which had an inscription on the base, “E. TASSEL edr.[editeur]”. This was in fact the signature of Etienne (?) Tassel, a Parisian founder who worked for Emile Peynot, Friedrich Beer, and especially César Ceribelli, an Italian sculptor born in Rome and established in Paris.

A student of Rodolini and Chelli at the Academy of France in Rome, Ceribelli was naturalized as French in 1866. A member of the Society of French Artists, he exhibited in the Salons until 1907. From the beginning

of his participation, Ceribelli specialized in historical allegories of marble busts of imaginary characters from the past which were often then reproduced in bronze. His most famous oeuvre was *Bianca Capello*, 1881, of which the original marble and several bronze casts exist (Beauvais, Musée Départemental de l’Oise, inv. 002.6.2, *ill. 3*). The young woman with a very idealized face is clothed in an improbable dress swarming with details which have nothing to do with Italian Renaissance fashions. She wears a strange lace bonnet topped with a panther. Similar elaborate far-fetched costumes appear in the *Bust of Dea Victrix (Minerva)*, *Woman with a Hat*, and, to a lesser degree, *Young Woman*.

This same detached type of invention without any attention to historical resemblance can be found in our bust, which is at once very close and quite distant from its Renaissance prototype. Certainly, the dimensions are comparable to the Scipio, as are body placement, the smooth face, helmet with a shell design and raised vizier, scale spaulders, leather straps curling off the helmet and breastplate fasteners to rest at the base of the sculpture. However, in reality, each detail is different. The youth’s profile is less classic and more virile, with a slightly aquiline nose which bears some resemblance to that of Ceribelli’s *Bianca Capello*. His cheeks are more pronounced, as are the arches of his eyebrows and his hair which is not curly, but rather straight and fluffed out. His helmet, with its uneven, almost incoherent contours (thus the scroll curve over the temple and the oversized opening around the ear) is not topped by a dragon, but instead is scope for the wings of a monster and other details borrowed directly from Leonardo’s drawing. The gorget harpy is transformed into a bearded male figure, and his calmer expression emphasizes the determination of the youth, as do the open jaws and threatening poses of the three dragons which embellish the shoulder and the helmet vizier.

These dragons lead one to believe that the figure could be Perseus who fought one to free Andromeda. The painting by Edward Burne-Jones comes to mind for example, in which Perseus wears a helmet decorated with a scroll and armor with fish-scale style spaulders (Stuttgart, Staatsgalerie). The artist, however, may also have intended to depict Alexander the Great in order to resuscitate in some way Verrocchio’s overlooked bronze mentioned by Vasari.

The number of examples cast of the bust is unknown. Our version is the only one to have been so carefully finished, and especially the only one in which the profile and all of the contours have been reworked with chisels. It would seem, as often is the case, that the initial model was reused by the founder, first as it was, and then cut in such a way as to reduce the weight of the sculpture. Attempts have also been made to identify a pendant, but the figure of *Perseus* with Pegasus on the helmet and Medusa on the gorget which is only known through later casts, proves to be too awkward, too easily legible, and too effeminate to imagine that a version similar to our bronze may also have been similarly re-utilized.

If the identity of the subject continues to elude us, it is because Symbolism does not seek proof, but works through illusion, allusion and expression. Imagination is the key word; the heritage from Antiquity or the Renaissance is only there to act as inspiration and not as the incarnation of perfection. Mythology with its heros and demi-gods such as Perseus, and ancient History in which reality and legends mingle, constituted an inexhaustible source of inspiration for the Symbolist artists particularly fecund in potential meanings and interpretations. Our bust establishes a dialogue with its ancient prototype, a creative answer to the questions posed by scholars about the *Scipio* in the Louvre.

Known Casts

- Private collection, polished bronze (Sale Christie’s, London, May 22, 2003, lot 147).
- Private Collection, chiseled bronze with patina (Sale Brunk Auctions, March 10, 2012, lot 148, H. 19% x 13% in. (50.5 x 34 cm.).

