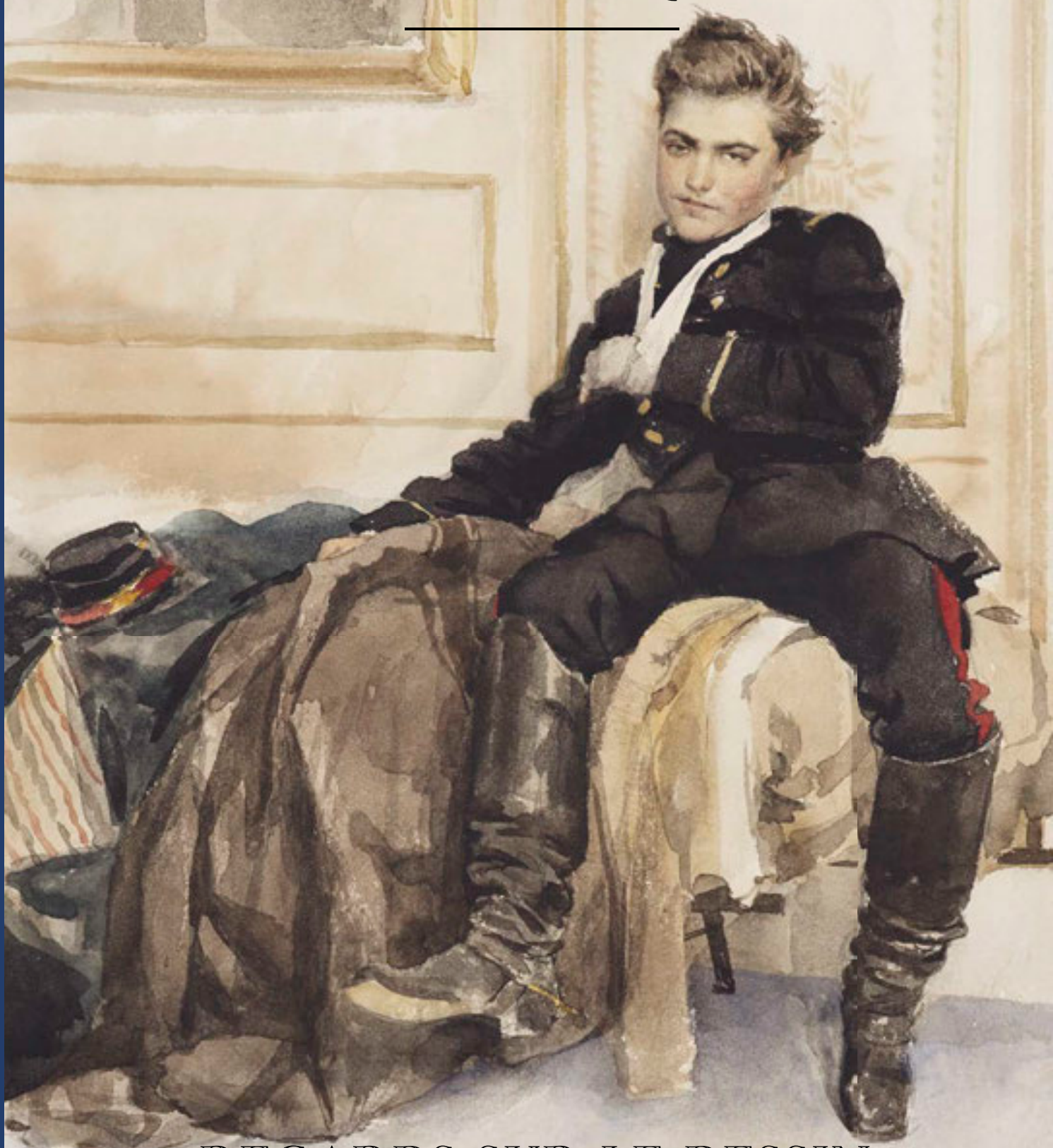


GALERIE
ALEXIS BORDES



REGARDS SUR LE DESSIN
DU XVI^E AU DÉBUT DU 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.

*« Qui a donc dit que le dessin est l'écriture de la forme ?
La vérité est que l'art doit être l'écriture de la vie »*

Édouard Manet

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance



REGARDS SUR LE DESSIN
DU XVI^E AU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE

A LEISURELY STROLL
THROUGH 16TH TO EARLY 20TH CENTURY DRAWINGS

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

avec la collaboration de Marie BERTIER et Joséphine CURTIL

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du vendredi 25 mars au vendredi 22 avril 2016

ouverture le samedi 2 avril

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

REMERCIEMENTS

Installée rue de la Paix, la galerie a pour domaine de prédilection le XVIII^e siècle français.

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

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

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

Musée d'Adelaïde (Australie) ; Deutsches Historisches Museum de Berlin ; Musée des Beaux-Arts de Nancy ; École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia ; 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 ; Musée des Beaux-Arts de Montréal ; Château de Versailles...

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 Pierre ROSENBERG

Directeur honoraire du Musée du Louvre

Monsieur Xavier SALMON

Directeur du département des Arts Graphiques, musée du Louvre

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Monsieur Neil JEFFARES

Historien de l'art

Monsieur Bruno CHENIQUE

Historien de l'art

Monsieur Nicholas TURNER

Historien de l'art

Monsieur Sylvain KERSPERN

Historien de l'art

Madame Caroline CORRIGAN

Restauratrice de dessins

Madame Anna GABRIELLI

Restauratrice de dessins

Madame Anne-Sylvie BORDES

Restauration, relecture du catalogue

Monsieur Piotr DZUMALA

Restaurateur et photographe

Monsieur Michel GUILLANTON

Cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement et montages

Monsieur Michel BURY

Photographe

Monsieur Christophe HENRY

Professeur agrégé, historien de l'art

Madame Alexandra ZVEREVA

Rédaction du catalogue

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Raphaëlle LENOIR

Relecture du catalogue

Madame Christine ROLLAND

Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Création et mise en page du catalogue

Imprimerie GRAPHIK PLUS

Monsieur Bernard MARINNES

Impression du catalogue

PRÉFACE

Depuis toujours, j'ai eu la chance de "baigner" dans un milieu artistique à travers mes parents antiquaires qui ont éveillé mon goût pour le XVIII^e siècle français.

Cette passion pour le dessin est donc venue très tôt et a guidé ces vingt dernières années en tant que marchand d'art. Nous rentrons au quotidien dans l'intimité créatrice des grands maîtres qui, de quelques touches libres, vont nous laisser un chef-d'œuvre pour la postérité. L'expertise des dessins est un chemin plus sinueux et complexe que celui de l'attribution des peintures. En effet, les artistes peuvent nous surprendre par des techniques dissemblables, tels des « caméléons ».

Nous ne sommes que les « passeurs » du génie des peintres qui nous transcendent et apportent un peu de bonheur et de légèreté à partager.

Je vous souhaite autant de plaisir que celui que j'ai ressenti en découvrant « ces regards sur le dessin ».

From my earliest youth, I had the good fortune of being "plunged" into an artistic milieu by my parents, who were antiquarians and able to share their taste for the French 18th century with me.

This passion for drawing thus was developed very early and has guided me these past twenty years as an art dealer. On a daily basis, we enter the creative intimacy of great masters who, in a few independent strokes, leave us with a masterpiece for posterity. Drawing expertise is a more sinuous path than that of attributing paintings. In fact, the artists can surprise us, as if they were chameleons, with totally dissimilar techniques.

We can only impart well-being and buoyancy as we share with you the genius of these painters who transcend us.

I wish you as much pleasure as I felt while undertaking this "leisurely stroll through the drawings."

*Alexis Bordes
Paris, mars 2016*

1 | SAINT JACQUES LE MAJEUR

Plume et encre brune, pierre noire, lavis gris et brun. Annoté en bas : *DEL SANSOVINI*.

28,4 x 16,7 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Alors que Michel-Ange terminait son *David*, les consuls de l'Arte della Lana et la fabrique de la cathédrale de Florence songeaient déjà à lui pour réaliser une série de douze statues d'apôtres, plus grandes que nature, qui devaient orner les quatre piliers supportant le dôme de Brunelleschi. Le contrat conclu en 1503 anticipait les changements d'humeur déjà célèbres du sculpteur qui venait d'abandonner une grande commande du cardinal Piccolomini. Michel-Ange s'engageait à livrer une sculpture par an et devait recevoir, à la fin, une maison bâtie pour lui. Pourtant, la figure de Saint Mathieu (Florence, Académie) était encore à moitié prise dans le marbre, que l'enthousiasme de l'artiste emportait son génie vers d'autres projets pour ne plus jamais revenir aux Apôtres du Dôme.

En 1511, profitant du retour de Rome de Jacopo Sansovino (Florence, 1486-Venise, 1570), la fabrique ranima le projet. Né Jacopo Tatti, le sculpteur fut l'élève d'Andrea Contucci dit Sansovino dont il reprit le surnom. Il avait suivi son maître à Rome, mais n'y fit que forger son talent en travaillant notamment sous la direction de Donato Bramante. La commande florentine, d'une seule statue sur douze, est donc sa première œuvre documentée. Choissant de sculpter son saint patron, Jacques le Majeur, Sansovino y vaqua jusqu'en 1518, désireux de donner le meilleur de son art (*ill. 1*). Ce retard poussa la fabrique à s'adresser à d'autres artistes : Andrea Ferrucci réalisa la statue de Saint André (1512-1514), Benedetto da Rovezzano celle de Saint Jean (1513-1514) et Baccio Bandinelli celle de Saint Pierre (1515-1517). L'entreprise clôt dans les années 1570 avec quatre autres figures par Giovanni Bandini et Vincenzo de' Rossi, ainsi que l'installation des statues dans des niches en tabernacle créées par Bartolomeo Ammannati.

L'œuvre de Jacopo Sansovino fut placée contre le pilier gauche du côté de la nef de la cathédrale. Avec le *Saint*

Pierre de Bandinelli qui occupe le pilier droit, *Saint Jacques le Majeur* est ainsi le premier des apôtres à apparaître aux croyants qu'il semble accueillir, puisque sa tête est tournée vers l'entrée et non vers l'autel. Loin du tourment de Saint Mathieu de Michel-Ange et de la gravité du quattrocento florentin, la figure élancée de l'apôtre, enveloppée de drapés fluides et au contrapposto souple, est sereine et solennelle.

Le visage du saint, résolument christique, porte l'influence de l'art de Raphaël que le sculpteur avait découvert à Rome. Il tient un grand livre fermé et un bâton de pèlerin, seule indication de son identité, et dont les extrémités en bronze avaient disparu semble-t-il dès avant la fin du XVI^e siècle.

Proclamée meilleure sculpture de tout le cycle par les membres de l'Accademia del Disegno, le *Saint Jacques le Majeur* de Sansovino devint un modèle à reproduire et un point incontournable de toute visite artistique de la ville.

Ainsi fit l'auteur de notre dessin qui voulut garder en mémoire la figure de l'apôtre en omettant son environnement d'architecture. Peintre plutôt que sculpteur, l'artiste vraisemblablement lorrain se passionna pour la posture plastique du saint, la ciselure des drapés, le fort éclairage droit – venant du dôme – soulignant les volumes.

Pour notre artiste, cependant, le *Saint Jacques* est moins une statue qu'une figure humaine. Il n'hésite pas à parfaire sa première ébauche faite *in situ* à la pierre noire en repassant les parties dans l'ombre au lavis brun qui devient, comme souvent chez les maîtres du nord de l'Europe, couleur et suggère le maroquin du livre, le châtain des cheveux ou la terre battue du sol.

A.Z.



Bibliographie

- Carlo Cinelli, Johannes Mysok, Francesco Vossilla, *Il Ciclo degli Apostoli nel duomo di Firenze*, Florence, 2002.
- Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven, Londres, 1991, vol. I, p. 14 sq., vol. II, p. 318 sq.



Ill. 1.
Jacopo Tatti dit Sansovino.
Saint Jacques le Majeur. 1511.
263 cm. Marbre. Florence, Duomo.



Biagio PUPINI dit Biagio dalle Lame

(Bologne, vers 1490 - après 1575)

2 | MARS ET VÉNUS SURPRIS PAR VULCAIN ET LES DIEUX DE L'OLYMPE

Circa 1537

Plume et encre brune, lavis, rehauts de blanc sur papier préparé ocre jaune.

29,9 x 21,2 cm

Provenance :

- France, collection particulière depuis plus d'une génération

Le modelé très pictural, la surabondance de gouache blanche et la teinte jaune des papiers lavés distinguent immédiatement les dessins de Biagio Pupini dans la riche production bolonaise du Cinquecento. La date de naissance de l'artiste n'est pas connue, mais l'on sait qu'il fut l'élève de Francesco Francia (1450-1517) et qu'il était déjà établi à son propre compte en 1511. Qualifié de « *magister* », il signa cette année, avec Bartolomeo Ramenghi dit Bagnacavallo (1484-1542), un contrat pour orner de fresques – non conservées – une chapelle de l'église San Pietro in Vincoli à Faenza. Peintre, mais aussi musicien talentueux aux dires du poète Achillini (*Viridario*, Bologne, Girolamo di Plato, 1513, p. 188), il fut rapidement très sollicité dans sa ville natale pour des fresques et des peintures religieuses.

À partir de 1519, voire 1511, l'artiste fit plusieurs séjours à Rome où il copia Raphaël et les antiques qui l'avaient beaucoup inspiré. Mais il découvrit également l'art du Parmesan (1503-1540), venu ensuite à Bologne, et surtout les dessins de Polidoro da Caravaggio (1495-1543) et ses fresques en « *chiaroscuro* » sur les façades des villas romaines. On retrouve cette influence commune de Polidoro et du Parmesan dans les scènes bibliques des lunettes de la sacristie de San Michele in Bosco à Bologne peintes en camaïeu par Pupini en 1525-1526.

