

GALERIE
ALEXIS BORDES



DESSINS, ESQUISSES ET SCULPURES
DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

*« En vérité, l'art est enfermé
dans la nature;
celui qui peut s'en extraire,
celui-la est un maître ! »*

Albrecht Dürer

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance

À mon père Patrick,
in memoriam †



DESSINS, ESQUISSES
& SCULPTURES
DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

OLD MASTER DRAWINGS,
SKETCHES & SCULPTURE
FROM THE 16TH TO THE 20TH CENTURY

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

Avec la collaboration de Marie BERTIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du vendredi 20 mars au vendredi 17 avril 2015

ouverture les samedi 21 et 28 mars

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

1 | ÉTUDE D'HOMME POUR HERCULE

Circa 1510

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche, cintré dans le haut.

Au verso, une annotation ancienne au crayon (par Auguste Desperet ?) : « Cette figure d'après nature peut être attribuée à André Mantegna ».

Cadre Salvator Rosa en bois sculpté et doré, travail italien du XVII^e siècle.

33,5 x 17 cm

Provenance

- Etienne dit Auguste Desperet (Lyon, 1804-1865) (Lugt 721)
- Sa vente, Paris, 7-13 juin 1865 (expert Clément), lot 579 (« Figure d'après nature, attribuée à Mantegna »)
- Pierre-Olivier Dubaut (Paris, 1886-1968) (Lugt 2103b)
- Sa vente, Paris, Artcurial, 30 mars 2011, lot 59

Malgré sa simplicité, cette étude résume à elle seule la haute Renaissance italienne et les changements dans la représentation du corps humain. Car, en dépit des apparences, il ne s'agit nullement d'une simple académie. En effet, le *contrapposto* du modèle est quasi impossible à tenir tellement ses pieds sont rapprochés et son dos cambré. Son bras gauche est levé, mais sa main, malheureusement invisible, ne semble pourtant s'accrocher à aucun élément d'architecture ou arbre pour maintenir cette posture précaire. De même, aucun poids ne pèse sur le bâton que l'homme serre dans sa main droite et qui est en réalité une massue, un des attributs d'Hercule. Le visage juvénile du personnage ne s'oppose guère à cette identification quoi qu'Hercule fût rarement représenté sans barbe et les cheveux retenus par un bandeau tel un éphèbe¹. Et il n'est pas impossible que l'homme ait tenu dans sa main gauche soit les pommes d'Hespérides comme l'*Hercule* imberbe en bronze doré découvert au Forum Boarium sous le pontificat de Sixte IV (Vatican, musées capitolins, inv. MC1265), soit la peau du lion de Némée comme dans le dessin de Baccio Bandinelli datant de 1540 environ².

Notre feuille est une esquisse, croquis préparatoire à une composition sans doute plus large. Il aurait pu s'agir d'un sujet mythologique où Hercule apparaîtrait comme spectateur plutôt que comme acteur ou bien d'une série de représentations de dieux antiques à l'instar de celle des *Dieux dans les niches* dessinée par Rosso Fiorentino (1494-1540) en 1526 et gravée par Gian Giacomo Caraglio. Avec

Mars conservé au musée du Louvre (DAG, inv. RF 52177) et avec *Hercule* connu d'après l'estampe (*Ill. 4*), notre dessin a en commun le format vertical, le modèle vu de dos et le visage dissimulé, ainsi que le côté gauche de l'image plongé dans l'ombre et l'encadrement cintré. La seule différence entre notre feuille et les *Dieux* de Rosso est l'absence de l'ombre portée qui pourrait s'expliquer par une lumière nettement plus haute que chez le maître florentin.

Mais c'est surtout le traitement du corps humain qui sépare notre dessin de l'œuvre de Rosso. On ne trouve ici ni les muscles tendus et saillants, ni l'énergie difficilement contenue de chaque mouvement. Notre modèle est paisible et relâché en dépit de la torsion de son dos digne des premiers maniéristes. Son corps aux contours discontinus et appuyés est modelé sans précipitation à l'aide d'un lavis habilement dégradé et d'un fin hachurage au pinceau. Cet effet de moelleux et d'estompe, peut-être légèrement accentué par l'ancienneté de la feuille, fait penser aux grisailles d'Andrea del Sarto (1486-1531) dans le cloître du Scalzo datant de la fin des années 1510 et aux esquisses de Raphaël pour les cartons des *Actes des Apôtres* de 1515-1516, mais éloigne d'autant notre dessin des œuvres d'Andrea Mantegna (1431-1506) – nom qu'il portait dans la collection Desperet – avec leur ligne incisive et anguleuse et la recherche de l'expression.

En fin de compte, les galbes arrondis, la forte carrure, les proportions étirées et amincies des extrémités, la cambrure de la jambe d'appui placent notre Hercule à l'équidistance entre les figures de Mantegna à l'anatomie souvent approxi-



mative et aux articulations comprimées et celles de Del Sarto ou de Rosso aux formes bâties avec science et qui accusent l'influence des fresques de Michel-Ange. Ceci permet de dater notre feuille avec une certaine certitude de la première décennie du XVI^e siècle. Il faut en rechercher l'attribution parmi les artistes œuvrant en dehors de Florence, mais dont la carrière se déroulait au contact avec Rome, entre Sienne, Émilie et Lombardie. Un peintre et non un sculpteur capable d'assimiler les influences diverses sans jamais se laisser dominer par aucune d'entre elles.

Un nom vient alors à l'esprit, celui de Giovanni Antonio Bazzi dit Sodoma, formé en Lombardie, dans le milieu marqué par Léonard de Vinci, et qui se fixa à Sienne tout en travaillant régulièrement à Rome auprès de Raphaël : en 1507 au service de Jules II, puis entre 1512 et 1517 pour Chigi (Ill. 1). Les parallèles entre notre figure et celles de Sodoma sont flagrantes, mais aucun personnage de ses peintures n'offre de correspondance parfaite avec notre esquisse. Certains dessins donnés à l'artiste présentent une technique très similaire, avec le même soin des contours et le même hachurage serré et délicat, à l'instar du *Saint Michel* ou de *Léda* conservés au Louvre (Ill. 3). D'ailleurs, il existe, dans les collections du musée parisien, une esquisse de plafond attribuée à Sodoma qui comporte des personnages mythologiques dans des niches, dont les Trois Grâces ou Léda³. Le corpus de dessins de ce peintre méconnu formé au contact à la fois de ses maîtres lombards et piémontais comme Martino Spanzotti et Defendente Ferrari, mais aussi des artistes de Milan dont Foppa et Bramante, puis ceux de l'Italie centrale, reste encore à établir et les datations sont délicates et controversées, comme le montre l'attribution récente à Sodoma d'une Étude d'un homme debout à la sanguine passée en vente publique en janvier 2015 chez Sotheby's à New York (Ill. 2).

Bibliographie :

- Roberto Bartolini, *Le occasioni del Sodoma : dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Rome, 1996.
- Marzia Faietti et Dominique Cordellier, *Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580 : De la Renaissance à la réforme tridentine*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2001.
- Daniele Radini Tedeschi, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma : la vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento*, Subiaco, 2010.
- Edoardo Testori et Agnese Marengo, « Risarcimento a Sodoma », *Le Frontiere dell' arte. Una raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore*, Novara, 2013, p. 113-118.

¹ Voir ainsi le dessin attribué à Antonio del Pollaiuolo qui figure Hercule sans barbe, portant massue et bouclier (plume et encre brune, lavis brun, lavis gris, pointe de métal ; 26,3 x 15,1 cm, Louvre, DAG, inv. 1487).

² Plume et encre brune, traces de mise en place à la pierre noire. 43 x 29 cm. Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 190. À noter que dans certains dessins de Bandinelli Hercule apparaît jeune. Par ailleurs, la posture quasi identique en *contrapposto* avec le bras gauche levé est celle de la statuette d'Hercule, sans tête et bras cassés, qui apparaît derrière Andrea Odoni dans son portrait par Lorenzo Lotto peint en 1527.

³ *Projet de plafond*. Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier beige. 29,9 x 57,2 cm. Paris, musée du Louvre, DAG, inv. RF 34503.

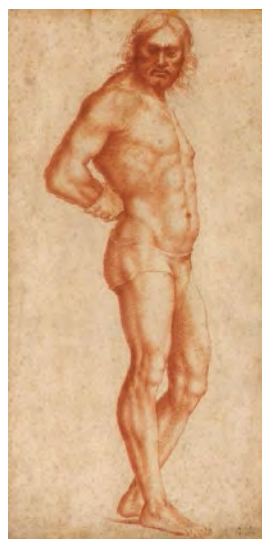


Ill. 1

Giovanni Antonio Bazzi dit Sodoma

Noces d'Alexandre et de Roxane

Circa 1517. Fresque. 370 x 660 cm. Rome, Villa Farnésine.



Ill. 2

Giovanni Antonio Bazzi dit Sodoma

Étude d'un homme debout

Circa 1510 (?). Sanguine sur papier préparé en blanc. 40,2 x 19,4 cm. Vente Sotheby's, 28 janvier 2015, lot 49.



Ill. 3

Giovanni Antonio Bazzi dit Sodoma

Saint Michel terrassant le démon

Circa 1510. Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier bleu. 41,3 x 26,1 cm.

Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 9175.



Ill. 4

Giovanni Jacopo Caraglio d'après Rosso

Fiorentino

Dieu dans une niche : Hercule

1771. Eau-forte. 21,5 x 11,1 cm.



Jacopo Robusti dit le TINTORET (atelier de)
(Venise, 1518 - 1594)

2 | LA DERNIÈRE CÈNE

Après 1575

Pierre noire, plume et encre brune, rehauts de blanc.

Paraphé en bas à gauche à l'encre brune par Dezallier d'Argenville et annoté « *Tintoreto / 666* ».

Collé en plein sur un montage blanc à filet d'or et traits d'encre (32,8 x 53,8 cm) réalisé au XVIII^e siècle par François Renaud, monteur en dessins et marchand à Paris : dans le coin inférieur droit du dessin, son timbre à sec « FR » (Lugt 1042). Au revers du montage, diverses annotations anciennes à l'encre brune : L.38.3D (Lugt 3510), 192 (au milieu), n° 20 (en haut), L 3'9 [barré] 3, *Tintoretto B/6* (en bas).

27,5 x 51,6 cm

Provenance

- Collection Antoine Dezallier (1642-1716), Paris ?
- Collection Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1665-1740), Paris (Lugt 2951)
- Sa vente, Paris, 18-28 janvier 1779, partie du lot 163 (« Une Adoration des Bergers & plusieurs autres compositions & figures, par Jacques Robusti, dit le Tintoret ; en tout 14 dessins »)
- Collection C (Lugt 474 et 3510), France (?)
- Paris, Drouot, 6 décembre 1993, lot 8
- Paris, Christie's, 22 juin 2005, lot 1 (attribué au Tintoret, repr.)
- France, collection particulière.

« Dans l'église San Polo on peut admirer une autre Cène, avec Notre Seigneur qui communie les Apôtres. Elle se différencie par rapport à ses autres créations sur le même sujet, car chez le Tintoret les idées ne font que se renouveler et son génie est une trésorerie des plus rares¹. » En 1648, Carlo Ridolfi, le biographe du Tintoret et auteur d'un guide artistique des églises de Venise, le premier du genre, ne se trompait pas en distinguant la grande toile de San Polo des autres *Cènes* qu'avait peint le maître durant sa longue carrière (*Ill. 1*)².

Commandé par la Scuola du Sacrement de l'église vers 1574, le tableau allait en effet à contre courant de l'iconographie traditionnelle. Celle-ci se concentrait sur le moment où Jésus annonça aux Apôtres la trahison proche de l'un d'entre eux. Présent dans les quatre Évangiles (Mt 26,21-22 ; Mc 14,18-19 ; Lc 22,21-23 ; Jn 13,21-22), l'épisode permettait aux artistes de dépeindre la tristesse du Christ, l'étonnement des Apôtres et la sombre résolution de Judas. Mais pour la *Cène* de San Polo, le Tintoret préféra l'évènement que Mathieu et Marc placent après le départ de Judas et Luc juste avant : « Pendant qu'ils mangeaient, Jésus prit du pain ; et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le donna aux disciples, en disant : Prenez, mangez, ceci est

mon corps. » (Mt 26,26 ; aussi Mc 14,22 ; Lc 22,19). Seul Jean omet de décrire ce partage, mais, dans son Évangile, Jésus dit : « Je suis le pain de la vie » (Jn 6,48).

Comme à son habitude, le Tintoret fait jouer la scène biblique dans l'environnement d'une auberge vénitienne, habille les Apôtres de vêtements de son époque et introduit nombre de personnages secondaires dont un serviteur préparant le repas, un donateur et des mendiants. Mais ici, les nécessiteux ne se contentent guère d'observer. Ils participent pleinement à l'action, recevant le pain des mains des disciples du Christ. Nul doute que cette iconographie originale rompant avec les Écritures n'était pas une proposition du peintre, mais le souhait du commanditaire. La Scuola du Sacrement de San Polo entendait ainsi proclamer haut et fort sa foi en l'Eucharistie et en la Transsubstantiation qui venait d'être confirmée par le Concile de Trente. En outre, la congrégation avait également besoin d'un grand tableau présentant avec force ses œuvres de bienfaisance qui consistaient notamment à porter la communion aux paroissiens incapables de se déplacer jusqu'à l'église.

En revanche, il appartenait à l'artiste de transposer sur la toile les vœux de ses commanditaires. Le génie du Tintoret fut





Finito velo.



de repenser entièrement la composition de la *Cène*. Point de table monumentale : elle est placée en biais et raccourcie ; seul un coin est visible telle une pointe de lumière répondant au coucher du soleil et aux temples blancs d'une Jérusalem rêvée. Point d'Apôtres alignés : ils sont debout, assis, inclinés vers Jésus pour recevoir le pain, penchés vers les pauvres pour le leur transmettre. Douze Apôtres, douze disciples qui continuent l'œuvre du Christ, sans aucune distinction particulière pour Judas qui paraît absent de la scène. Car, malgré ce qui semble une bourse à sa ceinture, comment croire que ce soit le personnage de dos au milieu de la composition et dont la gestuelle expressive répond à celle du Christ. Les bras grands ouverts comme écartés sur la croix, Jésus est en effet le seul point fixe de ce tourbillon de courbes ascendantes et descendantes. Son corps est prolongé par le pain partagé qui circule de Jésus aux disciples, puis aux mendiants et *a fortiori* aux spectateurs.

Notre dessin est le reflet parfait du tableau du Tintoret, exception faite du paysage et de l'homme à l'extrême droite, trop passif pour faire partie intégrante de la scène, mais nécessaire pour contrebalancer la figure du serviteur à gauche. Celle-ci fut préparée par un dessin du maître, conservé à Victoria & Albert Museum de Londres (inv. Dyce.242, Ill. 2) et qui est le seul connu des esquisses préparatoires pour la *Cène* de San Polo. La sûreté et la liberté de la ligne, le sens des volumes, le rendu attentif des expressions et des détails, les mains et les pieds allongés, avaient très tôt fait attribuer notre dessin au génie vénitien et séduit les grands collectionneurs du passé. Aussi, l'histoire de notre *Cène* attestée par plusieurs marques est non moins passionnant que son interprétation. La première, composée d'un numéro, d'un petit paraphe en forme de nœud et du nom présumé de l'auteur (« *Tintoreto* ») est celle d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville. Le passage consacré aux dessins du Tintoret dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* paru en 1745 semble presque décrire notre croquis : « Le Tintoret a fait beaucoup de desseins heurtés & très-peu d'arrêtés. [...] Il se reconnoitra toujours aux attitudes extraordinaires de ses figures souvent incorrectes, à ses têtes particulières, à ses draperies composées de petits plis³. »

Maître des comptes à la Chambre de Comptes de Paris, conseiller du roi, Dezallier d'Argenville fut naturaliste et membre de plusieurs sociétés scientifiques (il rédigea plus de six cents articles de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert concernant le jardinage et l'hydraulique⁴), mais aussi grand collectionneur de dessins. Une partie de cette collection lui venait de son père, Antoine Dezallier, qui lui avait légué huit recueils de dessins. D'autres feuilles avaient été achetées

par Dezallier d'Argenville lui-même lors de ses voyages et dans les ventes dont celle de Pierre Crozat en 1741 où il fut l'un des acquéreurs privés les plus actifs.

Curieusement, c'est à Crozat que les premières éditions du *Dictionnaire* de Lugt de 1921 et 1956 attribuaient le numéro et le paraphe très caractéristique avant que les travaux menés par Jacqueline Labbé et Lise Bicart-Sée ne permettent de rétablir la vérité. Et c'est également à Crozat que la seconde marque de notre dessin, un *C* majuscule fleuri apposé dans le coin inférieur droit, était autrefois attribuée. Les recherches n'ont pas encore permis d'identifier cet amateur dont la réunion, fort inégale, semble avoir été constituée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et dispersée au siècle suivant en Grande-Bretagne. L'hypothèse souvent avancée du comte Anne Claude de Caylus (1692-1765) est contredite par notre œuvre puisque les annotations de prix ou de classement (*L.38.3D*) qui correspondent vraisemblablement à la dispersion de la collection C se trouve au verso du montage réalisé par François Renaud actif depuis 1770 environ et qui avait monté plusieurs dessins pour Dezallier d'Argenville⁵.

Bibliographie :

- *Catalogue des dessins des grands maîtres des écoles d'Italie, des Pays-Bas et de France et d'un recueil d'estampes de feu monsieur d'Argenville*, cat. par Pierre Rémy, Paris, 18-28 janvier 1779, p. 24, lot 163.
- Jacqueline Labbé et Lise Bicart-Sée, *La Collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville reconstituée d'après son Abrégé de la vie des plus fameux peintres, édition de 1762*, Paris, 1996, p. 143, n° 666, repr.
- Paola Rossi, *I Disegni di Jacopo Tintoretto*, Florence, 1975.

¹ Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato*, Venise, 1648, part. II, p. 32 (trad. de l'italien par P. Bassani Pacht).

² Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi, *Tintoretto*, Milan, 1990, t. I, p. 194-195, cat. 304, t. II, p. 489, repr. pl. 399-400.

³ Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres... et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Paris, 1745 (éd. augmentée 1762, p. 245).

⁴ Voir : Anne Lafont (dir.), *1740, Un abrégé du monde. Savoir et collections autour de Dezallier d'Argenville*, cat. exp., Paris, INHA, 2012.

⁵ Par exemple : Londres, British Museum, inv. Pp.3.196 ; Los Angeles, Getty Museum, inv. 94.GA.83



Ill. 1

Le Tintoret

La Dernière Cène

Huile sur toile. 228 x 535 cm. *Circa* 1574. Venise, église San Polo.



Ill. 2

Le Tintoret

Étude d'homme vu de dos

Pierre noire, rehauts de blanc sur papier gris. 31,2 x 19 cm. Londres, Victoria & Albert museum, inv. DYCE.242.

Domenico di Giacomo di Pace dit BECCAFUMI (attribué à)

(Valdibiena, vers 1486 - Sienne, 1551)

3 | DEUX ÉTUDES DE DRAPÉS (POUR UNE FIGURE D'APÔTRE ?)

Circa 1545 ?

Pierre noire, pinceau, lavis brun, rehauts de blanc sur papier lavé brun.

Dessin sous-jacent et différent à la sanguine.

Au verso, plusieurs croquis à la sanguine : un nu masculin assis, études de jambes, de torse et de buste.

Annotations postérieures au crayon : « TO/6 » et « MICHELANGELO ».

31,7 x 22,8 cm

Provenance

- France, collection particulière.

La gravure en clair-obscur fut inventée peu avant 1510 en Allemagne et perfectionnée par les artistes italiens tels que Ugo da Carpi et Antonio da Trento, qui avaient traduit en estampe les dessins du Parmesan, et Domenico Beccafumi qui se mit lui-même à la gravure à la fin de sa carrière. Dans ses œuvres d'une grande originalité et notamment dans sa série des *Apôtres* datant de 1544-1547, les planches de lignes et de tons s'associent avec la même liberté que s'il s'agissait de l'encre et du lavis d'un de ses dessins (*Ill. 1*). Sculptées par la lumière claire et directe, les figures du Nouveau Testament apparaissent enveloppées de longs drapés aux lignes tourmentées qui tranchent avec la gravité des visages et donnent du mouvement à des poses pourtant statiques. Drapés que l'on retrouve dans les quelques dessins de figures masculines datant de cette époque et désignés généralement sous le titre d'*Apôtre* ou *Philosophe*, et déjà, dans les esquisses des figures d'Évangélistes pour l'abside du Duomo de Pise qui remontent à 1538 (*Ill. 2-4*).

Ce sont ces mêmes formes cassantes, volumes fortement marqués, juxtapositions des reflets de lumière intenses et des ombres profondes qui font l'attrait de notre feuille. Pourtant, il ne s'agit que de deux études de drapés, deux versions d'accoutrement d'un seul et même personnage dont n'est visible que le bras gauche supportant le lourd tissu enroulé, si l'on excepte les quelques traits indiquant la position de la tête. Ce manque de précision serait surprenant pour Beccafumi, qui, dans les dessins conservés, ne se limite jamais à un détail, mais précise l'ensemble, ne serait ce que rapidement. On ne connaît que peu d'exemples de croquis partiels et notamment un dessin à la plume et à la

sanguine conservé à Windsor qui, à l'instar de notre feuille, combine plusieurs projets et études, dont un nu masculin et une figure drapée pour *Moïse sur le Mont Sinäi et le veau d'or* du pavement de la cathédrale de Sienne, réalisé en 1532 sur les cartons de Beccafumi (Royal Collection, inv. RCIN 990434).

En outre, aucune figure dans l'œuvre vaste et relativement bien préservé de Beccafumi ne correspond à notre croquis, même si les personnages tournés de côté et retenant le bord de leur pallium n'y manquent point, isolés comme l'*Apôtre* du Kupferstichkabinett de Berlin (*Ill. 2*) ou faisant partie d'une scène plus grande comme dans un épisode de la *Vie de Saint Antoine le Grand* (Princeton University Art Museum, inv. 48.608) ou *La Présentation de la Vierge au Temple* (collection particulière). Chez Beccafumi, ces personnages jouent même un rôle important permettant de rompre la monotonie des compositions à multiples figures. On revient ainsi au *Moïse* du pavement de la cathédrale de Sienne où trois épisodes sur quatre (*Abraham montrant Moïse sur le mont Sinäi, Création du veau d'or et Adoration du veau d'or*) s'organisent autour d'une telle figure. Mais les similitudes sont plus flagrantes avec les créations des dix dernières années de la carrière de l'artiste lorsqu'il avait embrassé l'art de la gravure en clair-obscur et la sculpture. Ainsi, l'étoffe aux bords élimés que Beccafumi réservait aux apôtres et aux philosophes, le drapé qui descend en pointe dissimulant les jambes et les pieds, le hachurage serré, les poignets anguleux et surtout l'accentuation des effets lumineux qui n'est pas sans rappeler les *bozzetti* pour les Évangélistes de Pise (*Ill. 4*) et qui caractérise les dessins en camaïeu de bruns préparatoires aux estampes en clair-obscur.



Bibliographie :

- Edi Baccheschi, *L'Opera completa del Beccafumi*, Milan, 1977.
- Evelyn Lincoln, *The Invention of the Italian Renaissance printmaker*, Yale, 2000.
- Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Milan, 1967.
- Piero Torriti (dir.), *Beccafumi*, Milan, 1998.



Ill. 1

Domenico Beccafumi

Saint Marc

1538. 38,6 x 21,4 cm. Pierre noire, plume, encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier lave brun. Louvre, inv. 252.



Ill. 2

Domenico Beccafumi

Un Apôtre

Circa 1540-1545. 41,6 x 21,5 cm. Pierre noire, plume, encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier lave brun. Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 420.



Ill. 3

Domenico Beccafumi

Un Apôtre

Circa 1545 ? 20,5 x 12,2 cm. Plume, encre brune, pierre noire, sanguine, rehauts de blanc sur papier lave brun. Londres, British Museum, inv. 1938,0611.6.



Ill. 4

Domenico Beccafumi

Saint Mathieu

1538. 38,7 x 21,6 cm. Huile et tempera sur papier. Metropolitan Museum of Art, inv. 1974.216.



École lorraine du XVII^e siècle d'après Francesco de' ROSSI dit SALVIATI
(Florence, 1510-Rome, 1563)

4 | MARCUS FURIUS CAMILLUS INTERVENANT LORS DE LA PESÉE D'OR ET LA BATAILLE DES ROMAINS CONTRE LES GAULOIS

Circa 1620 ?

Plume et encre brune, lavis brun sur trait préparatoire à la pierre noire. Traits d'encadrement à la plume et encre brune. Annoté au verso au crayon : « Stradanus ».

25,3 x 25,7 cm

Provenance

- Collection Jacques Petithory (1929-1992) (d'après une étiquette au verso)
- Sa vente, Paris, Drouot, Audap, 1993 (?)
- Collection François Antonovich (né en 1934), Paris

Au temps de la République florentine, la Grande Salle ou salle de Justice dans l'angle du Palazzo Vecchio, au second étage, servait aux séances solennelles réunissant le gonfalonier de justice et les huit prieurs des corporations. En 1470-1476, la pièce fut couverte d'un plafond bleu et or sculpté par Giuliano da Maiano qui se chargea également, aidé par son frère Benedetto, des encadrements de portes en marbre. Quelques soixante-dix ans plus tard, choisie par le duc Côme I^{er} de Médicis pour recevoir ses sujets – d'où son nom actuel de Salle d'Audience –, la salle reçut le décor à fresque. Romaine plutôt que florentine, cette ambitieuse peinture fut l'œuvre de Francesco de' Rossi dit Salviati (du nom de son protecteur, le cardinal Giovanni Salviati), alors au faite de son art. Revenu spécialement de Rome à l'appel du duc de Toscane, Salviati fut secondé par Domenico Romano.

Côme avait voulu parer la pièce de l'histoire de Marcus Furius Camillus tirée de Plutarque et de Tite-Live. Général romain du IV^e siècle d'avant J.-C., dictateur à cinq reprises, le « second fondateur de Rome » et le « second Romulus », Camillus était une image toute trouvée pour le duc qui avait pacifié et unifié la Toscane au prix de bien des luttes. Déjà représenté seul par Ghirlandaio dans la Salle des Lys adjacente, Furius Camillus bénéficiait désormais d'un cycle entier à sa gloire, comprenant quatre scènes encadrées d'éléments d'architecture et de stucs peints en trompe-l'œil. Sur le mur du côté de la chapelle de la Seigneurie, ce fut *la Punition du maître de Faléries* et *Camillus soumettant les Vosques*. Tandis que le mur plus long et solennel, du côté

de la Salle des Lys accueillit le monumental *Triomphe de Camillus après la prise de Veies* à gauche de la porte et l'étonnante *Bataille contre les Gaules pour le Capitole* à droite.

Le sujet de la *Bataille*, d'apparence simple, traduit en réalité plusieurs événements successifs et fondateurs. L'histoire s'était déroulée en 390 avant J.-C. après le sac de Rome par les gaulois de Brennus. Le chef des barbares exigea des Romains réfugiés au Capitole le paiement d'une rançon en or. Lors de la pesée, face aux accusations de truquer les poids, Brennus y aurait posé son épée et sa ceinture en lançant « *Vae Victis* » (« Malheur aux vaincus »). C'est alors que Camillus aurait fait irruption avec son armée en criant : « *Non auro, Ferro sed, recuperanda is patria* » (« Non par l'or, mais par le fer, la Patrie sera sauvée »). Une bataille s'en suivit dans les rues de Rome, puis une autre eut lieu, le lendemain, gagnée par les Romains. Victorieux, Camillus encouragea alors les habitants à ne pas abandonner la ville détruite, mais à la rebâtir encore plus belle.

Toute de corps entremêlés, la composition audacieuse de la *Bataille* s'ouvre à gauche avec le Romain immobile et impassible tenant la balance à fléau. Une table en marbre rouge le sépare de Brennus reconnaissable à sa couronne qui, prenant appui sur les richesses amoncelées par terre s'apprête à mettre son épée entourée de la ceinture sur le plateau. Dans un raccourci improbable, Camillus fend sur le chef gaulois : le geste et le glaive du général romain sont démultipliés par ses soldats. À droite de l'image tout est chaos et enchevêtrement d'hommes et de chevaux : la bataille fait



rage et les Gaulois sont mis en déroute. À l'arrière-plan, les monuments de Rome saccagés, mais debout, certains rappelant les ruines antiques visibles dans la ville papale au XVI^e siècle. Enfin, la partie haute de la fresque, avec le ciel bleu aux nuages vaporeux, est aussi vide que la partie basse est encombrée, rétablissant l'équilibre de l'ensemble.

Située dans les pièces publiques du palais et facilement visible, la fresque de Salviati devint rapidement célèbre et fut souvent copiée. La Galerie des Offices en conserve plusieurs exemples et il existe, au Louvre, un dessin anonyme du XVII^e siècle reproduisant le *Triomphe de Camillus*, ainsi que deux feuilles concernant *la Bataille*, l'une reprenant le groupe autour de la balance et l'autre recopiant le croquis attribué à Salviati et conservé à Rennes. On peut également citer le dessin anonyme conservé à Chicago et qui ne s'intéresse également qu'au groupe de gauche (*ill. 2*).

Toutes les copies, une fois leur lien avec les fresques de Salviati découvert, sont invariablement attribuées à l'école florentine, exception faite de celle de Chicago prudemment donnée à un anonyme. La plus proche de notre feuille par sa technique, cette copie s'avère confuse dans les proportions et la disposition des figures et ne possède ni la précision de la ligne, ni la délicatesse du lavis de notre dessin, l'un des rares à embrasser l'ensemble de la fresque sans omission aucune. Un propriétaire anonyme de notre dessin crut y reconnaître la main de Jan van der Straet dit Stradanus ou Giovanni Stradano (Bruges, 1523-Florence, 1605). Mais si rien ici ne rappelle la manière très particulière de Stradanus, l'auteur du croquis est certainement à rechercher non pas en Italie, mais dans le Nord et plus exactement, semble-t-il, la Lorraine du début du XVII^e siècle. Cette école lorraine formée au contact des influences françaises, flamandes et italiennes et qui avait donné Jacques Bellange, Claude Deruet, Georges Lallemant, Jacques Callot et Charles Mellin avant de s'éteindre, absorbée par Paris.

Car, parfaitement fidèle à l'original, notre dessin ne s'en écarte pas moins dans les détails, trahissant une autre époque et un autre contexte que ceux des décors de Florence. Les profils sont irréguliers et les figures presque plus maniéristes que celles de Salviati. Le trait de plume survole librement les formes, précise les contours avec une rare *maestria*, alors que le lavis modèle, organise, donne du volume, colorie ou plonge dans l'ombre. C'est là la main d'un artiste confirmé, capable de saisir d'une ligne rapide une peinture de grande complexité sans jamais se tromper ni même hésiter. Malheureusement, les documents manquent cruellement sur le séjour des artistes lorrains en Italie et à Florence et leurs corpus de dessins sont souvent

trop maigres pour pouvoir établir des comparaisons. Ainsi, celui de Deruet dont l'inventaire après décès ne recense pas moins de deux mille cinq cents dessins, mais à qui l'on n'attribue aujourd'hui que deux feuilles (*Ill. 3*).

Bibliographie :

- *Il restauro della Sala delle udienze in Palazzo Vecchio*, Florence, 2000.
- Catherine Monbeig Goguel (dir.), *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, cat. exp. Rome et Paris, Milan, 1998.



Ill. 1

Francesco Salviati

Histoire de Marcus Furius Camillus

Fresque. 1543-1548.

Florence, Palazzo Vecchio, salle d'Audience (Sala dell' Udienza).



Ill. 2

D'après Francesco Salviati

Brennus pesant son épée

XVI^e siècle ? Plume et encre brune, lavis brun sur trait de pierre noire.

20,7 x 24,9 cm. Chicago, Art Institute, inv. 1927.7635.



Ill. 3

Claude Deruet

Saint Charles Borromée secourant les malheureux.

Circa 1615 ? Plume et encre brune, lavis brun, sanguine. 26,2 x 23,2 cm.

Louvre, DAG, inv. 11594

Giovanni Francesco BARBIERI, dit IL GUERCINO ou LE GUERCHIN
(Cento, 1591 - Bologne, 1666)

5 | ANGÉLIQUE ET MÉDOR

Circa 1640 ?

Plume et encre brune.

Inscriptions sur l'arbre : *MED / ANG^a MEDO / ANGELICA.*

25,9 x 30,2 cm

Provenance

- Heinrich Beckmann (1874-1940), Brême (Lugt 2756a)
- Sa vente, Berlin, Reinhold Puppel, 27 février 1941, lot 150
- James Faber Gallery, Londres
- Allemagne, collection particulière
- France, collection particulière.

« Un de leurs plaisirs consistait à graver leur chiffre, avec un couteau ou un stylet, sur l'écorce de chaque arbre qu'ils voyaient dresser son ombre au-dessus d'une fontaine ou d'un pur ruisseau. Ils en faisaient de même sur les rochers les moins durs ; les noms d'Angélique et de Médor, entrelacés ensemble de mille façons, couvraient aussi les murs de la cabane¹. » Bien des artistes s'étaient inspirés de ce passage du poème *Roland Furieux* composé par l'Arioste et qui décrit ce mois de « tranquilles plaisirs » passés chez les bergers par Angélique, princesse de Cathay, et Médor, beau chevalier sarrasin aux cheveux blonds. La plénitude de cet amour nouveau, ardent et légitime (car si « Angélique laissa cueillir à Médor la première rose, non encore effleurée », le mariage fut aussitôt célébré), avait même éclipsé les autres péripéties du long roman fait de passions violentes, de combats acharnés et de quêtes incessantes. D'autant plus que c'est la découverte des noms gravés sur les arbres par le couple qui provoque la colère de Roland, amoureux d'Angélique. Colère qui donne son titre à l'œuvre de l'Arioste.

D'après le livre de comptes tenu par le Guerchin entre 1629 et 1666², l'artiste réalisa deux tableaux ayant pour sujet *Angélique et Médor*, en 1642 puis en 1647. Le premier fut payé par la municipalité de Cento, ville natale de l'artiste où le Guerchin était revenu en 1623 après un séjour à Rome. Il s'agissait d'un présent offert par la ville au cardinal Ginetti, légat de Ferrare. La seconde peinture, réalisée lorsque l'artiste s'était déjà établi à Bologne, était destinée à l'un de ses commanditaires les plus importants, César, maréchal

du Plessis-Praslin et duc de Choiseul, et payé pas moins de 1 250 livres. Les deux toiles sont présumées perdues, mais il en existe une ancienne reproduction (*Ill. 1*)³ et une eau-forte gravée par Guglielmo Morghen au XIX^e siècle avec la dédicace à un certain « A. Annèe » (*Ill. 2*)⁴. Depuis le travail de David Stone, on s'accorde généralement pour reconnaître dans la photographie la peinture du maréchal de Choiseul-Praslin, mais l'existence de la gravure, jusqu'alors ignorée par les chercheurs, jette un sérieux doute, puisque bien que similaires, les deux images ne semblent pas représenter le même tableau.

Outre notre feuille, on connaît quatre autres dessins du Guerchin qui reprennent le thème d'*Angélique et Médor* gravant leurs noms sur les arbres. Deux d'entre eux – l'un conservé à la Galerie des Offices de Florence, à l'encre diluée et sanguine (inv. 3704 S), et l'autre au British Museum, montrant les deux amoureux dans un vaste paysage (inv. Pp. 4-63) – appartiennent à la période romaine de l'artiste et sont datables des années 1620-1621. Les deux autres dessins, à la plume et au lavis de bistre, présentent en revanche des analogies avec les tableaux disparus. Le plus célèbre, autrefois dans la collection de Denis Mahon, est aujourd'hui conservé à l'Ashmolean Museum (inv. WA2012.83, *Ill. 3*)⁵. Les jambes d'Angélique sont enveloppées d'un drapé, elle tient un stylet dans sa main, mais se retourne pour voir son nom que Médor vient de tracer sur l'écorce. Le deuxième, peu étudié car d'acquisition relativement récente, se trouve à la Pierpont Morgan Library de New York (inv. 1996.63,



Ill. 4). L'artiste n'y montre que les bustes de ses héros : Médor tout occupé à écrire le nom de sa bienaimée – dans une pose identique à celle de la gravure de Morghen –, et Angélique qui l'observe par-dessus son épaule. La plume virevoltante, empesée, incisive de ces deux feuilles est celle, reconnaissable entre toutes, des dessins tardifs du Guerchin qui, impatient de coucher son idée sur le papier, préférerait suggérer plutôt qu'explicitier. Ses dessins servaient à trouver un geste, une pose, un reflet de lumière, un effet d'ensemble et non à préparer la peinture dans ses moindres détails. Cette même ligne vibrante se retrouve dans notre dessin qui se passe de lavis à l'instar de certaines feuilles datant justement des années 1640⁶. Comme souvent, hélas, l'absence de lavis obligea le dessinateur à surcharger d'encre les zones d'ombre. Encre ferrogallique qui finit par brunir le papier, voire l'éroder par endroits. Mais cela ne nuit en rien à la clarté de la composition, à la fois parfaitement aboutie et bien différente des autres versions, peintes ou dessinées. Ici, Angélique est à droite de son amant et époux, allongée et n'écrit guère, s'abandonnant à son bonheur. Médor est debout et finit de tracer son nom sur le tronc pour la troisième fois sous le regard amusé d'un putto qui tient un arc mais ne vise plus personne. Est-ce l'unique trace du tableau peint en 1642 ou bien une première idée finalement abandonnée par le Guerchin ? En l'état actuel de nos connaissances, il est difficile de trancher. Reste qu'il s'agit d'une feuille inédite qui permet de mieux appréhender le génie du peintre et la réflexion intense qui précédait l'élaboration de ses tableaux.

Nous remercions M. Nicholas Turner de nous avoir confirmé l'authenticité de notre dessin.

¹ L'Arioste, *Ronald furieux*, trad. Par Francisque Reynard, Paris, 1880, t. II, chant XIX, p. 142.

² Il Guercino, *Libro dei Conti*, éd. B. Ghelfi, D. Mahon, Milan, 1997, p. 114, no 282 ; p. 136, no 380.

³ Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988, p. 318, no 245 (voir aussi David M. Stone, *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1991, no 228).

⁴ L'estampe est annotée « Guercino dip. », « Il Quadro originale esiste nella Galleria del Car. G. Gizzi ». Il s'agit sans doute du cardinal Giovanni Gizzi, secrétaire d'État du Vatican.

⁵ Voir Nicholas Turner et Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British collections*, cat. exp. Londres, 1991, no 130. Il existe une copie au Louvre, probablement non autographe (inv. 6950, plume, encre brune, lavis brun, pierre noire, 27,2 x 39,5 cm).

⁶ Voir Denis Mahon et Nicholas Turner, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989 ; Nicholas Turner et Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British collections*, cat. exp. Londres, 1991.



Ill. 1

Giovanni Francesco Barbieri dit il Guercino

Angélique et Médor

1642 ou 1647. Huile sur bois. 208 x 255 cm.

Localisation actuelle inconnue.



Ill. 2

Guglielmo Morghen d'après le Guercino

Angélique et Médor

XIX^e siècle. Eau-forte.

New York, Pierpont Morgan Library, inv. R12770.



Ill. 3

Francesco Barbieri dit il Guercin

Angélique et Médor

Vers 1647 ? Plume et encre brune, lavis brun. 25,6 x 38 cm.

Oxford, Ashmolean Museum, vers 1647, inv. WA2012.83
(anc. Collection Denis Mahon).



Ill. 4

Francesco Barbieri dit il Guercin

Angélique et Médor

1642-1647. Plume et encre brune, lavis brun. 25,8 x 19,1 cm.

New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1996.63.



Jean Antoine WATTEAU

(Valenciennes, 1684 - Nogent-sur-Marne, 1721)

6 | LA POLONAISE DEBOUT

Circa 1709-1710

Sanguine. Le dessin a été contre-éprouvé.

13,3 x 7,8 cm

Provenance

- Jean de Jullienne (1686-1766) ?
- Lucien Rouzé-Huet († vers 1889), Lille (Lugt 1742 en bas à droite) ;
- Maurice Delacre (1862-1938), Gand (mentionné par Karl Theodore Parker en 1932 dans une lettre à Jacques Mathey, archives J. Mathey du Département des peintures du musée du Louvre) ;
- Sa vente, Berne, 21-22 juin 1949, lot 488, repr. pl. 23 ;
- Vente Paris, Galliera, 3 avril 1962, lot 21, repr. (4 000 francs) ;
- Vente Paris, Galliera, 23 mars 1963, lettre R ;
- Paris, collection particulière ;
- Vente Paris, Drouot, 15 décembre 1992, lot 8, repr. (38 000 francs) ;
- France, collection particulière.

Célèbre et néanmoins insaisissable, Jean-Antoine Watteau est considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands dessinateurs français. Né à Valenciennes, il révéla très tôt une disposition pour le dessin. Encouragé par sa famille, il fut probablement mis en apprentissage chez Jacques-Albert Gérin († 1702), puis partit tenter sa chance à Paris. Son parcours dans la capitale fut chaotique jusqu'à son arrivée, vers 1704, dans l'atelier de Claude Gillot (1673-1722), spécialisé dans les représentations du théâtre de foires. Une communauté de goûts les réunit, et le monde du théâtre ne cessa depuis de fasciner et d'inspirer Watteau, comme le soulignent Jacques Thuillier et André Châtelet : « Si le théâtre attire Watteau, c'est d'abord par sa qualité de rêve. Et, ce rêve, il le transcende lui-même pour le recréer plus intense encore. » La passion du théâtre de Watteau le conduisit à développer le thème des fêtes galantes, mettant en scène des personnages de la Comédie Italienne aux tenues chamarrées dépeints au milieu d'une nature idéalisée où règnent les sentiments amoureux et le badinage, thème qui va perdurer jusque vers 1780 avec Nicolas Lancret, et Jean-Baptiste Pater puis François Boucher et Jean-Honoré Fragonard.