Bibliography:

- Emile Bertaux, "Le secret de Scipion : essai sur les effigies de profil dans la sculpture italienne de la renaissance," *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier*, Paris, Champion, 1913, pp. 71-92.
- Eric Maclagan, "A stucco after Verrocchio," *Burlington Magazine*, vol. XXXIX, 1921, pp. 131-137.
- Leo Planiscig, "Andrea del Verrocchio's Alexander Relief," *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, VII, 1933, pp. 89-96.
- Francesco Caglioti, "Andrea del Verrocchio e i profile di condottieri antichi per Mattia Corvino," Péter Farbaky, Louis A. Waldman (dir.), *Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*, Symposium Acts, Villa I Tatti, Florence, 2011, pp. 505-551.
- Daniel Pócs, "White marble sculptures from the Buda Castle: Reconsidering some facts about an antique statue and a fountain by Verrocchio," *ibidem*, pp. 553-608.



21

Gen PAUL

(Paris 1895 - 1975)

LITERARY MAN : PORTRAIT OF MONSIEUR SÉCHÉ

c. 1928-29

Oil on the original canvas

Signed and dated upper right;

title and counter signature on the back

31 $\frac{7}{8}$ x 24 in. (81 x 61 cm.)

Provenance:

- Paris, Galerie Roussard
- U.S.A., private collection

In this large dark expressive portrait, both the sitter and the painter attract our attention. In the late 1920's, Eugène Paul, an artist from Montmartre known as Gen Paul, was in the most productive and creative period of his career. After hesitant beginnings strongly influenced by fashionable Parisian artists such as Utrillo, Vlaminck, and Frank Will, this self-taught artist sought to free himself and find a new means of expression.

A volunteer in 1914, Gen Paul was wounded, had a leg amputated, and then had great difficulty overcoming his psychological and physical trauma. He sought refuge in painting, drawing, and also alcohol. Like an endless quest, his many trips in France and Europe helped him escape from daily life. With deep emotion, he discovered Goya's works in the Prado and the luminous landscapes of Provence, developed friendships with artists like Franck Will, Lucien Génin, and Alphonse Quizet. Forever dissatisfied, he compulsively produced hundreds of drawings and sketches.

As a sensitive tormented artist, he found Expressionism came naturally to him and offered an outlet via form, color, and especially gesture. Dynamism and movement became his favorite means and subjects: horse or bicycle races, crowds, musicians (*ill. 1*). Movement was even introduced into his portraits in which his sitters seem physically perturbed, as if experiencing a convulsion.