Les années 1530 marquent l'apogée de sa carrière. En 1535, il devint conseiller de la *Compagnia delle Quattro Arti*, puis *massaro* (trésorier) en 1546. De nombreuses œuvres subsistent de cette époque, réalisées par Pupini seul ou en collaboration avec des artistes comme Bagnacavallo, Girolamo da Carpi, Amico Aspertini ou Girolamo da Treviso. Son style demeure toutefois inclassable et éclectique, oscillant sans cesse entre le maniérisme bolonais, le classicisme raphaëlesque et l'anti-classicisme de Polidoro ou de Rosso. Et c'est dans les dessins que sa manière très

personnelle se forge et s'affirme, plus spécialement dans ses études d'inspiration antique associant le lavis brun jaune et la gouache blanche (*ill. 1-2*).

Ceci est particulièrement évident en comparant notre œuvre avec un autre dessin de Pupini qui a également pour sujet l'amour de Vénus et de Mars (*ill. 3*). Conservée au Louvre, la feuille illustre la première partie de l'histoire racontée par Homère et Ovide : le Soleil découvre les deux amants enlacés lorsqu'Alectryon qui devait les prévenir, s'était endormi. On y retrouve les fonds jaunâtres et l'écriture à la plume très relâchée de Pupini, adoucie par le lavis et largement recouverte de gouache. Mais l'artiste reste dépendant d'une composition de Giulio Romano gravée en 1539 par Giovanni Battista Scultori qu'il reprend quasi littéralement.

Notre dessin s'avère, par comparaison, plus libre car issu de l'imagination de Pupini lui-même. Son sujet, plus rare, est la fin du récit des amours de Mars et Vénus. Prévenu par le Soleil/Apollon, Vulcain forgea un filet fin et invisible qui emprisonna le couple adultère. Le mari trompé en profita pour montrer les amants piégés aux dieux de l'Olympe qui rirent de bon cœur. Le dessinateur s'écarta des textes antiques en situant la scène dans une grotte et en remplaçant le lit par une sorte d'estrade, ce qui lui permit de jouer sur la diagonale de trois figures principales : Vénus, Mars et Vulcain près de les recouvrir de son filet. Cette articulation de la composition autour d'une figure centrale déséquilibrée est une caractéristique des dessins de Pupini, de même que la construction de l'espace en superposition des plans, sans respect des proportions ni mise en perspective des figures qui apparaissent placées les unes au-dessus des autres (*ill. 1-2*). Un autre aspect de son art est la gestuelle contrainte des personnages à l'enchaînement saccadé auquel correspond l'irrégularité du traitement, tantôt d'une grande



précision – comme les feuilles ou les mailles du filet dans notre dessin –, tantôt étrangement flou – tels les visages ou les mains des dieux.

Notre belle feuille fait partie d'un groupe de dessins d'inspiration antique qui représente un tiers environ de la production connue de Pupini. Certains reprennent des figures des reliefs antiques ou s'inspirent des compositions de Polidoro, Primaticcio ou Rosso, d'autres, à l'exemple de l'œuvre que nous présentons, sont des créations originales et très personnelles. D'un point de vue technique assez similaires, ces dessins n'ont pas tous les mêmes dimensions et ne constituent pas un ensemble stylistiquement très homogène. Leur réalisation s'étale dans le temps entre 1520 et 1545 environ, pendant et après les séjours romains de Pupini.

Reste à savoir l'utilisation que l'artiste prévoyait pour tous ces dessins à sujet profane, car aucun ne servit d'esquisse préparatoire à ses peintures ni à ses fresques¹. Il semble toutefois que les feuilles sur support préparé ocre-jaune, généralement de meilleure facture que celles dont le papier est teinté dans la masse, étaient réalisées dans un contexte

particulier. Le plus probable est le chantier de la Delizia de Belriguardo, résidence d'été des Este. Sollicité par le responsable des travaux de décoration, Girolamo da Carpi (1501-1556), l'artiste y travailla en 1537, mais il ne subsiste presque rien des fresques et autres ornements de la villa. Giuliana Gardelli considère cependant qu'une plaque de majolique représentant *L'Enlèvement des Sabines* et qui s'inspire des fresques de Polidoro pourrait provenir de la Delizia et être de la main de Pupini (Marcigny, Musée de la Tour du Moulin). La peinture en grisaille brun-jaune et la manière brossée sans équivalent de cette plaque rappellent en effet beaucoup les dessins de l'artiste.

A.Z.

Bibliographie

- Anna Maria Fioravanti Baraldi, « Biagio Pupini detto dalle Lame (Bologna, doc. dal 1511 al 1551) », in V. Fortunati Pietrantonio (dir.), *Pittore bolognese del '500*, Bologne, 1986, vol. I, p. 185-208.
- Yannick Martin, *L'activité picturale et graphique de Biagio Pupini*, DEA d'Histoire de l'Art, Université Paris I, 1992.
- Marzia Faietti (dir.), *Un siècle de dessin à Bologne. 1480-1580. De la Renaissance à la réforme tridentine*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 2001.

¹ Giuliana Gardelli, « Un quadro di pur di maiolica : un disegno su maiolica nel contesto della pittura emiliana del '500 », *FIMAantiquari*, 1992, p. 54-61.



Ill. 1.
Biagio Pupini.
Diogène et Alexandre le Grand.
Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, papier beige.
19,3 x 36,5 cm. Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 8883.



Ill. 2.
Biagio Pupini.
La Mort d'Adonis.
Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, papier lavé d'ocre jaune. 19,1 x 30 cm. Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 8871.



Ill. 3.
Biagio Pupini.
Mars et Vénus surpris par Apollon.
Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier lavé brun-jaune. 33,6 x 27,5 cm. Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 3481.



Pietro MARESCALCHI (MARASCALCHI) dit Lo Spada, attribué à
(Feltre, 1522 - 1584)

3 | SAINT JEAN BAPTISTE ET SAINT ANTOINE LE GRAND (RECTO) ALLÉGORIE DE LA JUSTICE ET DIANE AVEC SES NYMPHES (VERSO)

Circa 1570

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun et bleu, rehauts de blanc sur papier bleu. Au verso, annotation ancienne à l'encre brune : *paolo veronese*.

35,5 x 23,4 cm

Provenance :

- Vente Christie's, Londres, 7 juillet 1992, lot 127.
- France, collection particulière.

Lorsque ce dessin, portant haut le nom de Paolo Véronèse, apparut sur le marché de l'art en 1992, il fut donné à Pietro Marescalchi, peintre de Feltre. La correspondance sembla en effet évidente entre cette feuille et deux peintures signées passées en vente peu de temps avant (*ill. 1-2*). Cette attribution se renforça après la tenue à Feltre en 1993 et en 1994 de deux expositions consacrées à l'artiste.

Pietro Marescalchi naquit à Feltre, dans la Vénétie, vers 1522, d'après sa propre déclaration faite en 1572 à propos de l'héritage de sa mère et où il affirme avoir cinquante ans. Son surnom *Lo Spada* vient des armes de sa famille où figurait un bras armé d'une épée. Sa formation demeure obscure, mais dans ses premières œuvres connues il s'avère surtout influencé par Lorenzo Luzzo et Jacopo dal Ponte dit Bassano, même s'il cite également Titien. Peint entre 1545 et 1547, le retable de la *Vierge à l'Enfant avec les saints Martin, Victor, Marc et Corona* (Farra di Feltre, église Saint-Martin) est l'une des ses premières œuvres documentées. Son activité principale demeura dès lors la réalisation de tableaux pour les églises et les chapelles de Feltre et des environs – certains sont signés et datés –, dont son chef-d'œuvre, le *Retable de la Miséricorde* qui orne la cathédrale de la ville. L'artiste habitait d'ailleurs avec sa famille dans le quartier de la cathédrale et était inscrit dans la *Scuola San Vittore*.

Outre les œuvres religieuses, Marescalchi peignait également des portraits des notables de Feltre, des tableaux de chevalet comme *Le Festin d'Hérode* (1576, Dresde, Gemäldegalerie) et s'occupait de la décoration à fresque des riches demeures de la ville et des villas alentour.

L'artiste jouissait d'une grande notoriété à Feltre, excepté un incident survenu en 1572 lorsqu'il fut accusé par l'inquisition de ne pas avoir représenté le purgatoire dans l'une de ses œuvres. En réparation, Marescalchi dut exécuter une peinture pour l'église Santo Stefano. En 1577, il fut choisi par le podestat Giulio Garzoni pour exécuter une « grande peinture » dans la salle des audiences du Palazzo pubblico de Feltre : le tableau, perdu et connu grâce à de nombreuses descriptions contemporaines, représentait les édiles et les membres des grandes familles de la ville. L'artiste resta actif jusqu'à sa mort survenue le 11 mai 1584. Il fut enseveli dans la cathédrale de Feltre.

L'art de Marescalchi est éclectique et attentif aux influences des grands maîtres vénitiens, qu'ils appartiennent à la génération précédente comme Titien ou Lorenzo Lotto ou qu'ils soient ses contemporains comme Jacopo Bassano, Véronèse et le Tintoret. Ceci complique la reconstitution de son corpus graphique, d'autant qu'aucune de ses esquisses préparatoires n'est parvenue jusqu'à nous. On lui attribue néanmoins quelques dessins, dont le *Général romain* conservé au Christ Church à Oxford (inv. 758) et un *Guerrier* à Brunswick (*ill. 3*) travaillés délicatement mais avec assurance au pinceau et à la plume.

La musculature proéminente des personnages, leur pose équilibrée non sans une certaine élégance maniériste, les doigts longs, la finesse des détails, la chevelure serpentine ; les drapés lourds descendant en plis verticaux, les ombres portées nuageuses rappellent en effet les saints qui peuplent les retables de Marescalchi et trouvent leur écho dans notre





Verso

dessin. À l'inverse des feuilles d'Oxford et de Brunswick, celui-ci est moins énigmatique, car les deux personnages sont aisément identifiables grâce à leurs attributs : Saint Jean Baptiste et, derrière lui, avec son bâton noueux et sa clochette, Saint Antoine le Grand ou l'Abbé. L'esquisse concerne de toute évidence la partie droite d'un retable représentant les saints devant la Vierge à l'Enfant sur son trône, selon une composition semblable à celle de la *Pala* de San Bernardino à Pignolo peinte par Lorenzo Lotto en 1521.

Stylistiquement et techniquement très proche des deux autres feuilles attribuées à Marescalchi, notre dessin se distingue par l'utilisation plus systématique des hachures, l'attention toute particulière portée à la disposition des reflets de lumière et surtout par la présence, au verso, de deux études à peine moins travaillées et sans rapport ni avec les Saints du recto ni l'une avec l'autre. Le dessinateur utilisa cette fois-ci la feuille dans le sens de la largeur pour figurer, à gauche, une allégorie assise devant un piédestal tenant dans sa main droite un instrument étrange sommé d'une sphère et qui pourrait symboliser la Justice ou la Tempérance. À droite, c'est un groupe de femmes légèrement rogné parmi lesquelles on identifie Diane : il pourrait s'agir du moment où la déesse découvre la grossesse de Callisto. Ces thèmes

profanes sont typiques de la décoration intérieure peinte des palais feltrins qui fut l'une des spécialités de Marescalchi.

C'est donc là une feuille de travail, de réflexion et de recherche, qui surprend néanmoins par le fini des détails, alors même qu'aucune des compositions n'est entière. La ligne est précise, mais quelques corrections demeurent visibles, dont le nœud sur l'épaule de Saint Jean Baptiste, ce qui confirme qu'il s'agit bien d'esquisses préparatoires et non de reprises d'œuvres existantes.

Mais que de poésie dans ces gestuelles exquises, que d'émotion retenue dans ces visages, que de faste dans ces drapés caressés par la lumière et que de vigueur dans ces muscles tendus : notre feuille est l'éloge de l'art maniériste de la Vénétie.

A.Z.

Bibliographie

- Maria Cristina Bagolan, *Pietro Marescalchi (1522?-1589)*, Feltre, 1993.
- Giuliana Ericani (dir.), *Pietro de Marascalchi. Restauri e studi per il Cinquecento feltrino*, catalogue d'exposition, Feltre, Museo Civico, Trévisé, 1994.
- Mauro Lucco et Carlo Pirovano (dir.), *Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milan, 1996-1999, t. II, p. 717-736, t. III, p. 1305 sq.



Ill. 1.
 Pietro Marescalchi dit Lo Spada.
Vierge à l'Enfant avec Saint Jacques le Majeur et Saint Prodocime de Padoue.
 Signé et daté de 1564.
 Huile sur toile. 162,6 x 124,5 cm. Collection particulière.



Ill. 2.
 Pietro Marescalchi.
Le Frappement du Rocher.
 Signé. Vers 1580. Huile sur toile. 68 x 81 cm. Collection particulière.



Ill. 3.
 Pietro Marescalchi (attribué à).
Le Guerrier.
 Plume et encre brune, lavis, rehauts de blanc.
 Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. Z 962.

Bartolomeo PASSAROTTI

(Bologne, 1529 - 1592)

4 | ESQUISSE DU VISAGE DE MARIE POUR LA PRÉSENTATION AU TEMPLE DE LA CAPPELLA DELL'ANTICA DOGANA

1583

Pierre noire, plume et encre brune sur papier. Traces d'encadrement postérieur à la pierre noire.
39,2 x 26,4 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Œuvres en rapport :

- Le tableau est conservé à la Pinacoteca Nazionale de Bologne (huile sur toile, 390 x 198 cm, inv. 481, *ill. 1*).
- Quatre autres dessins préparatoires, tous à la plume et encre brune, subsistent : deux pour l'ensemble de l'œuvre (Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 12185 F ; Louvre, DAG, inv. 8458, *ill. 2*), une étude pour le groupe de personnages à droite de Marie (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1322) et un croquis très poussé de la tête du jeune homme au premier plan (Louvre, DAG, inv. 8487, *ill. 3*).