Que ce soit à Valenciennes dans sa première jeunesse ou à Paris, chez Gillot, puis chez l'ornemaniste Claude III Audran et, enfin, installé à son compte, Watteau passait son temps à dessiner tout ce qu'il voyait saisissant merveilleu-

sement les attitudes et les détails vestimentaires : spectacles de la rue, silhouettes, comédiens, paysages. La sanguine fut sa technique de prédilection et il aimait travailler celle d'Angleterre, d'un ton pourpre, vantée par les manuels technologiques, différente de la sanguine brunâtre communément utilisée. Edme François Gersaint, assure que Watteau « étoit plus content de ses Dessins que de ses Tableaux [...] ». Il trouvoit plus d'agrément à Dessiner qu'à Peindre¹ ». Pierre Rosenberg ajoute même dans son ouvrage *Du dessin au tableau* qu'il « dessine sans autre souci que son plaisir, sans autre but que son dessin² ».

Notre dessin à la sanguine sur papier blanc-crème est traité avec rapidité et virtuosité par Watteau qui saisit sur le vif une femme costumée. L'artiste la rencontra probablement lors d'un bal, mais la place dans une architecture antiquisante légèrement esquissée. La silhouette féminine vue de dos est une récurrence dans l'œuvre du peintre. Le trait est spontané et souple, les hachures régulières et serrées donnent de l'ampleur au volume de la robe dans toutes ses subtilités. La fourrure de la pelisse est traitée de façon rapide et saccadée, suggérant la douceur du poil.

Accumulés au fil des années, les croquis de Watteau furent légués à ses amis, dont le teinturier Jean de Julienne (1686-1766) qui diffusa son œuvre en faisant graver à l'eau forte et au burin quelque trois cent cinquante dessins issus pour la



plupart de sa propre collection. On y trouve notre sanguine dès la planche 5 du premier volume du *Recueil Julienne* paru en 1726-1728 (ill. 1).

Édité en 1735, le troisième volume, intitulé *L'Œuvre gravé d'Antoine Watteau*, présente, planche 30, une peinture du maître accompagnée d'un huitain « Coquettes qui pour voir galans au rendez-vous, voulez courir le bal, en dépit d'un Epoux... ». Conservé à l'Ermitage, ce petit tableau sur bois (ill. 3) n'eut de cesse de changer de titre depuis le XVIII^e siècle : *Le Retour de Bal* chez Lépicié en 1741, *Personnages en Masque se préparant pour le bal* dans le catalogue de la collection Crozat dressé en 1755, puis *Coquettes, Comédiens italiens*, et, enfin, *Acteurs de la Comédie Française*. Toujours utilisé par le musée, ce titre fut proposé par Inna S. Nemilova en 1970³ en partant de l'hypothèse de Jean Adhémar⁴ que la dame de gauche coiffée d'une sorte de turban et vêtue d'un manteau rouge bordé de fourrure n'était autre que la célèbre comédienne Charlotte Desmares (1682-1725). Nemilova crut en effet pouvoir nommer les autres personnages – tous, selon elle, acteurs de la Comédie Française –, mais aussi affirmer que chaque fois que Watteau peignait une dame portant cette tenue exotique il s'agissait d'un portrait de la Desmares. Ce sont la belle *Rêveuse* du musée de Chicago (ill. 4), *La Pollonnoise* connue d'après la gravure de Michel Aubert, et surtout *La Polonaise* préparée par notre dessin, issue elle aussi de la collection Crozat et aujourd'hui conservée à Varsovie (ill. 2). Même jeune femme brune aux traits fins et même costume rouge cramoisi fourré de martre.

Tentante, l'identification à Desmares se heurte à une représentation plus véridique de la comédienne, mais surtout au fait qu'au XVIII^e siècle aucun auteur n'avait jamais vu dans ces peintures qu'une figure de fantaisie. Le tableau de l'Ermitage est révélateur, puisque les protagonistes de cette scène qui tient de la compilation de croquis plutôt que d'un portrait de groupe, portent tous les costumes de bal masqué les plus à la mode. La seconde demoiselle est ainsi vêtue « à l'espagnole », une tenue aux lointains souvenirs de la Renaissance tardive avec ses fraises godronnées, ses capes et ses toques à plumets. D'après les analyses, la dame vêtue « à la polonaise » était d'abord coiffée « en cheveux » et portait une robe bien différente avant de recevoir sa tenue où la sophistication joue avec la simplicité. D'inspiration plus turque que polonaise, ce costume se compose d'une chemise blanche largement ouverte et d'une robe rayée bleu et blanc rappelant les *entaris* des Ottomans avec leurs doublures de soie colorées et manches très longues et fendues apparues justement dans la mode turque au tout début du XVIII^e siècle. Dessus, un manteau à mancherons

qui est tel un mélange entre le *kirk* (*hirka*) cintré que portaient les sultanes et le *kontusz* polonais au large col rabattu que l'on retrouve dans les portraits des reines de Pologne au XVIII^e siècle porté sur une robe à la française. La coiffe est toute ottomane, formée de bandes de tissu enveloppant la tête avec grâce et légèreté et laissant échapper quelques mèches de cheveux : seul le plumet en touffe sur le côté cherche à rappeler la Pologne dans *La Pollonnoise*. Une autre entorse à la mode turque est la longueur de l'*entari* devenu robe et l'absence du *sarwal* (*şalvar*), ce pantalon bouffant incontournable de la garde-robe féminine. Un costume finalement peu caractérisé – sultane ? Polonaise ? – et plus adapté à un bal masqué qu'à une représentation théâtrale, ce que semble d'ailleurs confirmer l'éventail que tient la jeune femme dans *La Rêveuse*. Un accoutrement qui eut pourtant moins de succès dans la peinture galante que le costume de l'Espagnolette, omniprésent et extrêmement varié, avant de réapparaître, métamorphosé, dans la *Belle Grecque* de Nicolas Lancret (vers 1732, Londres, Wallace Collection, inv. P450) et les robes « à la Levantine » des années 1770.

Ce costume serait-il la clé de la datation de notre dessin et de toute la série des petits panneaux où figure la jolie « Polonaise » ? Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat datent notre feuille de 1709-1710 environ, tout comme deux autres sanguines représentant les femmes en costume « polonais » (Genève, collection particulière ; Louvre, inv. 27545) dont la pose rappelle celle de *La Pollonnoise*⁵. Ce costume si particulier et unique aurait pu marquer l'artiste lors d'un bal, au point de l'inciter à modifier la tenue de la dame dans les *Coquettes qui pour voir galans*. On pense notamment aux célèbres bals de l'Opéra instaurés par l'ordonnance du Régent du 31 décembre 1715 dont les participants issus de la haute société parisienne rivalisaient d'ingéniosité et d'élégance. Mais on pourrait difficilement aller jusqu'en 1717, date supposée du tableau de Varsovie, ni 1718, date récemment proposée pour les *Coquettes* de l'Ermitage⁶ : l'engouement pour la mode turque provoqué par le séjour à Istanbul de Lady Mary Wortley Montagu entre 1716 et 1718 aurait alors empêché toute confusion avec le costume polonais.

Œuvres en rapport :

- Antoine Watteau, *La Polonoise*. Vers 1717. Huile sur bois, 36,5 x 28,5 cm. Varsovie, Muzeum Narodowe, inv. 131078 (ill. 2). Les éléments d'architecture visibles dans le dessin sont remplacés par des arbres. Provient de la collection Crozat. Acquis par Catherine II de Russie en 1772, puis conservé à l'Ermitage et échangé en 1922 contre le *Baiser volé* de Fragonard de la collection Poniatowski. Voir Pierre Rosenberg, Ettore Camesasca, *Tout l'œuvre peint de Watteau*, Paris, 1970, no 166 ; Teresa Armólówicz-Kosecka, Anna Dobrzycka, *Sztuka francuska w zbiorach polskich, 1230-1830*, cat. exp. Varsovie, 1973, p. 45).
- François Boucher, gravé en contrepartie. 33,8 x 21,7 cm au trait carré (ill. 1). 1^{er} état. *Figures de différents caractères d'après nature par Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et Sculpture, gravées à l'eau forte par des plus habiles peintres et graveurs du temps, tirées des plus beaux cabinets de Paris, 1726-1728*, pl. 5. Voir : Émile Dacier, Jacques Hérold, Albert Vuafart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, 1921-1929, III, 1922, n° 334 ; 1926, pl. IV ; Pierrette Jean-Richard, *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Collection Edmond de Rothschild. Inventaire général des gravures. École française I. L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, no 37. L'eau-forte de Boucher fut gravée en réduction et en contrepartie par le chevalier de Vallory.
- Eau-forte, 3^e état avec décor végétal. Gravé par Louis Germain dans la réédition des *Figures de différents caractères* de 1764. Voir : Pierre Rosenberg, « Watteau : le recueil de Valenciennes », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4-5, 1986, p. 47-54.

Bibliographie

- Omis par Karl Theodore Parker et Jacques Mathey.
- Pierre Rosenberg, Margaret Morgan Grasselli, *Watteau. 1684-1721*, cat. exp. Paris, Berlin, Washington, 1984, p. 305.
- *The Watteau Society Bulletin*, 1994, n° 3, p. 46.
- Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau. 1684-1721. Catalogue raisonné des dessins*, Paris, Milan, 1996, I, p. 72, n° 44, repr.

¹ Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines [...], tableaux, desseins, estampes provenant de la succession de M. Angrian, vicomte de Fronsperuis*, Paris, 1747, p. 266.

² Pierre Rosenberg, *Du Dessin au tableau*, Paris, 2001.

³ Inna Sergeevna Nemilova, « Le tableau de Watteau *Acteurs de la Comédie Française* et le problème du portrait dans l'œuvre de l'artiste », *Zapadnoevropejskoie iskoustvo*, 1970, p. 145-158 [en russe].

⁴ Jean Adhémar, *Watteau, sa vie, son œuvre...*, Paris, 1950, p. 119.

⁵ Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau. 1684-1721. Catalogue raisonné des dessins*, Paris, Milan, 1996, I, p. 52, no 29 et p. 122, no 76.

⁶ Julia N. Belova, *L'œuvre d'Antoine Watteau dans le contexte des traditions artistiques du XVII^e siècle*, thèse de doctorat, Moscou, Université d'État, 2009, chap. III.



Ill. 1

François Boucher d'après Watteau

Jeune femme coiffée d'un turban (la Polonoise)

Eau-forte. 1721. Figures de différents caractères, pl. 5.



Ill. 2

Antoine Watteau

La Polonoise

Vers 1715. Huile sur bois. 36,5 x 28,5 cm.

Varsovie, Muzeum Narodowe, inv. 131078.



Ill. 3

Antoine Watteau

Coquettes qui pour voir galans...

(le Retour du Bal ou Acteurs de la Comédie Française)

1711-1712 (?). Huile sur bois. 20,2 x 25 cm.

Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv.



Ill. 4

Antoine Watteau

La Réveuse

1715-1717. Huile sur bois. 23,2 x 17 cm.

Chicago, Art Institute, inv. 1960.305.



Antoine RIVALZ

(Toulouse, 1667 - 1735)

7 | AUTO PORTRAIT AU MANTEAU ROUGE ET AU TRICORNE

Circa 1710-1715

Pastel sur papier marouflé sur toile.

55 x 46 cm

Provenance

- Pierre Rivalz, chevalier (1718-1785) en 1754.
- France, collection particulière.

Baptisé à Toulouse en 1667, Antoine Rivalz débuta son apprentissage dans l'atelier de son père, Jean-Pierre Rivalz, architecte et peintre de l'hôtel de ville de Toulouse. Il y fit deux rencontres importantes : le sculpteur Marc Arcis et le dessinateur Raymond Lafage, déjà célèbre, dont il devint l'élève, avant de partir parfaire sa formation à Paris, puis à Rome où il demeura plus de dix ans. Ce long contact avec les traditions italiennes fut, pour Rivalz, le temps de la maturation et des premières commandes importantes, certaines venues de sa Toulouse natale préparant son retour. Dès 1703, Rivalz put ainsi succéder à son père comme peintre de l'hôtel de ville de Toulouse, charge qu'il assumait jusqu'à sa mort en 1735. Essentielle au gouvernement de la ville et à l'image des élites urbaines, cette fonction supposait la réalisation annuelle des portraits des Capitouls et l'exécution des commandes publiques les plus variées : tableaux commémoratifs, peintures de documents et d'armoiries, projets d'architecture éphémère, voire la restauration d'œuvres. Faiblement rémunérée – 400 livres par an seulement –, la charge de peintre de la ville permit à Rivalz de nouer de fructueuses relations avec le patriciat toulousain et de bénéficier d'un quasi-monopole des commandes publiques, religieuses et privées à Toulouse, imposant son style personnel et brillant. Il disposait, au Capitole, d'un vaste atelier où affluaient de nombreux élèves, dont Subleyras, son disciple préféré.

En 1726, au faite de sa carrière, Rivalz réussit à obtenir des Capitouls la création d'une école de dessin, devenue en 1750, par lettres patentes de Louis XV, Académie royale de Peinture, Sculpture et Architecture de Toulouse, la seule après celle de Paris qui devait jamais porter ce titre. À l'occasion de sa première exposition présidée par le buste

de Rivalz par Jean-Baptiste Péro¹ à partir de l'autoportrait de l'artiste (*Ill. 2*), un hommage particulier fut rendu à l'illustre peintre, avec vingt-deux tableaux et dessins prêtés par son fils Pierre dit le chevalier Rivalz et divers collectionneurs. Il ne se passa pas d'année, jusqu'en 1791, sans que ses œuvres ne soient présentées, dont trois de ses autoportraits prêtés par le chevalier Rivalz : celui qui avait inspiré Péro en 1751 (Pierre Rivalz le légua à l'Académie de Toulouse en 1783), tardif où l'artiste marqué par l'âge tient le tableau ovale de son épouse en 1762 (collection particulière, *Ill. 4*)² et « Portrait au Pastel d'Antoine Rivals, peint par lui-même » en 1754 sous le numéro 74.

Un deuxième « Portrait au pastel » – sans aucune autre indication – portant le numéro 76 à l'exposition de 1754 pourrait être celui de Louise Rivalz, exposé en 1773 (n° 112) (*Ill. 1*). Réapparu récemment sur le marché, à moins qu'il ne s'agisse d'une très belle copie, il fut acquis par le musée Paul-Dupuy de Toulouse et constituait jusqu'alors l'unique pastel dans le vaste œuvre d'Antoine Rivalz. Quant à l'autoportrait, les chercheurs s'étaient accordés pour en reconnaître la copie dans un pastel médiocre conservé dans une collection toulousaine.

La redécouverte de notre œuvre non seulement confirme cette hypothèse, mais permet aussi de se pencher sur la technique très particulière du pastel chez Rivalz. Dessinateur remarquable – on devine le trait sous-jacent solide et sûr à la pierre noire de chaque portrait –, il manie le pastel comme un peintre, sculptant les formes par aplats larges à l'instar de ses portraits à l'huile. Plus tendre dans le portrait de Louise Rivalz, plus appuyé dans sa propre image, il s'occupe surtout à rendre les reflets de lumière sur la peau et les habits qu'il transforme en voluptueux drapés



à peine identifiable. Pour Louise, c'est une cape noire qui contraste avantageusement avec la clarté de ses carnations. Pour l'artiste lui-même, c'est un manteau d'un rouge chaud et puissant, le rouge des habits des Capitouls de Toulouse et le rouge de Rivalz, présent dans quasiment tous ses tableaux. Les pastels ne sont pas datés, mais au vu des autres représentations d'Antoine Rivalz et de sa femme, il faut en situer la réalisation vers 1710-1715. De fait, les visages des deux époux ont perdu cette fraîcheur juvénile qui caractérise le double portrait peint par Jean-Pierre Rivalz vers 1703, année du mariage d'Antoine avec sa cousine Louise Rivalz (Ill. 3). La quarantaine resplendissante, l'artiste, dans notre pastel, paraît tel que dans l'*Autoportrait avec le dessin de Saint Michel* qui doit également dater des années 1710-1715 environ et non de 1726 comme on le pense abusivement : cette dernière date est celle de la gravure tirée par Barthélemy Rivalz, mais ne peut être celle du tableau car le peintre avait alors cinquante-neuf ans (Ill. 2). Louise également, dans son portrait au pastel, avec son visage plein et ses cheveux bruns paraît loin du tableau que tient son époux dans son dernier *Autoportrait* (Ill. 4).

La tentation est forte de voir dans les deux pastels des pendants. La technique, la présentation, l'échelle et la provenance identiques ne s'y opposent guère. Alors que l'image de Louise est ouverte, celle de Rivalz lui-même est intériorisée et puissante. Pas celle d'un époux dévoué comme dans son *Autoportrait* tardif, mais celle d'un grand artiste conscient de son talent, de sa position et de son importance.

Notre pastel constitue une belle redécouverte dans l'œuvre de l'artiste et préfigure le développement de ce médium en France tout au long du XVIII^e siècle.

Œuvre en rapport :

- Copie au pastel, signée *Haydié* et datée de *mai 1879*. 46 x 37 cm. Autrefois collection Audémar-Luxeuil, puis vente Toulouse, hôtel de ventes, 7 novembre 2001 (attr. à J. P. Rivalz le Jeune, sans identification).

Exposition :

- 1754, Salon de Toulouse, n° 74.

Bibliographie :

- Pierre Rivalz, *Catalogue de la collection laissée par Antoine au Chevalier*, s. l. n. d. (avant 1765).
- Jean Penent, *Antoine Rivalz. 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, cat. exp., Paris, Somogy, 2004, p. 210, n° 315 (comme perdu).
- Henri Vienne, « L'œuvre gravé d'Antoine Rivals », *Revue de Toulouse*, 1866, p. 276.
- Robert Mesuret, *Les Miniaturistes du Capitole de 1610 à 1790*, cat. exp. Toulouse, musée Paul-Dupuy, 1956, CCCXLIX.
- Robert Mesuret, *Les Expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, n° 407.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, 2006, p. 437 (comme perdu).
- Valérie Néouze, *Le peintre Antoine Rivalz (1667-1735)*, thèse de l'école des chartes, 2000.

¹ Terre cuite. Toulouse, musée des Augustins, inv. Ra 882.

² Jean Penent, *Antoine Rivalz. 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, cat. exp., Paris, Somogy, 2004, p. 210, n° 519 et 644.



Ill. 2

Antoine Rivalz

Autoportrait avec le dessin de Saint Michel terrassant les anges rebelles
Huile sur toile. Vers 1710.

83 x 64 cm. Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 272.



Ill. 1

Antoine Rivalz

Portrait de Louise Rivalz, épouse de l'artiste

Pastel sur papier maroufflé sur toile. Vers 1700.

50 x 39,2 cm. Toulouse, Musée Paul-Dupuy, inv. 011.1.1.



Ill. 3

Jean-Pierre Rivalz

Portrait d'Antoine et de Louise Rivalz au temps de leur mariage

Huile sur toile. Vers 1703.

Collection particulière.



Ill. 4

Antoine Rivalz

Autoportrait âgé avec le portrait de son épouse

Huile sur toile. 1730.

118 x 94 cm. Collection particulière.

François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

8

PASTORALE DANS UN PAYSAGE AVEC CHÈVRE ET MOUTONS

Circa 1760-1770

Pierre noire, craie blanche, estompe, rehauts de sanguine brûlée, de pastel et de lavis d'encre noire, sur une mise en place sous-jacente à la sanguine.

25,4 x 31,6 cm

Provenance

- Saint-Pétersbourg, Palais Anitchkoff
- Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage
- Vente C. G. Boerner, Leipzig, 4 mai 1932, lot 9 (comme François Boucher)
- Vente New York, Christie's, 22 Janvier 2003, lot 66 (comme François Boucher).

La production des dernières années de François Boucher présente de nombreux dessins d'une grande complexité, dans lesquels l'artiste, à la recherche d'effets, associe librement toutes sortes de techniques. On le trouve par exemple travaillant à l'encre sur de l'estompe, ou mariant la pierre noire au lavis gris seul ou au lavis brun rehaussé de gouache blanche, ou bien associant l'huile, la gouache à la pierre noire, avec une présence insistante de l'estompe et du pastel, ce dernier distribué souvent en quelques touches légères comme un point final au dessin, c'est ici le cas de la rose qui occupe le centre de la composition. La sanguine disparaît au profit d'une sanguine brûlée nouvelle, obtenue artificiellement dans les années 1760 chez certains marchands de couleur, on la retrouve aussi dans cette pastorale. La composition d'ensemble, l'épaisseur et la densité des ombres, l'importance accrue de l'estompe appartiennent également aux dernières années de l'artiste et situent la feuille entre 1760 et 1770 (*Ill. 1*).

Un examen attentif fait ressortir un mélange de techniques remarquable, même chez l'artiste : la mise en place sous-jacente du dessin a été réalisée avec une sanguine très fine, reprise avec une pierre noire discrète que l'on perçoit bien par exemple dans le visage de la jeune fille, sur le contour de son bras, ou sous la main gauche du jeune homme. Cette mise en place des contours mélangeant les deux techniques est apparue très tôt dans la vie de l'artiste ; en revanche, l'estompe sous-jacente, qui définit préalablement les masses, au moins pour les fonds d'arbres et les animaux, le rocher du premier plan et le jeune homme, élément central de

la feuille, obéit à une technique des dernières années, qui permet à l'artiste une mise en volume efficace, à partir de laquelle les contours seront redessinés et affinés. L'estompe est plus légère dans la mise en place de la jeune fille, en pleine lumière, on la retrouve seulement dans les ombres du chapeau, du dos ou de la manche. Les contours ont été partout repris sur l'estompe et plus ou moins appuyés, certains éclairés de craie blanche, d'autres soulignés de lavis noir ou de cette sanguine brûlée caractéristique des dernières années. L'efficacité des accents de pierre noire ou de pastel noir posés comme au pinceau sur la coiffure de la jeune fille ou du jeune homme, sur le dos des moutons, leurs oreilles ou la barbiche de la chèvre amplifie encore la mise en volume de l'ensemble et lui donne un côté presque pictural. Les quelques touches de pastel posées au dernier moment, le sujet, l'aspect très juvénile du garçon, le profil appuyé de la jeune fille, le dessin de leurs mains, la complicité souriante des animaux, associés à la liberté absolue dans le choix des moyens et à la virtuosité de l'exécution indiquent clairement un original tardif de François Boucher, dans cette technique du dessin fini prêt à encadrer que beaucoup d'amateurs lui demandaient.

Il n'y a probablement pas de tableau en rapport, l'œuvre se suffisant à elle-même. En revanche, il arrive dans les dernières années que Boucher produise l'un de ces dessins très finis, destiné à être encadré, à l'occasion de sa réflexion sur un sujet de tableau, matérialisée par une esquisse enlevée préalable au tableau éventuel, complétée, si nécessaire par un ou plusieurs dessins préparatoires à certaines figures.







Chez Boucher, l'impulsion créatrice commence en effet par un dessin d'ensemble très enlevé¹ ou par une esquisse, qui en a la même fonction, celle d'une première idée, à partir de laquelle il poursuit son travail de réflexion à travers des dessins de certains détails s'il doit aller jusqu'au tableau². L'esquisse existe (*Ill. 2*)³, mais il n'y a pas eu semble-t-il de tableau : ceci ne contredit pas, avec le succès que rencontre le dessin encadré après 1750, la possibilité par ailleurs de faire un dessin fini de la même composition pour un amateur. Le dessin a été recoupé et les personnages y sont un peu à l'étroit, la grande marque caractéristique du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg ainsi que son montage violet ont été enlevés, puisqu'il s'agit bien du dessin du musée de l'Ermitage vendu sous le n° 9 à la galerie Boerner de Leipzig le 4 mai 1932, comme François Boucher, provenant du palais Anitchkoff.

Françoise Joulie

Bibliographie :

- Alexandre Ananoff, Daniel Wildenstein, *François Boucher*, Paris, Lausanne, 1976, vol. II, p. 252-253, n° 611/1, fig. 1631.

¹ Françoise Joulie, *François Boucher. Fragments d'une vision du monde*, cat. exp. Copenhague, musée Gl Holtgaard, 2013, n° 66.

² Voir par exemple sur cette utilisation de l'esquisse Joulie, *op. cit.*, sous n° 63, 68 et 81.

³ Ananoff, Wildenstein, 1976, II, p. 252-253, fig. 1629.



Ill. 2

François Boucher

Les jeunes amoureux

Huile sur toile. 27,9 x 35,5 cm. Collection particulière.



Ill. 1

François Boucher

Mère et son enfant se reposant

1770. Pierre noire, pastel noir, rehauts de craie blanche. 23,5 x 29 cm. Collection particulière.



Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 - Paris, 1805)

9 | ÉTUDE DE JAMBES DE FEMME ASSISE

Circa 1767

Sanguine.

A été contre-éprouvé.

43 x 25,5 cm

Provenance

- Collection Jacques Mathey (1883-1973), Paris (comme Jean-Antoine Watteau) ;
- Collection Calman ;
- France, collection particulière.

Dans la collection de l'historien de l'art Jacques Mathey, auteur du catalogue des dessins de Watteau, cette feuille était attribuée au génie des fêtes galantes en dépit de l'évidente disparité de style. Car le chercheur ne voulut pas laisser sans un nom illustre ce dessin puissant où chaque trait trahit une main sûre et expérimentée. Il n'avait pas reconnu dans cette étude remarquable l'œuvre d'un autre grand dessinateur du XVIII^e siècle français, Jean-Baptiste Greuze. Mais il est vrai que ces jambes énergiquement modelées à la sanguine sont d'une vérité presque palpable, bien loin de la beauté idéalisée des jeunes femmes diaphanes et sensibles que peignait Greuze.

Fils d'un entrepreneur et architecte de Tournus, Greuze manifesta très tôt un talent particulier pour le dessin. Il obtint de parfaire ses dons dans l'atelier du peintre lyonnais Grandon, et monta à Paris vers 1750. On y connaît mal ses débuts, sauf qu'il ne se fixa dans aucun atelier et dessinait le modèle à l'Académie. En 1755, il devint célèbre grâce à son *Père de famille expliquant la Bible à ses enfants* acquis par La Live de Jully, riche amateur curieux de noms nouveaux. Avec cette scène édifiante, qui contrastait fort avec l'hédonisme rocaille, Greuze rencontrait en effet le goût naissant pour la morale du sentiment et le pathétique. La même année, il fut agréé à l'Académie et commença à exposer au Salon. Mais ni la faveur qui accueillait ses œuvres illustrant les délices de la vertu et qui, avec l'achat par Catherine II de la *Piété filiale*, avait dépassé les frontières du royaume, ni l'engouement du public, ni l'attachement sans faille de Diderot ne pouvaient remplacer une réception académique. Faute d'avoir présenté son tableau de réception, Greuze se serait même vu fermer les portes du Salon de 1767.

Ce ne fut pas l'explication donnée par Diderot à l'absence de son ami au Salon qui le mettait sur un pied d'égalité avec les académiciens les plus renommés : « Il n'y avait rien ni de Pierre, ni de Boucher, ni de La Tour, ni de Bachelier, ni de Greuze. Ils ont dit, pour leurs raisons, qu'ils étaient las de s'exposer aux bêtes, et d'être déchirés¹. » Sans rien exposer, Greuze apparaît dans la critique de Diderot à maintes reprises, souvent cité en exemple, et notamment dans un long passage où l'auteur se vante de savoir « ordonner les images » aussi bien qu'un artiste. Le peintre lui aurait alors dit : « Je voudrais bien peindre une femme toute nue sans blesser la pudeur. » À ce souhait, Diderot aurait répondu en imaginant une belle fille dénudée, mais innocente, pauvre et en pleurs, soutenue par sa vieille mère le visage caché dans ses mains. « Et Greuze dit : Je vois mon tableau. »

Il faut pourtant croire que ce n'est pas cette image qu'imaginait le peintre, mais un tableau autrement plus sensuel. Au Salon de 1769, il présenta ainsi quatre grandes toiles : son morceau de réception, *L'Empereur Septime Sévère et Caracalla* (n° 151, Paris, musée du Louvre, inv. 5031) – non sans fierté et défi, car les académiciens l'avaient trouvé malhabile et ont admis Greuze comme peintre de genre et non d'histoire –, *La Mère bien aimée*, et deux tableaux déjà achetés par le duc de Choiseul, *Une jeune fille qui fait sa prière au pied de l'auteur de l'Amour* (n° 153)² et *Une jeune Fille qui envoie un baiser par la fenêtre, appuyée sur des fleurs, qu'elle brise* (n° 154, localisation actuelle inconnue).

Il semble que Greuze pensait à montrer également au Salon une *Égine visitée par Jupiter*. Restée inachevée, elle est aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum



of Art (Ill. 3) et son esquisse, très différente et qui représente Danaé et non Égine, au Louvre³. Le musée Bonnat de Bayonne possède deux études qui préparent cette ambitieuse peinture (Ill. 1). Le même modèle féminin se retrouve dans une ébauche, peut-être pour *Sainte Marie l'Égyptienne*, conservée à la fondation Custodia, et, semble-t-il, dans une figure conservée à Besançon.

Croquées d'un trait rapide et appuyé, pleines de vie et d'assurance, ses nus féminins devaient, dans la peinture, perdre de leur sensualité au profit d'un sentimentalisme et d'une expression savamment théâtralisée. Les corps s'étirent, les courbes voluptueuses s'effacent, les doigts et les orteils s'allongent, les poses se raidissent jusqu'à rompre tout lien avec la nature, si présent dans les dessins de Greuze et faire regretter son modelé « fier » admiré par les frères Goncourt et ses lignes courtes et courbes qui épousent amoureusement les formes.

Aussi, il n'est pas aisé de reconnaître, dans l'œuvre de l'artiste, la figure que notre esquisse pourrait avoir préparée, alors même que le modèle paraît être la même femme que celle des dessins de Bayonne (Ill. 1). Certes, il existe, dans le catalogue de vente de Caroline Greuze, la fille du peintre, une mention d'une *Étude de jambes à la sanguine*⁴. Théophile Thoré, auteur du catalogue, y avait reconnu un croquis pour la figure de la *Pudeur* dans *Psyché couronnant l'Amour* peinte en 1785-1790, lot 41 de la même vente (Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P.389). Malgré quelques similitudes avec les dessins de cette époque (Ill. 2), notre feuille semble plutôt correspondre aux recherches de Greuze sur le nu féminin à la fin des années 1760 avant que ne se fixe son idéal de beauté qu'il pouvait reproduire sans travail d'après nature. Cette recherche de l'artiste dans la représentation du corps féminin, sensuel et dénudé, est marquée par le retour du courant rubénien à partir du premier tiers du XVIII^e siècle. Assise, et non debout comme la *Pudeur*, jambes croisées et penchant vers la gauche, la femme représentée sur notre feuille rappelle *Andromède* dans le tableau de François Lemoyne daté de 1723 (Ill. 4), mais sa pose pourrait aussi convenir à une *Vénus*, une *Diane*, ou mieux, une *Suzanne* au bain épiée par les vieillards. Peut-être s'agit-il d'une idée jamais concrétisée d'un tableau mythologique ou allégorique destiné au Salon de 1769. L'absence de référence à une peinture rend notre sanguine encore plus énigmatique et fascinante.

Bibliographie :

- Denys Sutton, « French Drawings of the eighteenth Century », *Burlington Magazine*, janvier 1950, repr. pl. 22.
- Edgar Munhall, *Greuze the Draftsman*, cat. exp. New York, Los Angeles, 2002.

Expositions :

- 1944, Paris, Pavillon de Marsan, *Les Goncourt et leur temps*, n° 303.
- 1950, Londres, Matthiesen Gallery, *Exhibition of French Master Drawings of the 18th Century*, n° 107 (attr. à Watteau), repr.
- 1951, Paris, Galerie Cailleux, *Le Dessin français de Watteau à Prud'hon*, n° 171.
- 1968, Paris, Galerie Cailleux, *Watteau et sa génération*, n° 54.

¹ Denis Diderot, *Ruines et paysages : Salons de 1767*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, 1995.

² Huile sur toile. 145,5 x 113 cm. Londres, Wallace Collection, inv. P441.

³ Huile sur toile. 33 x 41 cm. Louvre, inv. MI 1068.

⁴ *Catalogue de tableaux et dessins de Greuze provenant de la succession de sa fille Mademoiselle Caroline Greuze* (par Théophile Thoré), Paris, Alliance des arts, 25-26 janvier 1843, lot 103. Voir aussi : Jean Martin et Charles Masson, *Ceuvre de J.-B. Greuze. Catalogue raisonné suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, Paris, 1908, n° 1430.



Ill. 4

François Lemoyne

Persée et Andromède

1723. Huile sur toile. Londres, Wallace Collection, inv. P417.



Ill. 1

Jean-Baptiste Greuze

Nu féminin (étude pour la Danaé)

Circa 1767. Sanguine. 29 x 41,7 cm.

Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. NI 100.



Ill. 2

Jean-Baptiste Greuze

Deux études de pieds

Circa 1767. Sanguine. 31 x 44,4 cm.

Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. RF 51003.



Ill. 3

Jean-Baptiste Greuze

Égine visitée par Jupiter

Circa 1767. Huile sur toile. 147 x 195,9 cm.

New York, Metropolitan museum of Art, inv. 1970.295.

Jean-Honoré FRAGONARD

(Grasse, 1732 - Paris, 1806)

10 | IPHIGÉNIE APPREND SON SACRIFICE,
SOUTENUE PAR CHLYTEMNESTRE ET ELECTRE(?)

Circa 1765

Huile sur toile. Esquisse

36,8 x 45,1 cm

Provenance

- Hippolyte Walferdin (1795-1880)
- Sa vente, Paris, 12-16 avril 1880, lot 38 (« vendu pour 430 francs »)
- M. Déglise, vers 1889
- Camille Groult (1832-1908), Paris
- Sa vente, Paris, Galerie Charpentier, Ader, 21 mars 1952, lot 77 (« Psyché et l'Amour »)
- Acquis par Mme Lucy Smith Battson chez M. Knoedler & Co., New York, 1962
- Vente Sotheby's, New York, 16 mai 1996, lot 104
- États-Unis, collection particulière

Depuis la vente de la collection d'Hippolyte Walferdin, grand amateur qui avait réuni tant de peintures, d'ébauches et de dessins que l'on avait crû « rouvrir tel qu'il fut fermé, il y a près de quatre-vingts ans, l'atelier d'Honoré Fragonard »¹, notre esquisse est connue sous le titre de *Psyché et l'Amour*. Le rédacteur du catalogue de vente se sentit obligé de détailler la scène beaucoup trop peuplée par rapport à l'iconographie classique du thème : « L'Amour s'envole ; Psyché, éplorée, est soutenue par ses sœurs. » Prudemment, Jean-Pierre Cuzin en 1987 catalogua la toile comme *Scène mythologique*, mais dès 1989, Pierre Rosenberg reprit l'ancien titre.

Or, même si Fragonard aimait multiplier le nombre de personnages en rajoutant des serviteurs ou des « spectateurs » – putti, nymphes – ne pouvait-il guère aller jusqu'à trahir la trame même du roman d'Apulée parfaitement connue de tous. Dans notre esquisse, la jeune femme vêtue d'une robe blanche s'effondre soutenue par une femme en habit rose pâle, tandis qu'une troisième lève les bras dans un poignant désespoir. Le tout sous le regard de plusieurs personnages, dont un dieu fleuve. Pourtant, lorsqu'elle découvre l'identité de son époux, Psyché est seule dans le palais céleste de l'Amour et ses deux sœurs, venues à trois reprises grâce à Zéphyr pour la tourmenter de leurs questions, avaient déjà quitté le pays. Son amour enfui, la malheureuse se jette dans une rivière qui refuse de

l'engloutir, puis part chez sa première sœur et lui raconte que l'Amour l'avait répudiée et souhaite maintenant sa sœur pour épouse. Celle-ci se précipite alors sur le rocher où Zéphyr naguère était venu la chercher et saute dans le vide. La belle se venge ensuite de la même manière de sa seconde sœur : jamais toutes les trois ne sont réunies pour se lamenter ensemble sur le sort de Psyché.

Par ailleurs, est-ce l'Amour qui complète la diagonale dans la toile de Fragonard ? Le personnage est juvénile et ailé, mais porte une torche et n'a ni arc ni carquois. Les reflets rosés dans ses cheveux le font comparer aux porteurs de lumière qui précèdent les déesses du matin et de la nuit et sa posture traduit un mouvement lent et non une fuite précipitée. Et quand bien même s'agirait-il de l'Amour, il n'est pas ici l'acteur de la scène, mais spectateur, tel le témoin du lien fort et ardent qui unit les trois femmes.

Mais si ce n'est pas *Psyché abandonnée*, quel pourrait être le sujet de notre esquisse ? Il semble que la solution réside dans le groupe de trois femmes, traitées presque sur un pied d'égalité et notamment dans la figure en arrière-plan, la plus expressive de toutes. Plutôt qu'une sœur, on imagine une matrone ou une mère qui vient d'apprendre le sort réservé à sa fille bien-aimée. La seconde femme, au contraire jeune, serait une amie ou une sœur aimante et non la « furie » décrite par Apulée tellement sa douleur







paraît sincère. Avec toute la prudence qui s'impose en l'absence de toute évocation univoque, on pencherait alors pour le moment douloureux et jamais représenté où Clytemnestre et sa fille Iphigénie arrivent dans le camp d'Agamemnon pour apprendre que la jeune fille doit être sacrifiée afin que la colère d'Artémis s'apaise. Bien qu'au dernier moment la déesse prise de pitié remplace Iphigénie par une biche, Clytemnestre ne pardonne pas à son époux et tue Agamemnon lorsqu'il revient de Troie.

Dans cette interprétation, le personnage ailé serait le messager d'Artémis ou Diane, déesse de la chasse, de la nuit et protectrice des jeunes femmes vierges. Et le troisième personnage féminin Électre, fille cadette d'Agamemnon et de Clytemnestre et sœur d'Iphigénie. À ses côtés, se placerait Oreste encore enfant.

L'analyse stylistique de notre tableau pourrait confirmer cette hypothèse. En effet, la figure de « Clytemnestre » ressemble beaucoup à celle de Niobé dans une autre esquisse de Fragonard, tandis que la pose d'« Iphigénie » est celle de l'une des filles de Niobé tuée par Diane et Apollon (*Ill. 1*). En outre, le thème du sacrifice est régulier dans l'œuvre de Fragonard dans les années 1760-1770 : il suffit d'évoquer *Corésus et Callirhoé* couvert de louanges au Salon de 1765 (Paris, musée du Louvre) et surtout les trois grands esquisses, *Le Sacrifice interrompu* (58 x 90 cm, Vigo, Museo Municipal Quiñones de León, inv. 705) et les deux *Sacrifices antiques dits sacrifices au Minotaure* (71 x 90 cm et 72 x 91 cm, collections particulières). Tout comme notre peinture, ces esquisses semblent en effet n'avoir jamais été transposées en tableaux achevés, mais leur format plus important et leur facture mieux travaillée empêche tout rapprochement autre que thématique.

En revanche, la comparaison avec la *Niobé* traitée librement en touches rapides et sinueuses et de construction très similaire est plus intéressante et pose la question de la datation de notre esquisse. Jean-Pierre Cuzin la date de 1763-1765, Pierre Rosenberg avance la date jusqu'en 1766, tandis que Marie-Anne Dupuy-Vachey note que « Diane et Apollon perçant de leurs flèches les enfants de Niobé » était le sujet du Grand Prix de 1772. En 1771, ce fut la querelle entre Mars et Minerve, et il existe, au musée de Quimper, une esquisse de Fragonard sur ce même sujet et qui provient de la collection du peintre Anicet Charles Gabriel Lemonnier, vainqueur du Prix de 1772 (*Ill. 2*). Enfin, à imaginer que la jeune fille de notre tableau soit bien Iphigénie, on ne peut s'empêcher de tracer des parallèles avec le *Sacrifice d'Iphigénie* peint par François Lemoyne en 1728² (esquisse conservée à Lille, *Ill. 3*). Joyau de la collection d'Ange Laurent de La Live de Jully, il fut payé pas

moins de 9 050 livres lors de sa vente en mai 1770, soit plus que pour toute autre toile française de cet amateur exigeant³. Trop nombreuses, mais peu explicites, ces rapprochements et coïncidences ne permettent à l'heure actuelle de formuler aucune hypothèse. La raison d'être de ces esquisses enlevées qui révèlent avec force le génie de Fragonard concepteur, « illustrateur » et coloriste, reste à déterminer et leurs datations à réétudier.

On ne se lasse pas d'admirer notre œuvre magnifique au coup de pinceau virtuose et énergique qui exprime une grande liberté d'exécution quasi-impressionniste, avant-gardiste et intemporelle. La richesse de la gamme chromatique avec des touches de roses subtils, jaunes acides n'est pas sans rappeler les belles esquisses vénitienes d'un Giambattista Tiepolo.

Bibliographie :

- Roger Portalis, *Honore Fragonard, sa vie et son œuvre*, Paris, 1889, II, p. 286.
- Pierre de Nolhac, *J.-H. Fragonard 1732-1806*, Paris, 1906, p. 161.
- Louis Réau, *Fragonard, sa vie et son œuvre*, Bruxelles, 1956, p. 146.
- J. Wilhem, *Fragonard* (manuscrit inédit), 1960, p. 82.
- Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard : Vie et œuvre*, Fribourg, 1987, p. 80, 278, cat. n° 98, *Ill.* p. 80, fig. 107.
- Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, 1989, p. 83, cat. n° 112, reproduit (*Psyché soutenue par ses sœurs voit Amour s'éloigner*).
- Omis par Wildenstein.
- Marie-Anne Dupuy-Vachey, *Fragonard. Les plaisirs d'un siècle*, cat. exp. Paris, Musée Jacquemart-André, 2008, p. 37, 42, repr. p. 37, fig. 3a.

Exposition :

- 1969, Los Angeles County Museum of Art (étiquette au verso).

¹ Roger Portalis, « La collection Walferdin et ses Fragonard », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1880, p. 298.

² Huile sur toile. 102 x 137 cm. Localisation actuelle inconnue

³ Pierre Remy, *Catalogue raisonné des tableaux de différentes écoles, des figures & bustes de marbre [...] qui composent le cabinet de M. de la Live de Jully*, 5 mars 1770, lot 75 (les prix sont indiqués dans l'exemplaire personnel de Pierre Remy conservé au Philadelphia Museum of Art, collection John G. Johnson). Voir : Colin B. Bailey, *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, Yale University Press, 2002.



Ill. 1

Jean-Honoré Fragonard

Les Enfants de Niobé tués par Apollon et Diane

Circa 1761-1765 (?). Huile sur toile. 44,5 x 36,2 cm.

Collection particulière.



Ill. 2

Jean-Honoré Fragonard

Vénus protégeant Mars contre Minerve

Circa 1771. Huile sur toile. 45 x 37 cm.