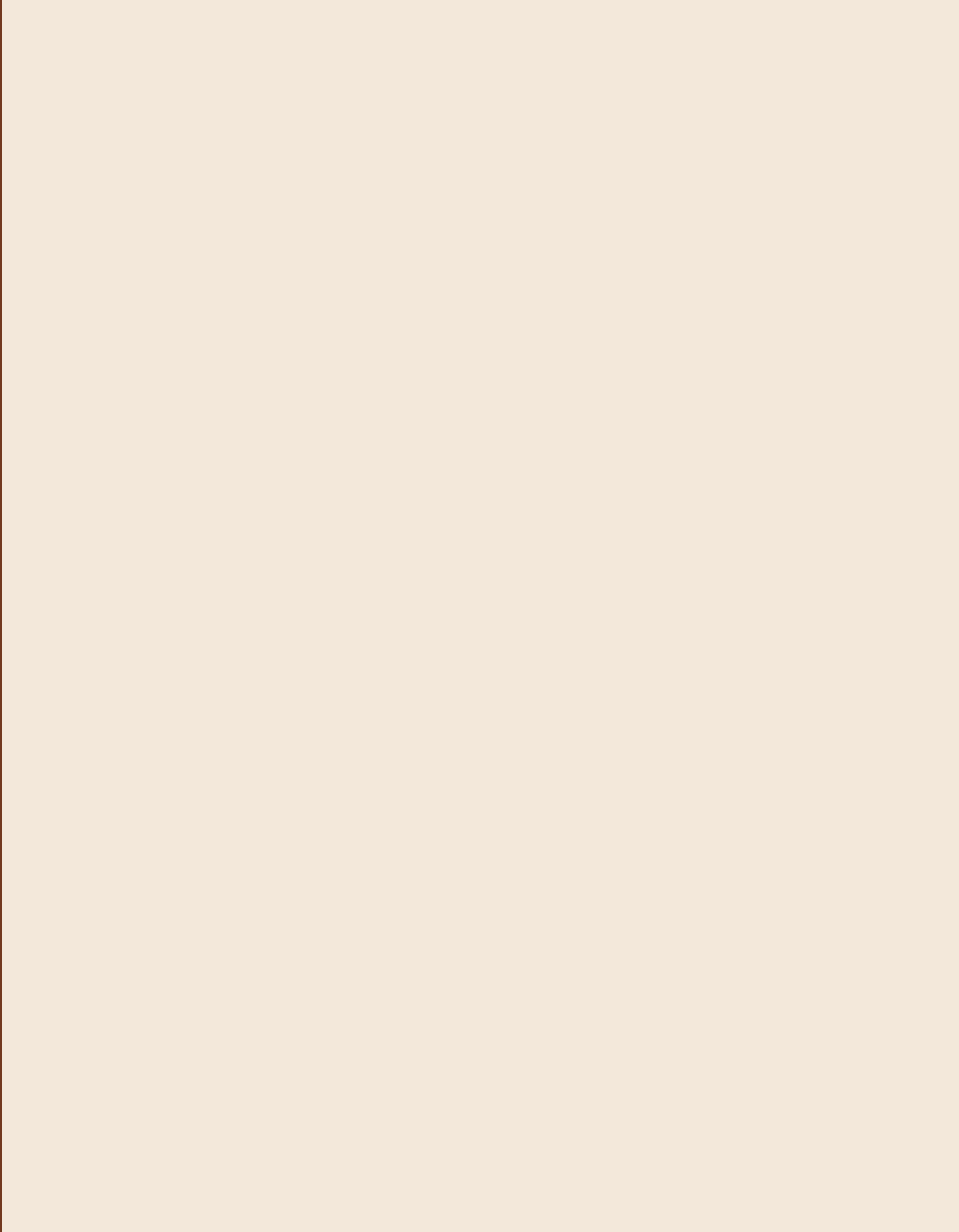
Our portrait depicts Léon Séché who was a journalist and man of theater (*ill. 2*). A poet as well, he achieved a certain renown with his *Contes des yeux fermés* (*Stories Told with Eyes Closed*, published in 1905), which was a dreamlike precursor to Surrealism, and with *Les Guerres d'enfer* (*Hellish Wars*, 1915). In our portrait, Léon Séché appears to be in a violent tormented state, far removed from the worldly image with which he is usually associated. This portrait obviously evokes the work of Chaïm Soutine, with whom Gen Paul exhibited at the Bing Gallery in Paris in 1928 along with Picasso, Rouault, and Braque. Considered the great French Expressionist painter, Soutine observed the soul and spirit of his sitters.

Fascination for strong complex personalities is visible in this portrait by Gen Paul. His bold fluid technique is strengthened by rich impastos which imbue the figure with a vitality accentuated by the brilliant red carnation on his lapel.