C'est le 29 août 1583 que la Gabella Grossa de Bologne, institution douanière qui finançait les dépenses de la ville, passa commande à Bartolomeo Passarotti d'un grand retable d'autel pour la chapelle de l'Ancienne Douane (Antica Dogana). L'artiste fut payé soixante écus d'or et devait finir le travail en huit mois. Joyau depuis le XIX^e siècle de la Pinacoteca Nazionale de Bologne, la *Présentation de la Vierge au Temple* est la dernière œuvre documentée de Passarotti et l'une de ses plus célèbres : Raffaello Borghini la cite dès 1584 dans *Il Riposo* en louant le génie de l'artiste.

Peintre et graveur, Passarotti fut surtout formé en dehors de Bologne et de sa tradition maniériste. Très jeune, il suivit l'architecte Vignole à Rome, puis devint l'élève de Taddeo Zuccaro. Ouvert et curieux, il étudia également l'art de Michel-Ange, de Corrège, du Parmesan et des peintres du Nord travaillant en Italie. Vers 1560, doté d'une solide réputation de portraitiste, il s'établit à Bologne sans jamais rompre les liens avec Rome, mais attentif aussi aux créations de ses compatriotes comme Lorenzo Sabatini, Orazio Samachini et l'éminent Primatice.

Il reçut des commandes importantes, dont, en 1564-1565, la *Vierge en gloire avec des saints* pour San Giacomo Maggiore, et son atelier accueillit des artistes comme Agostino Carracci, Denys Calvaert, Bartolomeo Cesi, Giulio Morina ou Lavinia Fontana. Passarotti fut surtout estimé pour ses dessins à la plume qu'il maniait « avec toute perfection »

(Borghini) (*ill. 4*). Conseiller de la *Compagnia delle Quattro Arti* de la ville, *massaro* à deux reprises, Passarotti se préoccupa de la reconnaissance du statut social des artistes. Il démissionna ensuite du conseil pour fonder une académie, transformant sa demeure en un « musée » où le peintre exposait ses collections aussi vastes que variées.

Le thème choisi par la Gabella Grossa de Bologne, la *Présentation de la Vierge au Temple*, marquait l'importance retrouvée de cette fête supprimée en 1568 après les débats du Concile de Trente (*ill. 1*). Car l'enfance de Marie n'est pas relatée dans les Écritures, mais dans un texte apocryphe du II^e siècle. L'opposition des congrégations fut si forte et immédiate que la fête ressurgit dès avant son rétablissement dans le calendrier par le pape Sixte V en 1585 pour devenir l'un des sujets de prédilection de la peinture religieuse.

Sous le regard vigilant du cardinal de Bologne, Gabriele Paleotti, l'un des arbitres les plus intransigeants de l'iconographie post-tridentine et l'auteur du *Traité des images saintes et profanes* qui venait de paraître (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Rome, 1582), Passarotti avait à reprendre un thème maintes fois traité par les artistes de la Renaissance, mais investi ici d'une signification toute nouvelle. La composition étirée en hauteur est scindée en trois parties. Au sommet, le Temple circulaire et, à sa porte, le Grand Prêtre Zacharie, père de Saint Jean Baptiste,





Ill. 1.
Bartolomeo Passarotti.
Présentation de la Vierge au Temple.
1583. Huile sur toile. 390 x 198 cm.
Bologne, Pinacoteca Nazionale, inv. 481.

flanqué de deux autres hommes. Au pied de l'escalier, Joachim et Anne qui, suivant leur promesse, amènent leur fille âgée de trois ans pour la consacrer à Dieu, et Marie en robe blanche, un cierge à la main, gravissant les marches avec entrain. Autour d'eux, se masse la foule admirative devant la ferveur et la maturité de l'enfant. Enfin, tout en bas, autour d'un bassin, les habitants de Jérusalem parmi lesquels se distinguent une mère et sa fille tenant un moineau – la signature de Passarotti –, une jeune femme allaitant son fils qui préfigure la maternité de la Vierge et un jeune homme qui évoque à la fois les prophètes bibliques et le Christ adolescent discutant au Temple avec les docteurs.

Toute petite, la figure de Marie est le centre du tableau et le point convergeant de tous les gestes et de toutes les attitudes. Elle est surtout le fruit d'une recherche pressée et d'une réflexion intense visibles dans les dessins préparatoires de Passarotti.

La plume « franche et vive » de l'artiste – pour reprendre les mots de son élève Agostino Carracci¹ – saisit la moindre inflexion de sa pensée créatrice, avant de s'attacher à préciser tel ou tel détail. Aussi, conservée aux Offices, la première esquisse, rapide et sommaire, si elle présente une disposition de l'ensemble proche de la peinture définitive, hésite encore sur la place de Marie : une feuille volante la fait descendre au pied de l'escalier, au niveau de ses parents et du groupe de droite. Le grand dessin du Louvre (*ill. 2*), fait monter la Vierge et les personnages à droite d'une marche, de façon à ce que les regards de Marie et d'Anne puissent plus facilement se croiser. La mère semble prodiguer un dernier conseil à sa fille et la retient doucement par le pan de son manteau, élégamment drapé sur l'épaule. Notre dessin intervient juste après pour fixer le regard exalté de la jeune fille teinté d'une

certaine appréhension, sa bouche entrouverte et sa coiffure ondulante. On reconnaît facilement le nœud du drapé sur l'épaule droite, la position de la main levée qui tient le



Ill. 2.
Bartolomeo Passarotti.
*Présentation de la Vierge
au Temple.*
1583.
Plume et encre brune,
pierre noire, sur trois
morceaux de papier beige
collés ensemble.
52,1 x 53 cm. Paris, musée
du Louvre, DAG, inv. 8458.

cierge, le déséquilibre du corps et le reflet de lumière sur le dos.

De tout ceci et à cause probablement de l'influence ou de l'intervention du cardinal Paleotti, il ne subsiste, dans le tableau final, que le mouvement général de la figure et le visage plongé dans l'ombre. Avec sa stature élancée, Marie n'y paraît guère avoir trois ans. Ses lèvres sont closes, tandis que Sainte Anne, en retrait, a les mains jointes, n'osant plus toucher sa fille qui appartient déjà au monde céleste. Enfin, la coiffure de la Vierge est sophistiquée et intègre le drapé qui flotte dans l'espace qui la sépare désormais des hommes à droite. Ces changements sont d'autant plus surprenants que le visage du jeune homme au premier plan, lui aussi soigneusement préparé par un dessin à la plume (*ill. 3*), ne subit que quelques modifications minimales.

Notre belle feuille garde ainsi la trace précieuse de la première vision de Passarotti, plus personnelle et sensible que la grande huile. Nerveuse et incisive, sa plume contourne et modèle la tête d'une jeune fille entre le doute et la détermination, entre la crainte d'abandonner ses parents et l'attente d'une vie consacrée à Dieu. Les reflets de lumière laissés en réserve, les hachures régulières qui quadrillent les parties dans l'ombre, les volutes souples et discontinues des cheveux au rendu calligraphique et presque anamorphique, la vibration interne de chaque trait : tout participe à saisir l'insaisissable, à perpétuer l'émotion d'un instant.

A.Z.

Bibliographie

Dessin inédit. Les références ci-après correspondent à la peinture et aux autres esquisses.

- Angela Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti, pittore (1529-1592). Catalogo generale*, Rimini, 1990, p. 260-266, n° 84.
- Marzia Faietti, Dominique Cordellier, *Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580*, cat. exposition, Paris, Musée du Louvre, 2001, p. 190-191, n° 57.

¹ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678, vol. I, p. 238.



Ill. 3.
Bartolomeo Passarotti.
Tête d'un jeune homme.
1583. Plume et encre brune,
pierre noire.
42,4 x 27,4 cm.
Paris, musée du Louvre,
DAG, inv. 8487.



Ill. 4.
Bartolomeo Passarotti.
Tête d'homme.
1560-1570.
Plume et encre brune sur
papier bleu.
33,7 x 26 cm.
Madrid, Museo del Prado,
inv. DO1781.



Jan DE BISSCHOP

(Amsterdam, 1628 - La Haye, 1671)

5 | LA CONVERSATION DE JÉSUS ET DE NICODÈME D'APRÈS LUDOVICO CARRACCI

Circa 1660

Plume et encre brune, pinceau, lavis brun. Au verso du montage, une lettre M et le numéro 16 à l'encre brune.
Filigrane : oiseau sur une montagne dans un cercle (emploi attesté en Italie et dans les Flandres dans la première moitié du XVII^e siècle).

25,2 x 19,6 cm (ovale)

Provenance :

- Collection Nicola Francesco Haym (vers 1679-1729), Londres (Lugt 1970 la tête en bas au verso du montage).
- Collection John Spencer (1708-1746) et John 1^{er} comte Spencer (1734-1783), Althorp (Lugt 1530 en bas à droite).
- Collection William Esdaile (1758-1837), Londres (Lugt 2617 en bas à droite et Lugt 816 au verso du montage).
- Collection Charles Sackville Bale (1791-1880), Londres (Lugt 640 au verso du montage).
- Collection Alfred Normand (1910-1993), Paris (Lugt 153c au verso du montage).
- Ses héritiers jusqu'en 2015.

Seul l'Évangile de Saint Jean relate la visite nocturne du pharisien Nicodème auprès de Jésus lors de son séjour à Jérusalem pour la fête de Pâque, un an avant la crucifixion (Jn 3, 1-21). Membre du Sanhédrin et homme savant, Nicodème entend cette nuit la révélation du mystère du Christ : « Dieu, en effet, n'a pas envoyé son Fils dans le monde pour qu'il juge le monde, mais pour que le monde soit sauvé par lui. »

La conversation de Jésus avec Nicodème fut l'un des thèmes de prédilection des prédicateurs de la Réforme catholique. Le commentaire de ce chapitre des Écritures leur permettait d'évoquer la vie chrétienne, le baptême, la renaissance de l'âme dans l'Esprit Saint. Quant aux artistes, qui avaient plus l'habitude de figurer Nicodème dans la *Déploration du Christ*, ils se sentaient défiés par la représentation d'une scène où rien ne se passe, mais tout se dit.

Ludovico Carracci (Bologne, 1555-1619), élève de Prospero Fontana et du Tintoret et cousin d'Agostino et d'Annibale, peignit *Jésus et Nicodème* au tout début du XVII^e siècle pour son grand ami, Bartolomeo Dolcini, prélat et érudit, très impliqué dans la promotion de l'Académie des Carracci.

Le tableau semble ensuite avoir orné le palais Colonna à Rome, puis sa trace se perd. Fort heureusement, deux dessins préparatoires subsistent, conservés au Louvre et à Windsor (*ill. 1-2*), et qui permettent d'apprécier le traitement par



Ill. 1.

Ludovico Carracci.

Jésus et Nicodème.

Vers 1570. Pierre noire, plume et encre brune sur papier. 19,6 x 17,1 cm.

Paris, musée du Louvre, inv. 7670.



Ludovico Carracci d'un sujet relativement nouveau et tellement rare que Carlo Cesare Malvasia, l'historiographe des peintres bolonais, croyait y voir la *Vocation de Saint Matthieu*¹. L'artiste opta pour un format ovale, exceptionnel dans son œuvre, et un cadrage serré au plus près des personnages vus en pied. Il n'y a aucun témoin de cette scène, pas même l'Évangéliste Jean, et le mobilier de la pièce se résume à une lampe à huile à deux feux et une table. Nicodème est debout, les bras croisés appuyés sur la table, écoutant, dubitatif. Le Christ est assis, parlant calmement, la main gauche ouverte vers son interlocuteur nocturne. Il s'avère pourtant difficile, malgré les rebauts de blanc noircis par le temps de la feuille de Windsor qui concentrent les reflets de lumière sous la lampe (*ill. 2*), de se rendre bien compte que l'entrevue se déroule la nuit, et ainsi d'imaginer réellement le tableau disparu de Ludovico Carracci.

Le dessin que nous présentons, traité en camaïeu, donne une impression tout autre. Le lavis brun décrit précisément le jeu subtil des ombres et des lumières dans les plis des drapés et jusque sur les visages du Christ et de son visiteur. Vide dans les esquisses du Louvre et de Windsor, l'arrière-plan traduit ici la pénombre changeante de la pièce éclairée par les flammes vacillantes et fumantes. Enfin, plusieurs détails divergent également. La tête de Jésus n'est plus ceinte d'un nimbe qui s'intercalait entre les deux regards et sa main droite ne repose plus sur son genou mais se déploie et s'ouvre, donnant à la gestuelle plus d'équilibre et un sens plus fort de démonstration évidente. Enfin, les drapés sont plus complexes et abondants et la lampe, placée plus haut, compte trois feux, allusion directe et néanmoins discrète à la Sainte Trinité.

L'auteur de notre œuvre n'est pas Carracci, mais Jan de Bisschop dont la technique particulière au lavis d'encre subtilement dégradé – de sa propre fabrication, cette encre brun doré fut appelée « *Bisschop inkt* » – et le travail minutieux de pinceau se reconnaissent sans peine.

Artiste amateur, collectionneur et théoricien de l'art, Bisschop appartenait à l'élite intellectuelle hollandaise du Siècle d'or. Il semble avoir appris le dessin auprès du paysagiste Bartholomeus Breenbergh. Ses premières œuvres datent de 1648, année de son entrée à l'université de Leyde.