Quimper, musée des Beaux-Arts, inv. 873.1.387.



Ill. 3

François Lemoyne

Le sacrifice d'Iphigénie

1728. Huile sur toile. 26 x 33 cm.

Lille, palais des Beaux-Arts, inv. MNR 74.

Jean VALADE
(Poitiers, 1709 - Paris, 1787)

11

PORTRAIT D'HOMME EN REDINGOTE BLEUE GALONNÉE D'OR

Circa 1765-1770

Pastel sur papier marouflé sur toile.

Au revers du châssis, une étiquette : « *Pastel. Pt d'homme en bleu. 5 N* ».

44,5 x 35,5 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Le portraitiste Jean Valade figure parmi les artistes poitevins qui connurent une carrière parisienne remarquable. Son père, Léonard, est mentionné dans les archives comme « maître en l'art de peindre à Poitiers ». Sa mère, Marie Bellot, était fille d'un maître jardinier. Il reçut probablement de son père les premiers rudiments du métier, mais l'essentiel de sa formation se fit auprès de Charles-Antoine Coypel (1694-1752) à Paris, ainsi que, selon toute vraisemblance, chez Louis Tocqué. C'est Tocqué en tout cas qui le présenta à l'Académie royale où il fut agréé en 1750 comme portraitiste et admis quatre ans plus tard avec les portraits du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et du peintre Louis de Silvestre.

Issu d'un milieu modeste, son mariage en 1752 avec Louise-Gabrielle Rémond, fille du secrétaire de l'intendance de Flandre, contribua à son introduction dans la société parisienne. Parmi les invités à son mariage, on trouvait Abel-François Poisson (futur marquis de Marigny), Malesherbes ou Dupré de Saint-Maur. Cette même année, il reçut du duc d'Orléans une rente viagère qui lui rapportait environ 300 livres par an, sans avoir aucune charge dans la Maison du prince. Grâce à ses participations régulières aux Salons depuis 1751, l'artiste avait rapidement conquis une clientèle de nobles d'épée, de robe et de bourgeois aisés qui lui fournissait des revenus conséquents. L'artiste semble en effet avoir peu souffert des critiques très virulentes de Diderot à l'égard de ses œuvres. Le philosophe paraît avoir changé d'avis lors de la dernière participation du portraitiste au Salon en 1781, puisqu'il nota dans ses carnets : « Valade. [...] Vérité et d'une bonne couleur. Le pastel du même n'est que gris et bleu¹. »

L'ensemble de la carrière de Valade révèle un praticien habile, maniant parfaitement l'huile et le pastel et attaché à la ressemblance et au rendu minutieux des vêtements et des accessoires. Fuyant l'affectation et la théâtralité chères à certains de ses contemporains, l'artiste préférait les présentations simples et naturelles donnant à ses modèles, montrés presque toujours de face, un air cordial et décontracté (*Ill. 1*). Sa technique de pastel tenait beaucoup de Charles-Antoine Coypel, mais avec l'utilisation plus parcimonieuse de l'estompe. Valade commençait par poser le pigment en épaisseur, précisant les contours, les modelés et les dégradés de lumière, avant d'animer cette première couche à l'aide de hachures courtes et vigoureuses. Marquée par l'influence de son maître, sa palette s'éclaircit et s'affine dans les années 1760, donnant la part belle aux roses, aux bleus et aux gris.

Notre pastel appartient justement à cette période marquée notamment par le magnifique portrait de l'épouse de l'artiste conservé au musée d'Orléans (*Ill. 2*). Les deux pastels, non signés, partagent des dimensions plus réduites que d'ordinaire et le cadrage au buste qui met l'accent sur le visage dont l'expression s'impose avec une force peu commune dans l'œuvre de Valade. On y retrouve cependant toutes les caractéristiques de l'art du peintre et ses habitudes, comme d'utiliser du bleu dans les perruques qui relève les carnations traitées en teintes chaudes ou le léger rehaut de beige crème sur la lèvre inférieure.

Est-ce dire que le modèle de notre pastel est à rechercher dans l'entourage immédiat du portraitiste ? Le vêtement de velours bleu très particulier que porte l'homme avec ses larges galons d'or et les grands boutons brodés de fil



d'or et d'argent ne se rencontre guère dans l'iconographie du XVIII^e siècle français et ne fournit malheureusement aucune certitude quant à son métier ni statut. Il semble s'agir d'une redingote qui se différencie du justaucorps par une coupe plus ample et longue et la présence d'un col. Vêtement pratique et bourgeois, il fut porté par la noblesse de robe à partir du milieu du XVIII^e siècle, puis par la grande noblesse, gagnant toutefois en élégance.

Notre modèle serait donc, comme la grande majorité des sujets de Valade, non pas un homme de cour, mais un homme de métier ou de profession, à l'instar de ce « M. Cadet, chirurgien de l'École royale de Saint-Côme » dont le portrait figurait au Salon de 1781. Ce pastel dont on ignore les dimensions et le devenir, est le seul des portraits connus de Valade que l'on pourrait rapprocher de notre œuvre, d'autant mieux si c'était celui-ci que Diderot qualifia de « gris et bleu ».

Nous remercions M. Neil Jeffares de nous avoir confirmé l'attribution de cette œuvre.

Bibliographie :

- Neil Jeffares, *Dictionary of pastelists before 1800*, Londres, 2006, p. 526-532 (version en ligne mise à jour le 14 janvier 2015, www.pastellists.com/Articles/Valade.pdf, p. 9, repr.).
- Marie-Hélène Trope, *Jean Valade « Peintre ordinaire du Roi ». 1710-1787*, cat. exp. Poitiers, Musées de la ville de Poitiers et de la société des antiquaires de l'Ouest, Poitiers, 1993.
- Paul Ratouis de Limay, *Le pastel en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1946.

¹ Valade avait présenté trois portraits, tous au pastel d'après le livret : « 81. De M. Raulin, Conseiller, Médecin ordinaire du roi ; 82. De M. Cadet, Chirurgien de l'École Royale de Saint-Côme ; 83. De Mlle Barbereux. » (*Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris, 1781, éd. *Collection des livrets des anciennes expositions*, XXXI, Paris, 1870, p. 23). Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, éd. E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May, Paris, 1995.



Ill. 1

Jean Valade

Portrait de Claude Baudard de Sainte-James, trésorier de la marine

Signé et date de 1775. Pastel. 62,5 x 52 cm ovale. Collection particulière.



Ill. 2

Jean Valade

Portrait de Madame Valade née Rémond

Circa 1765-1770. Pastel. 47 x 38 cm.

Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 1127.



Philippe-Louis PARIZEAU

(Paris, 1740 - 1801)

12

CORPS DE GARDE

Circa 1770

Sanguine.

Monogramme *SR* rapporté à la sanguine sur le pied du tabouret en bas à droite.

Annoté sur le montage à la plume : *Salvator Rosa*. Au revers du montage, annotation au crayon : « J'ai acheté ce dessin en 1913 chez H. Leclerc à Paris / qui l'attribuait à Taraval. »

43,8 x 60 cm

Provenance

• France, collection particulière.

La biographie et l'œuvre de Philippe-Louis Parizeau demeurent peu étudiés alors même que beaucoup de ses dessins et gravures sont signés et datés. On sait qu'il fut l'élève et l'ami de l'artiste allemand Jean-Georges Wille (1715-1808), spécialiste de gravure d'interprétation sur cuivre installé à Paris et élu à l'Académie en 1761. Les premières réalisations conservées de Parizeau remontent au milieu des années 1760, mais l'essentiel de sa production se situe dans la décennie suivante. N'étant pas agréé à l'Académie, il ne pouvait pas participer au Salon, mais exposa ses œuvres graphiques au Salon de la jeunesse qui s'était tenu place Dauphine en 1769 et en 1770. On le retrouve ensuite, aux côtés d'artistes comme Pillement ou Saint-Aubin, à l'unique édition de l'exposition du Colisée organisée en 1776 par le graveur Marcenay de Ghuy et le peintre Peeters dans le Salon des Grâces du Colisée bâti à grands frais sur les Champs-Élysées et démoli dès avant la fin du siècle. Parizeau y présenta plusieurs dessins « colorés » et « au bistre » consacrés à des sujets littéraires ou vues d'intérieurs (nos 159-174 du catalogue).

On lui attribue en effet peu de tableaux, parmi lesquels le très lumineux *Joseph en prison, expliquant leurs songes aux deux officiers du Pharaon* (Meaux, musée Bossuet, inv. 2001-3)¹, mais plusieurs dessins et gravures à l'eau-forte et « à la manière du lavis » d'après ses compositions et en reproduction des artistes contemporains comme François Boucher, Louis Félix de La Rue, Jean Baptiste Le Prince qui fut son ami, ou des maîtres anciens comme Salvator Rosa. Dans l'abondante œuvre gravée de Rosa, Parizeau fut surtout attiré par les scènes pittoresques représentant les prisonniers gardés, les convoyés ou les soldats, non pas au

combat, mais en train de se reposer, jouer ou boire dans un intérieur austère d'une salle des gardes. Illustré au siècle précédent par plusieurs artistes dont Sébastien Bourdon et Gerbrand van den Eeckout, le genre revint à la mode avec force dans les années 1750 séduisant les peintres qui n'étaient pas spécialistes de scènes de bataille. La consécration vint avec le succès du *Corps de garde* exposé par Carle Van Loo (1705-1765) au Salon de 1757 (collection particulière), gravé l'année suivante par Jean Charles François « à la manière de crayon » et réédité en sanguine en 1773 par Gilles Demarteau (*Ill. 4*). Van Loo fut rapidement suivi par de nombreux émules, de Francesco Casanova (1727-1802) et Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812) jusqu'à Jacques Gamelin (1738-1803), Philibert-Benoît de La Rue (1718-1780) et Parizeau. Même Boucher ne sut résister à cette mode en produisant le dessin *Soldats romains et prisonniers* gravé en 1762 par Per Gustaf Floding.

Si Parizeau ne montra pas ses scènes militaires ni aux Salons de la jeunesse ni au Colisée, leur préférant des sujets plus graves, il ne fut pas moins un assidu du genre. Sans enfreindre les codes de ces scènes hors du temps, il les adapta à sa manière en s'intéressant moins aux jeux de lumière ou physionomies des soldats, et plus aux détails de leur armure et de leur environnement. Dans ses compositions surpeuplées, la perspective est tronquée au profit d'une description attentive des attitudes et des poses les plus variées des protagonistes. En digne héritier des peintres flamands du Siècle d'Or, tout l'intéresse jusqu'aux ornements des tambours, clous des portes, cordes et chaînes des pont-levis, plaques d'armure et les panaches tourbillonnés des casques très caractéristiques des œuvres de l'artiste. Sa façon de traiter les







corps et les volumes par des traits courts et appuyés convient parfaitement à ces figures massives et brutales avec leurs muscles saillants, bras herculéens, chevelures drues et mines sévères.

On distingue deux types de dessins dans l'œuvre de Parizeau. Le premier, à l'encre et au lavis, correspond à ses « dessins colorés » qu'il avait exposés. Ainsi, quatre scènes de prisonniers conservées au Metropolitan Museum of Art de New York (datées de 1768, *Ill. 2*), à Copenhague et à Darmstadt, toutes réalisées à partir de contre-épreuves à la sanguine². Le second type n'emploie que la sanguine et ce sont ces dessins qui étaient probablement contre-épreuves. On y trouve le *Convoi militaire avec prisonniers* et *Soldats discutant devant un bâtiment* conservés à la Horwitz Collection (*Ill. 3*)³, l'*Intérieur d'une salle de gardes* issu de la collection personnelle de Johann Wolfgang von Goethe et qui n'a jamais quitté Weimar (*Ill. 1*), ainsi que notre feuille, la plus grande après le *Convoi*, mais la plus spectaculaire et expressive.

Œuvre en rapport :

- *Corps de garde*, dessin au lavis et à la plume. Paris, collection particulière. Dimensions inconnues. Variante simplifiée de la même composition sans le personnage de droite et avec un drapeau à gauche.

Bibliographie :

- *From Callot to Greuze. French Drawings from Weimar*, cat. d'exposition par David Mandrella, Hermann Mildener, Benjamin Peronnet et Pierre Rosenberg, Berlin, 2005, p. 220-221.



Ill. 1

Philippe-Louis Parizeau

Intérieur d'une salle de gardes

Circa 1770. Sanguine. 34,5 x 47,8 cm.

Weimar, Goete-Nationalmuseum, inv. 989.

¹ Huile sur toile. 108 x 145 cm. Voir : Jean-Claude Boyer, *Les Passions de l'âme : peintures des XVII^e et XVIII^e siècle de la collection Changeux*, Paris, 2006, p.176-177

² New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1985.112.2 et 1985.112.3 (plume et encre brune, lavis, sur une contre-épreuve à la sanguine et traits de pierre noire, 37,2 x 23,7 cm). Copenhague, cabinet des estampes, inv. Tu 30,2. *Homme nu conduit en captivité accompagné de figures éplorées*, Darmstadt, inv. HZ 5399 (sanguine, plume et encre noire, lavis brun, daté de 1775).

³ Inv. 1.1996.97 (sanguine sur traits à la pierre noire. 51,4 x 70 cm) et 1.1998.20 (sanguine, 33,2 x 23,5 cm).



Ill. 2

Philippe-Louis Parizeau

Prisonniers tirés hors de leur cachot

1768. Plume et encre brune, lavis, sur une contre-épreuve à la sanguine et traits de pierre noire. 37,2 x 23,7 cm.

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1985.112.2.



Ill. 3

Philippe-Louis Parizeau

Soldats discutant devant un bâtiment

Circa 1770. Sanguine. 33,2 x 23,5 cm. Horvitz Collection, inv. 1.1998.20.



Ill. 4

Gilles Demarteau d'après Jean Charles François et Carle Van Loo

Corps de garde

1773. Impression en sanguine.

Joseph Charles MARIN

(Paris, 1749 - 1834)

13

LA BIENFAISANCE FAISANT L'AUMÔNE

Circa 1815 ?

Groupe en terre cuite sur un socle rectangulaire en bois imitant le marbre.

29,5 x 29 x 14 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Étude sur nature, projet de monument, idée concrétisée, exercice imposé, réduction, modèle, prouesse soumise à un concours, œuvre finie : la terre cuite accompagne un sculpteur tout le long de sa carrière. Comme nul autre matériau, elle est ainsi témoin de ses recherches, inventions et changements de style. Elle porte également l’empreinte non seulement des outils et des doigts de l’artiste, mais aussi des événements historiques et des changements que connaît le monde qui l’entoure.

Des bouleversements, la France de la fin du XVIII^e siècle en connut beaucoup, ce qui amena les artistes à repenser en profondeur les thèmes iconographiques. Les *Livrets* des Salons parisiens rendent compte dès 1791 de ce renouveau, puisque s’y mêlent les sujets antiquisants encore volontiers frivoles, les portraits des politiques les plus en vue et des grands hommes du passé, les scènes historiques annonçant l’avènement du néo-classicisme davidien et les compositions mettant en scène la Patrie, la Liberté ou la Maternité. Remplaçant les vertus théologiques ou les allégories de l’Ancien Régime, ces personnifications des qualités citoyennes occupent les discours et s’imposent dans les créations artistiques de la République, du Consulat et de l’Empire. Il suffit de citer le projet de colonne triomphale que la citoyenne Desfontaines destinait aux ruines de la Bastille pour voir l’adaptation des allégories traditionnelles : « Un faisceau, symbole de l’Union, porte la Liberté qui s’appuie sur la France [...] Le premier groupe (*sic*) est le Despotisme qui tombe à la vue des Droits-de-l’Homme, présentés par la Loi. Le second, la Philosophie démasquant le Fanatisme. Le troisième, la Charité qui délivre un Prisonnier [...] ». » La Charité que l’on représentait jusqu’alors nourrissant des enfants, se voit ainsi attribuer un rôle tout nouveau et démocratique plutôt que chrétien.

C’est ainsi que notre terre cuite s’écarte résolument des canons traditionnels pour représenter la *Bienfaisance*.

Souvent montrée sous les traits d’une jeune femme, elle est ici une puissante déesse païenne coiffée d’un diadème et d’une couronne formée d’yeux qui voient toute la misère du monde. À ses pieds, la corne d’abondance, attribut traditionnel de la Fortune, fait plus songer à la secourable Fortune de Rome antique (*Fortuna publica populi romani*) qu’à la capricieuse Fortune de l’iconographie chrétienne. Près de la déesse, un autel sert à présenter deux bourses pleines et des pièces d’or que la Bienfaisance s’apprête à donner à la pauvre femme aux vêtements élimés serrant son nouveau né dans ses bras et qui s’agenouille, reconnaissante. Le berceau derrière elle est tel un symbole, non dénué de pittoresque, de l’enfance protégée.

On peut rapprocher notre groupe du biscuit de Sèvres datant des premières années révolutionnaires qui met en scène une femme voilée faisant l’aumône à une mère dont les courbes rappellent trop les voluptueuses bergères du XVIII^e siècle (*Ill. 1*). Postérieur d’une vingtaine d’années, un dessin de Charles Meynier intitulé *Scène de charité* reprend ce thème d’aumône, mais souligne la discrétion qui doit accompagner un geste généreux : le contraire de l’ostentation assumée de notre déesse. Ce n’est que plus tard dans le XIX^e siècle, dans le bas-relief qui orne le tombeau de Julie Clary-Bonaparte à l’église Santa Croce de Florence sculpté par Luigi Pampaloni, puis dans les affiches de la Troisième République que l’on retrouve une iconographie similaire.

Or, les caractéristiques de style et de technique, mais aussi cette iconographie particulière ancrée dans le XVIII^e siècle peuplé de vestales et de prêtresses, empêchent de voir dans notre groupe une œuvre aussi tardive. L’héritage très présent des maîtres comme Clodion ou Canova font rechercher l’auteur de notre sculpture parmi les artistes de la génération charnière comme le plus méconnu et pourtant original d’entre eux, Joseph-Charles Marin et qui se réclamait de ces deux illustres sculpteurs.









Né en 1759, fils d'ancien officier, Marin fréquenta l'école de l'Académie royale de 1778 à 1786, inscrit comme protégé de Pajou. Il semble avoir travaillé dans l'atelier de Clodion, son ami plus que son maître, mais sa participation annuelle au concours du Grand Prix de Sculpture se solda par six échecs. Grâce à l'Assemblée Constituante qui libéralisa l'accès au Salon, l'artiste put exposer ses œuvres en 1791, 1793 et 1795. Il quitta ensuite Paris pour l'Italie grâce à l'héritage laissé par sa mère. Son travail fut récompensé en 1801 par le Grand Prix lui permettant de parfaire sa formation à la Villa Médicis : il avait déjà quarante-deux ans.

Lors de ce deuxième séjour romain, le style de Marin, fin et déjà affirmé (Ill. 2-3), devint monumental, voire sévère et ses compositions plus ambitieuses. Les amateurs, la critique et l'Institut qui réceptionnait ses œuvres en France louaient son expression néoclassique dans le dessin et l'exécution. Professeur à l'Académie de Saint-Luc de Rome, il était, en

Italie, assailli de commandes, et revint en France en 1812 en artiste renommé. Son *Télémaque* présenté cette même année au Salon fut acquis par l'État pour le château de Fontainebleau. Nommé en 1813 à l'École de dessin de Lyon, Marin dut démissionner quatre ans plus tard, manquant de temps pour ses créations qui allaient de la statuaire monumentale aux bustes en marbre et statuettes en terre cuite rappelant son ancienne manière.

C'est dans les années qui suivirent immédiatement le retour de Marin de Rome qu'il faut placer notre terre cuite. Le travail est moins minutieux que dans ses œuvres d'avant le séjour à la Villa Médicis et la surface rugueuse comme dans *Loth et ses filles* datables de 1806 environ (collection particulière). En même temps, le rendu des matières est toujours virtuose, et les masses habilement disposées, chaque élément trouvant son écho dans un équilibre parfait.

Bibliographie :

- Frédéric Chappey, *Joseph-Charles Marin. 1759-1834*, cat. exp. Paris, Galerie Patrice Bellanger, 1992.
- James David Draper et Guilhem Scherf, *L'Esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes, 1740-1840*, cat. exp., Paris, New York, Stockholm, 2004.
- Maurice Quinquinet, *Un Élève de Clodion, Joseph-Charles Marin, 1759-1814*, Paris 1948.

¹ *Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure exposés au Sallon du Louvre*, Paris, 1793, *Sculptures*, p. 62, n° 18.

² Charles Meynier. *Scène de charité*. Circa 1810. Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, rehauts de blanc. 45,5 x 60,7 cm. Paris, musée du Louvre, DAG, inv. RF 14772.



Ill. 1

La Bienfaisance

Biscuit de porcelaine dure

Circa 1790. H. 23 cm. Sèvres, Cité de la céramique, inv. MNC2642.



Ill. 2

Joseph-Charles Marin

Vestale

Circa 1790 ? Terre cuite. 31 x 10,5 x 12 cm.

Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. CM400.25.



Ill. 3

Joseph-Charles Marin

Vierge vestale

1791-1795. Terre cuite. 42,5 x 16,5 x 14 cm.

Los Angeles City Museum of Art, inv. M.76.12.

René-Michel dit Michel-Ange SLODTZ (attribué à)
(Paris, 1705 - 1764)

14 | ÉTUDE DE FEMME AGENOUILLÉE

Circa 1735 ?

Sanguine.

Au verso, étude d'un nu masculin assis contre-éprouvée et rognée.

Filigiane : écu couronné contenant un autel (?) et un phylactère portant l'inscription *fabriano*.

42 x 31,5 cm

Provenance

- France, collection particulière.

En septembre 1732, à la reprise des cours, le peintre Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome, écrivait au duc d'Antin, chargé des Bâtiments : « Aujourd'hui ce soir, on recommence de nouvelles études ; c'est ce qui n'avoit jamais été pratiqué dans l'Académie ; ce sont des figures drapées sur le naturel, quelquefois moitié nuës et moitié habillées ; on donne quelque chose au hasard, on laisse faire à la nature, qui produit presque toujours des choses nouvelles et merveilleuses »¹.

Sur papier italien et dessiné à la sanguine dans le plus pur style académique, notre dessin paraît illustrer merveilleusement les propos de Vleughels. Enveloppée d'un large manteau, mais pieds nus, la femme s'agenouille sur un coussin caché par les plis de sa robe. Ses yeux clos, ses mains réunies, elle semble méditer, impassible à tout ce qui l'entoure. Un bandeau ceint sa tête et deux pendeloques ornent ses tempes. Ses cheveux sont enroulés dans un chignon et une longue tresse s'en échappe, sans que l'on puisse rattacher cette étrange coiffure à une population ou à une époque précise. Peu importe, car la raison d'être de cette figure est le drapé, lourd et épais, et le jeu franc d'ombres et de lumières entre le papier laissé en réserve et les hachures plus ou moins serrées et appuyées des zones creuses. L'artiste sut pleinement capter la lumière jouant sur les drapés, en laissant apparentes de grandes réserves structurant le modèle.

De telles études de figures ne manquent pas dans les collections publiques héritières de l'Académie. On pense ainsi à Edme Bouchardon qui fut présent à Rome entre 1723 et 1732, à Pierre Subleyras qui y vint en 1728 pour ne jamais repartir ou au jeune Charles-Joseph Natoire qui fut pensionnaire au Palais Mancini entre 1723 et 1728. Mais ce sont les dessins de René-Michel Slodtz qui présentent le plus

de similitudes avec notre feuille que ce soit dans le modelé des plis, la draperie décrite comme une matière solide, dans les lignes en zigzag qui forment le fond, dans les contours incisés et le peu d'attention porté aux visages ou aux mains rapidement esquissés (*Ill. 1-2*). Son style se démarque nettement de celui de Subleyras, plus léger et souple, aux contours moins appuyés, ou de l'art de Pierre Charles Trémolières, plus ondulant.

Quant au verso de notre feuille, la figure masculine tronquée et contre-éprouvée n'est pas sans rappeler deux dessins de Slodtz, le *Néptune* et le *Bacchus* de forme ovale et très finis conservés au musée du Louvre (*Ill. 3*).

René-Michel était le fils de Sébastien Slodtz (1655-1726), sculpteur originaire d'Anvers et qui avait participé à la décoration du dôme des Invalides et de la chapelle de Versailles. En 1728, c'est par considération des services rendus par feu son père à la Couronne que le duc d'Antin décida d'envoyer René Michel – qui n'avait obtenu que le second prix – à Rome en remplacement de Jean-Baptiste Lemoyne, retenu à Paris. Né lui-même à Anvers, le directeur de l'Académie à Rome Vleughels avait une tendresse particulière pour Slodtz et ne tarissait pas d'éloges à son sujet dans ses lettres au duc d'Antin. « Slodtz est et sera un très habile homme, dessinant mieux qu'un sculpteur ne fait ordinairement », écrivait-il dans sa lettre datée du 3 février 1735². La bienveillance de Vleughels et la négligence du Directeur des Bâtiments permirent de prolonger le séjour du sculpteur largement au-delà des quatre années prévues : il demeura à l'Académie jusqu'en 1736. De cette époque date son surnom, Michel-Ange, choisi paraît-il par similitude avec son prénom et sans prétention de se faire comparer au génie de la Renaissance.



Guère pressé de retourner en France, René-Michel s'installa à Rome et se fit une solide réputation dans la sculpture religieuse et funéraire dont la statue de Saint Bruno pour la basilique Saint-Pierre et le mausolée des archevêques de Vienne, Montmorin et la Tour d'Auvergne. Son art baroque pondéré par le goût français se remarquait par les références à l'antique, la parfaite maîtrise des draperies souples et pesantes et les effets contrastés du lisse et de l'ondoyant, des surfaces de lumière et des creux d'ombre.

Slodtz ne revint en France qu'en 1747 précédé d'une gloire flatteuse, mais eut du mal face à la concurrence d'Adam, Pigalle, Lemoyne et surtout Bouchardon. Agréé à l'Académie en 1749, il négligea de terminer sa pièce de réception et exposa rarement au Salon, trop occupé comme décorateur aux Menus Plaisirs, charge héritée de son père et de son frère aîné, puis comme dessinateur du Cabinet du roi. Les sanguines de Slodtz et tout particulièrement ses études de draperies dont on reconnaissait la supériorité sur bien des sculpteurs, étaient alors déjà prisées par de grands collectionneurs à l'instar de Pierre Mariette qui en possédait quatre (Ill. 2).

Grâce à l'amitié de Charles-Nicolas Cochin, il finit par obtenir des commandes importantes dont sept hauts-reliefs figurant les Vertus théologiques pour Saint-Sulpice, le mausolée de Languet de Gergy et plusieurs grands décors. Hélas, la santé fragile du sculpteur l'empêcha de mener à bien des projets plus ambitieux. Il mourut à Paris, à l'âge de cinquante-neuf ans.

Bibliographie :

- François Souchal, *Les Slodtz sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris, 1967.
- Guilhem Scherf, « Un sculpteur qui dessine : Michel-Ange Slodtz », dans Nicolas de Sainte Fare Garnot (dir.), *Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles*, actes de colloque, École du Louvre, 24 et 25 juin 1999, Paris, 2003, p. 351-66.

¹ Nicolas Vleughels à Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc d'Antin, 18 septembre 1732 (*Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, 1898, VIII, p. 373).

² *Ibidem*, IX, p. 145.



Ill. 1

René-Michel dit Michel-Ange Slodtz

Évêque assis

Circa 1735. Pierre noire et sanguine. 55,1 x 39,7 cm.

Collection particulière.



Ill. 2

René-Michel dit Michel-Ange Slodtz

Homme drapé, assis

Circa 1730. Sanguine. 48,2 x 35,1 cm.

Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 32845



Louis-Pierre DESEINE

(Paris, 1749 - 1822)

15

UNE MÈRE ALLAITANT SON ENFANT ENTOURÉE DE TROIS FEMMES (NAISSANCE D'ORPHÉE ?)

Circa 1800

Pierre noire, plume, encre brune, pinceau, rehauts de blanc, lavis brun et gris. Mise au carreau à la pierre noire.
25 x 29 cm

Provenance

- France, collection particulière (comme *Andromaque et Astyanax*).

Le 29 vendémiaire an VII (20 octobre 1798), le Conseil des Anciens avait arrêté l'élévation d'un monument à la gloire de Jean-Jacques Rousseau au jardin des Tuileries. Ce ne fut pas la première tentative de célébrer le philosophe : la Constituante avait déjà organisé plusieurs concours remportés par Moitte et Houdon, mais restés sans suite. Cette fois, non seulement l'auteur était déjà désigné – François Masson, élève de Guillaume Coustou et sculpteur officiel du Directoire, puis du Consulat –, mais surtout le projet précisément décrit dans un imprimé daté du 9 janvier 1799. On pouvait ainsi y lire que Rousseau serait accompagné d'un adolescent et d'une mère allaitant son enfant et que l'un des bas-reliefs du piédestal montrerait un nourrisson quittant le giron de sa mère (*Ill. 1*)¹.

Car l'auteur du *Contrat social* et de la *Nouvelle Héloïse*, était surtout loué pour son *Émile* et notamment le premier livre où Rousseau défend l'allaitement maternel : « Mais que les mères daignent nourrir leurs enfants, les mœurs vont se réformer d'elles-mêmes, les sentiments de la nature se réveiller dans tous les cœurs ; l'État va se repeupler : ce premier point, ce point seul va tout réunir.[...] Ainsi de ce seul abus corrigé résulterait bientôt une réforme générale, bientôt la nature aurait repris tous ses droits. Qu'une fois les femmes redeviennent mères, bientôt les hommes redeviendront pères et maris. »

C'est vraisemblablement sous cet angle insolite qu'il faut regarder notre dessin. La scène est en effet peu banale malgré son traitement qui respecte scrupuleusement les règles académiques et utilise le vocabulaire néoclassique. Les poses, la gestuelle, les profils droits, les tuniques légères,

le siège recouvert d'une peau de loup sont empruntés aux recueils d'antiquités et monuments antiques comme le relief dit de *Tellus* du temple d'Ara Pacis qui représente la Terre Mère avec deux enfants (*Ill. 2*). Mais le sujet n'est pas dramatique et ne se réfère à aucun mythe ou épisode de l'histoire ancienne, deux sources où les néoclassiques puisaient leur inspiration. Il ne peut en effet s'agir d'Andromaque et d'Astyanax, puisque l'enfant est bien trop petit et aucun homme n'est présent. Par ailleurs, Homère mentionne la nourrice d'Astyanax, ce qui voudrait dire que sa mère ne l'allaitait pas. En outre, les jeunes femmes qui entourent la mère ont des attitudes trop décontractées et inconvenantes pour de simples servantes. La cithare de l'une d'elles fait en revanche inmanquablement penser à Érato ou Melpomène. Serait-ce alors ici la naissance d'Orphée, fils de Calliope, muse de la poésie épique, et du roi Œagre ou d'Apollon lui-même ? Ceci pourrait expliquer l'égalité qui règne entre les femmes, mais l'absence des autres attributs incite à la prudence, sans parler du fait que ce serait un sujet totalement inédit.

Rattacher notre dessin à la relation mère-nourrisson chère à Rousseau permet non seulement de mieux en saisir le sentiment, mais aussi oriente les recherches d'attribution vers les sculpteurs actifs à la fin du XVIII^e siècle. Le style même de notre dessin, loin des œuvres épurées et abouties des néoclassiques français, tend à confirmer cette hypothèse. Ici, les traits très libres à la pierre noire sont repris à la plume et au pinceau chargé d'encre qui souligne les contours d'une ligne épaisse. Interviennent ensuite le lavis brun très léger, le lavis gris et, enfin, la gouache blanche qui rehausse les







partie éclairées comme s'il s'agissait d'un relief et non d'une peinture. Typique des dessins préparant les bas-reliefs, la mise au carreau à la pierre noire est double : la première précède le dessin pour organiser la composition, la seconde vient préparer l'esquisse pour un transfert ou la mise au propre. Malheureusement, il subsiste peu de dessins de sculpteurs de l'époque qui nous intéresse. La plupart relèvent de travaux académiques ou de recherches sur les antiques faits pendant le séjour à Rome. C'est justement le cas de Louis-Pierre Deseine dont le Louvre possède un recueil de croquis et dont le style offre des coïncidences frappantes avec notre esquisse (*Ill. 3*). On note ainsi la prédominance du pinceau sur la plume, un intérêt prononcé pour l'étude de drapé, les proportions étirées et la puissance des figures féminines, le trait vif et heurté.

Élève d'abord d'Edme Dumont, puis de Louis-Philippe Mouchy, Guillaume Coustou et d'Augustin Pajou, Deseine reçut le grand prix de sculpture en 1780 pour le bas-relief intitulé *Le Déluge*. Il avait alors trente-et-un ans. Le 6 mai 1781, il rejoignit l'Académie de France à Rome pour trois ans et demi. Le carnet du Louvre date de la fin de ce séjour et témoigne de sa volonté de « plus interpréter que copier l'antique », tellement les postures de ses figures drapées sont naturelles. Agréé à l'Académie en 1785, date de son premier Salon, Deseine fut reçu en 1791 avec *Mucius Scoevola mettant sa main sur le brasier*. Au service du prince de Condé, il demeura fidèle aux idéaux monarchiques et aux Bourbons et se tint à l'écart de la vie artistique pendant les années révolutionnaires, contrairement à son frère aîné, Claude André dit Deseine le sourd-muet (1740-1823), qui était de tous les concours et de toutes les manifestations. Reprenant sa carrière en 1798, Louis-Pierre s'imposa rapidement comme l'un des sculpteurs majeurs de la période néoclassique, excellant dans la statuaire religieuse et le portrait en buste. Depuis le 17 décembre 2014, le Louvre lui rend hommage en présentant ses projets et modèles pour le tombeau du cardinal de Belloy dans la cathédrale Notre-Dame et le décor de l'église Saint-Roch.

Exception faite du carnet du Louvre, on possède de Deseine des planches d'anatomie à la sanguine datant de l'époque où il enseignait à l'École des Beaux-Arts, ainsi que cinq dessins conservés au Musée Condé et sept dans les collections particulières (*Ill. 4*). On sait cependant que de nombreux dessins du sculpteur avaient été donnés ou vendus et que tous n'étaient pas signés, à l'instar d'une sanguine connue d'après une reproduction qui n'est pas sans rappeler la composition de notre dessin².

Bibliographie :

- Anne-Marie de Lapparent, *Louis-Pierre Deseine*, Paris, 2012.
- Georges Le Chatelier, *Louis-Pierre Deseine, statuaire. 1749-1822*, Paris, 1906.

¹ Hippolyte Buffenoir, « Concours ouverts sous la révolution pour un monument en l'honneur de Jean-Jacques Rousseau », *Mercur de France*, t. 155, avril 1922, p. 114-115.

² Georges Le Chatelier, *Louis-Pierre Deseine, statuaire. 1749-1822*, Paris, 1906, p. 31, fig. 23.



Ill. 1

François Masson

Enfant quittant le sein maternel

Projet de monument à Jean-Jacques Rousseau. 1799. Plâtre.
96 x 49 x 40,3 cm. Louvre, inv. RF 1984.



Ill. 2

Tellus Mater

Ara Pacis

13-9 avant J.-C. Marbre. H. 160 cm. Rome, musée Ara Pacis.



Ill. 3

Louis-Pierre Descaine

Étude (album Descaine, fol. 28 r°)

1784. Crayon noir, plume et encre noire, lavis brun. 19,1 x 11,5 cm.
Paris, musée du Louvre, DAG, inv. RF 6059, 39.



Ill. 4

Louis-Pierre Descaine

Élection de Numa Pompilius

Circa 1775. Crayon noir, encre brune, lavis. 31,4 x 23,3 cm.
Chantilly, musée Condé, inv. Fonds le Chatelier 1936.

Théodore GERICAULT

(Rouen 1791 - Paris 1824)

16 | LE MARÉCHAL-FERRANT ANGLAIS

1823

Plume et lavis d'encre brune rehaussé de blanc sur traits de crayon noir.

26,5 x 39,7 cm

Le maréchal-ferrant anglais peut être daté de 1823, juste après le retour en France de Géricault. Deux ans auparavant, l'artiste avait publié en Angleterre une série de lithographies dédiées à l'univers équestre. *The English Farrier* en est l'un des chefs d'œuvre (Ill. 1). A son retour en France à la fin de l'année 1821, Géricault eut l'occasion de revenir sur ce travail, comme l'expliqua Clément : « Le public français avait enfin pris goût aux lithographies de Géricault ; les frères Gihaut lui demandèrent une répétition de sa grande suite anglaise¹ ». « Elles ont toutes été exécutées dans l'atelier de Géricault et sous ses yeux par MM. Léon Cogniet et Volmar [...]. Il a lui-même remis des vigueurs au crayon dans toutes les planches, et presque tout le travail de grattoir est de lui². » Publiée en 1823, *Le Maréchal anglais*, version française de *The English Farrier*, a été gravé par Cogniet (Ill. 2). La pièce est dans le sens inverse de la lithographie anglaise. Le plus jeune des deux maréchaux-ferrants y a disparu.

Si ce dessin peut être rapproché de la lithographie française, il existe entre les deux œuvres des différences notoires. Le tabouret et les outils du maréchal-ferrant ne sont pas figurés dans le dessin. Les trois anneaux scellés y sont également absents : le cheval qui mord n'est pas attaché, mais totalement libre de ses mouvements. Le cadrage du dessin est beaucoup plus resserré, donnant par là même une impression de monumentalité. Les extraordinaires rehauts de gouache blanche, notamment sur le mur du fond, à droite, n'ont pas été retranscrits dans la lithographie, ni le lavis d'encre brune des pierres de la pile et du mur du fond. Le dessin de la fenêtre du second plan est d'ailleurs modifié. Deux solutions peuvent expliquer ces différences. Ce dessin pourrait en premier lieu être une pièce importante réalisée par Géricault en vue d'un futur travail d'équipe sur la pierre lithographique. On est en effet autorisé à penser, au regard des dires de Clément, que Cogniet ne fit que reporter sur la pierre un dessin original de Géricault. La manière de poser les lavis de brun et l'utilisation de rehauts de gouache blanche

sont ici absolument caractéristiques de l'art graphique de Géricault. « Géricault oblige la pierre non seulement à rendre les volumes et les formes, mais aussi les tons. Par des nuances et des valeurs savamment réparties, Géricault accomplit ce prodige, pour le temps, de nous donner en blanc et en noir des épreuves admirables de couleur. Il ne renonce pas pour cela aux contrastes et aux éclairages violents », soulignait justement Oprescu en 1927³. L'artiste, à la recherche d'une manière plus grasse, aurait avant tout voulu explorer ici, au moyen de rehauts de blanc, les effets de la lumière sur le mur de la forge, sur la robe blanche de la jument et sur la chemise du maréchal-ferrant.

Le dessin pourrait également être une réinterprétation de Géricault lui-même d'après la lithographie française. Une réplique autographe expliquerait peut-être mieux la formidable liberté de ce dessin, son recadrage, sa monumentalité et l'abandon d'accessoires anecdotiques.

L'artiste, on le sait, était un copieur incorrigible, comme le rappelle Clément : « Géricault, qui peignait avec tant de facilité et de sûreté, composait péniblement. Il tâtonnait beaucoup et ne trouvait qu'à la longue ses types, ses mouvements, ses groupes, ses ensembles. [...] Ce n'était qu'à force de temps, de peine, d'essais infructueux vingt fois recommencés qu'il arrivait à ces belles combinaisons de lignes que nous trouvons dans ses dessins définitifs. [...] C'est ainsi qu'il se fait que nous possédons un nombre considérable de répliques de ces dessins, qui ne se distinguent les unes des autres que par de légères variantes⁴. »

On surprend ici Théodore Géricault en plein processus de création et de réflexion : les nombreux repentirs, comme ce bout de corde qui n'est relié à aucun anneau, en témoignent. Refaire une copie exacte de la lithographie française n'était pas son objectif. Il s'agissait pour lui d'une nouvelle exploration non seulement du clair-obscur mais encore du climat psychologique de la scène. Libre de toute entrave, l'agression du cheval est plus manifeste, tandis que la







passivité de la jument est accentuée par la fermeture de son œil. Face à cette agression, seuls le corps et le bras herculéen du maréchal-ferrant sont susceptibles de ramener l'ordre. La disparition du jeune aide présent dans la lithographie anglaise a donc pour fonction de renforcer la présence des trois protagonistes et de mettre en avant cet étrange rapport de force. Pour Géricault, une écurie, une forge peuplée de chevaux, était tout aussi révélatrice des rapports qui existaient au sein même de la société entre les hommes et les femmes. Plus qu'un simple intérieur de forge, il s'agit d'une scène de cohabitation forcée entre l'espèce humaine et l'espèce animale avec, au centre de la narration, l'agressivité – ou le vif désir – d'un cheval pour une jument, et donc la problématique chère à Géricault de la différence des sexes.

Bruno Chenique

Cette œuvre sera incluse dans le futur *Catalogue raisonné des dessins inédits de Théodore Géricault*, actuellement en préparation par M. Bruno Chenique.