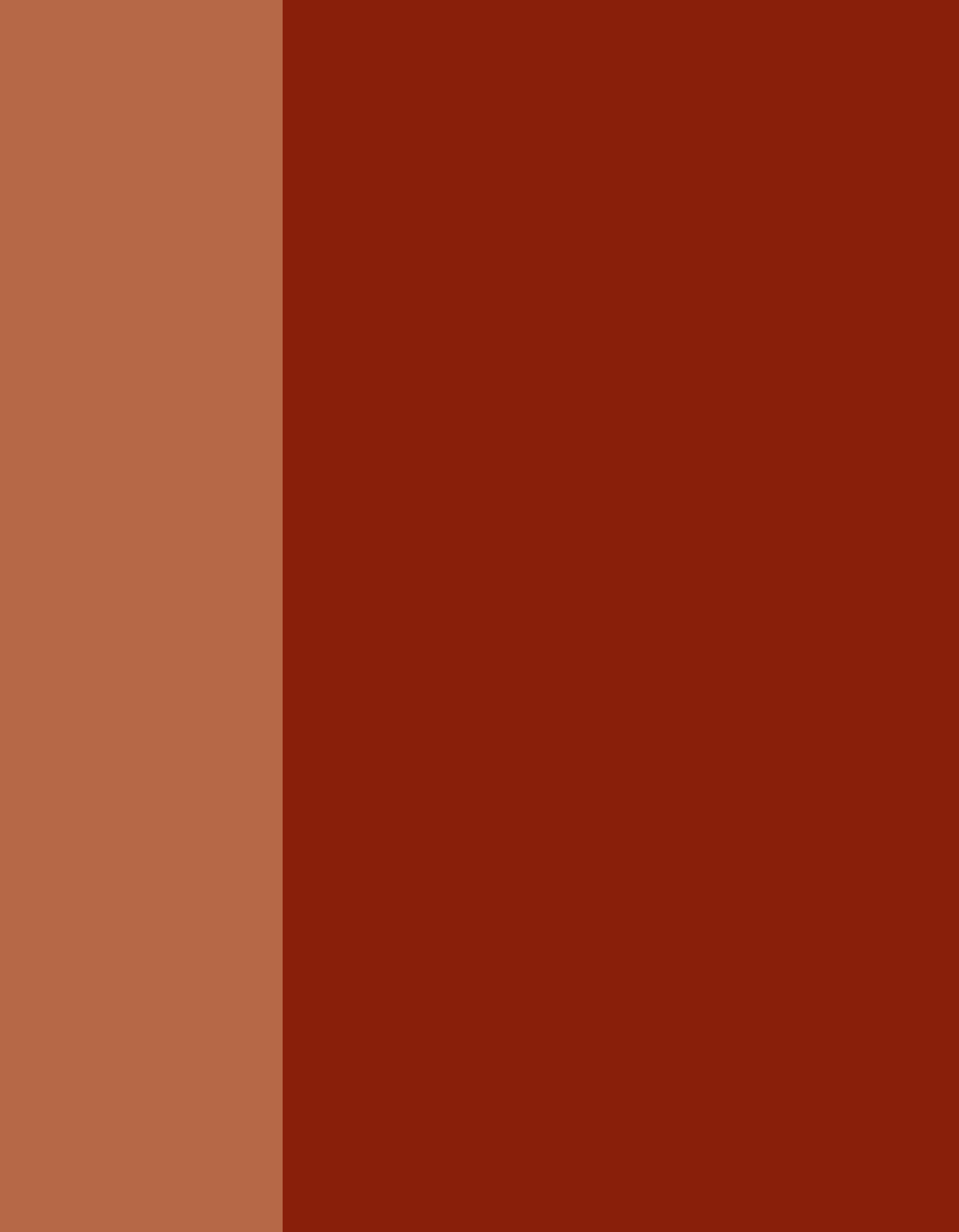
Our painting will be included under n° 13234 in the artist's catalogue raisonné being prepared by Mr. André Roussard.

Exhibitions:

- Paris, Galerie Roussard, n° 6.









GALERIE ALEXIS BORDES

4, RUE DE LA PAIX – 75002 PARIS

TÉL.: 01 47 70 43 30

FAX: 01 47 70 43 40

MAIL: EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM

ISBN 978-2-9527658-9-3