Ill. 3.

Jan de Bisschop d'après Pieter Paul Rubens.

La Charité.

Pinceau et lavis brun sur trait de pierre noire. 36,5 x 23,9 cm.

New York, Pierpont Morgan Library & Museum, inv. 1997.17.

À la fin de ses études de droit, Bisschop s'installa comme avocat à La Haye sans jamais cesser de pratiquer le dessin et l'estampe, se partageant entre les paysages et la reproduction des œuvres des maîtres anciens (*ill. 3-4*). En 1660, il fonda à La Haye la *Confrerie Pictura*, une petite académie qui se réunissait le soir et prônait le dessin d'après le modèle vivant et la sculpture. Peu avant sa mort, il publia deux recueils gravés : *Signorum veterum Icones* en 1669 d'après les statues antiques, et *Paradigmata Graphices variorum Artificum* en 1671 d'après les peintures de maîtres italiens et flamands.

Notre dessin est donc une vraie redécouverte, car il s'agit de l'unique réplique d'un tableau disparu peint par Ludovico Carracci pour un ami proche et qui se révèle ainsi être l'une des œuvres les plus étonnantes du peintre bolonais. Jan de Bisschop copia la toile probablement à Rome, au Palais Colonna, lors d'un voyage en Italie que rien ne documente, mais que l'on place généralement en 1655 ou en 1657. Et c'est l'un des chefs-d'œuvre de ce dessinateur hors-pair qui, avec une économie de moyens extraordinaire et en jouant habilement sur l'épaisseur du trait, la charge d'encre ou la blancheur du papier en réserve, parvient à recréer la luminosité toute particulière et l'atmosphère sacrée de la rencontre nocturne de Jésus avec Nicodème.

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

A.Z.

Bibliographie

- Babette Bohn, *Ludovico Carracci and the Art of Drawings*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2004, p. 186-187, n° 70-71.
- Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci*, Bologne, 2001, vol. I, p. 282-283, n° P24.
- Catherine Loisel, *Musée du Louvre, département des arts graphiques, Inventaire général des dessins italiens, VII. Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris, RMN, 2004, n° 49, p. 113, 114.
- Jan Gerrit van Gelder, « Jan de Bisschop 1628-1671 », *Oud Holland*, 86, 1971, p. 201-288.
- Michael Zell, « A leisurely and Virtuous Pursuit. Amateur Artists, Rembrandt, and Landscape Representation in Seventeenth-Century Holland », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 54, 2003, p. 335-368.

¹ A. Brogi, *Ludovico Carracci*, Bologne, 2001, vol. I, p. 283, n° P24 et P25.

² J. G. van Gelder, « Jan de Bisschop 1628-1671 », *Oud Holland*, 86, 1971, p. 217.



Ill. 2.

Ludovico Carracci.

Jésus et Nicodème.

Vers 1570. Pierre noire, plume et encre brune, rehauts de blanc sur papier. Windsor, Royal collection, inv. RCIN 902316.



Ill. 4.

Jan de Bisschop d'après Giorgione.

Judith.

Signé. Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. 34,8 x 19,5 cm.

Collection particulière.

Giovanni Francesco BARBIERI dit LE GUERCHIN
(Cento, 1590 - Bologne, 1666)

6 | JEUNE HOMME REGARDANT VERS LA GAUCHE

Circa 1625-1630

Pierre noire, pierre grasse (pierre noire additionnée de gomme arabique) sur quatre feuilles de papier assemblées.
48,2 x 35,2 cm

Provenance :

- Giuseppe Villardi (1784-1863), Milan (Lugt 1223a en bas à gauche).
- Collection indéterminée, « N. 93 » inscrit en haut au verso.
- Collection indéterminée, Allemagne du Sud, d'après la mention sur l'ancien montage.
- Allemagne, collection particulière (attribué à Pietro Faccini).

Célèbre pour ses dessins à la plume d'une *maestria* jamais égalée, Giovanni Francesco Barbieri dit le Guerchin, l'un des plus illustres peintres de l'école bolognaise du XVII^e siècle, maniait également à la perfection la sanguine et la pierre noire qu'il réservait volontiers aux études de nus. Autrefois attribuée à Pietro Faccini (1562-1602), élève très talentueux d'Annibale Carracci, notre feuille se place très naturellement dans le corpus du Guerchin de par l'évocation atténuée de la lumière, l'assurance des lignes ou le modelé concis et parfois schématique des volumes, tout particulièrement dans la chevelure. En comparaison, le style de Faccini apparaît comme plus souple, voire excentrique dans ses académies tardives.

De grand format, notre dessin est réalisé sur un papier épais et grenu comparable à ceux utilisés pour les cartons de fresques. Toutefois, les contours ne sont pas ici suffisamment appuyés, devenant même évanescents au niveau de l'épaule gauche du garçon, ce qui interdit tout transfert. En outre, le rendu des carnations et du clair-obscur s'avère trop précis pour qu'il s'agisse d'un simple carton. En revanche, la description minutieuse des muscles et des courbes de l'oreille, la disposition des masses soulignée par la lumière savamment placée font penser à un exercice virtuose d'un maître de dessin visant à démontrer que l'anatomie humaine est mieux rendue par les jeux de reflets que par les contours purs. Tout porte donc à croire que la raison d'être de notre feuille fut la formation des apprentis du Guerchin et qu'elle devait servir d'exemple de travail sur le nu masculin. On conserve plusieurs dessins similaires, généralement de grandes dimensions et réalisés également à la pierre grasse et non, comme on le croyait jusqu'à récemment, au fusain

huilé (*ill. 1-2*)¹. À la couleur noire plus soutenue et à la texture plus riche, ce médium accroche mieux le papier et le regard et se révèle plus propice aux démonstrations, tout en restant difficile à corriger, ce qui rend son maniement d'autant plus spectaculaire. Pietro Faccini utilisait la même technique pour ses études d'après nature et pour certaines de ses esquisses préparatoires : d'après Malvasia, le Guerchin admirait beaucoup les feuilles de Faccini.

Le Guerchin enseigna le dessin d'après le modèle vivant essentiellement dans les vingt premières années de sa carrière. Son *Accademia del Nudo* fut fondée à Cento en 1616, après que Bartolomeo Fabri, l'un des premiers protecteurs de l'artiste eut mis à sa disposition deux pièces de sa maison. L'entreprise du Guerchin fut un succès retentissant et lui attira plus d'une vingtaine d'élèves. Le peintre continua à donner des cours de dessin jusqu'à son départ pour Rome en 1621, puis après son retour à Cento deux ans plus tard et jusqu'au milieu des années 1620 au moins. Passée cette date, il n'utilisa qu'exceptionnellement la technique de la pierre grasse.

Le style de notre dessin, comme celui de certaines autres feuilles similaires correspond plutôt à l'époque qui avait suivi le séjour romain du Guerchin lorsqu'il était occupé à la décoration à fresque de la coupole et du tambour de la cathédrale de Plaisance.

Dans notre œuvre, la pose du modèle qui se penche vers l'avant en tournant la tête de profil à droite, pourrait en effet s'inspirer, en contrepartie, de celle d'un jeune homme amenant un bélier vers l'autel dans la *Sainte Cécile devant le juge* du Dominiquin, réalisée entre 1612 et 1615 et exposée dans la chapelle Polet à Saint-Louis-des-Français à









Ill. 1.
Giovanni Barbieri dit Le Guerchin.
Jeune homme assis.
Pierre grasse sur papier. 30 x 26,3 cm.
Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 902415.



Ill. 2.
Giovanni Barbieri dit Le Guerchin.
Jeune homme nu allongé.
Pierre grasse, rehauts de blanc. 38,5 x 57,6 cm. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 991227.

Rome. Par ailleurs et comme souvent dans les études que le Guerchin destinait à ses élèves, les parallèles ne manquent pas avec les œuvres peintes du maître lui-même. On pense notamment au jeune berger aux épaules dénudées et bouche entrouverte qui s'incline devant la Vierge à l'Enfant dans *L'Adoration des Bergers* réalisée vers 1615-1616 (Rome, Palazzo Corsini, Galleria Nazionale d'Arte Antica, *ill. 3*)². Mais on doit également évoquer le jeune homme tiré de son sommeil par l'Ange dans *L'Annonce aux Bergers*, fresque de la cathédrale de Plaisance terminée par le Guerchin en 1627 (*ill. 4*), ainsi que le jeune berger de *L'Adoration des Bergers*, dessin à la plume datable de cette même année (Windsor, inv. RCIN 902473).

Étape d'une longue réflexion artistique d'un grand peintre sur la figure fléchie d'un jeune homme, modèle de perfection offert à l'imitation aux élèves de son *Accademia del Nudo*, dessin monochrome au cadrage coupé, notre feuille s'avère d'une force surprenante, rare dans les académies dont la raideur s'explique par la nécessité de tenir la pose durant un certain temps. Ce corps musclé et ployé, tendu comme un ressort, appelle à une action. Le bras droit contracté semble se saisir de quelque chose de lourd ou de résistant, le regard fixe avec insistance un objectif hors du cadre, tandis que les lèvres entrouvertes paraissent prêtes à formuler une parole. Posée en hachures serrées ou étalée en aplats, jouant habilement avec le beige du papier laissé en réserve, la pierre grasse traduit l'énergie de l'instant et la vigueur de la jeunesse qui avait tant fasciné et inspiré le Guerchin au début de sa carrière.

Nous remercions M. Nicholas Turner d'avoir confirmé l'attribution de notre dessin après examen et de son aide précieuse dans la rédaction de cette notice.

A.Z.

Bibliographie

- Denis Mahon et Nicholas Turner, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989.
- Denis Mahon, *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino (1591-1666). Disegni*, Bologne, 1992.
- Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988.

¹ Réalisé en mai 2004, le rapport technique de Marjorie M. Shelley sur le dessin du Guerchin conservé au Metropolitan Museum of Art (inv. 2004.250) ne révéla aucune présence d'huile, mais celle de la gomme arabique.

² Voir Giorgio Leone, *Il Presepe della Galleria Corsini: un enigma guercinesco*, Rome, 2013.



Ill. 3.
Giovanni Barbieri dit Le Guerchin.
L'Adoration des Bergers.
1615-1616. Huile sur toile.
Rome, Palazzo Corsini, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Ill. 4.
Giovanni Barbieri dit Le Guerchin.
L'Annonce aux Bergers.
Fresque. Plaisance, cathédrale.

Alexandre UBELESQUI (UBELESKI)

(Paris, 1649 ou 1651 - 1718)

7 | L'ADORATION DU VEAU D'OR

Circa 1695

Huile sur papier marouffé sur toile.

42,4 x 54,2 cm

Provenance :

- France, collection particulière

Le sujet est tiré du Livre de l'Exode (Ex 32, 1-8). Alors que Moïse monte au Mont Sinäï pour s'entretenir avec Dieu, qui lui remet les Tables de la Loi, son peuple désespéré demande à Aaron de le guider et lui désigner ce qu'il doit adorer. Celui-ci leur demande de fondre leurs bijoux pour en faire une idole à l'image d'Apis, Dieu égyptien : un Veau d'or.

On distingue à gauche Aaron, en tunique rose et manteau vert-de-gris, spectateur résigné de l'idolâtrie des Hébreux, et dans le fond, on aperçoit Moïse descendu de la montagne brandissant les Tables de la Loi, prêt à les briser. Les sombres nuages rappellent autant le lieu de la présence divine qu'ils peuvent suggérer son courroux, relayé par son interprète.

Cette composition était connue par une autre version vendue à Rome en 1984, sur toile et d'un format légèrement

supérieur (*ill. 1*). Quelques variantes mineures concernent notamment le drapé de la danseuse ou le jeune adorateur couché au sol. Cette peinture portait une attribution à Jacques Stella qui visait vraisemblablement à l'ancrer dans la suite de Nicolas Poussin qui domine l'iconographie de ce sujet, notamment par la version qu'il en donne pour Amadeo dal Pozzo en 1633-1634 (*ill. 2*). Notre artiste devait la connaître : il fait également du sujet une sorte de bacchanale sacrée déployée sur un vaste panorama, s'attachant aux différentes attitudes manifestant l'adoration. La taille du Veau d'or, bien moindre que chez Poussin, vient peut-être d'un autre modèle fameux, celui de Raphaël aux Loges du Vatican.

Certains autres détails comme la jeune femme à l'enfant



Ill. 1.
Alexandre Ubelesqui (attribué à). *L'Adoration du Veau d'or*. Huile sur toile. 52 x 64 cm. Vente Finarte, Rome, 4 avril 1984, lot 204 (comme Jacques Stella).



Ill. 2.
Nicolas Poussin.
Le Veau d'or. 1633-1634. Huile sur toile. 153,4 x 211,8 cm. Londres, National Gallery, inv. NG5597.





Ill. 3.
François de Poilly d'après Nicolas Poussin.
L'Adoration du Veau d'or.
Burin.

indiquant la statue ou l'homme prostré au sol, mains en prière, pourraient dériver d'une composition gravée par François de Poilly comme d'après Poussin (ill. 3). Si Stella réalisa bien des peintures dans un format voisin, les types physiques comme la dette avouée au modèle de Poussin ne correspondent pas. Notre artiste appartient à une génération postérieure inscrite dans cet héritage, vraisemblablement dans le contexte académique et celui des chantiers royaux : la composition pour dal Pozzo fait l'objet d'une copie par Pierre de Sève dans le cadre de la tenture sur l'histoire de Moïse d'après Poussin, entreprise en 1683 ; la gravure de Poilly d'après l'autre version traduit sans doute un tableau alors situé en France. Ce contexte et l'analyse stylistique conduisent à Alexandre Ubelesqui.