Bibliographie :

- Germain Bazin, *Théodore Géricault. Etude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris : Wildenstein Institute & Bibliothèque des arts, 1987 – 1994
- Jane Munro, « La série des études de chevaux : deux interprétations de la collaboration de Géricault avec Cogniet et Volmar », catalogue de l'exposition *Géricault. Dessins et estampes des collections de l'École des Beaux-arts*, Paris, ENSBA, 1997-1998

¹ Chales Clément, « Catalogue de l'œuvre de Géricault [l'œuvre gravée] », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, 1^{er} juin 1866, p536-537

² Chales Clément, « Géricault (troisième article) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, 1^{er} mai 1867, p464-465

³ Georges Oprescu, *Géricault*, Paris [1927], p. 177-178

⁴ Charles Clément, *Géricault. Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, [1868], Paris : Didier, 1879, pp. 388-389



Ill.1

Théodore Géricault

The English Farrier

Mai 1821, lithographie, 28 x 37 cm,
Rouen, musée des Beaux Arts



Ill.2

Théodore Géricault

Le maréchal ferrant anglais

Juin 1823, lithographie, 27,9 x 36,9 cm,
Rouen, musée des Beaux Arts



Alphonse LEROY
(Lille, 1829 - 1902)

17 | A. QUATRE ÉTUDES D'HOMMES RIANANT OU GRIMAÇANT

Fusain et craie sur papier bleu.
En haut à droite, une étiquette portant le numéro 65.
54 x 43 cm

B. PROFIL D'HOMME AUX YEUX FERMÉS

Fusain et craie sur papier bleu.
En haut à droite, un essai de crayon.
54 x 43 cm

C. DEUX PORTRAITS D'UN DANDY

Fusain et craie sur papier beige.
46 x 60 cm

D. PORTRAIT DE FEMME À LA COLLERETTE BLANCHE

Fusain et craie sur papier bleu.
En haut à gauche, une étiquette portant le numéro 60.
54 x 44 cm

Circa 1850

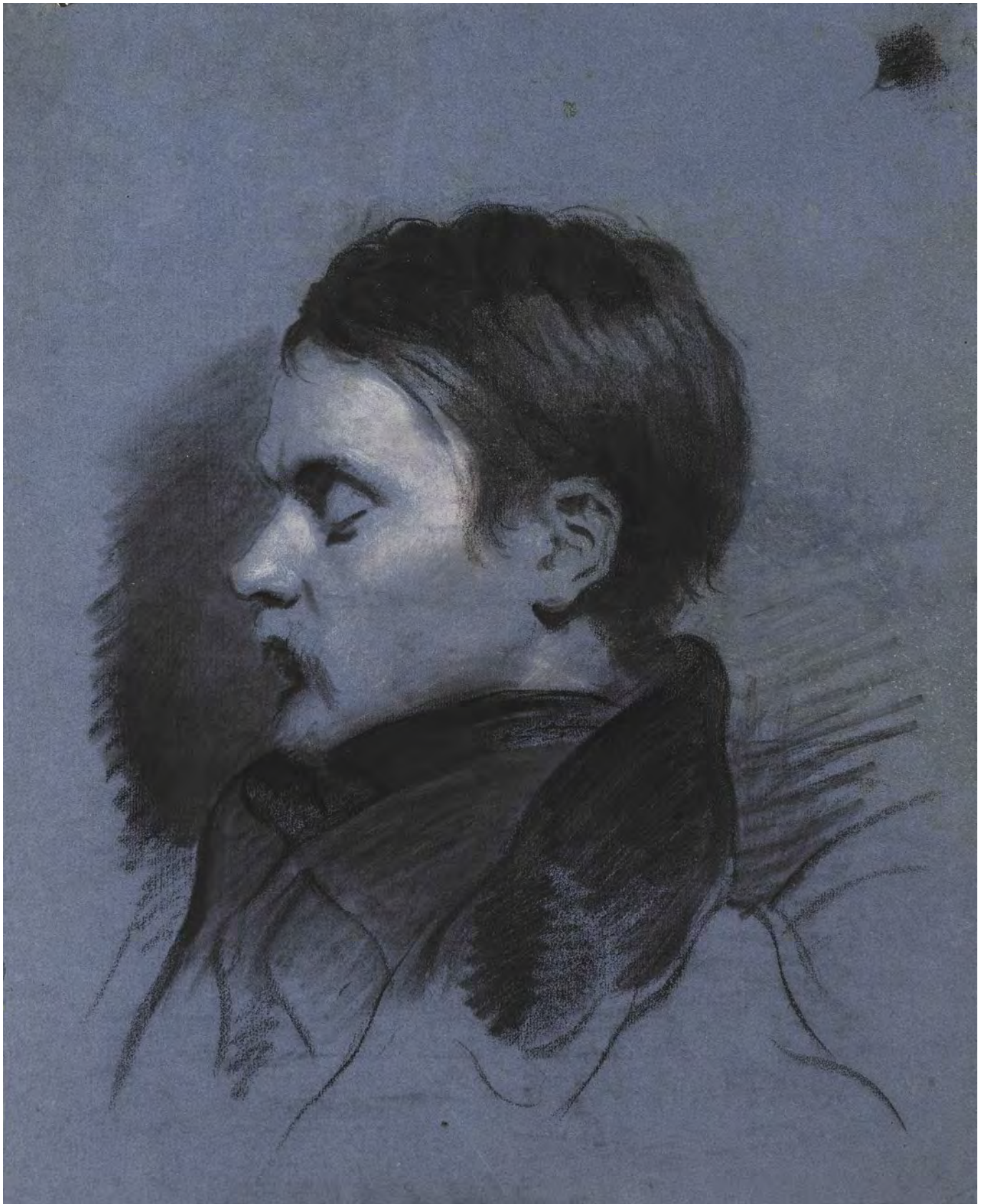
Provenance

- France, collection particulière.

Graveur, illustrateur, photographe et brillant dessinateur, Alphonse Leroy naquit à Lille dans une famille de notables et de commerçants. Il avait déjà acquis une solide formation, probablement à l'École des Beaux-Arts de Bruxelles, lorsqu'il vint à Paris vers 1843. L'école parisienne ne dispensant pas les cours de gravure, Leroy se tourna, pour parfaire sa technique, vers le graveur belge installé près du Louvre, Charles Cousin. Très rapidement il s'orienta vers la reproduction des chefs-d'œuvre des grands maîtres en taille douce et la gravure en fac-similé des dessins anciens. En 1847, l'artiste fit son entrée au Salon avec *La Mère de douleur* d'après Van Dyck. L'année suivante, il reçut commande d'un fac-similé d'un dessin de Van Dyck appartenant aux collections du Louvre. À partir de cette date, les commandes officielles se succédèrent, en

dépité des changements consécutifs à l'élection du futur Napoléon III à la présidence, puis l'instauration du Second Empire. Dès 1850 à la demande du duc de Luynes, il grava ainsi, avec Wacquez, les dessins de la collection Wicar. Réalisé neuf ans plus tard, le recueil de trente planches de reproductions des dessins de grands maîtres reçut le haut patronage du comte Émilien de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, qui devint bientôt l'ami d'Alphonse Leroy. Grâce au comte, il put vendre plusieurs de ses planches à la Chalcographie du Louvre. Toujours au fait de nouvelles possibilités techniques, le graveur se passionna pour la photographie, immortalisant surtout les traits de son entourage et de ses amis artistes dont Corot et Manet. En 1887, Leroy revint à Lille et créa une école de gravure dans *la maison*





B



du Lombard. Membre fondateur de l'Union artistique du Nord, président de la Commission du Musée Wicar, il fut également sollicité par l'École des Beaux-Arts de Bruxelles pour enseigner la gravure. Il mourut à Lille en 1902, fort regretté de ses nombreux élèves et laissant un fonds important de dessins, gravures, peintures et photographies dont sa veuve fit don au musée de Lille.

De caractère agréable et généreux, Leroy avait su en quelques années devenir, à Paris, l'âme d'un cercle amical composé de jeunes artistes et de critiques et qui, dès 1851, prit forme avec les *dîners du Vendredi* chez le graveur qui avaient continué jusqu'à ce qu'il quitte Paris pour Lille. On y retrouvait son compatriote Charles Émile Auguste Durand dit Carolus-Duran, les peintres Alexandre Cabanel, Hector Hanoteau, Gustave Courbet, Paul Chenavard, Constant Troyon, François-Louis Français, Louis Matout, Adolphe Viollet-le-Duc (frère de l'architecte) ou Camille Corot – le doyen du groupe –, le sculpteur Aimé Millet, les frères Edmond et Jules de Goncourt, les écrivains Paul de Musset et Henri Dumesnil et le docteur Paul Gachet à qui Leroy enseignait l'art de la gravure. Dès sa fondation en 1872 par le graveur Aglaüs Bouvenne, Leroy faisait également partie de la Société des Éclectiques qui réunissait des artistes, des esthètes et des poètes et avait pour but de venir en aide aux artistes en difficulté.

C'est au cours de l'une de ces réunions d'amis chez l'artiste que nos portraits auraient pu être réalisés, à en juger d'après les vêtements et les coiffures, au tout début des années 1850. Indubitablement d'une seule et même main, ce ne sont pas des portraits finis ni des esquisses préparatoires pour un tableau, mais des croquis rapides au fusain et à la craie faits en toute simplicité sur les proches, ravis de servir de modèle. Un homme aux moustaches retroussées, la quarantaine, sourit ou fronce les sourcils avec théâtralité. Un jeune homme blond gonfle les joues. Un autre, cheveux noirs, se repose les yeux fermés. Un dandy prenant l'attitude élégante est vu sous deux angles. Enfin, une jeune femme vêtue avec grande modestie paraît presque confuse de tant d'attention.

Comme souvent dans ce cas là, ces dessins ne sont pas signés et seule leur technique virtuose permet de les attribuer avec une certaine certitude. On retrouve en effet la même façon de procéder dans les premiers dessins d'Alphonse Leroy qui utilisait fréquemment le papier bleu ou gris et appréciait le fusain pour sa capacité à produire les traits gras et estompés ou fins et chargés et ainsi permettre à l'artiste de distribuer les volumes et les ombres, puis de préciser les détails sans changer de crayon (*Ill. 1-2*). Il est également à noter que le jeune homme soufflant avec force a les cheveux ondulants coupés au carré, coiffure qui était celle de Leroy et le distinguait de ses amis artistes : serait-ce un autoportrait du graveur (*Ill. 3*) ?

Bibliographie :

- Barbara Brejon de Lavergnée et Michèle Moyne, *Catalogue des dessins français du XIX^e siècle*. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille, Lille, 2004.
- Paul-Henri Guernonprez, José Lothe, *Alphonse Leroy graveur, 1820-1902 : éléments biographiques et catalogue de l'œuvre gravée*, Paris, 2007.



Ill. 1

Alphonse Alexandre Leroy

Autoportrait

Circa 1850. Crayon noir, craie sur papier bleu. 61 x 46 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. X251-29.



Ill. 2

Alphonse Alexandre Leroy

Portrait de jeune garçon vu en buste (le frère de l'artiste ?)

Daté d'août 184(3 ou 9). Fusain sur papier beige. 34,2 x 26,2 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. X251-49.



Ill. 3

Alphonse Alexandre Leroy

Autoportrait

Circa 1860. Photographie.



Alfred DE DREUX

(Paris, 1810 - 1860)

18

LA CHASSE À COURRE SOUS LOUIS XV OU LE DÉPART POUR LA CHASSE EN COSTUME LOUIS XV

Circa 1845-1846

Huile sur sa toile d'origine, esquisse.

Au revers, étiquette manuscrite : « J'atteste que le tableau est l'esquisse d'un grand tableau fait par Alfred de Dreux pour Monsieur le comte Le Hon / Paris Janvier 1886 / Princesse Louise Poniatowska1 ».

46 x 71 cm

Provenance

- Eugène et Marie-Cécile Fould-Springer, Palais Abbatial de Royaumont
- Par héritage, Nathaniel de Rothschild ;
- Vente Palais Abbatial de Royaumont, Christie's, 19 septembre 2011, lot 393.
- France, collection particulière.

Au Salon de 1846, Alfred De Dreux présenta six tableaux : deux études de chiens, *La Douleur partagée*, une *Chasse anglaise*, et surtout deux ambitieuses toiles faisant pendant, la *Chasse au vol sous Charles VII* et la *Chasse à courre sous Louis XV* (n^{os} 483 et 484) (Ill. 1-2). Plus grandes et mieux organisées que la *Bataille de Baugé* exposée en 1839 et acquise par le musée de Narbonne, moins féériques que *La Fuite* qui fut le grand succès du Salon de 1840, les deux *Chasses* étaient pensées par De Dreux telle une synthèse de son art et un retour à la peinture d'histoire après les portraits équestres de la manifestation de 1844.

Les compositions sont structurées, fermées par un arbre et un valet de chiens à gauche et ouvertes sur une clairière à droite baignée de lumière changeante d'un soleil perçant les nuages menaçants. Les chevaux fougueux lancés au galop dans la *Chasse sous Louis XV* ou à l'arrêt dans la *Chasse au vol* sont savamment placés, les costumes d'époque des équipages sont riches, les poses des cavaliers pleines d'aisance et leur gestuelle affûtée. Classiques à première vue, les sujets s'avèrent emplis de tension narrative poussant presque le spectateur à imaginer la destinée des personnages et les paroles qu'ils semblent échanger. Car malgré les titres, il n'y a point de Louis XV lui-même ni de Charles VII, point de marquise de Pompadour ni d'Agnès Sorel. Juste des nobles occupés à chasser, avec leurs palefreniers et valets. C'est une célébration de la vénerie et de la fauconnerie, les deux modes de chasses préférées de la royauté française et de la noblesse de l'Ancien Régime.

Tout concourt à affirmer la maturité de l'artiste triomphant des multiples influences qui avaient nourri sa carrière : Théodore Géricault d'abord, son premier maître, ami intime de son père, le sculpteur Pierre-Anne Dedreux, et de son oncle, le peintre Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy ; puis Léon Cogniet chez qui Alfred De Dreux avait préparé son entrée au Salon en 1831 ; Eugène Delacroix et ses compositions romantiques et son sens du drame ; enfin, les artistes britanniques à l'origine de la peinture équestre – George Stubbs, John Wootton ou Henry Alken – et les peintres modernes dont le peintre avait découvert les œuvres en accompagnant le roi Louis-Philippe en visite officielle à Londres en 1844, parmi lesquels George Morland ou John Constable.

Ce séjour britannique révéla Alfred De Dreux. Baudelaire et Champfleury avaient tous deux noté l'aspect brillant et vif de ses *Chasses*, qu'ils comparèrent aux décorations de théâtre. Les critiques saluèrent le coloris éclairci et lumineux, l'élégance des verts mousse rehaussés de rouges pâles et de bleus turquoise, et si les deux toiles n'avaient remporté aucun prix au Salon, l'appréciation du public leur était tout acquise. Elles avaient surtout séduit Alfred Mosselman, fils de banquier bruxellois, homme d'affaires, qui paraît les avoir placées dans son château de Condé-sur-Iton, ancienne maison de plaisance des évêques d'Évreux qu'il avait rebâtie dans le goût néo-classique, parmi les œuvres de Géricault, Bonington, Rousseau et Diaz. Le château passa en 1860 à sa sœur, Fanny Mosselman, épouse du ministre plénipotentiaire de Belgique et grand admirateur du talent







de De Dreux, comte Charles Le Hon, mais les deux toiles ornaient déjà, depuis 1852, la résidence parisienne du comte sur le Rond-Point des Champs-Élysées, future ambassade de Belgique, avant de décorer l'escalier du Grand Hôtel rue Scribe dès 1862.

Quant aux deux esquisses préparatoires, elles semblent avoir rapidement été séparées et avoir rejoint les collections privées. Celle de la *Chasse au vol* fut acquise par le musée départemental de l'Oise sans provenance connue (Ill. 3). La nôtre se trouvait, dans les années 1920, au Palais Abbatial de Royaumont restauré par les Fould-Springer. Le mobilier du palais fut dispersé par la maison Christie's en septembre 2011. Difficile en revanche de remonter plus loin, puisque la courte note que notre toile porte au revers ne permet pas d'affirmer que les Mosselman-Le Hon en étaient propriétaires. Il semble en effet plutôt s'agir d'une lettre adressée par la fille du comte Le Hon confirmant l'authenticité du tableau.

D'une grande liberté de touche qui n'est pas sans rappeler celle de Bonington, d'une facture mince et en même temps extraordinairement colorée, notre esquisse présente bien des différences avec la version finale, contrairement à son pendant, transposé tel quel. Ici, tout va plus vite, les cavaliers s'élancent dans le sous-bois suivis par les chiens que le valet peine à retenir. Les coups de pinceau accompagnent ce mouvement vers l'avant chargés de couleurs pures et éclatantes, faisant mentir le journaliste qui avait noté, en 1847 : « Monsieur Alfred de Dreux est toujours emporté par ses chevaux, et il ne s'est arrêté depuis un an qu'au château de Condé, où il a exécuté deux élégants tableaux pour Monsieur Mosselman². »

Nous remercions Mme Marie-Christine Renauld de nous avoir confirmé l'authenticité de notre esquisse.

¹ Princesse Louise-Léopoldine Le Hon (1838-1931), épouse de Stanislas Poniatowski, fille de Charles Le Hon et de Fanny Mosselman.

² Marcel Bergé, « Les origines de la famille Mosselman », *Épargner et Investir*, décembre 1959, n° 59, p. 27.

Œuvres en rapport :

- *Chasse à courre sous Louis XV (le Départ pour la chasse en costume Louis XV)*, huile sur toile, signé en bas à droite, 270 x 420 cm. Salon de 1846. Collection particulière (Ill. 1).
- *Chasse à courre sous Charles VII (La Chasse au faucon)*, huile sur toile, signé en bas à droite, 270 x 375 cm. Salon de 1846. Collection particulière. Séparés lors de la vente Sotheby's, New York, 30 novembre 2006, lots 78 et 79 (Ill. 2).
- *Esquisse de la Chasse au vol sous Charles VII*, huile sur toile, 43 x 58 cm, Beauvais, musée départemental de l'Oise, inv. 002.7.1.

Bibliographie :

- Catalogue de l'exposition, Alfred De Dreux, Maisons-Lafitte, Château, du 25 mai au 1er juillet 1928, préface par Raymond Régamey.
- Marie-Christine RENAULD BEAUPÈRE, *Alfred de Dreux le peintre du cheval*, Paris, 1988, p. 16.
- Amaury de LOUVENCOURT, *Alfred De Dreux, 1810-1860 peintures, dessins, aquarelles, lithographies*, Paris, 1988.
- Marie-Christine RENAULD, *Alfred De Dreux, le cheval, passion d'un dandy parisien*, cat. exp., Paris, Fondation Mona-Bismarck, 1997, p. 67-68, 161 (dimensions erronées), repr. p. 50 (légendes inversées).
- *Alfred De Dreux, Peintre de chevaux, 70 ans après*, Maisons-Lafitte, Château, du 17 avril au 10 juin 1998.
- Marie-Christine RENAULD, *L'univers d'Alfred De Dreux, suivi du catalogue raisonné*, Paris, 2008, p. 100-101, 129, n° 431, repr. p. 110 (légende erronée).

Exposition :

- 1997, Paris, fondation Mona-Bismarck, *Alfred De Dreux, le cheval, passion d'un dandy parisien*, sans num.



Ill. 1

Alfred De Dreux

Chasse à courre sous Louis XV

Huile sur toile. Signé en bas à droite. 270 x 420 cm.

Londres, collection particulière.



Ill. 2

Alfred De Dreux

Chasse à courre sous Louis XV

Huile sur toile. Signé en bas à droite. 270 x 420 cm.

Londres, collection particulière.



Nicolás MEGÍA MÁRQUEZ
(Fuente de Cantos, 1845 – Madrid, 1917)

19

PORTRAIT D'HOMME EN COSTUME RENAISSANCE

Pastel sur papier marouflé sur carton.

Signé et dédié en bas à droite *Souvenir à Mme Anguiz. Megía*

59 x 46 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Fils d'une humble famille de la région de Badajoz, Nicolás Megía Márquez abandonna ses études de médecine pour embrasser la carrière d'artiste. Le jeune homme rejoignit l'École Spéciale de Peinture, Sculpture et Gravure de Madrid, une émanation de l'Académie de San Fernando dirigée par Carlos Luis de Ribera. Ses résultats brillants lui valurent d'obtenir une pension de sa province d'origine ; en 1872, le peintre partait compléter sa formation à Rome, où il fréquenta l'Académie Chigi. Après quelques voyages au cours desquels il découvrit Berlin, puis Paris, Megía Márquez rentra à Madrid en 1875. La Restauration lui apporta une première commande officielle : le portrait en pied du roi Alfonso XII.

En 1878, Megía Márquez s'installa à Paris, où il demeura quatre ans. Le peintre établit son atelier à Montparnasse, et tira grand profit de l'émulation artistique de la capitale. Il exposa au Salon de 1880 un *Étudiant jouant de la guitare (Laboremus)* remarqué, qui sera largement reproduit. La réputation de Megía le précéda en Espagne ; de retour à Madrid en 1881, l'artiste développa une activité florissante. Il bénéficia du soutien du Cercle des Beaux-arts, fondé pour pallier à la diaspora des artistes espagnols, et participa aux Expositions Nationales des Beaux-arts. Créateur assidu, il fut également un excellent pédagogue, et un professeur estimé auprès de la famille royale, puis dans diverses institutions.

Artiste inclassable, Nicolás Megía Márquez goûta tous les sujets, de l'histoire à la scène de genre en passant par le paysage. Ses premières œuvres sont des portraits, et c'est là que son art culmine. À l'heure où le portrait envahit la sphère privée, grâce à l'essor de la bourgeoisie, Megía sut

en faire un moyen de promotion autant que de subsistance. Sa technique de prédilection demeura la peinture à l'huile, fruit d'un rigoureux apprentissage académique. Depuis son séjour romain, le peintre pratiquait volontiers l'aquarelle ; il présidera en Espagne la Société Nationale des Aquarellistes. On connaît moins son activité de pastelliste, qu'illustre notamment un nu féminin, signé mais non daté, conservé au Musée des Beaux-arts de Badajoz. C'est probablement à Paris que l'artiste s'était initié au pastel. La technique bénéficiait en France d'une tradition glorieuse et comptait encore des hérauts, à l'instar de Degas.

Megía Márquez entretenait un goût prononcé pour les costumes. Il se plaisait à représenter les atours colorés d'une Napolitaine ou d'un torero, la mise pittoresque d'un oriental, ou la tenue bariolée d'un troubadour. Il représente ici un jeune homme en buste, vêtu à la mode de la Renaissance. La chevelure généreuse, couronnée d'un bonnet de soie rouge comme on le portait à la fin du XV^e siècle, encadre un visage à l'expression retenue, traduisant une présence singulière. L'artiste connaît intimement le visage humain, et saisit avec finesse la physionomie de son modèle. Le regard bleu est intense. Le nez légèrement busqué, la bouche souple encadrée d'une barbe légère, évoquent les traits de son fils Luis, qu'il a peint à plusieurs reprises (*Ill. 1*). Le portraitiste se pose en héritier de la tradition espagnole, qu'il assimile avec beaucoup de liberté. Moderne dans sa facture, il laisse apparent un trait sûr et vif, et module en nuances la chair ou les étoffes. L'envoi, en français à une femme espagnole, rappelle l'attachement de Megía à la France.

Marie Bertier



Bibliographie :

- Francisco Javier Pizarro Gómez, Teresa Rodríguez Prieto, *Nicolás Megía Márquez (1845-1917)*, cat. d'exposition, Badajoz, Museo de Bellas Artes, 2011.
- José María Pedraja Chaparro, *Nicolás Megía (1845-1917)*, Fundación Caja Badajoz, Badajoz, 2002.
- *Extremadura. Fragmentos de identidad, guerreros, santos, artesanos, artistas*, cat. exp., Ayuntamiento, 1998, p. 328-334 et 382.
- Carlos Reyro, *París y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del Museo del Louvre a la Torre Eiffel*, Madrid, 1993, p. 198.



Ill. 1

Nicolás Megía Márquez

Portrait de Luis

1903. Huile sur toile. 51 x 41 cm. Badajoz, collection particulière.





Jules DESBOIS

(Parçay-les-Pins 1851 - Paris 1935)

20

NU FÉMININ ALLONGÉ DANS UN INTÉRIEUR, VU DE DOS

Pastel sur papier marouflé sur carton.

Signé en rouge en bas à gauche

44 x 52 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Fils d'aubergistes remarqué pour la qualité de son dessin, Jules Desbois débuta son apprentissage dans un atelier de sculpture tourangeau, puis reçut à Angers une formation classique conjuguant la pratique en atelier aux cours de l'École des Beaux-arts. Son talent lui obtint une bourse ; à l'âge de 20 ans, Desbois entra à l'École des Beaux-arts de Paris, où il fréquenta l'atelier de Cavelier, un ancien élève de David d'Angers. A son départ de l'École, en 1878, Desbois maîtrisait un art classique animé par le goût de l'antique et de la figure féminine. En 1875, le sculpteur avait exposé pour la première fois au Salon des artistes français ; il rejoindra par la suite le Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, créé en 1890 par Puvis de Chavannes.

Après un séjour aux Etats-Unis où il espéra vainement faire fortune, Desbois entra en 1884 comme praticien dans l'atelier de Rodin. Il avait connu le maître sur le chantier du Trocadéro. L'amitié et la collaboration entre les deux sculpteurs perdura jusqu'à la mort de Rodin. C'est peut-être au contact de ce dernier que Desbois s'affranchit de son apprentissage académique pour goûter à une liberté qui culmine par exemple dans *La Misère* (Salon de 1894, Musée des Beaux-arts de Nancy), poignante image de la vieillesse. La représentation du mouvement fut pour l'artiste une quête continuelle, et l'univers de la danse une précieuse source d'inspiration. Si le souvenir de Jules Desbois s'est parfois perdu dans l'ombre de Rodin, son art se révèle toutefois singulier, personnel, ancré dans le XIX^e siècle.

Avec une curiosité propre à son époque, Desbois explora différentes formes d'art. Il travailla longtemps pour la Manufacture de Sèvres, et participa au tournant du siècle aux expositions de « l'Art dans Tout », groupe prônant un art utile intégré dans le cadre de vie. Fatigué par les séquelles d'un grave accident de voiture, il arrêta de sculpter en 1930, et termina une carrière féconde en se consacrant au pastel, comme le rappelle sa nécrologie : « En ces dernières années, Jules Desbois [...] exposait au Salon de délicats et frais pastels qui, dans leurs dimensions réduites, venaient exprimer le mystère quiet des intérieurs qu'anime une présence féminine [...], la sveltesse rosée des nus dont la jeunesse surgit dans un coin d'atelier. De ces œuvres menues, il était fier à juste titre [...] car il était avec raison persuadé de l'unité de l'art ».

Dans notre pastel, Jules Desbois renoue avec le modèle féminin qui l'a tant inspiré. Audacieuse, la composition présente une femme de dos, le corps nu offert sans pudeur. Le visage est caché dans les bras, évoquant une douleur secrète. On retrouve un même geste d'enfouissement dans l'un des chefs-d'œuvre sculpté de l'artiste, *Léda et le cygne*, exposé au Salon de 1891 puis commandé en marbre par l'État (*Ill. 2*).

La jeune femme est étendue sur des étoffes drapées, qui semblent avoir été disposées en vue de la séance de pose ; à l'arrière-plan, derrière un paravent, un secrétaire ouvert et quelques bibelots évoquent en contrepoint l'intimité d'un



intérieur. On est ici boulevard Murat, dans l'atelier que l'artiste occupe depuis 1900 et ne quittera plus.

L'âme du sculpteur se révèle dans la monumentalité avec laquelle il traite le corps, au modelé impeccable. Desbois révèle en outre d'insoupçonnées qualités de coloriste. L'atmosphère est dominée par le vieux jaune des étoffes, et le gris coloré d'un pourpre complémentaire. Des tons purs, presque saturés, rehaussent certains détails. Un jaune franc souligne le noueux d'une épaule, l'étirement de la colonne vertébrale ou le charnu du mollet. On le retrouve sur les plis du tissu ou l'arête du cadre. Des blancs crus traduisent une lumière sur l'oreille ou l'épaule, tandis que le bleu outremer anime les cheveux courts et l'angle du secrétaire. L'artiste maîtrise son médium : les superpositions n'écrasent pas les couleurs, les fondus se prêtent au velouté des carnations, la touche sait rester apparente pour relever un relief.

Dans un article consacré à l'artiste et publié en 1931, Paul Moreau-Vauthier reproduit en première page notre pastel, parmi d'autres nus féminins aujourd'hui disparus. Notre œuvre apporte ainsi un précieux témoignage sur l'activité de pastelliste de Jules Desbois, également représentée à Paris, au Musée du Petit Palais, par un *Buste de femme nue*, au musée d'Angers par un *Coin d'atelier*, et au musée d'Orsay par une *nature morte de Pommes sur fond de draperie rouge* (Ill. 1).

Marie Bertier

Bibliographie :

- Paul Moreau-Vautier, « Jules Desbois, sculpteur et pastelliste », *L'art et les artistes*, n° 121, novembre 1931, p. 42-48, repr. p. 42.
- Pierre Maillot, Raymond Huard, *Jules Desbois. 1851-1935. Une célébration tragique de la vie*, Paris, 2000.
- Véronique Wiesinger, *Jules Desbois (1851-1935), sculpteur de talent ou imitateur de Rodin ?*, Paris, 1987.
- Marie-Christine Boucher, Daniel Imbert, *Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris. Musée du Petit Palais. Catalogue Sommaire Illustré des pastels*, Paris, 1963, n° 35.



Ill. 1

Jules Desbois

Pommes sur fond de draperie rouge

Pastel sur papier bleu-brun. 38 x 53 cm.

Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 39339.



Ill. 2

Jules Desbois

Léda et le cygne

1894-1895. Marbre blanc. 90 x 130 x 100 cm.

Parçay-les-Pins, musée Jules Desbois, inv. RF 1153.



Paul DUBOIS

(Nogent-sur-Seine, 1829 - 1905)

21 | LA FORCE DIT AUSSI LE COURAGE MILITAIRE

Après 1876

Épreuve en bronze à double patine brune et or, fonte ancienne.

Signé, cachets « F. Barbedienne Fondateur Paris » et « Réduction mécanique A. Collas breveté ».

Numéro 26 à l'intérieur.

51 x 20 x 23 cm

Provenance

- France, collection particulière.

La carrière du général Louis-Christophe-Léon Juchault de la Moricière (1806-1865) oscilla entre l'armée et la politique jusqu'au commandement des troupes pontificales de Pie IX, battues en 1860 à Castelfidardo. Malgré la défaite qui permit l'unification de l'Italie, il fut considéré comme le défenseur du Saint-Siège. Aussi, peu après sa disparition en 1865, ses compagnons de combats politiques et militaires soutenus par la papauté organisèrent une souscription pour ériger un monument à sa mémoire. Le général ayant été inhumé dans le caveau familial au sud de Nantes, on choisit la cathédrale de la ville. Le comité se constitua et le choix se porta sur le jeune sculpteur Paul Dubois qui avait demandé le concours de Louis Boitte, grand prix d'architecture en 1859 (*Ill. 1*).

Fils de notaire, Paul Dubois renonça à Polytechnique pour suivre l'exemple de son grand-oncle, le célèbre sculpteur classique Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) ; filiation qui le conduisit à signer pendant longtemps ses propres œuvres *Dubois-Pigalle*. Élève à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier d'Armand Toussaint, Dubois ne prépara pourtant pas le Prix de Rome, ses moyens financiers lui permettant un séjour de cinq ans à Rome et à Florence. Très tôt, l'artiste définit sa propre esthétique, aussi éloignée de celle de Rodin que de celle des autres sculpteurs académiques de son temps. Ses premiers envois au Salon, le *Saint Jean-Baptiste enfant* et *Narcisse*, portent la marque de l'antiquité, de la sculpture française du XVIII^e siècle et de la statuaire italienne du quattrociento, sans que cela ne nuise à l'harmonie de l'ensemble ni à la pureté de la ligne. Le *Chanteur florentin* présenté au Salon de 1865 fut unanimement salué et imposa Dubois, âgé de trente-six ans seulement, comme un des artistes majeurs de la jeune génération et chef de file

des « néo-florentins ». On lui doit notamment la statue équestre de Sainte Jeanne d'Arc place Saint-Augustin à Paris et celle d'Anne de Montmorency à Chantilly.

Patient et perfectionniste, Dubois avait besoin de mûrir lentement ses œuvres, précédées d'un long travail d'études, fait de dessins et multiples modèles à la cire et à la glaise (*Ill. 3*). Le cénotaphe dédié au général de Lamoricière lui demanda ainsi une dizaine d'années. Pour ce tombeau, dans la lignée de ceux de la Renaissance italienne flanqués de Vertus cardinales, le sculpteur devait réaliser, en marbre, le gisant du général, deux bas reliefs pour le soubassement (*Génies agenouillés* et *Génies portant une couronne*) et les médaillons destinés aux pilastres (*la Sagesse, l'Éloquence, la Force, l'Espérance, la Justice, la Bienfaisance, la Prudence et la Religion*) et, en bronze, quatre figures assises aux angles du mausolée : *la Charité, la Foi, la Sagesse* ou *Méditation* et *la Force* ou *Courage militaire*.

En 1876, le sculpteur envoya au Salon les quatre figures en plâtre. La critique fut majoritairement élogieuse saluant tout particulièrement *Le Courage militaire* (no 3232, *Ill. 2*), sous les traits d'un beau jeune homme vêtu à l'antique, portant un casque surmonté d'un dragon, une peau de lion nouée autour du cou et s'appuyant sur un glaive. Son regard est déterminé et son air conquérant. Sa pose n'est pas sans rappeler la statue par Michel Ange du tombeau de Laurent II de Médicis à San Lorenzo (1534).

Quoique présenté hors-concours, le plâtre reçut la Médaille d'Honneur du Salon. Le bronze fondu par Ferdinand Barbedienne fut salué à l'Exposition Universelle de 1878, avant de faire l'admiration de tous lors de la présentation du monument au Champ-de-Mars la même année. Paul Dalloz écrivit ainsi dans *Le Moniteur universel* du 14 et 15 juin



1878 : « Raphaël a prêté son céleste crayon et Michel-Ange son ciseau olympien à M. Paul Dubois pour l'exécution des quatre statues qu'il a assises à ce glorieux chevet. Il est de leur race. » L'inauguration du cénotaphe eut lieu à Nantes en 1879.

Le *Courage militaire* devint rapidement célèbre. Le plâtre fut de nouveau présenté aux Expositions Universelles de Copenhague en 1888, de Paris en 1889, et de Chicago en 1893. Il rejoignit en 1889 le musée d'Art et d'Histoire de Troyes qui bénéficia des donations du sculpteur et de sa veuve et qui conserve également le modèle en cire noire et des dessins préparatoires. La Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague possède un exemplaire en marbre de grande taille réalisé en 1896 et un bronze est dressé dans le jardin public Henri Vinay au Puy. Mais c'est surtout le fondeur Barbedienne, fort du procédé de réduction mécanique d'Achille Collas qui assura la diffusion de l'œuvre. Renommé pour la qualité de fonte et de patine, il édita dès 1884 *Le Courage militaire* en six tailles différentes : 105, 86, 68, 51, 39 et 29 cm. Toutefois, seuls quelques rares exemplaires bénéficiaient d'une attention particulière et d'une patine nuancée ou dorée. Tel est le cas de notre version, d'une exécution exceptionnellement soignée.

Bibliographie :

- Jacques Piette, *Paul Dubois : 1829-1905. Itinéraire de la création. Sculptures, peintures, dessins*, cat. exp. Nogent-sur-Seine, musée Paul Dubois, 2005, p. 31-36.



Ill. 3

Paul Dubois

Le Courage militaire, esquisses

Crayon. Chaque feuille 13 x 8 cm. Collection particulière.



Ill. 1

Paul Dubois, Louis Boitte

Cénotaphe du général de Lamoricière

1879. Marbre, bronze. Nantes, cathédrale.



Ill. 2

Paul Dubois

Le Courage militaire

Direction des Beaux-Arts. Album Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1876.

Photographié par G. Michelez. 1876. 160 x 77 x 78 cm. Plâtre.

Troyes, musée d'Art et d'Histoire, inv. 879.9.2 (don Paul Dubois, 1879).



Guillaume DUBUFE

(Paris, 1853 - Buenos Aires, 1909)

22

HÉBÉ

1887

Aquarelle sur traits de pierre noire.

Signé et daté en bas à droite

40,2 x 22,6 cm

Provenance

- France, collection particulière

« Les artistes sont les meilleurs agents de transmission du perpétuel désir, et devant l'immense vanité des choses, les grands accumulateurs d'espoir. Ils sont, sans doute, les seuls miracles de l'histoire car ils marquent, de temps en temps, les sommets. »

Peut-être Guillaume Dubufe résumait-il en ces mots, au terme de son essai sur *La Valeur de l'art* (1908) et un an avant sa mort brutale en mer, sa propre recherche d'artiste. Petit-fils et fils de peintre, fruit d'une union avec une mère sculpteur, Guillaume Dubufe est la troisième génération d'une famille où l'art occupe le devant de la scène. Si Claude-Marie et Édouard Dubufe s'illustrèrent par leurs portraits, Guillaume fut plus éclectique. Formé par son père, il compléta son apprentissage auprès du peintre Mazerolle qui lui ouvrit l'horizon du décor. Le peintre déploya ses talents sur les plafonds parisiens, comme au foyer de la Comédie-Française (1885), à la Bibliothèque de la Sorbonne (1896) ou à la Salle des fêtes de l'Elysée (1894). Maître des grandes surfaces, le peintre se distingua également dans l'illustration, accompagnant de ses dessins les vers d'Émile Augier, ou les partitions de son oncle Charles Gounod auquel il était très lié.

Après avoir exposé au Salon des Artistes Français à partir de 1877, Guillaume Dubufe fut un acteur engagé dans la création de la Société Nationale des Beaux-arts. Dès 1884, il présenta au Salon des Aquarellistes français des œuvres précieuses par leur format, et virtuoses dans leur exécution. Certaines sont des portraits – l'artiste avait coutume de prendre pour modèle sa femme et ses cinq enfants. D'autres sont des allégories, fortes en symboles, et nourries de références à l'Antiquité.

Eugène Montrosier, dans le catalogue de l'exposition des Aquarellistes français de 1887, écrivait à propos de Dubufe : « sa virtuosité est lapidaire et les compositions sur lesquelles elle s'exerce sont d'un délicat. Peut-être l'art de M. Dubufe est-il un peu bien sévère pour une époque où "rire est le propre de l'homme". Qui donc songerait à en incriminer l'artiste ? N'a-t-il pas le courage rare de remonter le courant des idées actuelles et de donner à ses actes et à ses paroles le verbe hautain des convaincus. [...] L'exposition est complétée par trois figures nues : *Hébé*, *Medjé* et *Beppina*, d'une agréable tournure et d'une couleur harmonieuse. Ces figures sont traitées avec largeur, comme de bonnes études enlevées dans le coup de feu de l'impression éprouvée. » On reconnaît dans notre œuvre la figure d'Hébé, reproduite en pleine page dans l'ouvrage de Montrosier.

Egérie de la jeunesse, Hébé est fille de Zeus et d'Héra, comme le rappelle le somptueux paon, animal favori de sa mère mais aussi symbole d'immortalité, devant lequel elle s'expose nue. C'est bien là une figure mythologique, dans sa fraîcheur diaphane plus poétique que sensuelle. La grâce aérienne des mouvements évoque une danseuse, quand le visage encadré de cheveux bouclés semble contemporain. Écho de cette douceur féminine, des colombes volettent à ses pieds. On retrouvera quelques années plus tard cette union de la femme nue et des tourterelles dans une illustration d'"Ève apparaissant à Adam" pour les *Nuits Blanches* d'Alfred de Puyfontaine (1900). Notre Hébé peut également être rapprochée de la *Baigneuse*, ou *Diane sortant du bain* (huile sur toile, collection particulière), exposée par Dubufe au Salon de 1893 (*Ill. 1*).



Dubufe manie l'aquarelle avec la finesse d'un enlumineur, et la souplesse d'un portraitiste. La scène est baignée de lumière, les couleurs subtiles dessinent aussi bien les carnations laiteuses que le plumage chatoyant du paon. Le cadre est ciselé avec une précision d'architecte. On retrouve un même talent dans les aquarelles de *Marguerite au jardin* et *Marguerite à l'église*, illustrations du *Faust* de Gounod également exposées au Salon des Aquarellistes de 1887 (Saint-Cloud, Musée des Avelines).

La documentation du Musée d'Orsay conserve la photographie d'une composition d'ensemble (disparue) dans laquelle le peintre a réuni les trois figures d'Hébé, Medjé et Beppina, formant une allégorie dans le goût des *Musique sacrée* et *Musique profane* (Salon de 1882 ; Amiens, Musée de Picardie). Hébé y est accoudée à la balustrade de façon similaire, mais les colombes ont disparu, ainsi que les palmes et roseaux de l'arrière-plan. En bas de l'escalier, Beppina allongée joue avec des pommes. Quelques marches en surplomb d'Hébé, l'orientale Medjé s'apprête devant un miroir.

Marie Bertier

Bibliographie :

- Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe, *portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 1998
- Eugène Montrosier, *Salon des aquarellistes français*, Paris, 1887, p. 45 sq.
- Société d'Aquarellistes français. *Neuvième exposition. Catalogue*, Paris, 1887, n° 107.



Ill. 1

Guillaume Dubufe

Diane sortant du bain

1893. Huile sur toile. 220 x 105 cm. Collection particulière.



G. Dubufe
1898

Alexei Ivanovitch STRELKOVSKI

(Moscou, 1819 - 1904)

23 | JEUNE PAYSANNE DE LA PETITE-RUSSIE

1875

Aquarelle.

Signé et daté à droite : *Стрѣлковскій 1875.*

50 x 37,3 cm

Provenance

- France, collection particulière.

« Le meilleur miniaturiste de Moscou » : c'est ainsi que Pavel Petrovitch Sokolov, académicien, neveu et élève de Karl Brioullov, qualifia Strelkovski dans ses *Mémoires*, source incontournable sur la vie artistique à Moscou et à Saint-Petersbourg dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Serf affranchi, Strelkovski entra dès 1840 dans la Classe des Arts de Moscou devenue, en 1843, École de Peinture et de Sculpture (à partir de 1865, École de Peinture, de Sculpture et d'Architecture de Moscou) sous l'égide de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg. En 1843, le Conseil de l'École envoya quatre de ses aquarelles sur nature à l'Académie. L'année suivante, celle-ci le fit nommer peintre hors-classe ou peintre libre, grâce notamment à l'intervention de Piotr Fedorovitch Sokolov (1791-1848), le père du mémorialiste. L'un des plus célèbres portraitistes et aquarellistes russes, Piotr Sokolov séjournait souvent à Moscou, loin de l'agitation de la capitale, et donnait volontiers des cours d'aquarelle aux élèves de la Classe des Arts. Admiratif des talents du jeune artiste, le vieux maître posa même pour Strelkovski peu avant sa mort.

Les premières aquarelles de Strelkovski sont légères et transparentes, se rattachant encore au romantisme de Brioullov, tout comme ses miniatures sur ivoire. Sa manière devint ensuite plus plastique, picturale et minutieuse, et ses portraits plus mondains et chargés d'accessoires. En 1857, Strelkovski fut élu à l'Académie dans la catégorie du portrait à l'aquarelle et sur présentation de six dessins dont son autoportrait daté de 1854. Acquis par Pavel Tretiakov, il est toujours conservé dans sa galerie à Moscou.