D'origine polonaise, né à Paris, Alexandre – son prénom lui tenant têt lieu de nom – figure parmi les élèves de Le Brun, notamment dans le cadre de l'Académie dont il fréquenta l'école dès 1669. Il participa au concours du Prix de Rome en 1671 et 1672, le remportant la deuxième année.

Pensionné à Rome plusieurs années, il se présenta à son retour à Paris à l'Académie en 1679. Elle le reçut en 1682 et il en devint professeur en 1695. Lorsqu'il se maria en 1681, Noël Coypel, qui avait dirigé l'Académie de France à Rome de 1672-1675, figura parmi les témoins comme ami, ainsi que son fils Antoine Coypel. Apparemment lié d'amitié avec Claude II Audran, Antoine Stella et Louis Licherie, Ubelesqui travailla pour l'abbé Desmoulins, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois, la paroisse du Louvre. Il réalisa deux Mays en 1681 (perdu) et 1691 (Louvre) ; participa à la suite de cartons de tapisserie de la Fable en partie d'après Raphaël, commandée en 1684, pour une *Danse d'une nymphe et d'un satyre* originale (Arras, Musée des Beaux-Arts, ill. 4) ; peignit un *Mariage de la Vierge* pour Notre-Dame de Saint-Cyr



Ill. 4.
Alexandre Ubelesqui.
Danse d'une nymphe et d'un satyre.
1684. Huile sur toile. 375 x 260 cm. Arras, Musée des Beaux-Arts.

entre autres commandes religieuses. Ubelesqui participa aux Salons de 1699 et 1704, notamment par des sujets musicaux (ill. 5). Pour la Ménagerie de Versailles, il réalisa deux sujets de l'histoire de *Minerve et Arachné* (Fontainebleau, Palais). En 1711 encore, l'artiste participa à une commande royale célébrant l'histoire récente de Louis XIV par une esquisse du *Lit de justice* : il s'agissait de reprendre la *Tenture de l'histoire du roi*, mais elle ne fut pas entièrement réalisée, le sujet d'Ubelesqui, notamment, n'étant finalement pas exécuté.

Le carton d'Arras offre un premier point de rapprochement net avec la figure de la jeune femme dansante, simplement inversée dans son attitude si particulière, le visage tourné vers le spectateur. Elle manifeste aussi le canon allongé qu'Ubelesqui affectionnait et qu'il put avoir trouvé auprès de Noël Coypel plus qu'avec Le Brun. Il en va de même pour son drapé, cernant des plages lisses de forts bourrelets ciselés, volontiers disposés par vagues.

Ses peintures demeurant rares, il faut se tourner vers les dessins, dont la diversité de techniques et de styles peut dérouter. Leur rassemblement tient aux inscriptions qu'ils portent, *Alexandre* ou *(de) Mr Alexandre*. Elles n'empêchent pas l'analyse critique, et le souci d'en dégager des constantes qui désignent sa main. On peut le faire notamment à partir de feuilles incontestables, comme celle préparant le May de 1692¹.

Outre le travail du drapé et le canon déjà relevés, Ubelesqui aimait les dispositions spectaculaires, ramassant les personnages ou les installant sur des diagonales, ce qui renvoie encore à Coypel, et par-delà, à Charles Errard. La comparaison vaut aussi pour la feuille du musée Bonnat montrant *Le Christ et Zacchée*, beaucoup plus rond. Il joue sur le



contraste entre des attitudes emphatiques, bras s'ouvrant ou portés vers l'avant, et d'autres renfermées, comme cela se voit sur la feuille de l'École des Beaux-Arts montrant un *Concert champêtre*, une veine musicale que l'artiste semble avoir volontiers pratiquée, selon ses contributions aux Salons de 1699 et 1704. La facture plus heurtée de ce dessin pourrait être mise en rapport avec le tableau de Vannes signé et daté de 1702, une *Prédication de saint François-Xavier* en mauvais état mais que l'on peut rapprocher d'une version en largeur conservée en Allemagne (Ludwigsburg Schloss). Que cette composition soit un clair hommage à *La multiplication des pains* de Claude II Audran presque vingt ans plus tôt pour les Chartreux ne facilite pas la perception de son évolution.

Néanmoins, on peut penser que cette manière brisant la rondeur ou, du moins, la souplesse passée, sur l'exemple de Jouvenet, peut-être, ouvre une nouvelle période dans sa carrière. Si cette proposition encore très schématique est juste, il faudrait situer notre peinture dans une phase intermédiaire, sans doute après le *May* de 1691 mais avant le tableau de Vannes. On notera au passage que c'est en 1700-1701 que l'artiste traite un autre épisode de l'histoire de Moïse pour Meudon, *Moïse et les filles de Jéthro*, malheureusement non localisé.

On le voit, à plus d'un titre, la réapparition de cette peinture est précieuse. Son support plutôt rare – papier marouflé sur toile – désigne la préparation de ce qui devait être un tableau de cabinet. Ce dernier n'est sans doute pas la peinture vendue à Rome, sur toile mais à peine plus grande, qui serait plutôt un *ricordo*. L'inspiration poussinienne est évidente, et traduit une fidélité à Le Brun et à Noël Coypel, deux farouches partisans du dessin opposé au coloris. Plus peut-être qu'aux peintures de Poussin sur ce sujet, c'est au déploiement de l'expression des Passions tel qu'il se voit dans *Le frapement du rocher* et tel que le peintre l'explique dans une lettre à Jacques Stella qu'Ubelesqui s'adonne ici. Il installe plusieurs péripéties : des Hébreux atablés, d'autres en adoration, d'autres encore, autour d'Aaron, simples spectateurs. Il en hiérarchise la perception par la lumière, mais les relie par le mouvement général circulaire, dont la danseuse est le point d'orgue. Des repentirs ici ou là, signes d'ultimes hésitations, troublent à peine le brillant de la facture, digne d'un miniaturiste dans certains passages, plus vaporeuse dans le paysage, évoquant Dughet. Si la démonstration s'en fait encore sur papier, le talent du peintre éclate dans cet ouvrage, tant par la technique que par l'expression savante et raffinée.

Sylvain Kerspern

Bibliographie

- Duvivier, « Liste des anciens élèves de l'école académique et de l'école des Beaux-Arts ayant remporté un grand prix... », *Archives de l'art français*, t. 5, Paris, 1857, p. 275-276
- Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1867-1872, p. 1212-1213.
- Jules-Joseph Guiffrey, *Compte des Bâtiments du Roi*, Paris, t. IV, 1896, col. 676, 962 ; t. V, 1901, col. 39, col. 429-430.
- *Inventaire des tableaux dit Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, pub. F. Engerand, Paris, 1899, p. 97.
- Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris, 1900, p. 467.
- Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, Paris, 1903, p. 268.
- Pierre Rosenberg, « Un émule polonais de Le Brun : Alexandre Ubelesqui », *Artibus & Historiae*, 1990, vol. XXII, p.163-187.
- François Marandet, « Alexandre Ubelesqui : de l'amalgame à la reconstitution d'un style », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 10, 2012, p. 41-59.
- Barbara Hryszko, « Alexandre Ubeleski (Ubelesqui) : The Œuvre of the Painter and the Definition of his Style », *Artibus & historiae*, n° 71, 2015, p. 226-280.

¹ *La guérison du paralytique*. Vers 1691. Pierre noire, plume et encre noire, lavis. 26,5 x 21,5 cm. Worms, Heylshof museum.



Ill. 5.

Alexandre Ubelesqui.

Joueuse de tambour de basque. 1699.

Huile sur toile. 98 x 130 cm. Poznań, Muzeum Narodowe, inv. MO506



Jean de SAINT-IGNY
(Rouen, 1590/1600 - Rouen, 1647)

8 | JEUNE HOMME COIFFÉ D'UNE TOQUE TAILLADÉE VU DE DOS

Circa 1630

Sanguine. Filigrane : initiales AR dans un cadre surmonté d'une croix (emploi attesté à Paris dans le premier tiers du XVII^e siècle).

19 x 14,4 cm

Provenance :

- Album issu du fonds de l'atelier de Jean de Saint-Igny (d'après Jacques Thuillier).
- Collection de Sir James Tylney (Tilney) Long (1736-1794), 7^e baronet, Wanstead House, Essex, Grande-Bretagne, puis sa descendance.
- Collection du Révérend Geoffrey S. Bennett (1902-1991), Carlisle, Cumbria.
- Vente Christie's, Londres, 26 mars 1974, lot 109 (comme de Bellange).
- Collection Mme Orey, New York.
- Acheté en 1988 par Jan Krugier (1928-2008) et Marie-Anne Krugier-Poniatowski (née en 1931).
- Collection Jan et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, Genève, inv. JK 4081, jusqu'en 2015.

Expositions

- 2000, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, *Miradas sin Tiempo. Dibujos, Pinturas y Esculturas de la Colección Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, Madrid, 2000, p. 122, n° 45, reproduit en couleur p. 123 (comme Jacques de Bellange).

C'est en 1927 que l'historien de l'art Pierre Lavallée attribua à Jacques de Bellange une sanguine représentant une *Allégorie de l'Odorat* qui venait d'entrer à l'École des Beaux-Arts de Paris avec la collection Jean Masson (27,5 x 19,8 cm, inv. M.791). Le même nom d'artiste fut, dès la décennie suivante, attaché aux deux *Têtes de fantaisie* du musée des Beaux-Arts de Rennes (inv. 794.1.2577 et 2578), puis à une quarantaine d'autres feuilles semblables (*ill. 1*), dont un album factice mais ancien de quatorze dessins, autrefois dans la collection de Sir James Tylney Long d'où provient également notre dessin.

Malgré leur parenté avec le maniérisme luxueux et exubérant de Bellange, ces petits « portraits » de jeunes hommes et de jeunes femmes élégamment vêtus présentaient toutefois des différences notables avec les gravures de ce dernier et n'apparaissaient dans aucune des œuvres du maître lorrain. Le mystère fut résolu par Pierre Rosenberg lorsqu'il parvint à lire « *sainct ygny ft* » sur un *Homme agenouillé* à la sanguine indiscutablement de la même main, exposé pour la première fois en 1981 (Allemagne, collection particulière). Dès lors, l'ensemble fut retiré à Bellange pour constituer un nouveau

corpus, celui du peintre, dessinateur et graveur normand Jean de Saint-Igny.

Né dans les dernières années du XVI^e siècle, fils d'un « maître menuisier », Jean de Saint-Igny commença son apprentissage dans sa ville natale de Rouen en 1614. Toujours à Rouen en 1620, il partit ensuite pour la capitale où son nom est mentionné dès 1628 comme maître peintre au faubourg Saint-Germain-des-Prés. Il demeurait rue Saint-Germain, « en la maison où pend pour enseigne *Le Grand Turc* ». À Paris, le jeune artiste côtoyait les peintres célèbres, comme Georges Lallemant, Claude Vignon ou Quentin Varin, et reçut des commandes prestigieuses, dont la première dès 1629 concernant le décor de la chapelle Notre-Dame du couvent des Petits-Augustins. Pour autant, Saint-Igny ne rompit guère les attaches avec Rouen : il participa, en 1631, à la fondation de la confrérie de Saint-Luc de la ville et y fut élu maître en 1635. Son activité artistique dans les années 1630 se partagea entre les commandes de peintures pour des églises de la capitale et de Normandie et un important travail comme dessinateur d'édition. Deux recueils d'estampes d'après ses inventions





paraissent dès 1629 : *Le Théâtre de France contenant la diversité des habits selon les qualitez et conditions de personnes* gravé par Isaac Briot et le *Jardin de la noblesse française dans lequel ce peut ceuillir leur manierre de Vettements* gravé par Abraham Bosse.

L'année suivante, l'artiste obtint le Privilège du roi pour son livre les *Elemens de pourtraiture ou a méthode de représenter & pourtraire toutes les parties du corps humain* dont il fut lui-même graveur et éditeur. Ce véritable traité fut accompagné d'illustrations et suivi de deux séries de planches représentant des demi-figures d'hommes et de femmes vêtus avec élégance dans des attitudes diverses, ainsi que des anatomies dans des paysages. Toujours en 1630, Saint-Igny fit paraître les *Diversitez d'habillemens à la mode*, puis

la *Noblesse française à l'église*. Quelques années plus tard, il paraît s'être définitivement retiré à Rouen où il mourut en 1647.

La plupart des « portraits » raffinés et gracieux à la sanguine de Saint-Igny datent de l'époque des *Elemens de pourtraiture*, car, bien qu'aucun ne paraisse avoir servi de dessin préparatoire aux gravures du traité, ils en partagent la présentation (ill. 2). Notre dessin illustre ainsi parfaitement ce passage qui vise à « enseigner facilement l'art de Pourtraiture à ceux qui n'en ont cognoissance » : « la quatriesme [scituation naturelle de la teste] est la declinante qui est une disposition de la teste veuë entre le pourfil & le front, ou entre le pourfil & le revers » (p. 7).

Les sanguines de l'artiste sont vraisemblablement des travaux d'atelier libres, réalisés dans le cadre de la réflexion préalable à la rédaction du traité ou immédiatement après son achèvement. L'audace des poses et des raccourcis, le raffinement décoratif des atours, la sensualité exacerbée des attitudes et des expressions font de ces dessins les feux ultimes du maniérisme en France à l'heure où s'impose le grand style de Simon Vouet. En même temps, leur facture d'une grande spontanéité et l'exécution particulièrement brillante semblent augurer la manière des grands dessinateurs du XVIII^e siècle, tels Watteau ou Pater. Notre dessin en est un remarquable exemple, puisque Saint-Igny parvient à y saisir l'essentiel de la figure avec quelques traits seulement qui se mêlent en un foisonnement exubérant. Les boucles de la chevelure et les éléments ornementaux – tour de bonnet, plumet, rubans sur l'épaule, porte-épée – sont rendus par une libre combinaison de virgules décoratives, de torsades, d'ondulations, de croisements et de spirales qui suggère la richesse et la variété des formes plus qu'elle ne la restitue. Les hachures de sanguine grasse, serrées et fondues, mettent en évidence les bords de la toque tailladée, tandis que la ligne fine, géométrique et savante, trace le contour du visage, nullement perturbée par la complexité du raccourci.



Ill. 1.
Jean de Saint-Igny.
Jeune homme.
Sanguine. Vers 1630. Londres, British Museum, inv. SL,5224.74.

A.Z.

Bibliographie

- Christopher Duran Comer, *Studies in Lorraine Art, ca. 1580- ca. 1625*, thèse de doctorat, Université de Princeton (reproduction d'après microfilm par University Microfilms International), p. 262, n° 87 (comme Jacques de Bellange).
- Alexander Dockers (dir.), *Linie, Licht und Schatten. Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, catalogue d'exposition, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 1999, p. 395, reproduit (comme Jacques de Bellange).
- Alexander Dockers (dir.), *The Timeless Eye. Master Drawings from the Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection*, catalogue d'exposition, Berlin 1999, p. 396, reproduit (comme Jacques de Bellange).
- Jacques Thuillier, *Jacques de Bellange*, catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Rennes, Rennes 2001, p. 323 (comme Jean de Saint-Igny).
- Thomas Carino, *Le Peintre-graveur Jean de Saint-Igny*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 1999.
- Charles-Philippe de Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, Dumoulin, 1847.
- Jules Hédou, *Jean de Saint-Igny, peintre, sculpteur et graveur rouennais*, Paris, Librairie ancienne et moderne, E. Augé, 1887, 54 p.
- Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Le Dessin en France au XVII^e siècle dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, catalogue d'exposition, Paris, Genève, New York, 2001, p. 80-92.



Ill. 2.
Jean de Saint-Igny, *Elémens de pourtraiture ou La méthode de représenter et pourtraire toutes les parties du corps humain*, Paris, chez l'auteur demeurant au faux-bour S. Germain proche la porte de Bussi, au grand Turc, 1630, pl. 14c.

Charles Antoine COYPEL

(Paris, 1694 - 1752)

9 | L'ENFANT JÉSUS DANS SON BERCEAU

Circa 1740

Pastel et pierre noire sur papier bleu maroufflé sur toile.

37,5 x 45,4 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Œuvres en rapport :

- Version autographe dans une collection particulière, 36 x 45 cm (vente Londres, Sotheby's, 7 juillet 1999, lot 211 ; puis vente Lombraill-Teycquam, 3 novembre 1999, lot 109 ; *ill. 2*).
- Réplique autographe mentionnée dans l'inventaire après décès de Jean Valade, élève de Coypel, dressé le 17 décembre 1787 (n° 19, prisé 19 livres avec d'autres œuvres, voir Marie-Hélène Trope, *Jean Valade « Peintre ordinaire du Roi »*. 1710-1787, cat. d'exposition, Poitiers, 1993, p. 151).
- Gravé par Gaspard Duchange en 1748 (*ill. 1*).
- Réplique peinte, attribuée à l'atelier de Coypel, 36,8 x 48,9 cm, collection particulière (vente Sotheby's, New York, 23 mai 2001, lot 117 ; puis Paris, Tajan, 18 décembre 2002, lot 39).

Le 7 septembre 1748, samedi, lors de la séance ordinaire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Gaspard Duchange, « graveur et conseiller, âgé de quatre-vingt-sept ans, présente deux épreuves d'une planche par lui gravée d'après M. Coypel, dont le sujet est l'Enfant Jésus au berceau : laquelle planche est mise sous le privilège de l'Académie¹. » Le rédacteur anonyme et contemporain du *Catalogue manuscrit de l'œuvre gravé de et d'après Ch. Coypel*² précise que ce fut l'ultime œuvre du fameux graveur qui « demanda par grâce à M. Coypel de lui laisser terminer sa carrière par ce morceau d'une précieuse exécution, parce que disoit-il, mon burin a débuté par un ouvrage de m. votre père et que je veux finir par [illisible] vous ». La planche fut présentée au Salon de 1748 avec la notice suivante : « Par M. Duchange, Conseiller de l'Académie. Un Morceau gravé, représentant Jésus au Berceau ; d'après un Pastel de M. Coypel, Ecuyer, Premier Peintre du Roy, Directeur de l'Académie³ » (*ill. 1*).

Longtemps considéré comme perdu, le pastel de Coypel réapparut un court moment sur le marché en 1999 (*ill. 2*). La belle œuvre indubitablement autographe était de forme ovale et de composition en contrepartie de l'estampe. Elle apparaissait comme un aboutissement d'une réflexion personnelle de Charles-Antoine Coypel sur l'iconographie polysémique du *Sommeil de l'Enfant Jésus*.

Fils et élève d'Antoine Coypel (1661-1722), Charles-Antoine mena une carrière académique brillante consacrée en 1747 par sa nomination comme Premier peintre du roi et directeur de l'Académie, charges qu'occupait déjà son père. C'est vers 1725, d'après la première des deux



Ill. 1.

Gaspard Duchange d'après Charles-Antoine Coypel.
L'Enfant Jésus au berceau.

1748.



dates apposées sur le *Sommeil de l'Enfant Jésus* conservé au musée municipal de Cholet que ce thème l'intéressa. Il y revint à plusieurs reprises jusqu'au début des années 1740, notamment pour la peinture réalisée pour son oncle maternel en 1732 (ill. 3), puis dans *La Vierge à l'Enfant* (collection particulière) et dans la grande toile « presque carrée » représentant *L'Enfant Jésus au berceau* exposée au Salon de 1743 (n° 2 du livret, disparu)⁴. Pour la forme du berceau qui isole l'enfant du monde et la pose de la Vierge, Coypel s'inspira de la *Sainte Famille* dite également *Vierge au berceau* de Rubens (Florence, Galleria Palatina), l'un des tableaux les plus célèbres du grand artiste. D'autre part, la figure du grand enfant blond gagné par le sommeil lui vint du *Sommeil de l'Enfant Jésus* de Charles Le Brun (Paris, musée du Louvre), peintre qu'il admirait le plus. Enfin, le gros oreiller aux multiples plis qui permet de redresser très naturellement le corps de l'enfant, le grand drapé semblable à un rideau de théâtre (deuxième passion de Coypel qui fut également dramaturge), et surtout la petite croix posée à même le berceau tel un jouet appartiennent sans doute à l'artiste lui-même.

La redécouverte de notre pastel permet de poser la question du tableau présenté au Salon de 1743. Car s'il est évident que l'estampe de Duchange s'appuie sur le pastel vendu en 1999 et dont il existe également une version peinte trop crispée pour être autographe, plusieurs détails n'autorisent pas de voir dans notre œuvre une simple réplique. Certes, la pose gracieuse de Jésus élaborée dans les peintures antérieures est exactement la même, tout comme les plissements des draps qui font ressembler le berceau à un nuage et l'osier tressé. Mais le lourd rideau dépasse de l'ovale qui par là cesse d'être une bordure. Il est décrit comme un large encadrement feint d'un bleu intense, celui de l'habit de la *France rendant grâce au ciel pour la guérison de Louis XIV* (pastel daté de 1744, Louvre, DAG, inv. RF 31.419).

De tons plus froids que le deuxième pastel, mais aussi plus spectaculaire et théâtrale, notre œuvre pourrait être plus fidèle à la peinture du Salon. Les fins traits à la pierre noire qui soulignent les principaux contours du dessin auraient alors pour but d'en faciliter la reprise. Ils ne troublent en rien la délicatesse du modelé ni la virtuosité du métier qui est celle d'un grand pastelliste que fut Coypel. On y retrouve également son attrait pour la couleur que ce soit dans les transitions exquises, dans les carnations, entre les teintes claires et rosées, l'utilisation experte du bleu du papier qui transparait par endroits ou la juxtaposition audacieuse du bleu lapis et du rouge amarante qui s'épandent en reflets sur les draps et l'osier doré.

A.Z.



Ill. 2.
Charles-Antoine Coypel.
L'Enfant Jésus au berceau.
Pastel sur papier marouflé sur toile. 36 x 45 cm (ovale).
Collection particulière.



Ill. 3.
Charles-Antoine Coypel.
Le Sommeil de l'Enfant Jésus.
Signé et daté de 1732. Huile sur toile. 93 x 73,5 cm.
Chartres, musée des Beaux-Arts, inv. 3270.



Bibliographie

- Thierry Lefrançois, *Charles Coypel, peintre du roi (1694-1752)*, Paris, Arthena, 1994, p. 313, n° P.199 (comme disparu).
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, 2006, p. 146
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, version en ligne mise à jour le 29 avril 2015, <http://www.pastellists.com/Articles/coypel.pdf>, p. 6-7, repr.

¹ « Conférences et détails d'administration de l'Académie Roiale de Peinture et de Sculpture, rédigé et mis en ordre par M. Hulst, année MDCCXLVIII », pub. partiellement E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, I, Paris, 1881, p. 257. Manuscrit dont tous les articles sont contre-signés par Lépicié.

² BnF Est., Ye 108, n° 6 (cit. Lefrançois, 1994, p. 313).

³ *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris, 1748, p. 19-20.

⁴ *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris, 1743, p. 6.

François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

10 | ÉTUDE DE TÊTE D'HOMME COIFFÉ D'UN TURBAN TURC

Circa 1745

Sanguine. Annoté en bas à droite à l'encre brune : *Boucher. f.* En haut à droite, numéro 33 à l'encre brune. Même numéro de la même main au verso.

Filigrane du fabricant Jérôme Cusson de Riom (Thiers), attesté entre 1725 et 1735 environ : *HJ* (fleur de lys) *cusson* (dans un ovale étiré).

21,8 x 16,7 cm

Provenance :

- Collection Christian Hammer (1818-1905), Stockholm (Lugt 1237 au verso).
- Sa vente, Cologne, J. M. Heberle, 30 juin 1897, lot 3065 (comme François Boucher).
- Collection Edward Habich (1818-1901), Boston et Cassel (Lugt 862 sur l'ancien montage).
- Sa vente, Stuttgart, H. G. Gutekunst, 27 avril 1899, lot 122 (comme François Boucher).
- Collection William Bateson (1861-1926), Londres (Lugt 2604a en bas à droite).
- Sa vente, Londres, Sotheby's, 23-24 avril 1929, lot 133 (comme François Boucher).
- Collection Carl Robert Rudolf (1884-1974), Londres (Lugt 2811b au verso).
- Sa vente, Londres, Sotheby's, 2 novembre 1949, lot 2 (comme François Boucher).
- Acheté par Keith Vaughan (1912-1977), Londres.
- Grande-Bretagne, collection particulière.

Les têtes d'études de Boucher en costumes sont rares et ses sujets exotiques liés aux turqueries également. Les circonstances en sont généralement connues car il s'agit de commandes précises.

La plus célèbre et la plus documentée, à considérer comme première hypothèse ici pour une étude de personnage costumé, est la commande par le roi pour ses petits appartements de Versailles de deux sujets de *La Chasse du léopard* et de *La Chasse du crocodile*, respectivement peints en 1736 et 1739. Or il est exclu que notre dessin puisse être mis en relation avec l'un ou l'autre des deux tableaux. Il est clair d'abord que le motif ne s'y trouve pas, mais cela ne constitue pas un véritable argument. Il est évident surtout que l'écriture du dessin étudié ici est celle de la maturité, c'est-à-dire des années 1745 ; elle est plus fermée et ne présente plus les caractéristiques de souplesse et de fluidité de celle des années 1735. De plus, la sérénité de cette tête calme ne peut être adaptée à des sujets aussi violents que ceux des chasses exotiques. D'ailleurs, la principale difficulté de Boucher dans les deux sujets de chasses exotiques pour le roi a été la nécessité de représenter très exceptionnellement des passions comme la peur, la violence, le courage,

la détermination, la souffrance, et qui lui sont étrangères. La méthode utilisée a été simple : puisqu'en 1735 il est adjoint à professeur et en 1737 professeur à l'Académie, il se réfère en 1736-1739 dans les dessins conservés pour cette commande de Versailles aux traités d'expression des passions utilisés par l'Académie royale et en particulier à celui de Charles Le Brun. Il en tire sur papier pour ses tableaux des visages presque caricaturaux, qui, traduits en peinture, sont évidemment très efficaces. C'est d'ailleurs le moment où Boucher acteur du royaume travaille sur les masques et visages grimaçants tirés en particulier de Gillot¹. De tout cela on ne perçoit rien ici : ce visage frappe au contraire par sa sérénité et la vie qui s'en dégage.

S'il ne peut donc s'agir d'une étude pour les sujets de *La Chasse du léopard* et de *La Chasse du crocodile*, il existe un autre ensemble qui paraît mieux convenir par la date et l'esprit : ce sont les dessins fournis par Boucher pour les *Mœurs et Usages des Turcs, leur religion, leur gouvernement civil militaire et politique avec un abrégé de l'histoire ottomane* par M. Guer avocat, publication chez Coustelier à Paris en 1746. Boucher donne à Duflos des dessins « finis »

38



pour l'estampe ; faits à la pierre noire, ils sont de petite taille puisqu'ils sont à peu près au format de la gravure. Ils sont fouillés et très précis, pour permettre au graveur d'être le plus fidèle possible. Ces dessins étaient la propriété du collectionneur Lempereur, et il est possible que Boucher, pour les réaliser, ait fait d'abord l'étude de quelques détails de têtes pour atteindre à une plus grande vraisemblance. C'est ce qu'il fait pour les sujets de la *Tenture chinoise* de 1742, avec quelques rares études de visages chinois, qui techniquement mis au point feront ensuite l'objet de variations multiples. Les dessins finis des scènes d'ensembles à graver pour les *Mœurs et usages des Turcs* (douze vignettes dont un frontispice et sept bandeaux) faisaient tous partie de la collection Lempereur, et constituent les numéros 543 à 548 de sa vente de 1773, avec un autre vendu séparément sous le n° 535, pour une page du tome I qui finalement n'a pas été insérée et dont le titre donné par Duflos est *La mort d'Irène* (ill. 1)².