Strelkovski participa régulièrement aux expositions officielles, mais, bien que proche du courant réaliste, ne présenta jamais ses œuvres aux manifestations de la Société

des Expositions Ambulantes fondée en 1870 à l'initiative de plusieurs jeunes peintres pétersbourgeois et moscovites dont Vassili Pérov et Constantin Makovski (son portrait de Strelkovski peint en 1889 est conservée à la galerie Tretiakov). Les scènes de genre de Strelkovski comme *l'École du village*, *Le Pêcheur* ou *Repos après la fenaison*, demeurent en effet statiques et contemplatives, sans chercher l'anecdotique ni dénoncer les travers de la société ce qui distingue l'artiste des « ambulants » (*Ill. 1*). Il partageait cependant avec eux une certaine nostalgie de l'ancienne Russie et une idéalisation de la paysannerie et fit, dans les années 1870-1880, plusieurs voyages à travers la campagne russe et ukrainienne à la recherche de modèles et de costumes d'antan. Ces images poétiques et colorées de paysannes et d'enfants connurent un grand succès. Tretiakov en possédait au moins trois, d'autres sont conservées au Musée Russe de Saint-Petersbourg, à Riga ou à Vladivostok (*Ill. 2*).

C'est à cette période de la carrière de Strelkovski qu'appartient notre feuille. Elle représente une jeune femme vêtue du costume richement brodé et orné de rubans multicolores typique de la région de la Petite-Russie sur la rive gauche du Dniepr (actuelle Ukraine). À ses pieds, la paysanne porte des laptis, chaussures traditionnelles fabriquées à partir de lanières d'écorce. Ses cheveux sont soigneusement cachés sous un foulard bleu indiquant qu'elle est déjà mariée. Appuyée sur un râteau, elle semble s'être octroyée une courte pause alors qu'à l'arrière-plan, ses compagnes continuent à ramasser le foin. L'artiste s'attache tout particulièrement à dépeindre l'habit de la jeune femme et ses bijoux qui paraissent mal venus au milieu des champs, mais aussi son visage simple et néanmoins gracieux, son doux sourire et ses mains de travailleuse.



С. М. Успенский
1875 г.

Bibliographie :

- Pavel Petrovitch Sokolov [Павел Петрович Соколов], *Mémoires* [Воспоминания], Léningrad, 1930, p. 135 (en russe).
- Alexei Alexeevitch Sidorov, *Le dessin des maîtres russes. Deuxième moitié du XIX^e siècle*, Moscou, 1960, p. 99 (en russe).



Ill. 1

Alexei Ivanovitch Strelkovski

L'École du village

1872. Aquarelle. 59 x 74,5cm. Collection particulière.



Ill. 2

Alexei Ivanovitch Strelkovski

Près du puits

1878. Aquarelle. 50,5 x 41 cm.

Vladivostok, Galerie de Peinture du Primorié.





Théophile Alexandre STEINLEN

(Lausanne, 1859 – Paris, 1923)

24 | LE BAISER

Pastel noir et rouge, graphite sur papier crème

28,5 x 22,8 cm

25 | LES MIDINETTES

Pastel noir et jaune, graphite sur papier crème

29,6 x 23,6 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Des couples enlacés, des blanchisseuses saisies dans leur conversation, des trottins nonchalants ou des ouvriers attablés à un café : le petit peuple parisien habite l'œuvre de Théophile-Alexandre Steinlen, qui nous a transmis par son travail l'univers de la rue au tournant des XIX^e et XX^e siècle. Si l'on connaît l'artiste pour sa passion féline – la fameuse silhouette du *Chat Noir* désormais associée à Montmartre est de sa main – on lui doit également un travail social engagé.

D'origine suisse et naturalisé français, Steinlen avait commencé des études philosophiques à Lausanne avant de s'engager à Mulhouse chez un imprimeur de tissu. Il décida ensuite d'embrasser le métier d'artiste, et s'installa à Paris en 1881. Il fut un temps soigné par le docteur Willette qui l'introduisit, par l'intermédiaire de son frère peintre, dans l'univers artistique montmartrois. Profondément marqué par Emile Zola, Steinlen y retrouva des hommes animés par les mêmes préoccupations sociales, dans un climat d'émulation artistique propice à la création. Ses portraits croqués de Verlaine, Colette, Monet ou Renoir, sont le reflet des liens qu'il noua.

L'œuvre de Steinlen est protéiforme : peintre et sculpteur, cet autodidacte tint à la fois de Doré et de Manet, de Daumier et de Toulouse-Lautrec. Il fut illustrateur, et ses dessins ponctuèrent les pages du *Chat Noir*, du *Gil Blas illustré*, ou encore des *Humoristes*, journal qu'il créa avec Forain et Willette. Lithographe animé par la question du multiple, il n'eut de cesse de retravailler ses motifs,

modulant autant d'images autour de ses thèmes favoris. C'est par son activité d'affichiste qu'il connut la célébrité. La fin de sa vie fut marquée par la Grande Guerre, qui lui inspira un travail saisissant.

Nos deux œuvres s'inscrivent dans le cœur de l'activité de Steinlen : l'artiste dessinait sans cesse, muni de pastels, d'une plume ou d'un simple crayon bleu. La facture est enlevée et le trait incisif ; l'économie de moyen renforce l'aspect scénique de ces instants de vie croqués au détour d'une rue. *Le baiser* figure un couple enlacé, dans un cadre architecturé sommairement campé. Une longue jupe noire élance la silhouette de la femme, à la tête renversée et aux cheveux blonds noués en chignon. Son corsage rouge, ajusté à la taille, égaie un univers nocturne monochrome. L'homme, la tête inclinée couverte d'un chapeau, soutient sa compagne par la taille. Les couples s'embrassant émaillent l'œuvre de Steinlen ; on retiendra *Le baiser* de la Fondation d'Art Moderne, où l'on retrouve les personnages de notre dessin mis en scènes dans un espace similaire, ou encore *Le baiser d'amants* (Genève, Musée du Petit Palais, Ill. 1). Canon classique de Steinlen, la femme de notre *Baiser* est également présente dans *Le premier rendez-vous* (Genève, Musée du Petit Palais).

Le dessin des *Midinettes* présente deux femmes conversant qui se tiennent par le bras. Leurs mises sont simples et gracieuses, leurs visages expressifs. Le cadrage décalé renforce le caractère spontané de la scène ; à l'arrière plan,



des silhouettes chapeautées déambulent, une passante courbée est dissimulée sous un vaste parapluie, une calèche s'approche. Le traitement en diagonale, suggérant la pluie, rappelle la manière des *Trois midinettes tête nue* (Vernon, Musée A.-G. Poulain, *Ill. 2*).

Marie Bertier

Bibliographie :

- Philippe Kaenel, *Steinlen, l'œil de la rue*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des Beaux-Arts, Bruxelles, Musée communal d'Ixelles, 2009.
- Carolyne Krummenacker, Philippe Kaenel, Raphaël Gérard, *Théophile-Alexandre Steinlen*, catalogue d'exposition, Musée de Payerne, Musée de Montmartre, Paris, 2004.
- *Première exposition de l'œuvre dessiné et peint de T.A. Steinlen : ouverte à la Bodinière du 10 avril au 15 mai 1894*, Paris, Galerie Bodinière.



Ill. 1

Théophile Alexandre Steinlen

Le baiser des amants

1895. Fusain et rehauts de blanc. Signé en bas à droite. 1895. 27,5 x 18 cm. Genève, Musée du Petit Palais



Ill. 2

Théophile Alexandre Steinlen

Trois midinettes tête nue

Avant 1913. 50,5 x 64,8 cm. Pastel rehaussé de fusain sur papier. Signé en bas à droite. Vernon, Musée Alphonse-George Poulain



Marcel DELMOTTE

(Charleroi 1901 - Mont sur Marchienne 1984)

26

PERSONNAGES DE CIRQUE

Aquarelle gouachée

Signé en bas à droite

42 x 20 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Marcel Delmotte fut un dessinateur curieux et prolifique, dont l'œuvre dessinée nous permet d'entrer au cœur même du processus de création de l'artiste, reflet de son inlassable quête esthétique.

Fils d'ouvrier et artisan lui-même, puisqu'il était peintre en bâtiment et décorateur avant d'être artiste, Marcel Delmotte croque naturellement les figures de la vraie vie dont les costumes, les attitudes, les silhouettes le fascinent. Loin des grandes figures religieuses ou mythologiques auxquelles on l'associe habituellement, on trouve dans sa galerie de personnages des bergers, des grands-mères, des mineurs, des ouvriers, ou encore, comme pour notre dessin, des personnages du cirque.

Funambule, clown et trapéziste lui offrent un univers pittoresque et coloré dans lequel peut s'exprimer avec une grande liberté tout le talent de cet artiste inclassable.

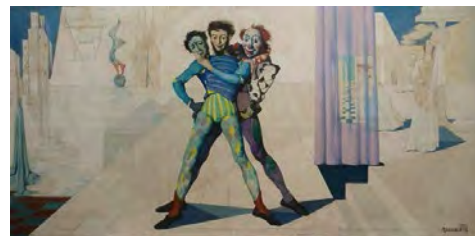
Plastiquement, Delmotte adhérera un temps aux pensées de la « *scuola metafisica* » menée par Giorgio de Chirico, mais il n'eut jamais de maître et sut conserver une intégrité artistique qui fait aujourd'hui son originalité. Riche d'une grande connaissance des courants artistiques de son temps, il fut notamment tenté par le cubisme qu'il développera principalement dans le dessin. L'influence de Braque et Picasso lui offre une voie nouvelle vers la décomposition des formes et la planification de l'espace, influence que l'on découvre dans notre dessin, dont les lignes déstructurées des personnages se confondent avec le décors dans lesquels ils évoluent.

Il est essentiel de souligner l'importance du dessin pour l'artiste, qu'il considère en tant qu'expression totalement distincte de ses peintures. Qu'il soit préparatoire ou œuvre aboutie, Delmotte aborde le dessin comme un gage de liberté totale.

Affranchi des contraintes de la représentation stricte du réel et de la barrière technique de la peinture, Delmotte jette sur le papier une pensée rapide et inspirée. Cette liberté propre au dessin lui permet de s'amuser avec le spectateur comme les personnages du cirque eux même, avec des figures proches du grotesque qui semblent nous fixer en riant.

Delmotte reprend ses personnages dans une très grande œuvre datée de 1957 intitulée *Allégorie des Arts du spectacle* (Ill. 1). Ils y sont intégrés au centre d'un vaste décor futuriste propre à l'imaginaire de l'artiste. Les deux clowns portent les mêmes costumes et sont dans la même position que dans notre dessin, mais leur traitement est plus réaliste, moins décomposé, comme si le passage à la peinture avait assagi l'idée première de l'artiste.

Joséphine Curtil



Ill. 1

Marcel Delmotte

Allégorie des arts du spectacle

Huile sur toile

Signée et datée 1957 en bas à droite

205 x 415 cm

Localisation inconnue



Marcel DELMOTTE

(Charleroi 1901 - Mont sur Marchienne 1984)

27

A. COMPOSITION

B. COMPOSITION

C. COMPOSITION

Peinture acrylique à l'aérosol et pochoirs.

Chacune signée en bas à droite, l'une datée 1962 (27.B)

32.8 x 25.8 cm chaque

Provenance

- France, collection particulière.

Peintre doué et dessinateur de talent, Marcel Delmotte avait une grande attirance pour les univers religieux, païens ou mythologiques, intérêt qu'il sut mettre au service de sa créativité tout au long de sa carrière, et qui en fit l'un des peintres mystiques les plus intéressants de sa génération, le constructeur d'un monde imaginaire, fantasmagorique et visionnaire.

À l'instar des grands artistes de la première Renaissance italienne il scrute sans relâche son environnement et analyse les phénomènes physiques. Le réel est sa source d'inspiration première mais n'est pas une fin en soi ou un but à atteindre. Artiste principalement figuratif, il ne retranscrit pourtant pas ce qu'il voit mais ce qu'il ressent au travers de ses hallucinations, de ses spéculations ou de ses impressions. On comprend alors la tentation de l'abstrait qui prend une place de plus en plus importante chez les artistes à partir de 1945. Chez Delmotte, les réalisations qui tendent vers l'abstraction se traduisent par des œuvres puissantes au fort pouvoir de suggestion, et qui, à l'image de nos trois compositions, appellent toujours une signification plus profonde.

Intéressons nous de plus près à ces trois mystérieuses peintures. L'une est datée de 1962 ce qui nous laisse penser que les deux autres sont de la même période. Delmotte s'essaye ici à une nouvelle façon d'utiliser la peinture : l'aérosol. Démocratisée au début des années 1950, cette technique de peinture à la bombe et au pochoir est en fait plus proche du dessin que de la peinture par la rapidité d'exécution, la pensée de l'artiste étant directement couchée sur le support.

Ces trois compositions, ni totalement géométriques, ni pleinement lyriques, tendent à laisser le spectateur donner libre court à son imagination : on pense à l'espace, au

cosmos, à l'infiniment grand; des sujets essentiels dans la société du début des années 1960. La guerre pour la conquête spatiale entre l'occident et l'URSS est alors à son point d'orgue et l'univers et ses mystères deviennent un véritable objet de fascination.

Vues sous cet angle cosmique, les compositions imaginées ici par Delmotte prennent alors tous leur sens : la forme sphérique répétée plusieurs fois évoque des corps célestes, les traces de peintures blanches (Notre 26.B) dessinent la voie lactée, les courbes elliptiques sont les trajectoires des orbites... on distingue des étoiles et leur lumière, des constellations ou des comètes. L'artiste laisse le spectateur libre de transformer les formes visibles en un monde lointain et inaccessible.

Rien d'étonnant chez le mystique Delmotte si l'on considère les théories selon lesquelles l'origine et le destin de l'humanité doivent être compris à travers celui de l'univers tout entier. L'artiste n'a de cesse d'illustrer ce qui échappe aux hommes. Mais que ce soit par la puissance des dieux ou l'infini du cosmos, le moteur profond de la création artistique de Delmotte reste l'harmonie qu'il chercha à exprimer dans son œuvre tout au long de sa carrière.

Joséphine Curtil

Bibliographie :

- Jean CLAIR, *Delmotte, œuvres de 1919 à 1950*, Galerie Isy Brachot, Paris
- Waldemar GEORGE, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Editions Max Fourny, Paris, 1969
- Arnaud PIERRE, *Maternité cosmique, la recherche des origines Kupka à Kubrick*, Edition Hazan, Paris, 2010
- Colette DENDELLOT, Philippe DUFRANE, *Les dessins de Delmotte*, Mecenart Books, 1992





B



| INDEX ALPHABÉTIQUE

Domenico di Giacomo di Pace dit BECCAFUMI (attribué à).....	3
François BOUCHER.....	8
Alfred DE DREUX.....	18
Marcel DELMOTTE.....	26, 27
Jules DESBOIS.....	20
Louis-Pierre DESEINE.....	15
Paul DUBOIS.....	21
Guillaume DUBUFE.....	22
Jean-Honoré FRAGONARD.....	10
Théodore GERICAULT.....	16
Jean-Baptiste GREUZE.....	9
Giovanni Francesco BARBIERI, dit IL GUERCINO ou LE GUERCHIN.....	5
Alphonse LEROY.....	17
Joseph Charles MARIN.....	13
Nicolás MEGÍA MÁRQUEZ.....	19
Philippe-Louis PARIZEAU.....	12
Antoine RIVALZ.....	7
École lorraine du XVII ^e siècle d'après Francesco de' ROSSI dit SALVIATI.....	4
René-Michel dit Michel-Ange SLODTZ (attribué à).....	14
École italienne vers 1510, entourage de Giovanni Antonio BAZZI, dit SODOMA.....	1
Théophile Alexandre STEINLEN.....	24, 25
Alexei Ivanovitch STRELKOVSKI.....	23
Jacopo Robusti dit le TINTORET (atelier de).....	2
Jean VALADE.....	11
Jean Antoine WATTEAU.....	6

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, Musée des Beaux-Arts de Dôle...

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

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Jean LAVIT

Conservateur en chef du patrimoine

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Madame Catherine LOISEL

Conservatrice en chef au département des arts graphiques du Musée du Louvre

Monsieur Neil JEFFARES

Historien de l'art spécialisé dans les pastels

Monsieur Bruno CHENIQUE

Historien de l'art

Monsieur Nicholas TURNER

Historien de l'art

Madame Marie-Christine RENAULD

Historienne de l'art

Monsieur Alvin L. CLARK

Conservateur des dessins au Fogg Museum, Harvard Art Museum

Monsieur Philippe BARNABE

Galeriste

Madame Caroline CORRIGAN

Restauratrice de dessins

Madame Anna GABRIELLI

Restauratrice de dessins

Madame Catherine SENE

Restauratrice de dessins

Monsieur Jean-Claude SICRE

Restaurateur de dessins

Madame Catherien POLNECQ

Restauratrice de tableaux

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement et montages

Madame Alexandra ZVEREVA

Rédaction du catalogue

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Rédaction du catalogue

Monsieur Piotr DZUMALA

Photographe

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 DRAWINGS,
SKETCHES & SCULPTURE
FROM THE 16TH TO THE 20TH CENTURY

Catalogue by Alexandra ZVEREVA

With the collaboration of Marie BERTIER

English translation by Christine ROLLAND

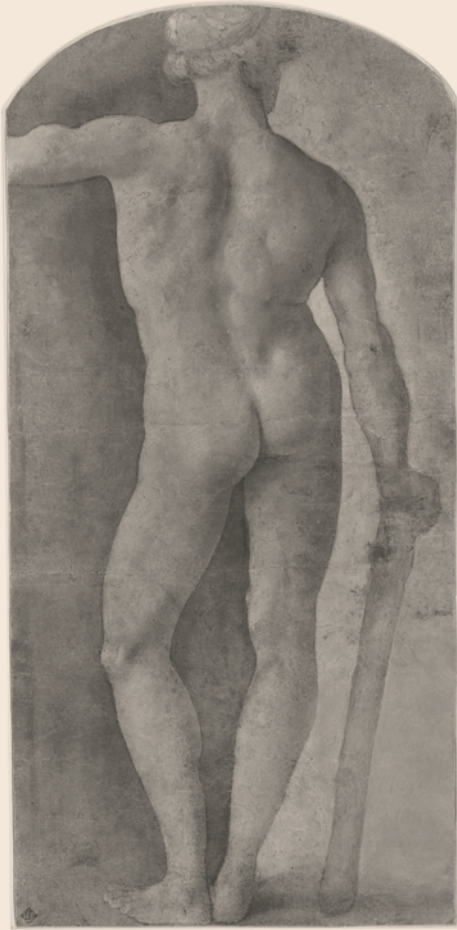
Exhibition

From Friday, March 20th to Friday, April 17th, 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, March 21st and 28th



1

Italian School, c. 1510, Circle of Giovanni Antonio BAZZI, called SODOMA

(Vercell, 1477 – Siena, 1549)

STUDY OF A MAN FOR HERCULES

c. 1510

Pen and brown ink, brown wash and white gouache highlights, arched on top. Verso: an old inscription in pencil (by Auguste Desperet?): “Cette figure d’après nature peut être attribuée à André Mantegna.” (This figure drawn from life can be attributed to Andrea Mantegna.)

Wood frame, sculpted and gilded, Italian 17th c. work
33.5 x 17 cm. (13³/₁₆ x 6¹¹/₁₆ in.)

Provenance

- Etienne dit Auguste Desperet (Lyon, 1804-1865) (Lugt 721)
- His sale, Paris, June 7th – 13th, 1865 (expert Clément), lot 579 (as “Figure drawn from life, attributed to Mantegna”)
- Pierre-Olivier Dubaut (Paris, 1886-1968) (Lugt 2103b)
- His sale, Paris, Artcurial, March 30th, 2011, lot 59

In spite of its simplicity, this study by itself summarizes the Italian High Renaissance in terms of the transformation in depictions of the human body. For, despite appearances, it is not at all a simple academy. In fact, the model’s *contrapposto* is virtually impossible to hold because the feet are so close together and the back so arched. His left arm is raised, but the hand – unfortunately invisible – does not seem to be holding on to any tree or architectural element to maintain his precarious pose. Similarly, no weight leans on the baton which the man grips with his right hand and which is, in fact, the club, one of Hercules’ attributes. The figure’s juvenile face does nothing to contradict this identification, though Hercules was rarely depicted beardless and with his hair pulled like an ephebe.¹ It is not impossible that the man holds either the apples of Hesperides in his hands, like the gilt bronze beardless *Hercules* discovered at the Boarium Forum during the pontificate of Sixtus IV (Vatican, Capitoline Museums, inv. MC 1265), or else the pelt of the lion of Nemea, as in Baccio Bandinelli’s drawing dated c. 1540.²

Our drawing is thus an artist’s sketch and not a life study. It is probably a preparatory sketch for an undoubtedly larger composition, since only the insertion of this figure midst a scene full of people would make it possible to explain such an unusual pose which can not stand alone. It could be a mythological subject where Hercules appears as a spectator rather than a central figure, or else for a series of depictions of ancient gods, as the one in the *Gods in Niches*, by Rosso Fiorentino (1494-1540) in 1526 and engraved by Gian Giacomo Caraglio. Our drawing has elements in common with the *Mars*, conserved in the Louvre, and *Hercules* known from the engraving (*ill. 4*), including the vertical format, the rear view of the model, the face concealed, the left side of the image plunged into shadow, and the arched composition which, in the case of our drawing, does not seem to be original, as it is placed much too low and cuts into the left arm. The only difference between our drawing and Rosso’s *Gods* is the absence of projected shadows which could be explained by a light which is placed much higher here than for the Florentine master.

However it is the handling of the human body more than anything which distinguishes our drawing from Rosso’s oeuvre. Neither the bulging stretched muscles, nor the barely contained energy of each movement can be seen here. Our model is peaceful and relaxed, despite the torsion of this back which is worthy of the first Mannerists. His body with its powerful broken lines is modeled without haste with the help of a skillfully shaded wash and fine hatching with the brush. A mellifluous shaded effect, which might be slightly accentuated by the age of the paper, brings to mind the grisailles by Andrea del Sarto (1486-1531) in the Scalzo Cloisters which date to the end of the period 1510-1520, and Raphael’s sketches for the cartoons of the *Acts of the Apostles* of 1515-1516. This effect, though, also distances our drawing from the works of Andrea Mantegna (1431-1506) – the attribution it held in the Desperet Collection – with their incisive angular lines and search for expression.

In the end, the rounded contours, hefty build, drawn out proportions and thinner extremities, as well as the curve of the weight-bearing leg, situate our Hercules equidistant between Mantegna’s figures which often have an approximate anatomy and compressed joints, and those of Del Sarto or Rosso with their scientifically constructed forms displaying the influence of Michelangelo’s frescoes. This fact makes it possible to date our drawing with some certainty to the first decade of the 16th century. It also leads to seeking an attribution among artists who were working outside of Florence, but who remained in contact with Rome, and whose career took place between Siena, Emilia, and Lombardy. Rather than a sculptor, one must seek a painter capable of assimilating diverse influences without letting himself be dominated by any one of them in particular.

One name comes to mind, that of Giovanni Antonio Bazzi, called Sodoma, who was trained in Lombardy in the circle influenced by Leonardo da

Vinci, and then settled in Siena, while working regularly in Rome next to Raphael. In 1507, he was in the service of Julius II and then between 1512 and 1517, he worked for the Chigi (*ill. 1*). The parallels between our figure and that of Sodoma are flagrant, but no physique in his paintings corresponds perfectly to our sketch. Certain drawings given to the artist have a very similar technique with the same attention to contours and same tight delicate hatching, as in the *Saint Michael* and the *Leda* conserved in the Louvre (*ill. 3*). Furthermore, in the collections of the Parisian museum is a sketch of a ceiling attributed to Sodoma which contains mythological figures in niches, including the *Three Graces* and *Leda*.³ However the corpus of drawings of this little known painter – whose training took place in contact with Lombard and Piedmont masters, such as Martino Spanzotti and Defendente Ferrari, and also with artists from Milan, including Foppa and Bramante, and then those of central Italy – remains to be established. Dating is thorny and controversial, as can be seen with the recent attribution to Sodoma of a *Study of a Standing Man* in sanguine which was sold in January 2015 at Sotheby's in New York (*ill. 2*).



2

Jacopo Robusti called TINTORETTO (Studio of)
(Venice, 1518 - 1594)

THE LAST SUPPER

After 1575

Black chalk, pen and brown ink, white highlights.

Initialed lower left in brown ink by Dezallier d'Argenville and inscribed, "Tintoreto / 666."

Fully glued on a white mount with a gold border and lines in ink (21.8 x 53.8 cm. / 8³/₁₆ x 21³/₁₆ in.) realized in the 18th c. by François Renaud, merchant and mounter of drawings in Paris: in the lower right corner of the drawing, his dry stamp: "FR" (Lugt 1042). On the reverse of the mount, various old inscriptions in brown ink: *L.38.3D* (Lugt 3510), *192* (in the middle), *no 20* (top), *L 3'9* [crossed out] *3*, *Tintoretto B/6* (bottom). 27.5 x 51.6 cm. (10¹³/₁₆ x 20⁵/₁₆ in.)

Provenance

- Antoine Dezallier Collection (1642-1716), Paris?
- Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville Collection (1665-1740), Paris (Lugt 2951)
- His sale, Paris, January 18th – 28th, 1779, part of lot 163 ("An Adoration of Shepherds and several other compositions and figures, by Jacques Robusti, called Tintoretto; 14 drawings in all")¹
- Collection C (Lugt 474 et 3510), France (?)
- Paris, Drouot, December 6th, 1993, lot 8
- Paris, Christie's, June 22nd, 2005, lot 1 (attributed to Tintoretto, repr.)
- France, Private collection

"In the Church of San Polo, another Last Supper can be admired in which Our Lord communes with the Apostles. It is differentiated from his other creations on the same subject, since with Tintoretto, ideas are constantly being renewed and his genius is a treasury of the rarest ones."²

Bibliography

- Roberto Bartolini, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Rome, 1996.
- Marzia Faietti et Dominique Cordellier, *Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580: De la Renaissance à la réforme tridentine*, exh. cat. Paris, Louvre Museum, 2001.
- Daniele Radini Tedeschi, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma: la vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento*, Subiaco, 2010.
- Edoardo Testori et Agnese Marengo, "Risarcimento a Sodoma", *Le Frontiere dell'arte. Une raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore*, Novara, 2013, p. 113-118.

¹ For example, see the drawing attributed to Antonio del Pollaiuolo with a beardless Hercules holding his club and shield (pen and brown ink, brown wash, grey wash, drypoint; 26.3 x 15.1 cm. (10³/₈ x 5¹⁵/₁₆ in.) Louvre Museum, DAG, inv. 1487).

² Pen and brown ink, traces of positioning in black chalk. 43 x 29 cm. (16¹⁵/₁₆ x 11⁷/₁₆ in.) Paris, Louvre Museum DAG, inv. 190. It is to be noted that in some of Bandinelli's drawings, Hercules seems to be young. Furthermore, the almost identical posture in *contrapposto* with the left arm raised can be found in the statuette of Hercules, without arms and with broken arms, which appears behind Andrea Odoni in his portrait by Lorenzo Lotto painted in 1527.

³ *Ceiling project*. Pen and brown ink, brown wash, white highlights on beige paper, 29.9 x 57.2 cm. (11³/₄ x 22¹/₂ in.) (Paris, Louvre Museum, DAG, inv. RF 34503).

In 1648, Carlo Ridolfi, Tintoretto's biographer and author of an artistic guide to churches in Venice, the first of its type, was not mistaken when he distinguished the large canvas in San Polo from the others which the master had painted during his long career (*ill. 1*).³

Commissioned by the School of the Church Sacrament in about 1574, the painting, in effect, went against traditional iconography which concentrated on the moment when Jesus announced to his Apostles the coming betrayal by one of them. Present in the four Gospels (Matt. 26:21-22; Mark 14:18-19; Luke 22:21-23; John 13:21-22), the episode allowed artists to depict the sadness of Christ, the Apostles' astonishment, and Judas' sober determination. However, for the San Polo *Last Supper*, Tintoretto preferred the moment which Matthew and Mark place after Judas' departure, while Luke situates it just before: "As they were eating, Jesus took bread, and blessed it, and brake it, and gave it to the disciples, and said, Take, eat; this is my body." (Matt. 26:26; Mark 14:22; Luke 22:19).⁴ Only John omits this sharing, but in his Gospel, Jesus says: "I am that bread of life." (6:48).

As was his wont, Tintoretto plays out the Biblical scene in the context of a Venetian village, clothes the Apostles in attire of his time, and introduces a number of secondary characters, including a servant preparing the meal, a patron, and beggars. However, here the needy do not just observe. They fully participate in the action, receiving bread from the hands of Christ's disciples. Undoubtedly this iconography which broke with the Scriptures was not suggested by the painter but was the wish of the patron. The School of the Sacrament of San Polo thus intended to proclaim loud and clearly its faith in the Eucharist and the Transubstantiation which had just been confirmed by the Council of Trent. In addition, the congregation needed a large painting which would powerfully demonstrate its charitable works which mainly consisted of bringing Communion to those parishioners incapable of physically coming to the church.

On the other hand, it was the artist's responsibility to transfer the patron's wishes onto canvas. Tintoretto's genius was in completely re-conceptualizing the composition of the *Last Supper*. No longer monumental, the table is placed on a diagonal and foreshortened with only one corner visible as a highlight echoing the sunset and the white temples of an imaginary Jerusalem. The Apostles are no longer all in a line. Instead they are standing, seated, leaning towards Jesus to receive the bread, leaning towards the poor in order to give it to them: twelve Apostles, twelve disciples who continue Christ's work without any particular distinction for Judas who seems to be absent from the scene. Because, despite what seems to be a purse at his belt, how can one believe he is the figure seen from behind in the middle of the composition, whose expressive body language echoes that of Christ? His arms wide open, as if spread on a cross, Jesus is in fact the only fixed point in this whirlpool of rising and falling curves. His body is prolonged by the shared bread which circulates from Jesus to the disciples, then to the beggars, and *a fortiori* to the spectators.

Our drawing is the perfect reflection of Tintoretto's painting, except for the landscape and the man on the far right who is too passive to be an integral part of the scene, but who is necessary to counterbalance the figure of the servant on the left. The latter was prepared in a drawing by the master conserved in the Victoria and Albert Museum in London (inv. Dyce. 242, *ill. 2*) and is the only extant one known of the preparatory sketches for the *Last Supper* in San Polo.

Nonetheless, the certainty and freedom of the lines, the sense of volume, the attentive rendering of expressions and details led our drawing to be attributed very early to the Venetian genius, and it seduced the grand collectors in the past. Furthermore, the history of our *Last Supper* as evidenced by several marks is no less fascinating than its interpretation. The first, composed of a number and a small flourish in the form of a bow and the assumed name of the artist ("Tintoreto") is that of Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville. The passage devoted to Tintoretto's drawings in

his *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, which appeared in 1745, would almost seem to describe our sketch: "Tintoretto made many rapid highly charged drawings of which very few were finished [...He] is always recognizable by the extraordinary poses of his figures which are often incorrect, his singular heads, and draperies composed of small folds."⁵

Master of accounts at the Chamber of Accounts in Paris and king's counselor, Dezallier d'Argenville was a naturalist and member of many scientific societies. (He wrote more than six hundred articles concerning gardening and hydraulics in Diderot's and d'Alembert's *Encyclopédie*.⁶) He was also a great drawings collector. One part of his collection came from his father, Antoine Dezallier, who had bequeathed eight albums of drawings. Other drawings had been purchased by Dezallier d'Argenville himself during his travels and in sales such as that of Pierre Crozat in 1741, where he was one of the most active private buyers.

Curiously, it is to Crozat that the first editions of Lugt's *Dictionnaire* in 1921 and 1956 attributed this very characteristic number and paraph, before the work of Jacqueline Labbé and Lise Bicart-Sée made it possible to re-establish the truth. The second mark on our drawing, a flowery capital *C* fixed on the lower right corner was also formerly attributed to Crozat. Research has not yet made it possible to identify this amateur whose uneven collection seems to have been constituted during the second half of the 18th century and scattered in Great Britain over the following century. The hypothesis which is often suggested of Count Anne Claude de Caylus (1692-1765) is contradicted by our work, because the inscriptions of price and classification (*L.38.3D*) which seemingly correspond to the dispersion of collection C are on the verso of the mount made by François Renaud who was active starting in about 1770 and had mounted several drawings for Dezallier d'Argenville.⁷

Bibliography

- *Catalogue des dessins des grands maîtres des écoles d'Italie, des Pays-Bas et de France et d'un recueil d'estampes de feu monsieur d'Argenville*, cat. by Pierre Rémy, Paris, January 18th-28th, 1779, p. 24, lot 163.
- Jacqueline Labbé and Lise Bicart-Sée, *La Collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville reconstituée d'après son Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, édition de 1762, Paris, 1996, p. 143, no 666, repr.
- Paola Rossi, *I Disegni di Jacopo Tintoretto*, Florence, 1975.

¹ "Une Adoration des Bergers & plusieurs autres compositions & figures, par Jacques Robusti, dit le Tintoret; en tout 14 dessins"

² Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato*, Venice, 1648, part. II, p. 32 (translated from Italian to French by P. Bassani Pacht and from French to English by this translator).

³ Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi, *Tintoretto*, Milan, 1990, t. I, p. 194-195, cat. 304, t. II, p. 489, repr. pl. 399-400.

⁴ King James Version.

⁵ Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres... et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Paris, 1745 (expanded edition 1762, p. 245).

⁶ See: Anne Lafont (dir.), *1740, Un abrégé du monde. Savoir et collections autour de Dezallier d'Argenville*, exh. cat. Paris, INHA, 2012.

⁷ For example: London, British Museum, inv. Pp. 3.196; Los Angeles, Getty Museum, inv. 94.GA.83.



3

Domenico di Giacomo di Pace dit BECCAFUMI
(attributed to)

(Valdibiena, c. 1486 - Siena, 1551)

TWO DRAPERY STUDIES
(FOR THE FIGURE OF AN APOSTLE?)

c. 1545?

Recto: Black chalk, brush and brown wash, white highlights on brown washed paper. Different underdrawing in sanguine.
Verso: several sanguine sketches: a seated male nude, studies of legs, torso, and bust. Posterior annotations in pencil: "TO/6" and "MICHELANGELO."

31.7 x 22.8 cm. (12½ x 9 in.)

Provenance

• France, Private collection

Chiaroscuro engraving was invented shortly before 1510 in Germany. It was perfected by Italian artists, such as Ugo da Carpi and Antonio da Trento who had rendered Parmagianino's drawings as prints, and by Domenico Beccafumi who started doing his own engravings at the end of his career. In incomparably original works, especially his *Apostles* series of 1544-1547, the lines and tones of the plates blend with the same freedom as the ink and wash of his drawings (ill. 1). Sculpted by clear direct light, the New Testament figures seem to be enveloped in long draperies with tormented lines which are in contrast to the serious faces and create movement in otherwise extremely static poses. Such draperies can be found on a few drawings of male figures which date to this period entitled *Apostle* or *Philosopher*, and already in sketches of figures of the Evangelists for the apse of Pisa Cathedral which date to 1538 (ill. 2-4).

The same choppy forms, strongly defined volumes, and intense light reflections juxtaposed to deep shadows create the appeal of our sheet. Yet, these are only two drapery studies, two versions of the garb of one and the same person of whom – aside from a few strokes indicating the position of the head – only the left arm wrapped in a heavy rolled fabric can be seen. This lack of precision would appear to be surprising for Beccafumi, who, in his extant drawings, never limits himself to one detail, but shows the whole subject even if cursorily. Only a few examples of partial sketches, in particular a pen and sanguine drawing conserved at Windsor, which, like our sheet, combines several projects and studies (Royal Collection, inv. RCIN 990434), including a male nude and a draped figure for *Moses on Mount Sinai and the Golden Calf* on floor of Siena Cathedral realized in 1531 from Beccafumi's cartoons.

Furthermore, no figure in the vast and relatively well preserved oeuvre of Beccafumi corresponds to our sketch, even if figures turned to the side while holding the edge of their pallia are not lacking. They can be alone, as in the *Apostle* in the Berlin Kupferstichkabinett (ill. 4) or they can be part of a larger scene, such as an episode in the *Life*

of *St. Anthony the Great* (Princeton University Art Museum, inv. 48.608), or *The Presentation of the Virgin in the Temple* (private collection). With Beccafumi, these figures play an important role by making it possible to break the monotony of multi figure compositions. In the *Moses on the Siena Cathedral floor*, three out of four episodes (*Abraham Shows Moses on Mount Sinai*, *The Creation of the Golden Calf* and *The Adoration of the Golden Calf*) are organized around such a figure. However the similarities which are most striking are with creations from the last ten years of the artist's career, once he had launched into sculpture and chiaroscuro engraving. Thus the fabrics with frayed borders which he had reserved for apostles and philosophers, draperies which descend in a point concealing legs and feet, tight hatching, angular wrists, and especially, accentuation of luminous effects which are reminiscent of the *bozzetti* for the *Pisa Evangelists* (ill. 6), and which characterize the preparatory drawings in shades of brown for chiaroscuro engravings.

Bibliography

- Edi Baccheschi, *L'Opera completa del Beccafumi*, Milan, 1977.
- Evelyn Lincoln, *The Invention of the Italian Renaissance printmaker*, Yale, 2000.
- Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Milan, 1967.
- Piero Torriti (dir.), *Beccafumi*, Milan, 1998.



4

17th c. School of Lorraine
 after Francesco de' ROSSI dit SALVIATI
 (Florence, 1510 – Rome, 1563)

MARCUS FURIUS CAMILLUS
 INTERVENING DURING THE
 WEIGHING OF GOLD AND THE
 BATTLE OF THE ROMANS AGAINST
 THE GAULS

c. 1620
 Pen and brown ink, brown wash on preparatory black chalk
 lines. Border lines in pen and brown ink. Inscribed on the
 verso in pencil: "Stradanus."
 25.3 x 25.7 cm. (9¹⁵/₁₆ x 10¹/₈ in.)

Provenance

- Jacques Petithory collection (1929-1992) (according to a label on verso)
- His sale, Paris, Drouot, Audap, 1993 (?)
- François Antonovich collection (born in 1934), Paris

At the time of the Florentine Republic, the Grand Hall or Hall of Justice in the second floor corner of the Palazzo Vecchio was used for solemn sessions which brought together the *gonfalonier* of Justice and the eight priors of the guilds. In 1470-1476, the room was covered with a blue and gold ceiling sculpted by Giuliano da Maiano who, along with his brother Benedetto, did the marble door frames. Some seventy years later, chosen by Duke Cosimo de Medici I to receive his subjects – whence the current appellation of Audience Chamber – the room was decorated with frescos. Roman rather than Florentine, this ambitious painting was the work of Francesco de' Rossi, called Salviati (the name of his protector, Cardinal Giovanni Salviati), who was at the peak of his art. Called back specially from Rome by the Duke of Tuscany, Salviati was assisted by Domenico Romano. Cosimo had wanted to embellish the room with the history of Marcus Furius Camillus drawn from Plutarch and Titus Livy. Camillus, who was a 4th c. B.C. Roman general, dictator five times, the "second founder of Rome," and the "second Romulus," was the perfect image for the Duke who had subdued and unified Tuscany at the cost of numerous battles. Already depicted alone by

Ghirlandaio in the adjacent Hall of Lilies, Furius Camillus would henceforth benefit from an entire cycle glorifying him. It was composed of three scenes framed by architectural elements and trompe-l'oeil painted stuccos. On the side wall of the Chapel of the Seigneurie were the *Punishment of the Master of Falerie* and *Camillus subduing the Vosques*. Left of the door on the side wall of the Hall of Lilies ran the longer more solemn *Triumph of Camillus after the Capture of Veies*, and right of the door was the astounding *Battle against the Gauls for the Capitol* (ill. 1).

The apparently simple subject of the *Battle* actually blends several successive events and founders. The story took place in 390 B.C. after the sack of Rome by the Gauls under Brennus. The barbarian leader demanded the payment of a ransom in gold from the Romans who had taken refuge in the Capitol. During the weighing, Brennus, who was accused of having rigged the weights, supposedly lay down his sword and his belt with the cry, "*Vae Victis*" ("Woe betide the loser!") At that moment, Camillus stormed in with his army shouting "*Non auro, Ferro sed, recuperanda is patria!*" ("Not by gold, but by iron, the homeland will be saved!") A battle followed in the streets of Rome, and then another took place the next day which was won by the Romans. Camillus, victorious, encouraged the inhabitants not to abandon the destroyed city, but to rebuilt it even more beautifully.

Full of entangled bodies, the audacious composition of the *Battle* opens on the left with the motionless impassive Roman holding the beam and scales. A red marble table separates him from Brennus, recognizable by his crown, who, leaning on the wealth piled on the ground, gets ready to place his sword wrapped in his belt on the scale. With very unlikely foreshortening,

Camillus lunges towards the Gallic leader: the Roman general's movement and broadsword are multiplied by those of his soldiers. To the right of the image, everything is chaos, a convoluted tangle of men and horses: the battle rages and the Gauls are thrown into full rout. In the background the Roman monuments have been sacked but are still standing, some recall the antique ruins which were still visible in the papal city in the 16th century. Finally, the upper part of the fresco, with its blue sky and vaporous clouds, is as empty as the lower part is charged, and thus re-establishes the equilibrium of the whole composition.

Situated in the public rooms of the palace where it could easily be seen, Salviati's fresco rapidly became famous and was often copied. The Uffizi conserves several examples and in the Louvre is an anonymous 17th century drawing which reproduces *The Triumph of Camillus* (ill. 2), as well as two sheets on the *Battle*, one of which repeats the group around the scales and the other copies a sketch attributed to Salviati and conserved in Rennes. An anonymous drawing conserved in Chicago which is also only concerned with the group on the left can be cited (ill. 2).

All of these copies, once their link to Salviati's frescos is discovered, are invariably attributed to the Florentine School, with the exception of the one in Chicago which is prudently assigned to an anonymous master. This copy, which is the closest in technique to our sheet, is confused in the proportions and distribution of the figures, while not possessing the precision in the lines nor delicacy in handling the wash which can be found in our drawing which is one of the few to represent the entire fresco without any omissions whatsoever. An anonymous owner of our drawing thought he recognized the hand of Jan van der Straet, dalled Stradanus or Giovanni Stradano (Bruges 1523 – Florence, 1605). Although nothing in this drawing recalls the very singular manner of Stradanus, the author of the sketch is certainly not to be found in Italy, but in the North, and more precisely, in early 17th century Lorraine. This School of Lorraine, which formed as a result of French, Flemish and Italian influences, produced Jacques Bellange, Claude Deruet, Georges Lallemand, Jacques Callot, and Charles Mellin before it died out and was absorbed by Paris.