Ill. 1.
François Boucher.
La Mort d'Irène.
Crayon noir. 19 x 15,5 cm. Collection particulière.

La publication de cet ouvrage illustré par Boucher comme d'ailleurs le *Mahomet II* de Voltaire écrit en 1739, joué en 1741-1742 puis interdit, imprimé à Amsterdam en 1746, coïncide avec la venue à Paris en janvier 1742 d'une ambassade turque reçue par Louis XV, qui a inspiré les artistes du temps, en particulier Étienne Parrocel. On ne peut exclure que Boucher ait ici en mémoire un personnage qu'il aurait vu. Toutefois, l'artiste ne fait pas ici un portrait, l'essentiel des effets pittoresques est suggéré par l'importance des sourcils et des moustaches tombantes, et le travail sur les accessoires du costume et les contrastes de matière entre le col de fourrure – ajouté car il est repassé sur le tracé de l'épaule sous-jacent –, et le drapé clair du vêtement qui suggère une étoffe brillante. Le caractère exotique du personnage et sa mise en volume sont obtenus par un

second plan suggéré par le pan du turban qui passe derrière l'oreille et les plis du même turban qui mettent en ombre de manière très contrastée le haut du visage (technique caractéristique des années 1740), et en pleine lumière les pommettes. Le regard clair en devient très présent. C'est peut-être à ce regard vivant et lumineux que l'on peut le mieux reconnaître François Boucher car il n'existe aucun élément de comparaison avec ce dessin, excepté la gravure de François Gonord d'après l'œuvre non localisée du maître (ill. 2). La mode des turqueries va prendre avec madame de Pompadour après 1745 un nouvel essor, il ne peut pourtant ici être question d'un dessin plus tardif que les années 1745.

Françoise Joulie

¹ F. Joulie, *François Boucher*, Somogy, 2012, n°s 2 et 3 ; F. Joulie, « Art et manière, l'invention du rocaille chez François Boucher », actes de colloque *Les acteurs de la Rocaille*, INHA, 2015 [à paraître].

² Gravure conservée dans la collection Rothschild, musée du Louvre, inv. L.R. À cause de la mention *Mahomet de Voltaire* portée sur le montage du dessin préparatoire à *La Mort d'Irène* récemment reparu, le dessin est lié à la publication de cette pièce. Il fait référence à un épisode romancé de la vie de Mahomet II célèbre à l'époque, qu'on ne trouve pourtant pas dans la pièce éponyme de Voltaire écrite en 1739, mais évoqué dans sa correspondance de la même année à propos d'une tragédie écrite par M. de La Noue (*Correspondance de Voltaire*, 3 avril 1739, Lettre à Monsieur de La Noue auteur de la *Tragédie de Mahomet II*, vol. XI, Paris, éd. Furne, 1837, p. 340).



Ill. 2.
François Gonord (1756-1825) d'après François Boucher.
Tête d'homme.
Manière de crayon, impression en brun.
New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 53.600.1114.



Jacques-André PORTAIL

(Brest, 1695-Versailles, 1759)

11 | L'ENTRETIEN (LA DÉCLARATION)

Circa 1750

Pierre noire, sanguine, plume et encre brune, lavis de sanguine, lavis gris. Filigrane : cornet sur un écu surmonté d'une couronne fleurdelisée, attesté en France dans les années 1740-1750 (notamment papetier Jean Ballande). Au revers, l'étiquette de l'exposition de Copenhague avec le nom du prêteur gratté (« Madame... »).

23,4 x 23,9 cm

Provenance :

- Probablement collection du comte Jean Alexis de Cadoine de Gabriac (1811-1890), Paris.
- Vente *Dessins et aquarelles du XVIII^e siècle*, expert Marius Paulme, Hôtel Drouot, commissaire Paul Chevallier, 6 mars 1899, lot 85 repr. (*La Déclaration*).
- Acquis 10 450 francs à cette vente par Ducret.
- Collection de Mme X en 1935.
- Collection particulière, Neuilly-sur Seine.
- Collection Bernard, Jean-Pierre et Guillaume Dillée, Paris.
- Leur vente, Sotheby's Paris, 18-19 mars 2015, lot 319.

« Une vente intéressante a eu lieu lundi dernier à l'Hôtel, vente de dessins et d'aquarelles du XVIII^e siècle, contenant de fort belles pièces qui ont atteint des prix très élevés. A vrai dire, il ne s'agissait pas là de la collection d'un amateur connu, mais plutôt d'une réunion faite en vue d'une vente. [Cette vente] montre que la vogue, l'engouement fou pour tout ce qui est Boucher, Portail, Lancret, Fragonard, etc., est loin de faiblir. [...] Des Portail, de qualité exceptionnelle il est vrai, ont fait 7 800 francs, 7 600 francs, et l'un d'eux 10 450 francs ! »

C'est en ces termes que *Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne* de 1899 rendait compte de la vente du 6 mars qui fit sensation (p. 83). La provenance non révélée de dix dessins de Portail ne fut guère un obstacle au feu des enchères, obligeant un certain Ducret, collectionneur suisse discret, à payer le prix fort pour la feuille la plus aboutie et la plus spectaculaire de l'artiste. C'est une composition ouverte, fortuite et presque inachevée comme Portail les aimait (*ill. 1-2*), un moment croqué sur le vif sans mise en scène aucune, un instant d'intimité entre un homme et une femme volé lors d'un concert. Mais ici, le lavis et l'encre brune viennent à l'appui de la pierre noire et de la sanguine pour donner plus d'acuité au trait, plus de profondeur au dessin qui tend ainsi vers la miniature et confirme que le

pinceau de l'artiste était tout aussi virtuose que ses crayons. Or, non seulement Portail réservait d'ordinaire ce procédé à ses représentations de chasseurs et de paysans (*ill. 3*), mais surtout, retravaillée dans l'atelier, ce n'est plus ici la simple observation amusée d'un dessinateur dans la lignée de Watteau et de Pater. Ce petit dessin est une œuvre à part entière, toute en contrastes et allusions : la chaise au contour en sanguine côtoie celle traitée en grisaille, l'habit strict et le tricorne de l'homme voisinent avec le bonnet de coton et la robe ordinaire de la femme, la veste rouge de l'homme aux plis et hachures marqués répond au tablier blanc de la femme subtilement dégradé, le visage dans l'ombre de l'homme, son maintien rigide et son poing fermé s'opposent au teint lumineux de la femme, à sa pose décontractée et à ses mains graciles.

D'origine nantaise, Jacques-André Portail fut formé par son père, l'architecte Jacques Portail (1659-1733), qu'il semble avoir secondé pendant un temps, s'occupant notamment des relevés et des plans. Plus tard, les documents mentionnent ses activités de portraitiste et surtout de dessinateur. En 1738, la bienveillance à son égard de Philibert Orry, comte de Vignory, directeur général des Bâtiments et vice-protecteur de l'Académie, lui valut de « quitter les



fonctions d'Ingénieur et d'architecte qu'il exerçoit depuis longtems dans la Province de Bretagne » pour un office de Dessinateur du roi. Deux ans plus tard, Portail obtint le poste de garde des plans et des tableaux de la Couronne et le bénéfice d'un logement à l'hôtel de la surintendance à Versailles. Il y réalisa plusieurs vues du château, de l'orangerie et des jardins qui lui valurent les honneurs de Sa Majesté. Parallèlement, il fut chargé d'organiser la tenue annuelle du Salon : depuis sa réception en 1746, il y exposa lui-même des natures-mortes de fleurs, des vues perspectives et des petites scènes de genre « sous glace », ainsi que, en 1759, un dessin aux crayons « représentant une dame qui lit » (non localisé).

Malgré l'apparition tardive de dessins par Portail au Salon, ses feuilles délicates étaient grandement appréciées par les contemporains de l'artiste et les amateurs les plus prestigieux comme Choisy ou Madame de Pompadour, même si ceux-ci semblaient avoir davantage goûté ses petites compositions montées sous verre. Au siècle suivant en revanche, ce furent bien les études à la pierre noire et à la sanguine qui apportèrent à Portail les louanges les plus appuyées et les comparaisons méritées avec Watteau. Car il y a, dans ces croquis rapides et détachés, un regard plein de tendresse et de lucidité sur une société exquise tiraillée entre l'être et le paraître. Et il y a là également une finesse de trait incomparable, un entendement des attitudes et des matières, une technique sans faille qui font de Portail l'un des meilleurs dessinateurs du XVIII^e siècle français.

A.Z.

Bibliographie

- Xavier Salmon, *Jacques-André Portail (1695-1759), le correspondant de cour d'Antoine Watteau*, Paris, Galerie de Bayser, coll. « Cahiers du Dessin Français » (n° 10), 1996 (omis).



Ill. 2.

Jacques-André Portail.
Conversation entre une femme assise et un homme debout.
Sanguine et pierre noire sur papier. 32,4 x 25,4 cm.
Paris, musée du Louvre, inv. RF 2060.

Expositions

1935, Copenhague, Palais de Charlottenburg, *Udstillingen af Frankrigs kunst fra det XVIII. aarhundrede*, n° 146 ; *L'Art français au XVIII^e siècle*, n° 483 (dimensions erronées 31,1 x 23,5 cm).

1962, Grasse, Musée Fragonard, *Femmes. Dessins de maîtres et petits maîtres du XVII^e siècle*, n° 50 (non repr.).



Ill. 1.

Jacques-André Portail.
Le Concert.
1738. Sanguine et pierre noire sur papier. 32,4 x 25,4 cm.
Malibu, Paul Getty Museum, inv. 88.GB.60.



Ill. 3.

Jacques-André Portail.
Jeune garçon assis tourné vers la gauche tenant un bâton.
Sanguine et pierre noire, lavis brun et gris. 29 x 18 cm.
Collection particulière.



François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

12 | TENDRESSE MATERNELLE (JEUNE FEMME ASSISE SUR UN TONNEAU AVEC UN PETIT GARÇON ET UN CHIEN)

Circa 1765

Pierre noire, estompe, rehauts de craie blanche sur papier initialement bleu. Annoté sur le montage en bas à droite à l'encre brune : *dessiné par Boucher chez M^e la M^{se} de Mesgrigny*. Collé en plein. Montage réalisé par le marchand-mercier et expert parisien Jean-Baptiste Glomy (1711-1786) (Lugt 1119 sur le montage en bas à droite). 36,5 x 23,3 cm

Provenance :

- Offert par l'artiste à Anne-Edmée Marchal de Saincscy, devenue ensuite la marquise de Mesgrigny (mariée en 1770, décédée en 1826).
- Par descendance au comte du Parc, château de Villebertin, Troyes.
- Probablement dispersé lors de sa vente aux enchères (Mes Pierre & Philippe Jonquet, 24-26 septembre 1982), mais non catalogué.

On ne connaît aucun autre dessin de Boucher où il serait désigné donateur. Il est également singulier que le destinataire soit ici une jeune femme plutôt qu'un collectionneur. Dans le cas présent, l'explication est cependant aisée à trouver : Anne-Edmée Marchal de Saincscy, qui, en 1770, épousa Louis Marie, marquis de Mesgrigny (1744-1822), était la sœur de Louis René Marchal de Saincscy, économiste général du Clergé et grand amateur des tableaux de Boucher. Il en possédait au moins seize y compris *Le Lever* et *Le Coucher du Dieu-Soleil Apollon*, conservés aujourd'hui à la Wallace Collection à Londres.

L'inscription en élégante écriture du dix-huitième siècle qui donne à Anne-Edmée le titre de marquise de Mesgrigny est nécessairement postérieure à son mariage. Celui-ci eut lieu le 8 juillet 1770, soit plus d'un mois après la disparition de l'artiste survenue le 30 mai. Boucher offrit donc son dessin lorsque la sœur du collectionneur n'était encore que Mademoiselle de Saincscy. Une autre œuvre atteste probablement de leur relation. Dans la vente en 1982 du château de Villebertin, il y avait, sous le numéro 2, un buste ovale en pastel d'une jeune femme non-identifiée, la main posée sur un livre de musique. Attribué à Allais, ce pastel réapparut depuis sur le marché (je remercie Neil Jeffares d'avoir attiré mon attention sur cette œuvre). Il n'est pas impossible que ce portrait soit de la main de Boucher et qu'il représente la marquise de Mesgrigny, mais pour l'instant aussi bien l'attribution que l'identification restent à confirmer.

Notre dessin est certainement une œuvre tardive de Boucher datant de la deuxième moitié des années 1760. Il est comparable à un autre dessin connu sous le titre *Une jeune femme, un enfant et un chien*, offert aux enchères à plusieurs reprises¹ et où la femme a des fleurs dans son tablier. La feuille est signée et datée « *F. Boucher 176[...]* ». Un autre dessin montrant une jeune femme – elle semble la même que dans notre composition – en train de laver un linge dans un baquet, un petit garçon à ses côtés, est connu d'après une reproduction dans les archives photographiques de François Heim. Enfin, un troisième dessin comparable représentant une jeune femme vue de dos portant son jeune enfant sur le bras, un garçon accroché à sa jupe, est conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon (*ill. 1*)².