While perfectly faithful to the original, our drawing does not waver in the details either, and thus betrays another period and another context than the décors of Florence. The profiles are irregular and the figures almost more Mannerist than Salviati's. The pen stroke flows freely over the foms and defines the contours with rare mastery, whereas the wash shapes and organizes, while providing volume and coloring or plunging into the shadows. Here is the hand of an established artist who is capable of capturing with rapid lines a highly complex painting without ever making a mistake or even hesitating. Unfortunately, documents are sorely missing on the sojourns of artists from Lorraine in Italy and France. Their corpus of drawings is often too meager to make it possible to establish comparisons. Thus one has the example of Deruet for whom the post-mortem inventory lists not less than two thousand five hundred drawings, but to whom today only two sheets can be attributed (ill. 3).

Bibliography

- *Il restauro della Sala delle udienze in Palazzo Vecchio*, Florence, 2000.
- Catherine Monbeig Goguel (dir.), *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, exh. cat. Rome and Paris, Milan, 1998.



5

Giovanni Francesco BARBIERI,
called IL GUERCINO or GUERCINO
(Cento, 1591 - Bologne, 1666)

ANGELICA AND MEDORO

c. 1640?

Pen and brown ink. Inscriptions on the tree: MED / ANG^A MEDO / ANGELICA.

25.9 x 30.2 cm. (10³/₁₆ x 11⁷/₈ in.)

Provenance

- Heinrich Beckmann (1874-1940), Bremen (Lugt 2756a)
- His sale, Berlin, Reinhold Puppel, February 27th, 1941, lot 150
- James Faber Gallery, London
- Germany, Private collection
- France, Private collection

Amid these joyes (as great as joyes might be)
Their manner was on evry wall within,
Without on evry stone or shady tree,
To grave their names with bodkin, knife, or pin,
Angelica and Medore, you plaine might see,
(So great a glory had they both therein)
Angelica and Medore in evry place,
With sundry knots and wreathes they enterlace.¹

Many were the artists inspired by this passage of Ariosto's poem *Roland Furioso* which describes the "tranquil pleasures" of Angelica, Princess of Cathay, and Medoro, a handsome Sarasin blond haired knight, while they were among the shepherds. The other twists and turns of this long romance, which is composed of violent passion, fierce battles and incessant quests, were eclipsed by the fullness of this new passionate legitimate love. (Although "Angelica let Medoro gather the first rose which had not yet been caressed," they immediately celebrated their marriage.) The discovery of the names the couple had carved into trees was what provoked the fury of Roland who was in love with Angelica: hence the title of Ariosto's poem. According to the account book kept by Guercino between 1629 and 1666,² the artist produced two paintings on the subject of Angelica and Medoro in 1642 and 1647. The first was paid by the municipality of Cento, the artists' native town where he returned in 1623 after a sojourn in Rome. It was a present offered by the town to Cardinal Ginetti, the legate of Ferrara. The second painting, made when the painter was already established in Bologna, was intended for one of his most important patrons, César, Marshall of Plessis-Praslin and Duke of Choiseul, and he was paid at least 1250 pounds. The two pictures are assumed to be lost, but an old reproduction (*ill. 1*)³ and a 19th c. etching by Guglielmo Morghen with a dedication to one "A. Année" (*ill. 2*) still exist.⁴ Since the work of David Stone, it is generally agreed that the photograph represents Marshall of Choiseul-Praslin's painting, but the existence of the engraving, which has been unknown to scholars until now, casts serious doubt on that identification. Although very similar, the two images do not seem to represent the same picture.

Aside from our sheet, four other drawings are known by Guercino that employ the theme of Angelica and Medoro carving their names into tree trunks. Two of them – one at the Uffizi Gallery in Florence, in diluted ink and sanguine (inv. 3704 S) and the other at the British Museum, showing the two lovers in a vast landscape (inv. Pp. 4-63) – belong to the artist's Roman period and are datable to the years 1620-1621. The two other drawings, in pen and sepia wash, have points in common with the two paintings which have disappeared. The most famous, which used to be in Denis Mahon's collection, is today in the Ashmolean Museum (inv. WA2012.83, *ill. 3*).⁵ Angelica's legs are enveloped in drapery, she holds a stiletto in her hand, but turns to see her name which Medoro just traced on the bark. The second, which has hardly been studied because it is a relatively recent acquisition, can be found at the Pierpont Morgan Library in New York (inv. 1996.63) (*ill. 4*). The artist only shows bust length views of his heroes: Medoro is busy writing the name of his beloved – in an identical pose to that of Morghen's engraving – while Angelica observes him over his shoulder. The twirling rushed incisive movements of the pen on both of these pages is especially recognizable from Guercino's late drawings. Impatient to get his idea on paper, he preferred to suggest rather than to be explicit. His drawings were used to find a movement, a pose, a light reflection, the effect of a whole, rather than to prepare a painting in all of its details.

This same vibrant line can be found in our drawing which foregoes wash in the style of certain drawings from the 1640's.⁶ As is often the case, the absence of wash meant the draughtsman had to overload shadowy areas with ferrogallic ink which eventually turns paper brown, and even erodes it in places. Fortunately, the clarity of the composition is in no way affected. It is perfectly successful and quite different from the other versions, whether

they be painted or drawn. Here, Angelica, who reclines to the right of her lover and husband, hardly writes at all as she blissfully enjoys her happiness. Medoro stands as he finishes sketching his name on the trunk for the third time under the amused gaze of a cherub who holds a bow but no longer aims at anyone. Is this the unique trace left of a picture painted in 1642 or an initial idea which was finally abandoned by Guercino? Given the actual state of our knowledge, it is difficult to say. In any case, it is an unpublished drawing which makes it possible to understand better both the painter's genius and the intense reflection that preceded elaboration of his pictures.

We would like to thank Mr. Nicholas Turner for having confirmed the authenticity of our drawing.

¹ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, 1516, revised 1521 and 1532, Translated by John Harington, 1591, as Ninetheenth Book, verse 28:

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto / vedesse ombrare o fonte o rivo puro, / v'avea spillo o coltè subito fitto; / così, se v'era alcun sasso men duro: / et era fuori in mille luoghi scritto, / e così in casa in altritanti il muro, / Angelica e Medoro, in varii modi / legati insieme di diversi nodi.

² Il Guercino, *Libro dei Conti*, ed. B. Ghelfi, D. Mahon, Milan, 1997, p. 114, no 282; p. 136, no 380.

³ Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988, p. 318, no 245 (also see David M. Stone, *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1991, no 228).

⁴ The print is inscribed "Guercino dip." and "Il Quadro originale esiste nella Galleria del Car. Go. Gizzi," probably referring to Cardinal Giovanni Gizzi, Secretary of State of the Vatican.

⁵ See Nicholas Turner and Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British collections*, exh. cat. London, 1991, no 130. Another copy exists in the Louvre which is probably not autograph (inv. 6950, pen, brown ink, brown wash, black chalk, 27.2 x 39.5 cm. / 10 $\frac{3}{4}$ x 15 $\frac{5}{16}$ in.).

⁶ See Denis Mahon and Nicholas Turner, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989; Nicholas Turner and Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British collections*, exh. cat. London, 1991.



6

Jean Antoine WATTEAU

(Valenciennes, 1684 - Nogent-sur-Marne, 1721)

STANDING FIGURE OF A POLISH WOMAN

c. 1709-1710

Sanguine. The drawing has been counterproved.

13.3 x 7.8 cm (5-1/4 x 3-1/16 in.)

Provenance

- Jean de Jullienne (1686-1766)?
- Lucien Rouzé-Huet († c. 1889), Lille (Lugt 1742 lower right)
- Maurice Delacre (1862-1938), Ghent (mentioned by Karl Theodore Parker in 1932 in a letter to Jacques Mathey, J. Mathey Archives in the Louvre Painting Department)
- His sale, Berne, June 21st – 22nd, 1949, lot 488, repr. pl. 23
- Sale Paris, Galliera, April 3rd, 1962, lot 21, repr. (4 000 francs)
- Sale Paris, Galliera, March 23rd, 1963, letter R
- Paris, Private Collection
- Sale Paris, Drouot, December 15th, 1992, lot 8, repr. (38 000 francs)
- France, Private collection

Famous and nonetheless elusive, Jean-Antoine Watteau is considered today as one of the greatest French draughtsmen. Born in Valenciennes, he displayed an early gift for drawing. Encouraged by his family, he was probably apprenticed to Jacques-Albert Gerin (†1702), before setting out to try his luck in Paris. His path through the capital was chaotic until his arrival in about 1704 in the studio of Claude Gillot (1673-1722), who specialized in depictions of street theater. Common tastes brought them together, and the world of theater constantly inspired Watteau, as is underlined by Jacques Thuillier and André Châtelet: "If theater attracted Watteau, it was primarily on account of its quality as a world of dreams. And these dreams he transcended in order to recreated them even more intensely." Watteau's passion for theater led him to develop the *fête galante* theme which figured characters from the Italian Comedy in richly brocaded attire depicted in the midst of an idealized nature where amorous feelings and banter reigned. This subject would endure until about 1780, first with Nicolas Lancret and Jean-Baptiste Pater, followed by François Boucher and then Jean-Honoré Fragonard.

Whether it was at Valenciennes during his youth or in Paris at Gillot's, and then at Claude III Audran's, the decorator, and finally, on his own, Watteau spent his time drawing everything he saw, marvelously capturing poses and clothing details: street shows, silhouettes, actors, and landscapes. Sanguine was his favored technique, and he loved to work with the slightly crimson chalk which came from England, was extolled by technical manuals, and differed from the brownish sanguine that was commonly employed. One of his friends, Edme François Gersaint, affirmed that Watteau "was happier with his drawings than with his paintings [...]. He found it more agreeable to draw than to paint."¹ Pierre Rosenberg even added in his work, *Du dessin au tableau* (From Drawing to Painting), that he "drew without any other concern than his pleasure, without any other purpose than his drawing."² Our sanguine drawing on creamy off-white paper shows a costumed woman who poses in a lightly sketched antiquating architecture and was probably encountered during a ball. Watteau handles the subject swiftly and with virtuosity. A back view of a woman's silhouette is a common recurrence in the painter's oeuvre. The line is spontaneous and supple, the hatching regular and tight, so as to give breadth to the dress in all its subtleties. The fur cape is handled with rapid choppy strokes which suggest the softness of the pelt. Accumulated over the years, Watteau's sketches were bequeathed to his friends, including the dyer Jean de Julienne (1686-1766), who diffused the oeuvre by having some three hundred and fifty drawings which mostly came from his own collection etched. Thus our sanguine can already be seen in plate 5 of the first volume of the *Recueil Julienne* (Julienne Album), which appeared in 1726-1728 (ill. 1). Published in 1735 the third volume, entitled *The Engraved Oeuvre of Antoine Watteau*, presents one of the master's paintings on plate 30, accompanied by a verse of eight lines, starting

"Ye coquettes who, in order to see your beaux in a rendez-vous,
Wish to zip through the ball regardless of your spouse..."

Conserved in the Hermitage, this little painting on wood (ill. 3) has been constantly changing titles since the 18th century: *The Return from the Ball* at Lépicié's in 1741; *Masked Figures preparing for the Ball* in the Crozat Collection catalogue of 1755; *Coquettes, Italian Comedians*, and finally, *Actors from the Comédie Française*. The title which is still in use by the museum was initially suggested by Irma S. Nemilova in 1970,³ who was building on Jean Adhémar's hypothesis⁴ that the lady on the right who wears some kind of turban and is clothed in a red fur-trimmed coat was no other than the famous actress Charlotte Desmares (1682-1725). Nemilova, in fact, believed she could name the other figures – all of whom, according to her, were actors in the French Comedy. She also claimed that each time Watteau painted a woman wearing this exotic garb, she was a portrait of Desmares. They include the beautiful *Rêveuse* in the Chicago Art Institute

(ill. 4), the *Polish Lady (La Pollonnoise)* known from an engraving by Michel Aubert, and especially the *Polish Lady (La Polonoise)* prepared from our drawing, which also came out of the Crozat Collection and is today conserved in Warsaw (ill. 2). We see the same fine-featured young brunette and the same red crimson costume lined with marten.

The tempting identification with Desmares does not hold up when compared to a more authentic depiction of the actress. Furthermore, in the 18th century, none of the authors ever saw anything other than an imaginary figure in these paintings. The Hermitage painting is quite revealing in this respect, because the protagonists of the scene who are holding a collection of sketches rather than a group portrait, are all wearing the most fashionable costumes for a masked ball. The second maiden is thus attired “in the Spanish fashion” with vague reminiscences of late Renaissance cartwheel ruffs, capes, and plumed pillbox caps. According to technical analyses, the lady dressed “in the Polish fashion” was first crowned “with her hair” and wore a very different dress before she was endowed with an outfit which plays sophistication against simplicity. Inspired more by Turkish than Polish modes, this costume consists of a fairly open white blouse and a striped blue and white dress recalling Ottoman *entaris* with their brightly colored silk linings and long split sleeves which appeared in Turkish fashions at the beginning of the 18th century. Over that is worn a short-sleeved coat which is a combination of a belted *kirk (birka)* which sultanas wore and the Polish *kontusz* with a wide collar folded down which can be seen worn over a French style dress in portraits of 18th century Polish queens. The totally Ottoman hairdo is formed of fabric bands which lightly and gracefully envelop the head while letting a few strands of hair escape: In *The Pollonnoise* only the plumed tuft on the side is reminiscent of Poland. Another twist to the Turkish fashion is both the length of the *entari* which has become a dress and the absence of a *sarwal (salvar)* the indispensable balloon pants of the feminine wardrobe. In fact, the costume which has little to do with sultanas or Poland is more adapted to a masked ball than to a theatrical performance. The fan held by the young woman in *The Dreamer* would seem to confirm that idea. Nonetheless the latter accessory was less popular in *fête galante* pictures than the ubiquitous and extremely varied “*Espagnolette*” before it reappeared, metamorphosized, in the *Beautiful Greek Woman* by Nicolas Lancret (c. 1732, London, Wallace Collection, inv. P450) and the “Levantine style” dresses of the 1770’s. Would this costume be the key to dating our drawing and the whole series of little panels figuring this pretty “Polish” woman? Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat date our drawing to about 1709-1710, as they do two other sanguine depicting women in “Polish” costumes (Geneva, Private Collection; Louvre, inv. 27545) in which the pose is similar to that of *La Pollonnoise*.⁵ This particular unique costume could have impressed the artist during a ball to the point of inspiring him to modify the attire of the lady in the *Coquettes, who in order to see your beaux...* The famous Opera balls, in which participants from the upper crust of Parisian society rivaled each other in elegance and ingenuity, come to mind. These were initiated by the Regent’s ordinance of December 31st, 1715. One cannot place these images as late as 1717, the supposed date for the Warsaw painting, nor 1718, the date recently suggested for the Hermitage *Coquettes*,⁶ because the infatuation for Turkish styles triggered by Lady Mary Wortley Montagu’s Istanbul sojourn between 1716 and 1718 would have prevented all confusion with Polish costume.

Related Works

- Antoine Watteau, *La Polonoise*. c. 1717, oil on wood, 36.5 x 28.5 cm. (14-3/8 x 11-1/4 in.) Warsaw, National Museum, inv. 131078 (ill. 2). The architectural elements visible in the drawing have been replaced by trees. From the Crozat Collection. Acquired by Catherine II of Russia in 1772, then conserved in the Hermitage and exchanged in 1922 for the *Stolen Kiss* by Fragonard in the Poniatowski Collection. See Pierre Rosenberg,

Ettore Camesasca, *Tout l’œuvre peint de Watteau*, Paris, 1970, n° 166 ; Teresa Armólowicz-Kosecka, Anna Dobrzycka, *Sztuka francuska w zbiorach polskich, 1230-1830*, exh. cat. Warsaw, 1973, p. 45).

- François Boucher, engraved in reverse. 33.8 x 21.7 cm (13-5/16 x 8- ½ in) to the border lines (ill. 1). 1^{re} proof. *Figures de différents caractères d’après nature par Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et Sculpture, gravées à l’eau forte par des plus habiles peintres et graveurs du temps, tirées des plus beaux cabinets de Paris, 1726-1728*, pl. 5. See : Émile Dacier, Jacques Hérold, Albert Vuafart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, 1921-1929, III, 1922, n° 334 ; 1926, pl. IV ; Pierrette Jean-Richard, *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Collection Edmond de Rothschild. Inventaire général des gravures. École française I. L’œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, n° 37. Boucher’s etching was engraved in reduced reverse form by the Chevalier de Vallory.
- Etching, 3rd proof with vegetal decor. Engraved by Louis Germain in the re-edition of *Figures de différents caractères* of 1764. See : Pierre Rosenberg, “Watteau : le recueil de Valenciennes », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4-5, 1986, pp. 47-54.

Bibliography

- Omitted by Karl Theodore Parker et Jacques Mathey.
 - Pierre Rosenberg, Margaret Morgan Grasselli, *Watteau. 1684-1721*, exh. cat. Paris, Berlin, Washington, 1984, p. 305.
 - *The Watteau Society Bulletin*, 1994, n° 3, p. 46.
 - Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau. 1684-1721. Catalogue raisonné des dessins*, Paris, Milan, 1996, I, p. 72, n° 44, ill.
- ¹ Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonne des bijoux, porcelaines [...], tableaux, desseins, estampes provenans de la succession de M. Angran, vicomte de Fronsperuis*, Paris, 1747, p. 266.
- ² Pierre Rosenberg, *Du Dessin au tableau*, Paris, 2001.
- ³ Inna Sergeevna Nemilova, “Watteau’s painting, *Comédie Française Actors* and the problem of the portrait in the artist’s œuvre,” *Zapadnoevropejskoie iskoustvo*, 1970, pp. 145-158 [in Russian].
- ⁴ Jean Adhémar, *Watteau, sa vie, son œuvre...*, Paris, 1950, p. 119.
- ⁵ Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau. 1684-1721. Catalogue raisonné des dessins*, Paris, Milan, 1996, I, p. 52, n° 29 et p. 122, n° 76.
- ⁶ Julia N. Belova, *L’œuvre d’Antoine Watteau dans le contexte des traditions artistiques du XVII^e siècle*, Ph. D. Dissertation, Moscow, State University, 2009, chap. III.



7

Antoine RIVALZ
(Toulouse, 1667 - 1735)

SELF-PORTRAIT IN A RED CLOAK AND WEARING A TRICORNE

c. 1710-1715

Pastel on paper laid down on canvas
55 x 46 cm. (21½ x 18½ in.)

Provenance

- Pierre Rivalz, (1718-1785), knighted in 1754
- France, Private collection

Baptized in Toulouse in 1667, Antoine Rivalz began his apprenticeship in his father's studio, Jean-Pierre Rivalz, architect and painter at the Toulouse City Hall. He made two important connections: one with the sculptor Marc Arcis and the other with the already famous draughtsman Raymond Lafage whose student he became. Rivalz then left for Paris to perfect his education and on to Rome where he remained for more than ten years. This long contact with Italian traditions was a period to mature; he received his first important commissions, some of which came from his native Toulouse and laid the groundwork for his return.

By 1703, Rivalz had taken over from his father as the town painter at the Toulouse City Hall, a responsibility which he assumed until his death in

1735. Essential to the city government and the image of the urban elite, this position entailed the annual production of portraits of the Capitouls (the elected members of the municipal council), and the execution of quite diverse public commissions: commemorative pictures, ornamentation of official documents, coats of arms, ephemeral architectural projects, and even restoration of works of art. Poorly paid, – only 400 pounds per month – the responsibilities as town painter made it possible for Rivalz to establish worthwhile relationships with the Toulousain upper class and benefit from a virtual monopoly on public, religious, and private commissions in Toulouse. He was able to impose his own personal brilliant style, and had a vast studio in the Capitol where many students gathered, including his favorite disciple, Subleyras.

In 1726, at the height of his career, Rivalz succeeded in obtaining the creation of a drawing school from the Capitouls. In 1750, with charter letters from Louis XV, it became the Royal Academy of Painting, Sculpture, and Architecture in Toulouse, the only one aside from that in Paris, ever to bear this title. On the occasion of its first exhibition, presided by the *Bust of Rivalz* by Jean-Beaptiste Péru¹ realized from the artist's *Self-Portrait* (ill. 3), special homage was paid to the illustrious painter with twenty-two paintings and drawings loaned by his son Pierre, called Sir Rivalz, and various collectors. Not a year went by until 1791 that one of his works was not presented, including three of his *Self-Portraits* loaned by Sir Rivalz: the one which had inspired Péru in 1751 (Pierre Rivalz bequeathed it to the Toulouse Academy in 1783; a late one on which the artist, marked by age, holds the oval painting of his wife in 1762 (private collection);² and the "Pastel Portrait of Antoine Rivalz, painted by himself" in 1754 under the number 74.

A second « Pastel Portrait » – without any other indication – under number 76 at the 1754 exhibition could be the one of Louise Rivalz, exhibited in 1773 (n° 112, ill. 1). Recently it reappeared on the market, unless it is a beautiful copy, and was acquired by the Paul-Dupuy Museum of Dupuy. Until now, it was the only known pastel in Antoine Rivalz' vast oeuvre. As for the *Self-Portrait*, scholars agree that a mediocre pastel copy is conserved in a Toulousain collection.

The rediscovery of our work not only confirms this hypothesis, but also makes it possible to consider the very particular pastel technique of Rivalz. A remarkable draughtsman – one can sense the solid and sure underlying stroke of black chalk in each portrait, - he handles pastel like a painter, and sculpts forms through large surfaces as in his portraits in oil. More tenderly in the portrait of Louise Rivalz, more emphatic in his own image, he is mainly occupied with rendering light reflections in the skin and clothes which he transforms into barely identifiable voluptuous draperies. Louise has a black cape which advantageously sets off the clarity of her complexion. In the *Self-Portraits*, his cape is a hot powerful red which can be found in the robes of the Capitouls of Toulouse, and the Rivalz red which is present in almost all of his paintings.

The pastels are not dated, but in view of other depictions of Antoine Rivalz and his wife, they must be dated in about 1710 to 1715. In fact, the faces of the couple have lost their youthful freshness which characterizes the double portrait painted by Jean-Pierre Rivalz in about 1703, the year Antoine married his cousin Louise Rivalz. Glowing in his forties, the artist in our portrait appears as he does in the *Self-Portrait with the Drawing of Saint Michael* which must also date to about the years 1710-1715, and not 1726, as is mistakenly believed: this later date is the one of the engraving by Barthélemy Rivalz, but can not be the one for the painting, because the

painter was fifty-nine years old by then. Louise, as well, in her pastel portrait, with her round face and brown hair, appears a much different age from the painting which her husband holds in his last *Self-Portrait*. It is tempting to see these two pastels as pendants. Identical technique, presentation, scale, and provenance do not contradict this idea. Louise's image is open, while Rivalz' portrait of himself introspective and powerful. It is not that of a devoted spouse as in his late *Self-Portrait*, but that of a great artist conscious of his talent, position, and importance.

Our pastel constitutes a beautiful rediscovery in the artist's oeuvre and prefigures the development of this medium in France throughout the 18th century.

Related Works

Pastel copy, signed *Haydié* and dated May 1879. 46 x 37 cm. (18 $\frac{1}{8}$ x 14 $\frac{3}{16}$ in.) Formerly Audémar-Luxeuil collection, then Sale, Toulouse Auction House, November 7th, 2001 (attr. to J. P. Rivalz the Younger, without identification).

Exhibition

- 1754, Salon of Toulouse, no 74.

Bibliography

- Pierre Rivalz, *Catalogue de la collection laissée par Antoine au Chevalier*, s. l. n. d. (before 1765).
- Jean Penent, *Antoine Rivalz. 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, exh. cat. Paris, Somogy, 2004, p. 210, no 315 (as lost).
- Henri Vienne, « L'œuvre gravé d'Antoine Rivals », *Revue de Toulouse*, 1866, p. 276.
- Robert Mesuret, *Les Miniaturistes du Capitole de 1610 à 1790*, exh. cat. Toulouse, Paul-Dupuy Museum, 1956, CCCXLIX.
- Robert Mesuret, *Les Expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, no 407.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, 2006, p. 437 (as lost).
- Valérie Néouze, *Le peintre Antoine Rivalz (1667-1735)*, Ecole des Chartes, thesis, 2000.

¹ Terracotta. Toulouse, Museum of the Augustins, inv. Ra 882.

² Jean Penent, *Antoine Rivalz. 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, exh. cat., Paris, Somogy, 2004, p. 210, no 519 and 644.



François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

PASTORALE IN A LANDSCAPE WITH GOAT AND SHEEP

c. 1760-1770

Black and white chalks, stump, highlights in burned sanguine, pastel, and black ink wash over sanguine under-drawing
25.4 x 31.6 cm. (10 x 12 $\frac{7}{16}$ in.)

Provenance

- Saint-Petersburg, Anitchkoff Palace
- Saint-Petersburg, Hermitage Museum
- C. G. Boerner Sale, Leipzig, May 4th, 1932, lot 9 (as François Boucher)
- Sale, New York, Christie's, January 22nd, 2003, lot 66 (as François Boucher)

François Boucher's last years of production contain many drawings of great complexity in which the artist in search of effects freely mixed all kinds of techniques. One can find him, for example, working in ink over stumping, or mixing black chalk with just a grey or brown wash highlighted with white gouache, or even associating oil and gouache with black chalk, with an insistent presence of rubbing and pastel, the latter often distributed with a few light touches as the final step of the drawing, as is the case here with the rose which occupies the center of the composition. The sanguine disappears in favor of a new burned sanguine which was obtained artificially in the 1760's through certain color merchants. It can be seen in this pastoral. The whole layout, plus the thickness, and density of shadows, with an increasing importance given to stumping also belong to the artist's last years and place the drawing between 1760 and 1770 (*ill. 1*).

Close examination brings out the mix of remarkable techniques, even for this artist: the under drawing was done with a very fine sanguine, then reworked discreetly in black chalk which can be seen well, for example, in the face of the young girl, the contours of her arm, and under the young man's hand. This placement of contours mixing two techniques appeared very early in the artist's life; on the other hand, the underlying rubbing which initially defined the masses, at least for the ground of trees and the animals, the rock in the foreground, and the young man, a central element of the drawing, follows a technique of his last years which made it possible for the artist to create a sense of volume efficiently from which the contours would be redrawn and refined. The lighter stumping in the positioning of the young girl, in full light, can only be found in the shadows of the hat, the back, and the sleeve. The contours were reworked everywhere in stump and with a few more or less powerful streaks of white chalk; others were accentuated in black wash or the burned sanguine characteristic of the last years. The efficiency of the black chalk or black pastel accents applied as if by brush on the hairdo of the young girl or young man, on the backs of the sheep, their ears and the goat's beard amplifies even more the sense of volume of the whole and makes it almost painterly. The few dabs of pastel applied at the last minute, the subject, the very juvenile appearance of the boy, the accentuated profile of the young girl, the drawing of their hands, the smiling complicity of the animals, associated with the absolute freedom of choice of means, and the virtuosity of execution clearly indicate a late original by François Boucher using this polished drawing technique ready for framing as was requested of him by many amateurs.

There is probably no related painting, the work being sufficient in itself. However, during his last years, it could happen that Boucher produced one of these very finished drawings intended for framing while he was reflecting on the subject of a painting. His ideas would be materialized by a lively sketch preliminary to an eventual painting, and were completed, if necessary, by one of more preparatory drawings of certain figures. With Boucher, the creative impulse began, in fact, with a brilliant spirited overall drawing¹ or by a sketch which had the same function, that of a first idea from which he could pursue his thoughts through drawings of certain details if he was to go all the way through with the painting. The sketch exists (*ill. 2*),² but there doesn't seem to be any corresponding painting. Given the success of the framed drawing after 1750, this lack does not contradict the possibility of a finished drawing elsewhere of the same composition for an amateur.

The drawing has been trimmed and the figures are a little bit crowded. The grand mark characteristic of the Hermitage Museum of Saint-Petersburg, along with its violet mount, have been removed, as it is clearly the drawing from the Hermitage Museum sold as n° 9 at the Boerner Gallery in Leipzig on May 4th, 1932, as François Boucher from the Anitchkoff Palace.

Françoise Joulie

Bibliography

- Alexandre Ananoff, Daniel Wildenstein, *François Boucher*, Paris, Lausanne, 1976, vol. II, pp. 252-253, no 611/1, fig. 1631.

¹ On this use of the sketch, see, for example, Joulie, *op. cit.*, under no 63, 68 and 81.

² Ananoff, Wildenstein, 1976, II, pp. 252-253, fig. 1629.



9

Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 - Paris, 1805)

STUDY OF SEATED WOMAN'S LEGS

c. 1767

Sanguine. Has been counterproved.

43 x 25.5 cm. (16¹⁵/₁₆ x 10 in.)

Provenance

- Collection of Jacques Mathey (1883-1973), Paris (comme Jean-Antoine Watteau)
- Calman collection
- France, Private collection

In spite of obvious stylistic disparities, this sheet in the collection of Art Historian Jacques Mathey, the author of the catalogue of Watteau's drawings, was attributed to the genius of fêtes galantes. In fact, since every stroke reveals a sure and experienced hand, the scholar did not wish this powerful drawing to remain unattached to an illustrious name. In this remarkable study, he did not recognize the work of another great French 18th century draughtsman, Jean-Baptiste Greuze. However it is true that these legs, energetically modeled in sanguine, are of an almost palpable verism far from the idealized beauty of the young diaphanous sensitive women whom Greuze painted.

At an early age Greuze, who was the son of an entrepreneur and architect from Tournus, demonstrated a marked talent for drawing. He was able to perfect his gift in the studio of the Lyonnais painter Grandon, and then moved to Paris in about 1750. Little is known of his early career except that he did not settle in any studio and he participated in drawing from the Academy's model. In 1755, he became famous thanks to his *Father of the Family explaining the Bible to his Children* which was acquired by La Live de Jully, a rich amateur who was curious about newcomers. With this edifying scene which was in strong contrast to rococo hedonism, Greuze encountered the nascent taste for sentimental morality and pathos. The same year, he was approved by the Academy and began to exhibit in the Salon. However, neither the favor met by his works which illustrated the delights of virtue and which, with Catherine II's purchase of *Filial Piety* went beyond the kingdom's boundaries, nor public infatuation, nor even Diderot's unflinching admiration, could replace being formally received into the Academy. In fact, Greuze would be excluded from the Salon of 1767 for not having presented his reception piece.

This explanation for the absence of Greuze from the Salon did not figure in Diderot's statements which put Greuze on equal footing with the most famous academicians: "There was nothing there by Pierre nor Boucher nor de La Tour, nor Bachelier, nor Greuze. The reason they gave was that they were tired of exhibiting for beasts and of being torn to pieces."¹ Without exhibiting anything, Greuze frequently appears and is cited as an example in Diderot's critiques, especially in a long passage in which the author boasts about his own skill at "organizing images" as well as an artist does. The painter apparently told him that, "I would like to paint a completely nude woman without injuring her modesty." Diderot responded to this wish by imagining a beautiful innocent nude girl who was poor, and in tears, her face buried in her hands, as her old mother held her up. "And Greuze said, "I see my picture."

Notwithstanding, the painter must not have had this image in mind, but an even more sensual painting of an entirely different nature. In the 1769 Salon, he thus exhibited four large canvases: his reception piece, *The Emperor Septimius Severus at Caracalla* (n° 151, Paris, Louvre Museum, inv. 5031) – not without pride and defiance, because the academicians had found it inept and accepted Greuze as a painter of genre and not of history – *The Beloved Mother*, and two pictures which had already been purchased by the Duke of Choiseul, *A Young Girl Praying at the Foot of the Author of Love* (n° 153)² and *A Young Girl Sending a Kiss out the Window, as She Crushes the Flowers Against which She Leans* (n° 154, current location unknown).

It would appear that Greuze also intended to exhibit *Aegina visited by Jupiter* at the Salon. Unfinished, it is actually conserved at the Metropolitan Museum of Art (ill. 3) and its sketch, which is quite different and represents Danaë rather than Aegina, is in the Louvre.³ The Bonnat Museum in Bayonne owns two preparatory studies for this ambitious painting (ill. 1). The same female model can be seen in a sketch which may have been for *Saint Mary the Egyptian*, conserved at the Custodia Foundation, and it would appear, in a figure conserved in Besançon.

Sketched with quick strong strokes, these lively self-assured female nudes must have lost their sensuality in the paintings in favor of sentimentality and cleverly dramatized expression. In the paintings, bodies are elongated, voluptuous curves are effaced, fingers and toes are overstretched, and poses are stiffened so as to lose all connection with that Nature which is so present in Greuze's drawings, to the point of making one regret both the "proud" modeling admired so much by the Goncourt Brothers and the short curved lines which lovingly caress forms.

Thus, in the artist's oeuvre, it is not easy to recognize for which figure our sketch could have been prepared, although the model appears to be the same woman seen in the Bayonne drawings. To be sure, in the sales catalogue of the painter's daughter Caroline Greuze is mention of a *Study of Legs* in sanguine.⁴ The author of the catalogue, Théophile Thore, recognized it as the sketch for a figure of *Modesty* in *Psyche Crowning Cupid*, painted in 1785-1790, lot 41 of the same sale (Lille, Palace of Fine Arts, inv. P. 389). In spite of a few similarities with drawings of that period (ill. 2), our sheet seems to correspond more to Greuze's work on the female nude from the late 1760's before his ideal of beauty became so fixed that he could reproduce it without drawing from life. This quest on the part of the artist to represent a sensual nude body is marked by the return of a Rubeniste trend during the first third of the 18th century. Seated, and not standing as is *Modesty*, legs crossed and leaning towards the left, the woman depicted in our drawing recalls *Andromeda* in the picture by François Lemoyne dated to 1723 (ill. 4), but her pose could also suit a Venus, a Diana, or even better, a Susanna at the bath being watched by the hidden elders. Perhaps it is an idea that was used in a mythological or allegorical painting intended for the Salon of 1769. The lack of any direct connection with a known painting renders our sanguine even more enigmatic and fascinating.

Exhibitions

- 1944, Paris, Pavillon de Marsan, *Les Goncourt et leur temps*, no 303.
- 1950, London, Matthiesen Gallery, *Exhibition of French Master Drawings of the 18th Century*, no 107 (attr. to Watteau), repr.
- 1951, Paris, Galerie Cailleux, *Le Dessin français de Watteau à Prud'hon*, no 171.
- 1968, Paris, Galerie Cailleux, *Watteau et sa génération*, no 54.

Bibliography

- Denys Sutton, "French Drawings of the eighteenth Century", *Burlington Magazine*, January 1950, repr. pl. 22.
- Edgar Munhall, *Greuze the Draftsman*, exh. cat. New York, Los Angeles, 2002.

¹ Denis Diderot, *Ruines et paysages: Salons de 1767*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, 1995.

² Oil on canvas. 145.5 x 113 cm. (4 ft. 9¼ in. x 3 ft 1¾ in.) London, Wallace Collection, inv. P441.

³ Oil on canvas. 33 x 41 cm. (13 x 16¼ in.) Louvre, inv. MI 1068.

⁴ *Catalogue de tableaux et dessins de Greuze provenant de la succession de sa fille Mademoiselle Caroline Greuze* (by Théophile Thoré), Paris, Alliance des arts, January 25th-26th, 1843, lot 103, *Study of Legs*. See also: Jean Martin and Charles Masson, *Œuvre de J.-B. Greuze. Catalogue raisonné suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, Paris, 1908, no 1430.

Jean-Honoré FRAGONARD

(Grasse, 1732 - Paris, 1806)

IPHIGENIA, SUPPORTED
BY ELECTRA AND
CLYTEMNESTRA, LEARNS
SHE IS TO BE SACRIFICED(?)

c. 1765

Oil on canvas. Esquisse.

36.8 x 45.1cm (14½ x 17¾ in.)

Provenance

- Hippolyte Walferdin (1795-1880)
- His sale, Paris, April 12th – 16th, 1880, lot 38 (“sold for 430 francs”)
- M. Déglise, c. 1889
- Camille Groult (1832-1908), Paris
- His sale, Paris, Galerie Charpentier, Ader, March 21st, 1952, lot 77 (“Psyche and Cupid”)
- Acquired by Ms. Lucy Smith Battson at M. Knoedler & Co., New York, 1962
- Sale, Sotheby’s, New York, May 16th, 1996, lot 104
- USA, Private collection



bow nor quiver. The pink reflections in his hair bring to mind the bearers of light who precede the morning and night goddesses, while his posture communicates slow movement, as opposed to sudden flight. And even if it were Cupid, here he is not the main character, but a spectator, witness to the strong ardent bond which unites the three women.

However if it is not *Psyche Abandoned*, what could be the subject of our sketch? The solution would seem to reside in the group of three women who are treated on almost equal footing, especially the background figure who is the most expressive of all. More than a sister, one can imagine a matron or a mother who has just learned the fate reserved for her beloved daughter. Rather than a “Fury” described by Apuleius, the second woman, who is young, could be a friend or a loving sister since her pain seems to be so sincere. With all the prudence which is necessary in the absence of an unequivocal evocation, we would tend to see the painful moment which had never been depicted when Clytemnestra and her daughter Iphigenia arrive in Agamemnon’s camp to learn that the young girl is to be sacrificed to appease the anger of Artemis. Although the goddess takes pity at the last moment by replacing Iphigenia with a deer, Clytemnestra did not forgive her husband. She killed Agamemnon when he returned from Troy. In this interpretation, the winged character would be the messenger from Artemis or Diana, goddess of the hunt, night, and young virgin women. The third female figure would be Electra, Clytemnestra’s and Agamemnon’s younger daughter, Iphigenia’s sister. Beside them would be Orestes who is still a child.

Stylistic analysis of our painting could confirm this hypothesis. In fact, the figure of “Clytemnestra” very much resembles the one of Niobe in another sketch by Fragonard, while Iphigenia’s pose is that of one of Niobe’s daughters killed by Diana and Apollo (*ill. 1*). Besides, the theme of sacrifice appears regularly in Fragonard’s oeuvre in the 1760’s: it suffices to evoke *Coresus* and *Callirhoe* which were covered with praise at the 1765 Salon (Paris, Louvre Museum), and especially three large sketches, *The Interrupted Sacrifice* (58 x 90 cm.², Vigo, Quiñones de León Municipal Museum, inv. 705) and the two *Ancient Sacrifices, called Sacrifices to the Minotaur* (71 x 90 cm. and 72 x 91 cm.³ Private collections). Just like our painting, these sketches don’t seem to have ever been transposed into finished paintings, but

Since the sale of Hippolyte Walferdin’s collection, a grand amateur who had brought together so many paintings, sketches, and drawings that it was believed he had “reopened the studio of Honoré Fragonard as it had been closed nearly eighty-four years earlier,”¹ our sketch has been known under the title of “Psyche and Cupid.” The author of the sale catalogue felt obliged to detail the overcrowded scene in terms of the classic iconography of the theme: “Cupid flies off; Psyche in tears is held up by her sisters.” Prudently, Jean-Pierre Cuzin in 1987 catalogued the canvas as “Mythological Scene,” but already in 1989, Pierre Rosenberg went back to the old title.

Even if Fragonard liked to multiply the number of figures by adding servants and “spectators” – putti, nymphs – he could hardly go so far as to distort the very essence of the well-known novel by Apuleius. In our sketch, the young woman clothed in a white robe collapses and is held up by a woman in a pale pink costume, while a third raises her arms in poignant despair. All of this takes place under the gaze of several characters, including a river. Yet, when she discovers the identity of her spouse, Psyche is alone in Love’s celestial palace, and her two sisters who, with the help of Zephyr, returned three times to torment her with their questions, had already left the country. Her love having flown away, the unhappy one throws herself into a stream which refuses to swallow her and then she goes to her first sister and tells her that Love rejected her and now wishes the sister for a wife. The latter races to the rock where Zephyr had previously come to seek her and leaps into the void. The beauty takes vengeance on her second sister in the same manner. The three are never reunited to lament together on Psyche’s fate.

Besides, is it really Cupid who completes the diagonal in Fragonard’s canvas? The figure is young and winged, but carries a torch and has neither

their larger format and their more polished handling prevents any comparison other than thematic.

In contrast, the comparison with *Niobe* - which is handled with more freedom, displays rapid and sinuous brushstrokes, and has a more comparable construction - is more interesting and raises the question of dating our sketch. Jean-Pierre Cuzin dates it to 1763-1765, Pierre Rosenberg moves the date up to 1766, while Marie-Anne Dupuy-Vachey notes that "Diane and Apollo piercing Niobe's children with their arrows," was the subject of the Grand Prize of 1772. In 1771, it was the quarrel between Mars and Minerva, and in the Quimper Museum exists a Fragonard sketch of the same subject. It comes from the collection of Anicet Charles Gabriel Lemonnier, the painter who won the 1772 Prize (ill. 2). Finally, if one imagines that the young girl in our painting may be Iphigenia, one can not help but trace parallels with the *Sacrifice of Iphigenia* painted by François Lemoyne in 1728 (sketch conserved in Lille, ill. 3).⁴ The jewel of the Ange Laurent de La Live de Jully collection, it brought no less than 9050 pounds at his sale in May 1770, that is, more than for any other French painting owned by this demanding amateur.⁵

Too numerous, but not very explicit, these comparisons and coincidences do not make it possible at this time to formulate any hypothesis. The *raison d'être* for these rapid sketches which powerfully reveal Fragonard's genius in conception, "illustration," and color, remains to be determined and their dates to be restudied. In the meantime, one never tires of admiring these magnificent works where each brush stroke, however rapid and capricious, seems to express, construct, and define with an almost Expressionist freedom which goes beyond its era.

Exposition

- 1969, Los Angeles County Museum of Art (label on verso).

Bibliography

- Roger Portalis, *Honore Fragonard, sa vie et son œuvre*, Paris, 1889, II, p. 286.
- Pierre de Nolhac, *J.-H. Fragonard 1732-1806*, Paris, 1906, p. 161.
- Louis Réau, *Fragonard, sa vie et son œuvre*, Bruxelles, 1956, p. 146.
- J. Wilhem, *Fragonard* (unpublished manuscript), 1960, p. 82.
- Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard: Vie et œuvre*, Freiburg, 1987, p. 80, 278, cat. no 98, ill. p. 80, fig. 107.
- Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, 1989, p. 83, cat. no 112, reproduit (*Psyché soutenue par ses sœurs voit Amour s'éloigner*).
- Omitted by Wildenstein.
- Marie-Anne Dupuy-Vachey, *Fragonard. Les plaisirs d'un siècle*, exh. cat. Paris, Jacquemart-André Museum, 2008, p. 37, 42, repr. p. 37, fig. 3a.

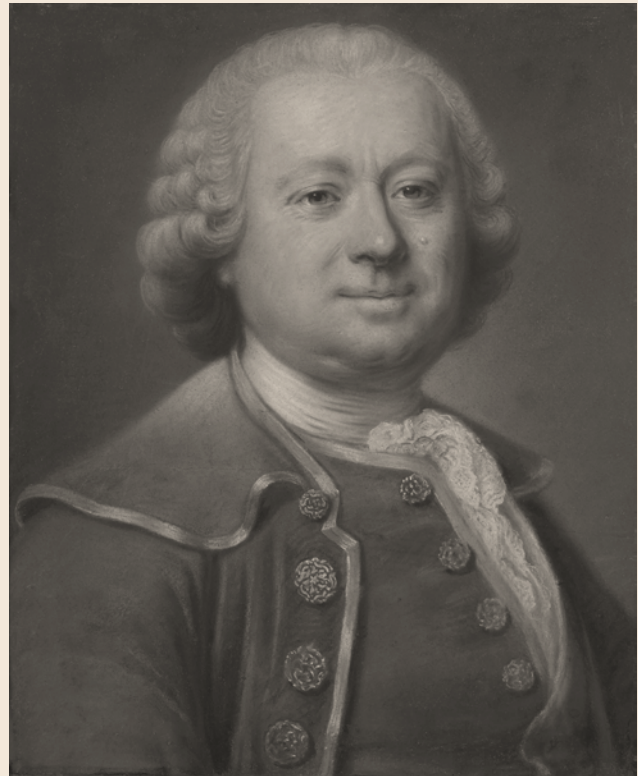
¹ Roger Portalis, "La collection Walferdin et ses Fragonard", *Gazette des Beaux-Arts*, April 1880, p. 298.

² 22¹³/₁₆ x 35⁷/₁₆ in.

³ 27 x 35⁷/₁₆ in. and 28¹³/₁₆ x 35¹³/₁₆ in.

⁴ Oil on canvas. 102 x 137 cm. (3 ft. 4¹/₂ in. x 4 ft 5¹³/₁₆ in.) Current location unknown.

⁵ Pierre Remy, *Catalogue raisonné des tableaux de différentes écoles, des figures & bustes de marbre [...] qui composent le cabinet de M. de la Live de Jully*, March 5th, 1770, lot 75 (the prices indicated in the personal copy of Pierre Remy conserved at the Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection). See: Colin B. Bailey, *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, Yale University Press, 2002.



11

Jean VALADE

(Poitiers, 1709 - Paris, 1787)

MALE PORTRAIT IN A BLUE REDINGOTE WITH GOLD TRIM

c. 1765-1770

Pastel on paper laid down on canvas. Label on stretcher verso:

"Pastel. Pt. d'homme en bleu. 5N."

44.5 x 35.5 cm. (17¹/₂ x 14 in.)

Provenance

- France, Private collection

The portraitist Jean Valade figures among the artists from Poitou who had a remarkable Parisian career. His father Leonard is mentioned in the archives as a "master of the art of painting in Poitiers." His mother, Marie Bellot, was the daughter of a master gardener. He probably learned the first rudiments of his trade from his father, but the bulk of his training took place under Charles-Antoine Coyvel (1794-1752) in Paris, as well as, in all probability, under Louis Tocqué. Tocqué, in any case, was the one who presented him to the Royal Academy where he was approved in 1750 as a portraitist and admitted four years later with portraits of the sculptor Jean-Baptiste Lemoyne and the painter Louis de Silvestre.

From a modest background, Valade married Louise-Gabrielle Rémond, daughter of the Secretary of the *Intendance* of Flanders in 1752, a fact which contributed to his introduction into Parisian society. Among the guests to

his marriage were Abel-François Poisson (the future Marquis de Marigny), Mallesherbes, and Dupré de Saint-Maur. The same year, he received a life annuity from the Duke of Orleans which brought him approximately 300 pounds per year, without having any responsibility in the prince's house. Thanks to his regular participation in the Salons since 1751, the artist rapidly captivated a clientele composed of nobles of the sword and the robe, plus prosperous bourgeoisie, who provided him with considerable income. The artist seems, in fact, not to have suffered much from Diderot's virulent criticisms of his work. The philosopher seems to have changed his opinion on the occasion of the artist's last participation as a portraitist in the 1781 Salon, because he jotted in his notebooks: "Valade. [...] Truth and good color. The pastel of the same is only grey and blue."¹

Valade's entire career, without being brilliant, reveals a skilled practitioner who handles oils and pastels perfectly, and is committed both to resemblance and minute rendering of clothing and accessories. Fleeting the affectation and theatricality which were dear to certain of his contemporaries, the artist preferred simple natural presentation which gave a cordial relaxed air to his sitters who were almost always seen full face (*ill. 1*). His pastel technique owed a lot to Charles-Antoine Coypel, but entailed a much more parsimonious use of stumping. Valade began by thickly applying pigment, defining contours, modeling, and shades of light, before enlivening this first layer by the use of short vigorous hatching. Marked by his master's influence, his palette grew lighter and more refined in the 1760's, emphasizing pinks, blues, and greys.

Our portrait belongs, in fact, to the period most affected by the magnificent portrait of the artist's wife conserved in the Museum of Orleans (*ill. 2*). The two unsigned pastels share smaller dimensions than usual, and the cropping of the bust accentuates the face which has an expressive force unusual in Valade's oeuvre. Nonetheless, all of the painter's characteristics and habits can be seen here, such as the use of blue in the wigs which heightens the effects of the flesh tones handled in warm tints, and the slight creamy beige highlight on the lower lip.

Is this to say that our pastel's sitter is to be found in the portraitist's immediate entourage? His very singular blue velvet apparel with its long golden trim and big buttons embroidered with gold and silver threads is hardly to be found in 18th century French iconography and unfortunately provides no certainty as to his profession or status. It would seem to be a redingote which was differentiated from the jerkin by its wider and longer cut, as well as the presence of a collar. A practical bourgeois piece of clothing, it was worn by the nobility of the robe starting in the mid 18th century, and then by the grand nobility, albeit with much more elegance.

Our sitter, then, would probably not be a courtier, but, like the majority of Valade's subjects, a man with a profession or a trade, in the style of *M. Cadet*,

chirurgien de l'École royale de Saint-Côme (M. Cadet, Surgeon at the Royal School of Saint Cosimo) whose portrait figured in the 1781 Salon. This pastel, whose dimensions and destiny are not known, is the only one of Valade's known portraits that can be compared to this work, all the more since it is the one which Diderot described as "grey and blue."

We would like to thank Mr. Neil Jeffares for his confirmation of the attribution of this work.

Bibliography

- Neil Jeffares, *Dictionary of pastelists before 1800*, London, 2006, pp. 526-532 (online version updated on January 14th, 2015: www.pastellists.com/Articles/Valade.pdf; p. 9, repr.).
- Marie-Hélène Trope, *Jean Valade, Peintre ordinaire du Roi : 1710-1787*, exh. cat. Poitiers City Museums and the Antiquarian Society of the West, Poitiers, 1993.
- Paul Ratouis de Limay, *Le pastel en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1946.

¹ "Valade. [...] Vérité et d'une bonne couleur. Le pastel du même n'est que gris et bleu."

Valade had exhibited three portraits, all of which were pastels according to the livret: "81. De M. Raulin, Conseiller, Médecin ordinaire du roi; 82. De M. Cadet, Chirurgien de l'École Royale de Saint-Côme; 83. De Mlle Barbereux." (*Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris, 1781, éd. *Collection des livrets des anciennes expositions*, XXXI, Paris, 1870, p. 23). Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, ed. E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May, Paris, 1995.



c. 1770

Sanguine. Lower right: monogram SR added in sanguine on the leg of the stool.

Inscription on the mount in pen: *Salvator Rosa*. On the reverse of the mount, inscription in pencil:

«J'ai acheté ce dessin en 1913 chez H. Leclerc à Paris / qui l'attribuait à Taraval.»

(I bought this drawing in 1913 at H. Leclerc in Paris / who attributed it to Taraval.)

43.8 x 60 cm. (17¼ x 23⅝ in.)

Provenance

• France, Private collection

The biography and œuvre of Philippe-Louis Parizeau remain hardly studied although many of his drawings and engravings are signed and dated. He is known to have been a student and friend of the German artist Jean-Georges Wille (1715-1808), specialist in interpretive copper engravings settled in Paris and elected to the Academy in 1761. Parizeau's earliest extant works date to the 1760's, but the majority of his production is from the following decade. As he wasn't registered with the Academy, he couldn't participate in the Salon, but exhibited his works in the Salon of Youth (*Salon de la jeunesse*) which was held at Place Dauphine in 1769 and 1770. He is next found alongside artists such as Pillement and Saint-Aubin on the sole occasion of the Colosseum Exhibition organized in 1776 by the engraver Marcenay de Ghuy and the painter Peeters in the Salon des Grâces at the Colosseum built at great cost on the Champs-Élysées and demolished before the end of the century. Parizeau exhibited several drawings that were « colored » and « in sepia » of literary subjects or interior views. (nos 159-174 of the catalogue).

While few paintings, such as the quite luminous *Joseph in Prison Explains their Dreams to Two of Pharaoh's Officers* (Meaux, Bossuet Museum, inv. 2001-3),¹ are attributed to him, known works include several drawings, etchings, and engravings “in the manner of wash” after his compositions and reproductions of contemporary artists, such as François Boucher, Louis Félix de La Rue, and his friend Jean-Baptiste Le Prince, not to mention after Old Masters such as Salvator Rosa.

In Rosa's abundant engraved oeuvre, Parizeau was mainly attracted to picturesque scenes representing prisoners under guard, convoys, and soldiers who were not in combat, but were resting, playing or drinking in an austere guardroom interior. Illustrated in the previous century by several artists, such as Sebastien Bourdon and Gerbrand van den Eeckout, the genre came forcefully back into fashion in the 1750's and seduced painters who were not battle scene specialists. The consecration came with the success of the *Guardroom* exhibited by Carle Van Loo (1705-1765) in the Salon of 1757 (private collection), engraved the following year by Jean Charles François “in the pencil manner” and republished in sanguine in 1773 by Gilles Demarteau (*ill. 4*). Van Loo was rapidly followed by many emulators, from Francesco Casanova (1727-1802) and Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812) to Jacques Gamelin (1738-1803), Philibert-Benoît de La Rue (1718-1780) and Parizeau. Even Boucher could not resist the fashion in producing his drawing *Roman Soldiers and Prisoners*, engraved in 1762 by Per Gustaf Floding.

If Parizeau, in preferring more serious subjects, did not show military scenes at either the Salons of Youth or the Colosseum, he was no less assiduous in the genre. Without contravening the codes of these timeless scenes, he adapted them to his style by being less interested in the play of light or the soldiers' physiognomies, and more in the details of their armor and

environment. In his crowded compositions, perspective is often awkwardly handled, in favor of more attentive description of attitudes and poses of the most varied protagonists. As a worthy heir to the Flemish painters from the Golden Century, everything interests him down to the decoration on the drums, nails on the doors, ropes and chains of the drawbridge, armor plates and the plumes swirling above the helmets quite characteristic of Parizeau's works. His way of handling the body and volumes with short intense strokes fits these massive brutal figures with their bulging muscles, Herculean arms, abundant hair and severe facial expressions.

Two types of drawings can be distinguished in Parizeau's œuvre. The first, in ink and wash, corresponds to his “colored drawings” which he exposed. Thus, four scenes of prisoners conserved in the Metropolitan Museum of Art in New York (dated to 1768, *ill. 2*), in Copenhague and Darmstadt, all realized in sanguine from counterproofs.² The second type only employs sanguine and it is probably these drawings which were counterproved. They include the *Military Convoy with Prisoners* and *Soldiers in Discussion Before a Building*, conserved in the Horwitz Collection (dated to 1768, *ill. 2*),³ *A Guardroom interior*, from Johann Wolfgang von Goethe and which never left Weimar (*ill. 1*), as well as our drawing, the largest after the *Convoy*, and more spectacular and expressive.

Related Works

Guardroom, drawn in wash and pen. Paris, private collection. Unknown dimensions. A simplified variation of the same composition without the figure on the right and with a flag on the left.

Bibliography

- *From Callot to Greuze. French Drawings from Weimar*, exh. cat. by David Mandrella, Hermann Mildenerger, Benjamin Peronnet and Pierre Rosenberg, Berlin, 2005, pp. 220-221.

¹ Oil on canvas. 108 x 145 cm. (43¼ x 57 in.) See: Jean-Claude Boyer, *Les Passions de l'âme: peintures des XVIIe et XVIIIe siècle de la collection Changeux*, Paris, 2006, pp. 176-177.

² New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1985.112.2 et 1985.112.3 (pen and brown ink, wash, on counter proof in sanguine and black chalk lines, 37.2 x 23.7 cm). Copenhagen, cabinet des estampes, inv. Tu 30,2. *Nude Man taken into Captivity accompanied by Figures in Tears*. Darmstadt, inv. HZ 5399 (sanguine, pen and black ink, brown wash, dated 1775).

³ Inv. 1.1996.97 (sanguine over black chalk lines. 51.4 x 70 cm) et 1.1998.20 (sanguine, 33.2 x 23.5 cm).



13

Joseph Charles MARIN
(Paris, 1749 - 1834)

CHARITY GIVING ALMS

c. 1815?

Terracotta group, on a rectangular imitation-marble wood base.

29,5 x 29 x 14 cm. (11 $\frac{5}{8}$ x 11 $\frac{1}{16}$ x 5 $\frac{1}{2}$ in.)

Provenance

- France, Private collection

Life study, project for a monument, embodiment of an idea, required exercise, reduction, model, demonstration of prowess entered in a competition, final work: the sculptor uses terracotta throughout his career. Like no other material, terracotta becomes evidence of his experiments, inventions, and stylistic changes. It bears the stamp not only of the artist's fingerprints and tools, but also of the historical events and changes which take place in his world.

Late 18th century France went through many upheavals, and consequently the artists had to thoroughly rethink iconographic themes in all respects. The *Livrets* of the Parisian Salons document this renewal by 1791, as antiquating themes which still delighted in frivolity are seen mixed with portraits of the foremost politicians and great men from the past, historical scenes announcing the arrival of Davidian Neoclassicism, and compositions which dramatize the Homeland, Liberty, and Maternity. Replacing theological virtues and pre-Revolutionary allegories, these personifications of civic qualities filled discourses and were mandatory in artistic creations for the Republic, Consulate, and Empire. Cite, for example, the project for a triumphal column in which Citizen Desfontaines intended to adapt the traditional allegories to the Bastille ruins: "a sheaf, symbol of Union, supports Liberty which rests on France [...]. The first group is of Despotism which falls at the sight of The Rights of Man, presented by The Law. The second, Philosophy de-masks Fanaticism. The third, Charity delivering a Prisoner [...]."¹ Charity, which until now had been represented nursing her babies, is given a brand new democratic role in place of her traditional Christian one.

Hence, our terracotta is determinedly removed from traditional canons for depicting Charity. Often shown as a young woman, here she is a powerful pagan deity who wears a diadem and crown formed of

eyes that see all the misery in the world. At her feet, a cornucopia, the traditional attribute of Fortuna, is more reminiscent of the helpful Fortuna of ancient Rome (*Fortuna publica populi roman*) than the capricious Fortuna of Christian iconography. Near the goddess, an altar serves to exhibit two full purses and gold pieces which Charity prepares to give to the poor woman in tattered rags who sinks to her knees in gratitude as she hugs her infant tightly in her arms. The cradle behind her, not unrelated to the picturesque, is like a symbol of protected childhood.

Our group can be compared to the Sevres bisque porcelain from the early years of the Revolution which featured a veiled woman giving alms to a mother whose curves recall the voluptuous 18th century shepherds (*ill.1*). About twenty years later, a drawing by Charles Meynier entitled *Scene of Charity*² returns to the theme of alms giving, but emphasizes the discretion which should accompany a generous act, a depiction which is the exact opposite of the assumed ostentation of our goddess. It is only later in the 19th century, in the relief sculpture decorating the tomb of Julie Clary-Bonaparte sculpted by Luigi Pampaloni, in the Church of Santa Croce in Florence, and subsequently in the posters of the Third Republic, that one finds similar iconography.

Nonetheless, characteristics of style, technique, and even this specific iconography anchored in an 18th century populated with vestals and priestesses keeps us from seeing our group as such a late work. The very tangible legacy of masters such as Clodion and Canova lead us to seek the author of our sculpture among the artists of the pivotal generation, such as the least known and yet most original among them, Joseph-Charles Marin, who saw himself in line with these two famous sculptors.

Born in 1759, son of a former officer, Marin attended the school of the Royal Academy from 1778 to 1786, where he was registered as a protégé of Pajou. He seems to have worked in the studio of Clodion, who was more a friend than his master, but his annual participation in the competition for the Grand Prize in Sculpture finished in three failures. Thanks to the Constituant Assembly which liberalized access to the Salon, the artist was able to exhibit his works in 1791, 1793, and 1795. He then left Paris for Italy thanks to an inheritance from his mother. His work was rewarded in 1801 with the Grand Prize which made it possible to perfect his education at the Villa Medici: he was already 42 years old.

During his second Roman sojourn, Marin's style which was dainty and already distinctive (*ill. 2-3*), became monumental, even severe, and his compositions became more ambitious. Amateurs, critics, and the Institute which received his works in France praised his Neo-classical expression in drawing and execution. Professor at the Academy of Saint Luke in Rome, he was swamped with commissions in Italy, and returned to France in 1812 as a famous artist. His *Telemachus* exhibited the same year at the Salon was acquired by the State for the château of Fontainebleau. Appointed to the Drawing School in Lyon in 1813, Marin had to resign four years later, because he lacked time for his own creations which ranged from monumental statuary to marble busts and terracotta statuettes reminiscent of his former style.

Our terracotta should be placed during the years which immediately followed Marin's return from Rome. The work is less meticulous than the works before his sojourn at the Villa Medici, while the surface is rough as in *Lot and His Daughters*, datable to about 1806 (private collection). At the same time, not only is the rendering always virtuoso, but the masses are skillfully distributed so that each element finds its echo in perfect equilibrium.

Bibliography

- Frédéric Chappéy, *Joseph-Charles Marin. 1759-1834*, exh. cat. Paris, Patrice Bellanger Gallery, 1992.
- James David Draper et Guilhem Scherf, *L'Esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes, 1740-1840*, exh. cat. Paris, New York, Stockholm, 2004.
- Maurice Quinquinet, *Un Élève de Clodion, Joseph-Charles Marin, 1759-1814*, Paris 1948.

¹ *Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure exposés au Sallon du Louvre*, Paris, 1793, *Sculptures*, p. 62, no 18.

² Charles Meynier. *Scene of Charity*. c. 1810. Pen and brown ink, brown wash, black chalk, white highlights. 45.5 x 60,7 cm. (17¹⁵/₁₆ x 23³/₄ in.) Paris, Louvre Museum, DAG, inv. RF 14772.



14

René-Michel dit Michel-Ange SLODTZ (attributed to)
(Paris, 1705 - 1764)

STUDY OF A KNEELING WOMAN

c. 1735?

Sanguine. On verso, study of a seated male nude counterproved and trimmed.

Filigree: crowned shield containing an altar (?) and a phylactery with the inscription FABRIANO.
42 x 31.5 cm. (16¹/₂ x 12⁷/₁₆ in.)

Provenance

- France, Private collection

In September 1721 when courses resumed, the painter Nicolas Vleughels, Director of the Academy of France in Rome, wrote to the Duke of Antin, responsible for Buildings: "Today, this evening, we will start new studies; it is something that has never been practiced in the Academy; they are naturally draped figures from life, sometimes half nude and half clothed; we will give something randomly and leave it to Nature who almost always produces new and marvelous things."¹

On Italian paper and drawn in sanguine in the purest academic style, our drawing appears to illustrate Vleughels' comments marvelously. Enveloped in a large cloak, but with bare feet, the woman kneels on a cushion hidden by the folds of her robe. Her eyes closed, hands joined, she seems to meditate, impassive to everything that surrounds her. A band is wrapped around her head and two pendants decorate her temples. Her hair is rolled up in a bun with a long braid hanging down in a strange hairdo which is not possible to relate to a precise culture or era. No matter, as the *raison d'être* of this figure is in the heavy, thick drapery and the free play of shadows and lights between the paper left in reserve and the more or less tight insistent hatching in hollow areas. The artist fully masters the effect of light playing across draperies while structuring the forms by leaving large areas in reserve.

Such figure studies are not lacking in public collections which descend from the Academy. Edmé Bouchardon, who was in Rome between 1723 and 1732, comes to mind, as does Pierre Subleyras who went there in 1728 and never left, and the young Charles-Joseph Natoire who was a pensioner at the Mancini Palace between 1723 and 1728. However the drawings of René-Michel Slodtz present the most similarities with our drawing, whether it be in the modeling of the folds, the drapery described as a solid material, in the zigzag lines which form the background, in the incised contours, or the little attention given to the rapidly indicated faces and hands (*ill. 1-2*). His style stands out clearly from that of Subleyras which is lighter and suppler, with less emphasized contours, or the art of Pierre Charles Trémolières, which is more undulant.

As for the verso of our drawing, the truncated and counterproved male figure brings to mind two drawings by Slodtz, the oval *Neptune* and the *Bacchus* which are very finished and conserved in the Louvre Museum.

René-Michel was the son of Sébastien Slodtz (1644-1726), a sculptor originally from Antwerp who had participated in the decoration of the Dome of the Invalides and the Chapel in Versailles. In 1728, in consideration of the services rendered by his late father to the Crown, the Duke d'Antin decided to send René-Michel to Rome as a replacement for Jean-Baptiste Lemoyne who was detained in Paris, although the young Slodtz had only obtained second prize. Born in Antwerp himself, Vleughels, the Director of the Academy in Rome, had a special tender spot for Slodtz and didn't cease sending his accolades in letters to the Duke d'Antin. "Slodtz is and will be a very skilled man, and draws better than sculptors usually do," he wrote in his letter dated February 3rd, 1735.²

Vleughels' kindness and the negligence of the Director of Buildings made it possible to prolong the sculptor's sojourn long past the intended four years: he stayed at the Academy until 1736. His nickname Michel-Ange (Michelangelo in French) was apparently chosen on account of the similarity of his first name and without any pretention of comparing him to any genius of the Renaissance.

Hardly in a hurry to return to France, René-Michel settled in Rome and built up a solid reputation in religious and funerary sculpture, such as the statue of Saint Bruno for Saint Peter's Basilica, the mausoleum of the Archbishops of Vienne and Montmorin, as well as the Tower of Auvergne. His baroque art steadied by French taste stands out for the assumed references to Antiquity, the perfect mastering of supple heavy draperies, and the contrasting effects of smoothness and undulations, surfaces of light versus valleys of shadow.

Slodtz did not return to France until 1747, where he was preceded by a flattering glory, but did not manage to make a place for himself, given the celebrity of Adam, Pigalle, Lemoyne, and especially Bouchardon. Approved by the Academy in 1749, he neglected to finish his reception piece and rarely exhibited at the Salon, because he was too busy as decorator for the Menus Plaisirs, the hereditary charge of his father and older brother. Furthermore, he was draughtsman for the *Cabinet du roi*, the King's study. Slodtz' sanguine, and especially his drapery studies in which his superiority over many sculptors was recognized, were already prized by the grand collectors such as Pierre Marriette who owned four (*ill. 2*).

Thanks to the friendship of Charles-Nicolas Cochin, he finally obtained important commissions, including seven high reliefs figuring the Theological Virtues of Saint-Sulpice, the mausoleum by Languet and Gergy, and several grand decors. Alas, the sculptor's fragile health prevented him from completing a number of more ambitious projects. He died in Paris at the age of 59.

Bibliography

- François Souchal, *Les Slodtz sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris, 1967.
- Guilhem Scherf, "Un sculpteur qui dessine: Michel-Ange Slodtz," Nicolas de Sainte Fare Garnot (dir.), *Dessins français aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Symposium Acts, École du Louvre, June 24th – 25th, 1999, Paris, 2003, pp. 351-66.

¹ Nicolas Vleughels à Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc d'Antin, 18 septembre 1732 (*Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, 1898, VIII, p. 373).

² *Ibidem*, IX, p. 145.



15

Louis-Pierre DESEINE

(Paris, 1749 - 1822)

**A MOTHER NURSING HER INFANT
AND SURROUNDED BY THREE WOMEN
(BIRTH OF ORPHEUS?)**

c. 1800

Black chalk, pen, brown ink, brush, white highlights, brown wash, and grey. Squared off with black chalk.
25 x 29 cm. (9⁷/₈ x 11¹/₁₆ in.)

Provenance

• France, Private collection (as *Andromache and Astyanax*)

On Vendemiaire 29th, year VII of the Revolution (October 20th, 1798), the Council of Elders decreed the elevation of a monument glorifying Jean-Jacques Rousseau in Tuileries Gardens. This was not the first attempt to celebrate the philosopher: the Constitution had already organized several competitions, won by Moitte and Houdon, but without any follow up. This time, not only was the artist already designated - François Masson, son of Guillaume Coustou and official sculptor of the Directorate and then the Consulat, - but the project had already been precisely described in a publication dated January 9th, 1799. One could thus read that Rousseau would be accompanied by an adolescent and a nursing mother and that one of the reliefs of the pedestal would depict a nursing leaving his mother's lap (*ill. 1*).¹

For the author of the *Social Contract* and *The New Heloise* was broadly

lauded for *Emile*, especially the first book in which he defends breastfeeding by the mother: "However when mothers deign to nurse their children, customs will be reformed by themselves, nature's sentiments will be awakened in every heart; the State will be repopulated: this first point, this point alone will reunite everything. [...] Thus general reform will result from the correction of this one single abuse; soon nature will have reclaimed all of her rights. Once women become mothers again, soon men will become fathers and husbands again."

In all likelihood, one should look at our drawing from this unusual angle. The scene is, in fact, not very banal despite its handling which scrupulously respects academic rules and uses Neoclassical vocabulary. The poses, body language, straight profiles, and light tunics, as well as the seat covered with a wolf skin, are borrowed from albums on Antiquities and ancient monuments such as the relief, known as *Tellus* from the Temple of Ara Pacis which represents Mother Earth with her two children (*ill. 2*). The subject,

however, is not theatrical and refers to no myth nor episode from ancient history, the two sources from which Neoclassicists drew inspiration. It can not represent *Andromache and Astyanax*, because the infant is too small and no man is present. Furthermore, Homer mentions the nurse of *Astyanax*, which means that his mother did not breastfeed him. In addition, the young women surrounding the mother are in poses which are too relaxed and inappropriate for servants. The either which one of them plays unfailingly brings to mind *Erato* or *Melpomene*. Could this then be the birth of *Orpheus*, son of *Calliope*, Muse of Epic Poetry, and of King *CEagre* or *Apollo* himself? This could explain the equality which reigns among the women, but the absence of other attributes requires prudence, not to mention the fact that it would be a totally unprecedented subject.

Placing our drawing in the context of the mother-infant relationship dear to Rousseau makes it possible not only to understand the sentiments better, but also to orient a search for attribution among sculptors active in the late 18th century. The very style of our drawing, far from the purified polished works of French Neoclassicists, tends to confirm this hypothesis. Here, the very free strokes in black chalk are reworked in pen and brush loaded with ink so as to emphasize contours with a thick line. The brown wash then intervenes very lightly, followed by grey wash, and finally white gouache highlights the lit portions as if it were for a relief and not a painting. Typical of drawings in preparation for relief sculptures, the squaring off in black chalk is doubled: the first preceded the drawing in order to organize the composition, the second was used to prepare the sketch for its transfer or a clean copy.

Unfortunately very few sculptors' drawings from the period which interest us are still extant. Most of them consist of academic works or studies of antiquities produced during a trip to Rome. Such is the case for Louis-Pierre Deseine for whom the Louvre owns a collection of sketches whose style bears striking similarities to ours (*ill. 3*). One can thus see the predominance

of the use of the brush more than the pen, a pronounced interest in drapery studies, elongated proportions, and powerful female figures, not to mention a lively quick line.

First a student of Edme Dumont, and then of Louis-Philippe Mouchy, Guillaume Coustou, and Augustin Pajou, Deseine did not receive the Grand Prize in sculpture until 1780, with the relief entitled *The Deluge*. He was thirty-one years old. On May 6th, 1781, he entered the Academy of France in Rome for three and a half years. The Louvre sketchbook dates to the end of this sojourn and is evidence of his willingness to “interpret more than copy” Antiquity, given the naturalness of the poses of his draped figures. Agréé into the Académie in 1785, the date of his first Salon, Deseine was received in 1791 with *Mucius Scaevola Putting his Hand on the Brazier*. In the service of the Prince of Condé, he remained true to monarchical ideals and the Bourbons. Thus he stayed apart from artistic life during the years of the Revolution, as opposed to his older brother, Claude André, called Deseine the Deaf-mute (1740-1823) who participated in all the competitions and events. Returning to his career in 1798, Louis-Pierre rapidly established himself as one of the major sculptors of the Neoclassical period where he excelled in religious statuary and bust portraits. Since December 17th, 2014, the Louvre has been paying homage to him by presenting his projects and models for the Tomb of Cardinal de Belloy in the Cathedral of Notre-Dame and his decoration for the Church of Saint Roch.

Aside from the Louvre sketchbook, extant works by Deseine include the anatomical plates in sanguine from when he taught at the École des Beaux-Arts, as well as five drawings conserved in the Museum Condé and seven in private collections (*ill. 4*). Nonetheless, many of the sculptors’ drawings are known to have been given or sold, and not all were signed, as is the case with a sanguine known after a reproduction which somewhat recalls the composition of our drawing.²

Bibliography

- Anne-Marie de Lapparent, *Louis-Pierre Deseine*, Paris, 2012.
- Georges Le Chatelier, *Louis-Pierre Deseine, statuaire. 1749-1822*, Paris, 1906.

¹ Hippolyte Buffenois, “Concours ouverts sous la révolution pour un monument en l’honneur de Jean-Jacques Rousseau”, *Mercure de France*, t. 155, April 1922, pp. 114-115.

² Georges Le Chatelier, *Louis-Pierre Deseine, statuaire. 1749-1822*, Paris, 1906, p. 31, fig. 23.



16

Théodore GERICAULT

(Rouen 1791 - Paris 1824)

THE ENGLISH FARRIER

1823

Pen and brown ink wash with white highlights over black pencil lines

26.5 x 39.70 cm. (10⁷/₁₆ x 15⁵/₈ in.)

This *English Farrier* can be dated to 1823, just after Géricault returned to France. Two years earlier, the artist had published a series of lithographs in England that treated the equestrian world of which *The English Farrier* was one of the masterpieces (*ill. 1*). At the end of 1821, when he returned to France, Géricault had the opportunity to return to this work, as Clement explains: “The French audience had finally developed a taste for Géricault’s lithographs; the Gihaut brothers asked him to repeat his grand English suite”¹ “They were all executed in Géricault’s studio under his supervision by Mr. Leon Cogniet and Mr. Volmar [...] He himself retouched each plate vigorously with pencil and almost all the scraping work is his.”² The French version of the *English Farrier*, published in 1823, was engraved by Cogniet (*ill. 2*). The piece is reversed from the English lithograph. The younger of the two farriers has disappeared.

While this drawing can be compared to the French lithograph, there are manifest differences between the two works. The farrier’s stool and tools do not appear in the drawing. The three attached rings are also absent: the biting horse is not attached but totally free in his movements. The composition of the drawing is much tighter, and thus gives even an impression of monumentality. Neither the extraordinary highlights in white gouache, especially on the right side of the back wall, nor the brown ink wash of the stones in the pillar and back wall, have been re-transcribed to the lithograph. The drawing of the window in the middle ground has been modified.

Two solutions can explain these differences. In the first place, this drawing could be an important piece realized by Géricault in view of a future team project on lithographic stone. In view of Clement's comments, it is plausible to think that Cogniet only transferred Géricault's original drawing to stone. The way in which the brown wash is applied here, as well as the use of white gouache highlights, is absolutely characteristic of Géricault's graphic art. Opreescu stated in 1927 that "Géricault not only obliged the stone to render volumes and forms, but also tonalities. Through skillfully distributed nuances and values, Géricault accomplished the feat, which in his time was incredible, of giving admirable color proofs in black and white. For all of that, he did not abandon violent contrasts and lighting effects."³

The artist, in his search for a fattier style, would have wished to explore everything here by using white highlights, light effects on the forge wall, the mare's white robe, and the farrier's shirt. The drawing could also have been Géricault's own reinterpretation after the French lithograph. An autograph replica would perhaps be a better explanation of the terrific freedom of this drawing, its shift in focus, monumentality, and lack of anecdotal accessories.

It is known that the artist was an incorrigible copyist, as Clement remembered:

"Géricault, who painted with so much ease and self-confidence, composed painfully. He groped a lot and it took him a long time to find his types, movements, groups, and compositions [...] Only with time, pain, and unsuccessful attempts on which he started over twenty times, did he arrive at these beautiful combinations of lines which we find in his final drawings [...] Thus it is that we own a considerable number of replicas of these drawings which can only be distinguished from each other by slight variations."⁴

The numerous pentimenti, such as the bit of rope that is not attached to any ring, are evidence that Theodore Géricault is caught here in the midst of thinking through the creative process. He had no intention of reproducing an exact copy of the French lithograph. Rather, he was engaged in a new exploration of chiaroscuro and the psychological climate of the scene. Free of all constraints, the stallion's aggression is more obvious, whereas the mare's passivity is accentuated by the closed eye. Faced with this aggression, only the body and Herculean arm of the blacksmith are likely to re-establish order. The disappearance of the young assistant who figured in the English lithograph thus has the effect of re-enforcing the presence of the three protagonists and accentuating this strange display of force. For Géricault, a stable or a forge filled with horses could also reveal the relationships which existed at the heart of society itself between men and women. More than a simple forge interior, this is a scene of forced co-inhabitation between human beings and animals with aggressiveness – or hot desire – of a stallion for a mare at the heart of the narrative, and thus of the issue which was dear to Géricault of the difference between the genders.

Bruno Chenique

This work will be included in the future *Catalogue raisonné des dessins inédits de Théodore Géricault* (*Catalogue raisonné of Unpublished Drawings by Theodore Géricault*) being prepared by Bruno Chenique.

Bibliography

- Germain. BAZIN, *Théodore Géricault. Etude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris: 1987 – 1994.
- Jane MUNRO, "La série des études de chevaux: deux interprétations de la collaboration de Géricault avec Cogniet et Volmar," exh. cat. *Géricault. Dessins et estampes des collections de l'École des Beaux-arts*, Paris, ENSBA, 1997-1998.

¹ Charles Clément, "Catalogue de l'œuvre de Géricault [l'œuvre gravé]," *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, June 1st, 1866, pp. 536-537.

"Le public français avait enfin pris goût aux lithographies de Géricault; les frères Gihaut lui demandèrent une répétition de sa grande suite anglaise."

² Charles Clément, "Géricault (Troisième article)," *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, May 1st, 1867, pp. 464-465.

"Elles ont toutes été exécutées dans l'atelier de Géricault et sous ses yeux par MM.Léon Cogniet et Volmar [...]. Il a lui-même remis des vigueurs au crayon dans toutes les planches, et presque tout le travail de grattoir est de lui."

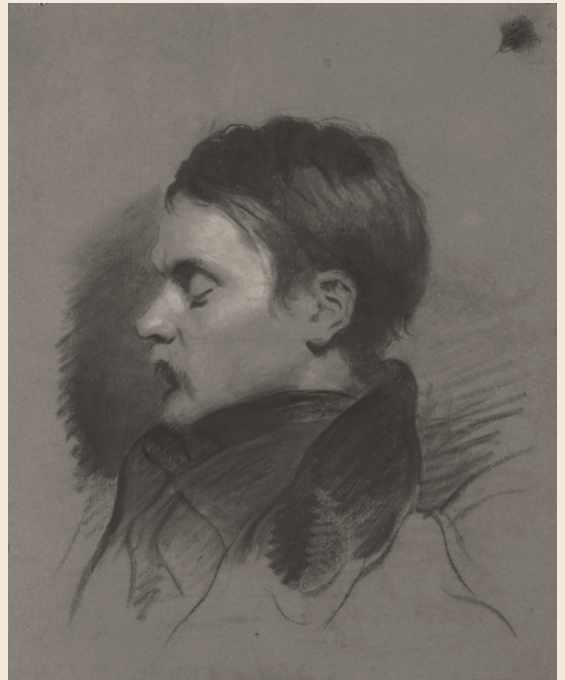
³ Georges Opreescu, *Géricault*, Paris, [1927], pp. 177-178.

"Géricault, qui peignait avec tant de facilité et de sûreté, composait péniblement. Il tâtonnait beaucoup et ne trouvait qu'à la longue ses types, ses mouvements, ses groupes, ses ensembles.[...] Ce n'était qu'à force de temps, de peine, d'essais infructueux vingt fois recommencés qu'il arrivait à ces belles combinaisons de lignes que nous trouvons dans ses dessins définitifs.[...] C'est ainsi qu'il se fait que nous possédons un nombre considérable de répliques de ces dessins, qui ne se distinguent les unes des autres que par de légères variantes."

⁴ Charles Clément, *Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, [1868], Paris, 1879, pp. 388-389.



A



B



C



D

Alphonse LEROY

(Lille, 1829 - 1902)

**A. FOUR STUDIES OF LAUGHING
OR GRIMACING MEN**

Charcoal and chalk on blue paper. Upper right, a label with the number 65.

54 x 43 cm. (21-1/14 x 16¹⁵/₁₆ in.)

**B. MAN SEEN IN PROFILE WITH HIS
EYES CLOSED**

Charcoal and chalk on blue paper. Upper right: a first try in pencil.

54 x 43 cm. (21¹/₄ x 16¹⁵/₁₆ in.)

C. TWO PORTRAITS OF A DANDY

Charcoal and chalk on beige paper.

46 x 60 cm. (18¹/₈ x 23³/₈ in.)

**D. PORTRAIT OF A WOMAN
WITH A WHITE COLLAR**

Charcoal and chalk on blue paper. Upper left, a label with the number 60.

54 x 44 cm. (21¹/₄ x 17⁵/₁₆ in.)

c. 1850

Provenance

- France, Private collection

Engraver, illustrator, photographer, and brilliant draughtsman, Alphonse Leroy was born in Lille into a family of dignitaries and merchants. He had already acquired solid training, probably at the Fine Arts School of Brussels, when he arrived in Paris in about 1843. As the Parisian school did not offer engraving courses, Leroy turned to Charles Cousin, the Belgian engraver established near the Louvre, to perfect his technique. Very soon, he chose to concentrate on reproducing the chef d'œuvres of the great masters in *taille douce* and engraving facsimiles of old drawings. From then on, official commissions multiplied, despite changes following the election of the future Napoleon III as President and then the establishment of the Second Empire. Starting in 1850, at the request of the Duke of Luynes, he thus engraved with Wacquez the drawings from the Wicar collection. Completed nine years later, the collection of thirty plates of reproductions of Old Master drawings received the high patronage of Count Emilien of Nieuwerkerke, Superintendent of Fine Arts who soon became Alphonse Leroy's friend. Thanks to the Count, he was able to sell several of his plates

to the Louvre Chalcography. Always up to date on new technical possibilities, the engraver became enthralled with photography, and immortalized the features of his entourage and artist friends such as Corot and Manet. In 1887, Leroy returned to Lille and created an engraving school in the *Lombard's House*. A founding member of the Artistic Union of the North, President of the Wicar Museum Commission, Leroy was also approached by the Fine Arts School of Brussels to teach engraving. He died in Lille in 1902, strongly missed by his many students and leaving a large stock of drawings, engravings, paintings, and photographs which his widow donated to the Lille Museum.

Leroy, who had a pleasant and generous personality, became in just a few years the soul of a friendly circle in Paris which consisted of young artists and critics. In 1851, he started hosting the *Friday dinners* which lasted until he left Paris for Lille. At these dinners could be found his compatriot Charles Emile Auguste Durand, called Carolus-Duran, the painters Alexandre Cabanel, Hector Hanoteau, Gustave Courbet, Paul Chenavard, Constant Troyon, François-Louis Français, Louis Matout, Adolphe Viollet-le-Duc (the architect's brother), and Camille Corot – the eldest of the group, -- the sculptor Aimé Millet, the Goncourt brothers Edmond and Jules, the writers Paul de Musset and Henri Dumesnil, as well as Doctor Paul Gachet to whom Leroy taught the art of engraving. As of its foundation in 1872 by the engraver Aglaüs Bouvenne, Leroy became part of the Society of Eclectics which brought together artists, aesthetes, and poets. Its purpose was to come to the rescue of artists in difficulty.

Our portraits could have been traced during one of these gatherings of friends at the artist's in the early 1850's, judging from the costumes and hair styles. Probably by one and the same hand, these are not finished portraits nor preparatory drawings for a painting, but rather quick informal charcoal and chalk sketches after his close friends and family who were happy to serve as models. A man in his forties with upturned mustache smiles or wrinkles his eyebrows dramatically. A young blond man puffs out his cheeks. Another with black hair rests with his eyes closed. A dandy strikes an elegant pose which is seen from two angles. Finally, a young woman who dresses with great modesty seems to be confused by so much attention.

As often happens in that case, the drawings have not been signed and only their virtuoso techniques make it possible to attribute them with any certainty. In fact, the same way of proceeding can be seen in Alphonse Leroy's first drawings where he frequently employed blue or grey paper and liked charcoal for its ability to produce lines that were either fatty and rubbed, or else fine and energetic so that the artist could distribute volumes and shadows and then add in the details without changing pencils (*ill. 1-2*). It is also worth noticing the young man in one of our drawings who has wavy hair cut square and who blows forcefully. Leroy wore his hair this way and it distinguished him from his artist friends: could this be the engraver's Self-Portrait (*ill. 3*)?

Bibliography

- Barbara Brejon de Lavergnée et Michèle Moyne, *Catalogue des dessins français du XIX^e siècle. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Lille, 2004.
- Paul-Henri Guernonprez, José Lothe, *Alphonse Leroy graveur, 1820-1902: éléments biographiques et catalogue de l'œuvre gravé*, Paris, 2007.



18

Alfred DE DREUX

(Paris, 1810 - 1860)

SKETCH OF STAG HUNTING UNDER
LOUIS XV OR LEAVING FOR THE HUNT
IN LOUIS XV STYLE COSTUMES

c. 1845-1846

Oil on canvas. Verso: a handwritten label: "J'atteste que le tableau est l'esquisse d'un grand tableau fait par Alfred de Dreux pour Monsieur le comte Le Hon / Paris Janvier 1886 / Princesse Louise Poniatowska." (trans: I attest that this painting is the sketch for the large painting by Alfred de Dreux for Sir Count Le Hon / Paris January 1886 / Princess Louise Poniatowska.)¹

46 x 71 cm. (18 $\frac{1}{8}$ x 27 $\frac{15}{16}$ in)

Provenance

- Eugène and Marie-Cécile Fould-Springer, Abbey Palace of Royaumont
- By inheritance, Nathaniel de Rothschild;
- Sale, Abbey Palace of Royaumont, Christie's, September 19th, 2011, lot 393
- France, Private collection

At the Salon of 1846, Alfred De Dreux exhibited six paintings: two studies of dogs, *Shared Pain*,² an *English Hunt*,³ and above all, two ambitious pendant paintings: *Hunting with Falcons under Louis Charles VII*⁴ and *Stag Hunting under Louis XV*⁵ (nos 483 and 484) (ill. 1-2). Larger and better organized than the *Battle of Baugi* exhibited in 1839 and acquired by the Narbonne Museum, less enchanting than *The Escape*⁶ which was the big success at the 1840 Salon, the two *Hunt Scenes* were conceived by De Dreux as a synthesis of his art and a return to history painting after the equestrian portraits from the 1844 exhibition.

The compositions are structured, closed by a tree and a valet for the dogs on the left, while on the right, they open onto a clearing bathed in the shifting light from the sun as it pierces menacing clouds. Whether taking off at a gallop in *The Hunt under Louis XV* or halted in *Hunting with Falcons*, the spirited horses are carefully placed, the retinue's period costumes rich, the riders' poses easy and their movements well honed. Classical at first glance, the subjects prove to be filled with narrative tension which almost forces the viewer to imagine the destiny of the characters along with the conversations in which they seem to be engaged. For, in spite of the titles, there is no sign of Louis XV himself, Charles VII, the Marquise de Pompadour nor even Agnès Sorel. All we see are nobles engaged in a hunt with their steeds and valets. It is a celebration of hunting itself with hounds and falconry, the two favorite

hunts of French royalty and pre-Revolutionary aristocracy.

Taken together, everything confirms the mature artist's successful fusion of multiple influences which had nourished his career: in the first place, Theodore Gericault, his first master and an intimate friend of his father; the sculptor Pierre-Anne Dedreux; and his uncle, the painter Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy; followed by Leon Cognier under whom Alfred De Dreux had prepared his Salon entry in 1831; Eugene Delacroix with his romantic compositions and heightened sense of drama; and finally, the British artists who were at the origins of equestrian painting – George Stubbs, John Wootton, and Henry Alken as well as modern painters such as George Morland and John Constable – whose works the painter had discovered when he accompanied King Louis-Philippe on an official visit to London in 1844. This British sojourn brought attention to Alfred De Dreux. Baudelaire and Champfleury both noticed the brilliant lively aspect of his *Hunts* which they compared to theater decorations. Critics welcomed the clear luminous color harmonies, the elegance of the moss greens highlighted with pale reds and turquoise blues. Although the two paintings did not carry away any prize at the Salon, they were fully appreciated by the public. Alfred Mosselman, son of the Brussels banker, was especially taken by them. This businessman seems to have placed them midst works by Gericault, Bonington, Rousseau, and Diaz in his château at Condé-sur-Iton, the former pleasure residence of the Bishops of Evreux who had rebuilt it in a Neo-Classical style. In 1860, the chateau went to his sister, Fanny Mosselman, wife of Count Charles Le Hon who was the Plenipotentiary Minister of Belgium and a great admirer of De Dreux' talent. The two pictures, however, had already been decorating the Count's Parisian residence on the Champs-Élysées Roundabout since 1852 when he was not yet the Belgian Ambassador. By 1862, it hung above the stairwell of the Grand Hôtel on rue Scribe.

As for the two preparatory sketches, they seem to have been quickly separated and entered private collections. *Hunting with Falcons* was acquired by the County Museum of Oise⁷ without any known provenance. In the 1920's, ours was restored by the Fould-Springer and could be found at the Abbey Palace of Royaumont. The palace furnishings were dispersed by Christie's in September 2011. It is difficult to trace it back any further, as the short note that our canvas has on the back does not make it possible to confirm that the Mosselman-Le Hon owned it. It would seem more likely that this is a letter by Count Le Hon's daughter confirming the picture's authenticity.

In contrast to its pendant which was transposed as it was, our sketch - with its free and loose brushstroke reminiscent of Bonington's, and its thin

extraordinarily colorful surface – differs in many respects from the final version. Here, everything goes faster, the riders plunge into the undergrowth followed by hounds which the valet can barely hold back. The brushstrokes which accompany this forward movement are loaded with pure blazing colors and call into question the statement of the journalist who commented in 1847 that, “Mr. Alfred de Dreux is always carried away by his horses, and he hasn’t stopped anywhere for a year other than at the Château de Condé, where he executed two elegant pictures for Mr. Mosselman.”⁸

We would like to thank Marie-Christine Renauld for having confirmed the authenticity of our sketch.

Related Works

- *Stag Hunting under Louis XV (The Departure for the Hunt in Louis XV style costumes)*,⁹ oil on canvas, signed lower right, 270 x 420 cm. (8 ft 10¼ in x 13 ft 9⅞ in.) Salon of 1846. Private Collection (ill. 1).
- *Stag Hunting under Charles VII (Hunting with Falcons)*,¹⁰ oil on canvas, signed lower right, 270 x 375 cm. (8 ft. 10¼ in. x 12 ft. 3⅞ in.) Salon of 1846. Private Collection. Separated in Sotheby’s sale, New York, November 30th, 2006, lots 78 and 79 (ill. 2).
- *Oil Sketch of Hunting with Falcons under Charles VII*,¹¹ oil on canvas, 43 x 58 cm. (16¹⁵/₁₆ x 22⁷/₈ in.) Beauvais, Oise County Museum, inv. 002.7.1 (ill. 3).

Exhibition

- 1997, Paris, Mona Bismarck Foundation, *Alfred De Dreux, le cheval, passion d’un dandy parisien*, no number.

Bibliography

- Exhibition catalogue, Alfred De Dreux, Maisons-Lafitte, Château, May 25th to July 1st, 1928, preface by Raymond Régamey.
- Marie-Christine Renauld Beaupère, *Alfred de Dreux le peintre du cheval*, Paris, 1988, p. 16.
- Amaury de Louvencourt, *Alfred De Dreux, 1810-1860 peintures, dessins, aquarelles, lithographies*, Paris, 1988.
- Marie-Christine Renauld, *Alfred De Dreux, le cheval, passion d’un dandy parisien*, exh. cat. Paris, Mona Bismarck Foundation, 1997, pp. 67-68, 161 (erreur in dimensions), repr. p. 50 (inverted captions).
- *Alfred De Dreux, Peintre de chevaux, 70 ans après*, Maisons-Lafitte, Château, from April 17th to June 10th, 1998.
- Marie-Christine Renauld, *L’univers d’Alfred De Dreux, suivi du catalogue raisonné*, Paris, 2008, pp. 100-101, 129, n° 431, repr. p. 110 (error in caption).

¹ Princesse Louise-Léopoldine Le Hon (1838-1931), wife of Stanislas Poniatowski, daughter of Charles Le Hon and of Fanny Mosselman.

² *La Douleur partagée*

³ *Chasse anglaise*

⁴ *La Chasse au vol sous Charles VII*

⁵ *La Chasse à courre sous Louis XV*

⁶ *La Fuite*

⁷ Musée départemental de l’Oise

⁸ Marcel Bergé, « Les origines de la famille Mosselman », *Epargner et Investir*, December 1959, no 59, p. 27.

⁹ *Chasse à courre sous Louis XV (Le Départ pour la chasse en costume Louis XV)*

¹⁰ *Chasse à courre sous Charles VII (La Chasse au faucon)*

¹¹ *Esquisse de la Chasse au vol sous Charles VII*



19

Nicolas MEGIA MARQUEZ

(Fuente de Cantos, 1845 – Madrid, 1917)

PORTRAIT OF A MAN IN RENAISSANCE COSTUME

Pastel on paper laid down on cardboard. Signature and dedication lower right: *Souvenir à Mme. Anguiz. Megia*
59 x 46 cm. (23¼ x 18½ in.)

Provenance

- France, Private collection

From a modest family in the region of Badajoz, Nicolas Megia Marquez abandoned his medical studies to become an artist. The young man attended the Special School of Painting, Sculpture and Engraving in Madrid, an offshoot of the Academy of San Fernando which was directed by Carlos Luis de Ribera. His brilliant results won him a pension from his home province; in 1872 the painter left to finish his training in Rome, where he frequented the Chigi Academy. After various travels during which he discovered Berlin and then Paris, Megia Marquez returned to Madrid in 1875. The Restoration brought him his first official commission: the full length portrait of King Alfonso XII.

In 1878, Megia Marquez settled in Paris where he remained for four years. The painter established his studio at Montparnasse and took advantage of the artistic competitiveness of the capital. In 1880, he exhibited a noteworthy *Student playing the Guitar – Laboremus* which was widely reproduced. Megia's reputation preceded him to Spain; back in Madrid in 1881, his career flourished. He benefited from the support of the Circle of Fine Arts, founded to overcome the diaspora of Spanish artists, and he participated in the National Fine Arts Exhibitions. Assiduously creative, he was also an excellent pedagogue, and an esteemed professor to the Royal Family, as well as in various institutions.

A painter who defies classification, Nicolas Megia Marquez sampled all subjects, from history to genre and landscape painting. His first works were portraits, and in fact, it is with portraiture, that his art would reach its highest peak. At the moment when portraiture invaded the private sphere, thanks to the rapid expansion of the bourgeoisie, Meia was able to turn portraiture into a means of publicity as well as subsistence. His favored technique remained oil painting, the product of rigorous academic schooling. As a result of his Roman sojourn, the painter gladly practiced watercolors; he presided over the National Society of Watercolorists in Spain. His activity in pastels, illustrated by a female nude which is signed but not dated and conserved in the Fine Arts Museum of Badajoz, is less well known. In all likelihood, the artist began doing pastels in Paris. In France, the technique had a glorious tradition and still had its champions such as Degas.

Megia Marquez maintained a decided taste for costumes. He enjoyed representing brightly colored finery of a Napolitano or a torero, the picturesque attire of an Oriental, as well as a troubadour's striped garb. Here we have a bust-length young man clothed in Renaissance fashion. His thick hair crowned with a red silk bonnet, such as was worn in the late 15th century, frames a face with a reserved expression and singular presence. The artist knew the human face in detail and captures his sitter's physiognomy perfectly with its intense blue-eyed gaze. The slightly snub nose and supple mouth framed by a slight beard and mustache evoke the features of his son Luis whom he painted on many occasions (*Portrait of Luis*, 1903, Badajoz, private collection, *ill. 1*). The portraitist assumes the role of heir to the Spanish tradition which he assimilates with a great deal of freedom. With modern handling, he leaves his sure lively line visible and nuances the modeling of flesh and fabrics. The dedication in French to a Spanish lady recalls Megia's affection for France.

Marie Bertier

Bibliography

- Francisco Javier Pizarro Gómez, Teresa Rodríguez Prieto, *Nicolás Megia Marquez (1845-1917)*, exh. cat. Badajoz, Museo de Bellas Artes, 2011.
- José María Pedraja Chaparro, *Nicolás Megia (1845-1917)*, Fundación Caja Badajoz, Badajoz, 2002.
- *Extremadura. Fragmentos de identidad, guerreros, santos, artesanos, artistas*, exh. cat. Ayuntamiento, 1998, pp. 328-334 et 382.
- Carlos Reyro, *Paris y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del Museo del Louvre a la Torre Eiffel*, Madrid, 1993, p. 198.



20

Jules DESBOIS

(Parçay-les-Pins 1851 – Paris 1935)

INTERIOR SCENE OF A FEMALE NUDE SEEN FROM THE BACK

Pastel on paper laid down on cardboard. Signed in red on lower left.

44 x 52 cm. (17 $\frac{1}{16}$ x 20 $\frac{1}{2}$ in.)

Provenance

- France, Private collection

The son of innkeepers who was known for the quality of his drawing, Jules Desbois began his apprenticeship in a studio in the Touraine, and then received a classical education in Angers which combined studio practice and courses at the Fine Arts School. His talent won him a scholarship so that when he was 20 years old, Desbois entered the École des Beaux-Arts in Paris, where he attended the studio of Cavalier, a former student of David d'Angers. When Desbois left the school in 1878, he mastered a classical style energized by a taste for the antique and the female figure. In 1875, the sculptor exhibited in the Salon of French Artists for the first time. He subsequently joined the Salon of the National Society of Fine Arts created in 1890 by Puvis de Chavannes.

After a sojourn in the United States where he hoped to make his fortune, Desbois entered Rodin's studio in 1884 as an assistant. He had met the master at the construction site of Trocadero. The friendship and collaboration between the two sculptors would last until Rodin's death. Perhaps contact with the latter led Desbois to break with his academic training in order to taste the freedom which culminated in works like *Misery* (1894 Salon, Nancy Fine Arts Museum), a poignant image of old age. The artist

was on a constant quest for the representation of movement, and found a precious source of inspiration in the universe of dance. If the memory of Jules Desbois has been somewhat lost in Rodin's shadow, his art proves to be nonetheless singular, personal, and anchored in the 19th century.

With the curiosity of his era, Desbois explored different forms of art. He worked a long time for the Manufacture of Sevres, and participated in exhibitions of "Art in Everything" at the turn of the century, a group which advocated useful art integrated into daily life. Exhausted by the sequels of a serious automobile accident, he stopped sculpting in 1930 and finished a fertile career by devoting himself to pastels, as his obituary reminds us: "In his last years, Jules Desbois [...] exhibited delicate fresh pastels in the Salon which, with their reduced dimensions, expressed the quiet mystery of interiors enlivened by a feminine presence [...], the rosy svelteness of his nudes whose youth surged out of a studio corner. He was justly proud of these fine works [...] because he was rightly persuaded of the unity of art".

In our pastel, Jules Desbois returns to the female model who had so inspired him. The audacious composition presents the back of a woman, her nude body displayed without modesty. Her face hidden in her arms evokes secret pain. The same burrowing gesture can be seen in one of the artist's sculpted masterpieces, *Leda and the Swan*, exhibited in the Salon of 1891, and then commissioned in marble by the State (*ill. 2*).

The young woman is stretched across fabrics which seem to have been draped specifically for a modeling session. In contrast, behind a screen in the background, an open desk and a few knick-knacks evoke the intimacy of an interior. Here we are on Boulevard Murat in the studio which the artist had occupied since 1900 and where he would remain till the end.

The sculptor's soul is revealed in the monumentality with which he handles the body with impeccable modeling. In addition, Desbois displays unexpected qualities as a colorist. The atmosphere is dominated by the old yellow of the fabrics and the colored grey of a complementary purple. Pure almost saturated tones highlight certain details. Yellow frankly emphasizes the knots of a shoulder, the stretch of the spinal column, and the flesh of the calves. It can be seen on the fabric folds and the ridge of the frame. Raw whites convey the light on the ear and shoulder, while ultramarine energizes the short hair and angle of the desk. The artist masters his medium: superimposition does not crush the colors while their blending shows off the smoothness of the flesh; the stroke remains visible to heighten relief.

In an article on the artist which was published in 1931, Paul Moreau-Vauthier reproduced our pastel on the first page among other female nudes which have since disappeared. Our work constitutes precious evidence of the activity of Jules Desbois as a pastellist equally represented in Paris at the Petit Palais Museum by a *Bust of a Nude Woman*, in the Museum of Angers by a *Corner of the Studio*, and at the Orsay Museum by a *still life of Apples against a Red Drapery Background* (*ill. 1*).

Marie Bertier

Bibliography

- Paul Moreau-Vauthier, "Jules Desbois, sculpteur et pastelliste", *L'art et les artistes*, n° 121, november 1931, pp. 42-48, repr. p. 42.
- Pierre Maillot, Raymond Huard, *Jules Desbois. 1851-1935. Une célébration tragique de la vie*, Paris, 2000.
- Véronique Wiesinger, *Jules Desbois (1851-1935), sculpteur de talent ou imitateur de Rodin?* Paris, 1987.
- Marie-Christine Boucher, Daniel Imbert, *Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris. Musée du Petit Palais. Catalogue Sommaire Illustré des pastels*, Paris, 1963, no 35.



21

Paul DUBOIS

(Nogent-sur-Seine, 1829 - 1905)

FORTITUDE, ALSO CALLED MILITARY
COURAGE

After 1876

Bronze proof with a double brown and gold patina, old casting. Signed, stamps: "F. Barbedienne Fondateur Paris" and "Réduction mécanique A. Collas breveté." Inside: Number 26. 51 x 20 x 23 cm. (20 $\frac{1}{16}$ x 7 $\frac{7}{8}$ x 9 $\frac{1}{16}$ in.)

Provenance

• France, Private collection

The career of General Louis-Christophe-Léon Juchault de la Moricière (1806-1865) oscillated between the army and politics, all the way to becoming commander of Pius IX's pontifical troops, vanquished in 1860 at Castelfidardo. In spite of the defeat which made the unification of Italy possible, de la Moricière was considered the defender of the Holy See. Shortly before his disappearance in 1865, his companions from political and military battles backed by the papacy organized a subscription to erect a monument in his memory. The Cathedral of Nantes was chosen, as the general had been inhumed in the family vault south of the city. The committee was formed and selected the young sculptor Paul Dubois who had requested the participation of Louis Boitte, winner of the Grand Prize in Architecture in 1859 (*ill. 1*).

Son of a notary, Paul Dubois gave up Polytechnique, the French military school, to follow the example of his great-uncle, the famous classical sculptor Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785); this filiation led him to sign his works for a long time as *Dubois-Pigalle*. As a student at the École des Beaux-Arts in Paris in Armand Toussaint's studio, Dubois did not prepare the Prix de Rome because he had sufficient means to finance a five year sojourn in Rome and Florence on his own. Very early, the artist defined his own aesthetic which was as distant from that of Rodin as it was from other contemporary academic sculptors. Without damaging the overall harmony or the pureness of his lines, his first submissions to the Salon, *Saint John the Baptist as a Child* and *Narcissus*, bore the mark of Antiquity, 18th century French sculpture, and quattrocento Italian statuary. The *Florentine Singer* presented in the Salon of 1865 was universally acclaimed and established Dubois, who was only thirty-six years old, as one of the major artists of the young generation and leader of the "Neo-Florentines." He is responsible for the equestrian statue of *Saint Joan of Arc* in Place Saint-Augustin in Paris and that of *Anne de Montmorency* in Chantilly.

Very patient and a perfectionist, Dubois needed to let his works mature slowly after a long series of studies in the form of drawings and multiple wax and clay models (*ill. 3*). The cenotaph dedicated to General de Lamoricière required a dozen years. For this tomb, in line with Italian Renaissance ones flanked by the Cardinal Virtues, the sculptor intended to produce in marble the recumbent statue of the general, two low reliefs for the base (*Kneeling Spirits* and *Spirits carrying a Crown*), plus the medallions destined for the pilasters (*Wisdom, Eloquence, Fortitude, Hope, Justice, Charity, Prudence, and Religion*). In addition, four figures were to be seated at the mausoleum's angles: *Charity, Faith, Wisdom or Meditation, and Fortitude or Military Courage*.

In 1876, the sculptor sent four plaster figures to the Salon. The reviews were mostly full of praise, and particularly raved about *Military Courage* (N° 3232, *ill. 2*), bearing the features of a handsome young man attired in the Antique style, wearing a helmet crowned with a dragon, and a lion skin tied around his neck as he leaned on his broadsword. His gaze is determined, his bearing that of a conqueror. His pose recalls Michelangelo's statue on Lorenzo de Medici's Tomb in San Lorenzo (1534). Although not presented for competition, the plaster received a Medal of Honor at the Salon. The bronze cast by Ferdinand Barbedienne was praised at the 1878 World's Fair, before earning everyone's admiration during the presentation of the monument at the Champ-de-Mars that same year. Paul Dalloz thus wrote in *Le Moniteur universel* of June 14th and 15th, 1878: "Raphael loaned his celestial pencil and Michelangelo his Olympian chisels to M. Paul Dubois for the execution of four statues which are seated at this glorious easel. He is of their ilk." The inauguration of the cenotaph took place in Nantes in 1879.

Military Courage rapidly became famous. The plaster was presented again at the World's Fairs of Paris in 1889, Copenhagen in 1888, and Chicago in 1893. In 1889, it entered the collections of the Fine Arts and History Museum of Troyes which benefited from donations by the sculptor and his widow, and which also conserves the black wax model and preparatory drawings. The Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen owns a large scale marble version produced in 1896, and a bronze stands in the Henri Vinay Public Garden in Puy. However, the founder Barbedienne, master of Achille Collas' technique of mechanical reduction, was the one to assure the diffusion of the work. Famous for the quality of cast iron and patina, he produced *Military Courage* in six different sizes starting in 1884: 105, 86, 68, 51, 39, and 29 cm. Nonetheless, he took particular care with some rare examples which received a nuanced or gilt patina. Such is the case with our version which features an exceptionally meticulous execution.

Bibliography

- Jacques Piette, *Paul Dubois: 1829-1905. Itinéraire de la création. Sculptures, peintures, dessins*, exh. cat. Nogent-sur-Seine, Paul Dubois Museum, 2005, pp. 31-36.



22

Guillaume DUBUFE

(Paris, 1853 - Buenos Aires, 1909)

HEBE

1887

Watercolor over lines of black chalk. Signed and dated 1887 on lower right.

40.2 x 22.6 cm. (15¹³/₁₆ x 8⁷/₈ in.)

Provenance

- France, Private collection

“Artists are the best agents for transmitting perpetual desire, and taking into

consideration the immense vanity of things, the great accumulators of hope. They are, no doubt, the only miracles of history because they reach the summits from time to time.”

Maybe with these words which are the conclusion of his essay on *The Value of Art* (1908) and one year before his brutal death at sea, Guillaume Dubufe was summarizing, his own quest as an artist. Grandson and son of painters, with a mother who was a sculptor, Guillaume Dubufe was the third generation of a family for whom art was top priority. If Claude-Marie and Edouard Dubufe became famous with their portraits, Guillaume was more eclectic. Trained by his father, he finished his apprenticeship under the painter Mazerolle who opened the horizon of interior decoration to him. The painter displayed his talents on Parisian ceilings, like the lounge of the Comédie Française (1885), the Library of the Sorbonne (1896), and the Banquet Hall of the the Elysée Palace (1894). Master of large surfaces, the painter also stood out for his illustrations, notably his drawings which accompanied verses by Emile Augier and the musical scores by his uncle Charles Gounod to whom he was very close.

After having exhibited in the Salon of French Artists starting in 1877, Guillaume Dubufe became involved in the creation of the National Society of Fine Arts. As of 1884, he exhibited works in the Salon of French Watercolorists that were very precious on account of their format and technical virtuosity. Some were portraits – the artist was used to using his wife and five children as models. Others were allegories loaded with symbols and replete with references to Antiquity.

In the catalogue for the exhibition of French Watercolorists in 1887, Eugene Montrosier wrote of Dubufe that, “his virtuosity is lapidary and the compositions upon which it acts are delicate. Perhaps M. Dubufe’s art is a bit severe for an era when ‘laughter is the characteristic of man.’ Who then would dream of incriminating the artist? Did he not have the rare courage to trace the most common of contemporary ideas and give his actions and speech the haughty verb of the convinced [...] The exhibition is completed with three nude figures: *Hebe*, *Medje*, and *Beppina*, which have a pleasant demeanor and harmonious color. These figures are broadly handled, like good spontaneous studies in the inspirational flash of a tried and true impression.” Our figure of Hebe, reproduced on a full page of Montrosier’s work can be recognized.

Egéria of youth, Hebe was the daughter of Zeus and Hera, as can be seen in the sumptuous peacock, her mother’s favorite animal which is also a symbol of immortality before which she poses nude. With her diaphanous freshness that is more poetic than sensual, she is definitely a mythological figure. The ethereal grace of her movements

evokes a dancer, while the face framed in curls seems contemporary. Doves flutter around her feet as an echo of this sweet femininity. A few years later, this association of a nude woman and turtle doves can be seen in an illustration of *Eve Appearing to Adam* for the *White Nights* by Alfred de Puyfontaine (1900). Our Hebe can also be compared with the *Bather*, and *Diana getting out of the Bath* (oil on canvas, private collection), exhibited by Dubufe in the Salon of 1893 (*ill. 1*).

Dubufe handles watercolors with the finesse of a manuscript illuminator and the suppleness of a portraitist. The scene is bathed in light, while subtle colors define the milky complexion as well as the peacock’s shimmering plumage. The frame is chiseled with the precision of an architect. The same talent can be seen in the watercolors of *Marguerite in the Garden* and *Marguerite at Church*, illustrations of Gounod’s *Faust* which were also exhibited at the Salon of Watercolorists in 1887 (Saint Cloud, Avelines Museum).

The Department of Documentation at the Orsay Museum conserves a photograph of a composition of an ensemble (disappeared) in which the painter brought together the three figures of Hebe, Medje, and Beppina, so that they form an allegory in the style of *Sacred Music and Profane Music* (Salon of 1882; Amiens, Picardy Museum). Hebe leans on the balustrade in similar fashion, but the doves have disappeared, as have the palms and reeds in the background. At the bottom of the stairwell, Beppina is stretched out and playing with apples. A few steps above Hebe, the oriental Medje gets ready in front of a mirror.

Marie Bertier

Bibliography

- Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe, *portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 1998.
- Eugène Montrosier, *Salon des aquarellistes français*, Paris, 1887, p. 45 sq.
- Société d'Aquarellistes français. *Neuvième exposition. Catalogue*, Paris, 1887, no 107.



23

Alexei Ivanovitch STRELKOVSKI

(Moscow, 1819 - 1904)

YOUNG PEASANT WOMAN FROM LITTLE-RUSSIA

1875

Watercolour. Signed and dated on the right: Стрѣлковскій 1875.

50 x 37.3 cm. (19¹¹/₁₆ x 14¹¹/₁₆ in.)

Provenance

- France, Private Collection

“The best miniaturist in Moscow” is how Pavel Petrovitch Sokolov, academician and student of Karl Brioullou, described Strelkovski in his *Memoirs*, the indispensable source on late 19th century artistic life in Moscow and Saint Petersburg. A freed serf, Strelkovski by 1840 had entered the Art Class in Moscow which became the Painting and Sculpture School in 1843 (and in 1865 became the Moscow School of Painting, Sculpture, and Architecture) under the aegis of the Academy of Fine Arts of Saint Petersburg. In 1843, the School Council sent four of his *plein air* watercolors to the Academy. The following year, thanks to Piotr Fedorovich Sokolov (1791-1848) who was the chronicler’s father, the Academy gave Strelkovski the title of “Free Painter,” that is, he became a member who had no teaching obligations. One of the most famous Russian portraitists and watercolorists, Piotr Sokolov often stayed in Moscow, far from the bustle of the capital, and freely gave watercolor courses to Art Class students. The old master, who admired the young artist’s talents, even posed shortly before his death for Strelkovski.

Both Strelkovski’s first watercolors, which are light and transparent, and his miniatures on ivory can still be associated with Brioullou’s Romanticism. Over time, his style would become more three-dimensional, pictorial, and minute, and his portraits more worldly and filled with accessories. In 1857, Strelkovski was elected to the Academy in the watercolor portrait category upon presentation of six drawings which included his *Self-Portrait* dated 1854. Acquired by Pavel Tretiakov, it is still conserved in his Moscow gallery.

Strelkovski participated regularly in official exhibitions, but even though he was close to the Realist movement, never exhibited his works at the events organized by the Society of Itinerant Exhibitions. This society was founded in 1870 at the initiative of several young painters from St. Petersburg and Moscow including Vassili Pérov and Constantin Makovski. Strelkovski’s portrait of the latter, painted in 1889, is in the Tretiakov Gallery. Strelkovski’s genre scenes, such as the *Country School*, *The Fisherman*, and *Resting after Haymaking*, remain static and contemplative, without seeking to create anecdotes or denouncing societal injustice as did the “itinerant” artists (*ill. 1*). Nonetheless, he shared a certain nostalgia for old Russia with them, as well as an idealized image of peasantry. In the 1870’s and 1880’s, he made several trips across the Russian and Ukrainian countryside seeking models and costumes from a bygone era. These poetic colorful images of peasants and children were very successful. Tretiakov owned at least three, while others are conserved in Riga, Vladivostok (*ill. 2*), and the Russian Museum of Saint Petersburg.

Our picture belongs to this phase of Strelkovski’s career. It depicts a young woman dressed in a richly embroidered costume decorated with multicolor ribbons typical of the Little Russia region situated on the left bank of the Dniepr (today’s Ukraine). Her hair is carefully hidden under a blue scarf indicating that she is already married. Leaning on a rake, she seems to be taking a short pause, while in the background, her companions continue harvesting hay. The artist was especially careful to depict both the young woman’s attire and jewels which seem out of place in the middle of the fields, as well as her simple graceful face, soft smile, and hardworking hands.

Bibliography

- Pavel Petrovitch Sokolov [Павел Петрович Соколов], *Memoirs* [Воспоминания], Leningrad, 1930, p. 135 (in Russian).
- Alexei Alexeevitch Sidorov, *Russian Master Drawings. Second Half of the 19th Century*. Moscow, 1960, p. 99 (in Russian).



Théophile Alexandre STEINLEN

(Lausanne, 1859 – Paris, 1923)

24

THE KISS

Black and red pastels, graphite on cream colored paper
28.5 x 22.8 cm. (11¼ x 9 in.)

25

THE “MIDINETTES”

Black and yellow pastels, graphite on cream colored paper
29.6 x 23.6 cm. (11⅝ x 9⅞ in.)

Couples embracing, laundrywomen caught in mid conversation, nonchalant errand girls, and workers seated in a café: the Parisian working classes populate Theophile-Alexandre Steinlen's oeuvre as he records the street life universe at the turn of the 19th to 20th centuries. If the artist is known for his passion for felines – as in his famous *Black Cat* silhouette henceforth associated with Montmartree – he also should be credited for his commitment to social causes.

Of Swiss origin and a naturalized French citizen, Steinlen had begun studies in Philosophy at Lausanne before being engaged by a cloth printer



in Mulhouse. He next decided to become an artist and settled in Paris in 1881. For a while, he was a patient of Doctor Willette who introduced him, through the intermediary of his brother who was a painter, to the artistic circles of Montmartre. Profoundly marked by Emile Zola, Steinlen found men there who were energized by the same social preoccupations in a climate of artistic emulation that was propitious for creation. His sketched portraits of Verlaine, Colette, Monet, and Renoir reflect the bonds that he formed.

Steinlen's work takes many forms: painter and sculptor, this autodidact was simultaneously loyal to Doré and Manet, to Daumier and Toulouse-Lautrec. He was an illustrator and his drawings punctuated the pages of *Chat Noir* (*Black Cat*), *Gil Blas illustré*, and the *Humoristes*, a paper which he created with Forain and Willette. Lithographer driven by the question of multiples, he ceaselessly reworked his motifs, adapting ever so many images to his favorite themes. Through his activity designing posters, he became famous. The end of his life was marked by the First World War which inspired very intense work.

Our two works are at the heart of Steinlen's activity: armed with pastels, a pen or a simple blue pencil, the artist was constantly drawing. The handling is loose and the line incisive; economy of means reinforces the scenic aspect of these instants in life sketched at the bend in a street.

The Kiss features an embracing couple within a summarily placed architectural framework. The long black skirt launches the woman's silhouette with her head thrown back and blond hair tied in a bun. Her form-fitting red bodice wards off a monochromatic nocturnal universe. His tilted head topped by a hat, the man, supports his companion by the waist. Steinlen's oeuvre is studded with embracing couples, such as *The Lovers' Kiss* (Geneva, Petit Palais Museum, *ill. 1*) or *The Kiss* at the Foundation of Modern Art, where the characters of our drawing are set into a similar space. A classic canon of Steinlen's, the woman from our *Kiss* is also present in *The First Rendez-Vous* (Geneva, Petit Palais Museum).

The drawing of the *Midinettes* shows two conversing women who hold each other by the arm. Their appearance is simple and graceful, their faces expressive. The off-center setting reinforces the spontaneity of the scene; in the background stroll silhouettes wearing hats, while a carriage approaches, and a hunched passerby is disappears under a vast umbrella. The diagonal handling suggesting rain is reminiscent of the *Three Midinettes with Uncovered Heads* (Vernon, A.-G. Poulain Museum, *ill. 2*).

Marie Bertier

Bibliography

- Philippe Kaenel, *Steinlen, l'œil de la rue*, exh. cat. Lausanne, Museum of Fine Arts, Brussels, Municipal Museum of Ixelles, 2009.
- Carolyne Krummenacker, Philippe Kaenel, Raphaël Gérard, *Théophile-Alexandre Steinlen*, exh. cat. Museum of Payerne, Montmartre Museum, Paris, 2004.
- *Première exposition de l'œuvre dessiné et peint de T. A. Steinlen: ouverte à la Bodinière du 10 avril au 15 mai 1894*, Paris, Bodinière Gallery.



26

Marcel DELMOTTE

(Charleroi 1901 - Mont sur Marchienne 1984)

CIRCUS FIGURES

Watercolor heightened with gouache.

Signed lower right.

42 x 20 cm. (16½ x 7⅞ in.)

Marcel Delmotte was an inquisitive and prolific draughtsman whose graphic work makes it possible to enter the core of the artist's creative process as a reflection of his unrelenting aesthetic quest.

Son of a worker and a tradesman himself, because he was a house painter and decorator before becoming an artist, Marcel Delmotte easily sketches the characters of everyday life whose costumes, poses, and silhouettes he found fascinating. Far removed from the grand religious or mythological figures with which he is usually associated, his gallery of characters included shepherds, grandmothers, miners, workers, and – as in our drawing – circus entertainers.

Tightrope walkers, clowns, and trapeze performers provided him with a colorful picturesque universe in which he could freely express all the talent of an unclassifiable artist.

Artistically, Delmotte adhered for a while to the ideas of the “*scuola metafisica*” led by Giorgio de Chirico, but he never had a master and was able to retain his artistic integrity which constitutes his originality today. Enriched by great knowledge of artistic trends of his time, he was tempted by cubism which he developed mainly in drawing. The influence of Braque and Picasso gave him a new path towards the deconstruction of forms and rendering space in terms of planes, an influence which can be seen in our drawing where destructured lines of the characters are confounded with the settings in which they evolve.

It is essential to emphasize the importance of drawing for the artist, as he considered it a form of expression completely separate from his paintings. Whether it was preparatory or finished work, Delmotte approached drawing as a measure of total freedom.

Freed from the constraints of strict representation of reality and of the technical barrier of painting, Delmotte threw quick inspired thoughts onto paper. This freedom which characterizes drawing allowed him to have fun with the viewer, even as the circus artists themselves, with almost grotesque faces seem to laugh at us.

Delmotte returned to his characters in a very large work dated 1956 entitled *Allegory of Theatrical Arts* (*ill. 1*). They are integrated into the center of a vast futurist décor imagined by the artist. The two clowns carry the same costumes and are in the same position as in our drawing, but their handling is more realistic and, less deconstructed, as if the shift to painting had subdued the artist's first idea.

Joséphine Curtil



A



C



B

27

Marcel DELMOTTE
(Charleroi 1901 - Mont sur Marchienne 1984)

A. COMPOSITION

B. COMPOSITION

C. COMPOSITION

Aerosol acrylics and stencils.
Each signed lower right, dated 1962 (27.B).
32.8 x 25.8 cm. (12¹⁵/₁₆ x 10¹/₈ in.) each.

A talented painter and draughtsman, Marcel Delmotte was strongly attracted to a religious, pagan, and mythological universe, an interest which he was able to use in his creativity throughout his career and which made him one of the most interesting mystic painters of his generation as someone who constructed an imaginary phantasmagoric and visionary world.

In the tradition of the great artists of the First Italian Renaissance, he ceaselessly scrutinized his environment and analyzed physical phenomena. Reality was his primary source of inspiration, but was not an end in itself or a goal to attain. Mainly a figurative artist, he nonetheless transcribed not what he saw, but what he felt during his hallucinations, speculations, or impressions.

The temptation for abstraction which occupied a larger and larger place for artists after 1945 is comprehensible. With Delmotte, works which tend towards abstraction become extremely suggestive and powerful which always refer to more profound meanings, as is the case with our three compositions.

Let us look closer at these three mysterious paintings. One is dated 1962, which leads us to think that the two others are from the same period. Delmotte is trying a new medium here: painting with aerosol. As it became more widespread in the 1950's, this technique which entailed a spray can and stencil came closer to drawing than painting on account of the rapidity of execution as the artist's thoughts were applied directly to the support.

These three compositions, which are neither totally geometric nor fully lyrical, tend to let the spectator give free rein to his imagination as it brings to mind thoughts of space, the cosmos, the infinitely immense – issues which were central to early 1960's society. The war between the URSS and the Occident for conquering space was a point of pride, and there was a real fascination with the universe and its mysteries.

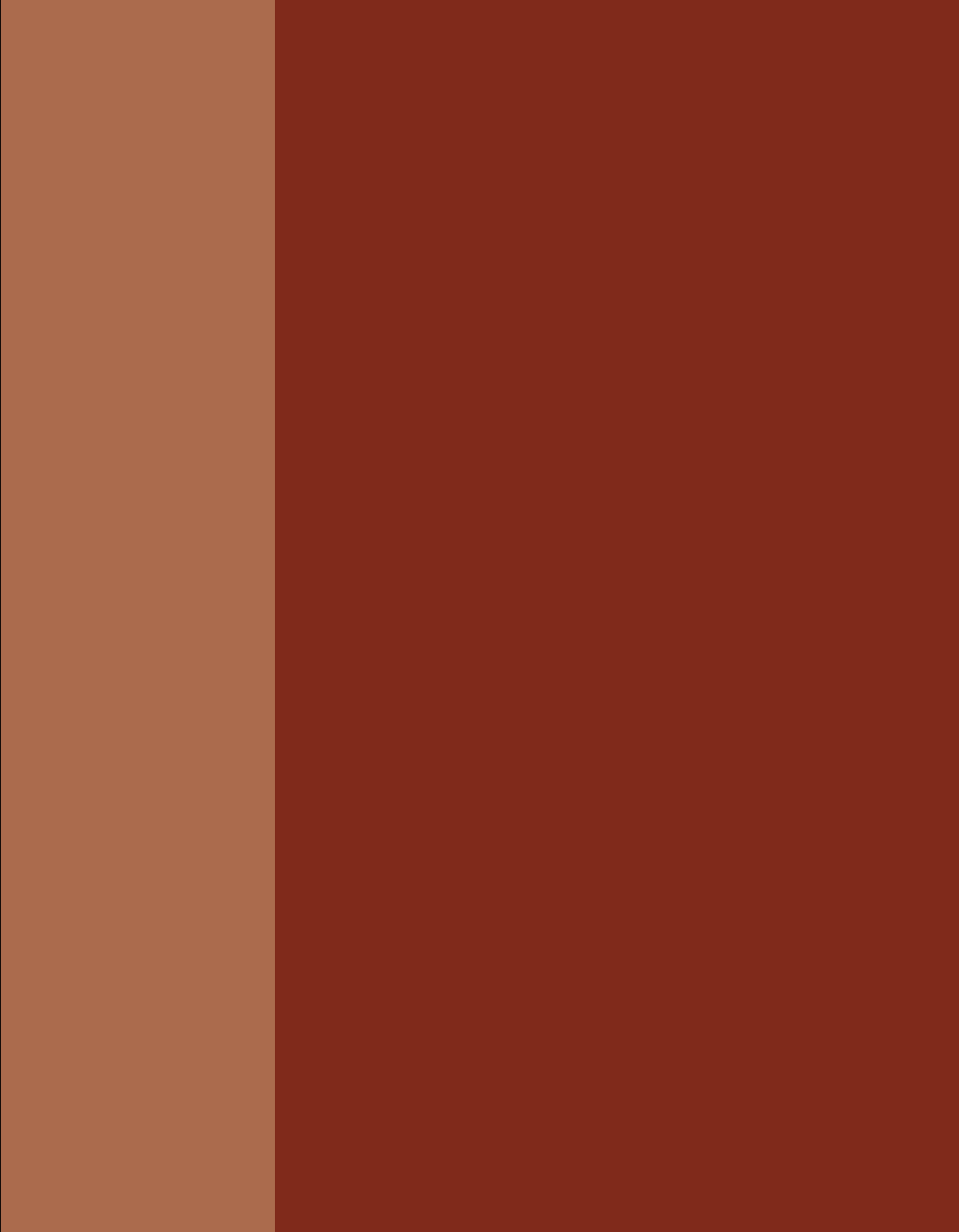
Seen from this cosmic angle, the compositions imagined here by Delmotte assume their full meanings. The spherical form repeated many times evokes celestial bodies; the traces of white paint (27.B) trace the Milky Way; the elliptical curves become the trajectories of those orbits. Stars and their light, constellations, and comets can be distinguished. The artist leaves his viewer free to transform the visible forms into a far and inaccessible world.

Nothing is surprising with the mystical Delmotte if one considers the theories by which the origins and destiny of humanity should be understood in relation to those of the entire universe. The artist never ceased to illustrate what escapes humankind. Whether it is the power of the gods or the infinity of the cosmos, the profound drive behind Delmotte's artistic creation remains the harmony which he sought to express in his oeuvre throughout his career.

Joséphine Curtil

Bibliography

- Jean CLAIR, *Delmotte, œuvres de 1919 à 1950*, Isy Brachot Gallery, Paris
- Waldemar GEORGE, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris: Max Fourny Editions, 1969.
- Arnaud PIERRE, *Maternité cosmique, la recherche des origines Kupka à Kubrick*, Paris: Hazan Editions, 2010.
- Colette DENDELLOT, Philippe DUFRANE, *Les dessins de Delmotte*, Mecenart Books, 1992.





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 979-10-94395-01-1