Lors de la redécouverte de notre dessin en juillet 2015, il a été suggéré qu'il pourrait s'agir d'une œuvre de Jacques Philippe Joseph de Saint-Quentin (1738-1785). Bien que l'attribution à Boucher soit indiscutable, il est curieux de noter que la vente Marchal de Saincscy du 29 avril 1789 comprenait quatre dessins de Saint-Quentin, deux à l'encre et deux à la pierre noire et craie blanche (lots 84 et 85). Serait-ce possible que sa sœur possédât également des dessins de cet artiste et qu'ensuite il y ait eu confusion entre les dessins de sa main et ceux de Boucher ? Néanmoins, s'il est certain que Saint-Quentin réalisa un certain nombre de dessins du même genre que son maître³, ses types de



silhouettes sont tout à fait particuliers et bien différents de ceux de Boucher, rendant impossible toute confusion.

Notre dessin avec ce trait large de pierre noire, ces rehauts de blanc posés avec insistance, ce fond traité sommairement illustre remarquablement la liberté technique des dernières réalisations de Boucher qui aimait à mélanger les matières en quête d'un meilleur effet. Notre feuille oscille ainsi entre une étude préparatoire et un pastel parfaitement achevé. Elle atteste également des recherches de l'artiste sur la douceur maternelle qui avaient nourri ses plus tendres *Vierges à l'Enfant*. La modestie de l'intérieur, la banalité de l'environnement ne sont que prétexte à l'admiration d'un geste confiant de l'enfant qui caresse le bras de sa mère qui feint de s'intéresser au chien tout en avançant avec entrain vers son fils.

Alastair Laing

¹ Vente Nouveau Drouot, Cornette de Saint-Cyr, 13 décembre 1985, lot 43 ; vente Drouot, Paul Renaud, 23 mai 1986, lot 28 ; vente Sotheby's, Monaco, 29 novembre 1986, lot 42.

² Voir cat. exp. *François Boucher hier et aujourd'hui*, musée du Louvre, 2003, n° 68 ; rapproché par Françoise Joulie à un dessin et un tableau datés respectivement de 1767 et de 1768.

³ Ainsi, celui d'une jeune lavandière accompagnée d'un jeune garçon, vente Drouot-Richelieu, PIASA, 1^{er} décembre 2008, lot 77, signé et daté *St Quentin 1765*.



Ill. 1.
François Boucher.
Jeune mère avec deux enfants.
Vers 1767. Pierre noire, rehauts
de craie blanche. Lyon, musée des
Beaux-Arts, inv. B 1043 P.



Étienne PARROCEL dit le Romain

(Avignon, 1696 - Rome, 1775)

13

LE TAMBOUR

Circa 1740

Sanguine. Annotation postérieure au crayon en bas à gauche : *Parrocel*. Filigrane : une fleur de lys de Florence dans un cercle (emploi attesté en Italie dans la première moitié du XVIII^e siècle).

Au verso, académie à la sanguine d'un homme tenant un bâton (*ill. 1*). Annoté au crayon au verso : « Etienne Parrocel » et plus bas « Charles Parrocel ».

43 x 32,2 cm

Provenance :

- Collection Alfred Normand (1910-1993), Paris (Lugt 153c).
- Ses héritiers jusqu'en 2015, Paris.

Issu d'une grande famille de peintres, spécialistes surtout de scènes de bataille, Étienne était le fils d'Ignace Jacques Parrocel. Celui-ci abandonna sa famille vers 1710 lorsqu'Étienne n'avait que quatorze ans, et n'eut que peu d'influence sur son art. Son véritable maître fut son oncle Pierre, qui avait travaillé, à Rome, dans l'atelier de Carlo Maratta. Lors de sa formation chez le frère Joseph Gabriel Imbert, peintre de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, Étienne Parrocel put prendre connaissance de l'art de Charles Le Brun et notamment de ses multiples dessins de détails.

Pour parfaire son instruction artistique, le jeune artiste se rendit à Rome en 1717, accompagné de ses cousins, Pierre Ignace et Joseph François. À Rome, qu'il ne devait plus quitter, Étienne se passionna pour l'Antiquité, ce dont atteste l'album de plus de trois cents dessins à la plume conservé au Louvre (inv. RF 3729). Ce dernier rassemble ses études d'après les sculptures, interprétées librement, avec des variantes dans les visages et parfois dans les attitudes. D'autres feuilles éparses provenant pour la plupart des héritiers des Parrocel et conservées aujourd'hui au musée Calvet d'Avignon ou au musée des Beaux-Arts de Marseille attestent de l'intérêt d'Étienne pour les maîtres anciens et plus particulièrement les peintres bolonais.

Le premier protecteur d'Étienne Parrocel fut Pierre Guérin de Tencin, évêque d'Embrun, qui, en 1724, lui commanda une peinture représentant la cérémonie de son investiture (non localisée). Dès lors, le peintre reçut de nombreuses commandes : fresques et peintures à l'huile, notamment pour les églises de Rome et de sa Provence natale. En 1734, il intégra l'Académie de Saint-Luc.



Ill. 1.
Verso.



La plupart des dessins d'Étienne sont réalisés à la pierre noire avec des rehauts de craie blanche, plus rarement à la sanguine seule. À l'instar de notre feuille, ces sanguines sont souvent des études achevées et soignées pour des figures de ses tableaux. Ainsi, la *Tête de moine* donnée par Mathias Polakovits à l'École nationale des Beaux-Arts en 1987 (ill. 2) correspond au tableau d'autel représentant le *Bienheureux Gabriel Ferretti en adoration devant une Vierge à l'Enfant*, signé et daté de 1756 (Ancône, église San Giovanni Battista). Ce dessin se caractérise par son grand format, les contours appuyés et le travail régulier de hachures qui marquent les ombres et indiquent les couleurs sombres, ménageant de larges réserves pour les parties éclairées.

On trouve la même manière de procéder dans notre dessin, sans qu'il puisse être rattaché à une peinture connue de Parrocel. En effet, ce soldat battant du tambour, vu de dos et genou à terre, qui, avec ses manches tailladées et son épée à deux mains pourrait appartenir aux gardes suisses du pape, conserve une part de mystère. L'œuvre est parfaitement finie et n'omet aucun détail jusqu'à l'ornement de la dague et les liens au dos de la veste. En même temps, la pose du modèle laisse imaginer une composition plus grande, mais pas nécessairement une scène militaire. Contrairement à bien des membres de sa famille, Étienne Parrocel ne paraît en effet jamais avoir été tenté par les scènes de bataille, y compris lorsque le thème de soldats au repos et des salles des gardes, illustré au XVII^e siècle par Salvator Rosa ou Sébastien Bourdon, revint à la mode avec le *Corps de garde* présenté par Carle Van Loo au Salon de 1757. Le verso de notre sanguine qui révèle une académie d'homme serrant un bâton noueux et au visage plein de détermination (ill. 1), permet au contraire de supposer une composition religieuse emplie d'émotion, à l'instar de celles que Parrocel peignait pour les églises de Rome.

A.Z.



Ill. 2.
Étienne Parrocel.
Tête de moine.
Vers 1755. Sanguine. 40,6 x 26,7 cm. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. PM 2540.



Ill. 3.
Étienne Parrocel.
Académie d'homme assis de dos.
Sanguine. Avignon, musée Calvet, inv. 996.7.12.

Bibliographie

- Philippe Malgouyres, *Dessins de la donation Marcel Puech au musée Calvet, Avignon. Catalogue sommaire*, Paris, RMN, 1998, t. II.
- Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Une dynastie de peintres. Les Parrocel*, catalogue d'exposition, Paris, ENSB-A, Avignon, musée Calvet, 2008.



Domenico FEDELI dit MAGGIOTTO

(Venise, 1712 - 1794)

14 | LE PÈLERIN

Circa 1760

Pierre noire, craie blanche, lavis de pierre noire sur papier préparé gris.
29 x 21,5 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Né à Venise d'un père gondolier, Domenico Fedeli apparaît toujours dans les documents sous son surnom de Maggiotto. À l'âge de dix ans, il entra dans l'atelier de Giovanni Battista Piazzetta pour y demeurer jusqu'à la mort du célèbre peintre en 1754, d'abord comme son apprenti, puis proche collaborateur. En 1750, Maggiotto fut reçu dans la guilde des peintres de Venise et l'année d'après devint membre du *Collegio dei pittori* où il occupa diverses fonctions administratives : prieur, syndic et, enfin, président. Piazzetta l'associait volontiers à la réalisation de ses commandes, sans doute davantage que ses autres élèves et de plus en plus régulièrement vers la fin de sa vie. Après sa disparition en 1754, ce fut Maggiotto qui eut à terminer le retable de l'église San Salvador, qu'il signa « *Quod Jo Bat^{ra} Piazzeta pingebat Sun Majotto reverenter* ».

Établi désormais à son propre compte, Maggiotto fut semble-t-il tenté dans un premier temps par une carrière en Allemagne, mais finalement ne s'éloigna jamais de Venise. Pour se rapprocher de sa famille, il s'installa dans la paroisse de San Giovanni in Bragora. Il peignit pour l'église paroissiale le retable de la *Vierge en gloire* (perdu). En 1756, il fit son entrée dans l'Académie de peinture et de sculpture créée six ans auparavant et dirigée alors par Tiepolo. Très impliqué dans la vie de l'Académie surtout après le départ de Tiepolo pour Milan, Maggiotto se chargea, en plus de l'enseignement, de diverses inspections, des restaurations de peintures anciennes et des expertises.

Maggiotto fut profondément marqué par l'esprit de Piazzetta, dont il maîtrisait parfaitement la technique et les méthodes et dont il reprit le répertoire thématique, travaillant parfois sur le même modèle et s'inspirant des compositions de son professeur même après la mort de celui-ci. Ses œuvres étaient régulièrement confondues avec celles de Piazzetta ou celles du fils et élève de Maggiotto,



Ill. 1.

Domenico Maggiotto.

Jeune garçon avec une flûte.

Vers 1745. Huile sur toile. 72 x 57 cm. Venise, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano.

Francesco, jusqu'aux recherches récentes qui permirent enfin d'isoler la figure artistique de Domenico dans l'abondante production vénitienne du XVIII^e siècle. Reconstitué à partir d'une douzaine de peintures signées ou documentées, son corpus autographe compte aujourd'hui une cinquantaine de tableaux, mais également des dessins où la personnalité de Maggiotto se révèle davantage.





On divise généralement la carrière de l'artiste en trois périodes. La première, allant de 1740 environ jusqu'en 1754, se caractérise par l'attachement sans faille au vocabulaire du maître et la réalisation appliquée, non sans une certaine délicatesse cependant, qui apparaît comme propre à Maggiotto. C'est vers 1745 qu'il peignit son premier chef-d'œuvre, *Le Jeune homme à la flûte* (ill. 1), où l'enseignement de Piazzetta est tempéré par une touche étalée et un clair-obscur plus prononcé. La deuxième période, de 1755 à 1765 environ, fut l'époque de la consécration, de la reconnaissance officielle et de sollicitations nombreuses pour les retables d'églises, les portraits, mais aussi et surtout pour les scènes de genre et les figures de fantaisie. La mort de son maître marqua en effet un tournant profond dans l'art de Maggiotto qui paraît alors, à l'âge de quarante-deux ans, se libérer enfin de l'emprise de Piazzetta, autant artistique que spirituelle. L'artiste voulut s'éloigner des formules de son

professeur, séduit par la perfection académique et l'esthétique de Tiepolo, puis par la peinture hollandaise du XVIII^e siècle avec Rembrandt, Vermeer, Baburen et Van Honthorst dont il connaissait les œuvres par la gravure. Ce style éclectique s'épura avec l'âge, lorsque, peignant peu car accaparé par ses devoirs d'académicien, il se plaisait à reprendre les thèmes de sa jeunesse.

Notre dessin, bien qu'il perpétue la tradition rendue célèbre par Piazzetta de portraits en buste au cadrage serré et avec une main visible, appartient à cette deuxième période dans la carrière de Maggiotto, la plus féconde et où s'affirme sa manière « *chiara e luminosa* » selon les mots du peintre Alessandro Longhi (*Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più renomati del presente secolo*, Venise, 1762, p. 19). À la même époque, il fournit au graveur Joseph Wagner les dessins pour une série de quatre feuilles qui présente des similitudes frappantes avec notre œuvre (ill. 2). Certes, la

composition et la technique tiennent encore beaucoup de Piazzetta, mais le rendu est très différent. Maggiotto cherche à retranscrire l'air autant que la lumière, la matière autant que les formes, le sentiment autant que l'attitude, caractéristiques communes aux autres dessins de l'artiste (ill. 3-4). Il se sert beaucoup de l'estompe ou, comme dans notre œuvre, du lavis de pierre noire pour adoucir les courbes et atténuer les passages entre les parties éclairées et celles plongées dans l'ombre. Il s'enthousiasme pour la doublure fourrée de la cape, les boucles des cheveux, la courbure du nez, l'éclat du regard, la sensualité des lèvres entrouvertes. Plus que son maître, Maggiotto semble, dans ses figures de fantaisie, vouloir raconter une histoire, leur donner un sens moralisateur ce dont attestent les titres des estampes de Wagner.

A.Z.

Bibliographie

- Maria Agnese Chiari Moretto Wiel (dir.), *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, catalogue d'exposition, Venise, 1996.
- Ettore Merkel, « Domenico Fedeli detto il Maggiotto », dans *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogue d'exposition, Venise, 1983, p. 153-162.
- Rodolfo Pallucchini, « Il Piazzetta e la sua scuola », dans *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogue d'exposition, Venise, 1983, p. 13-42.



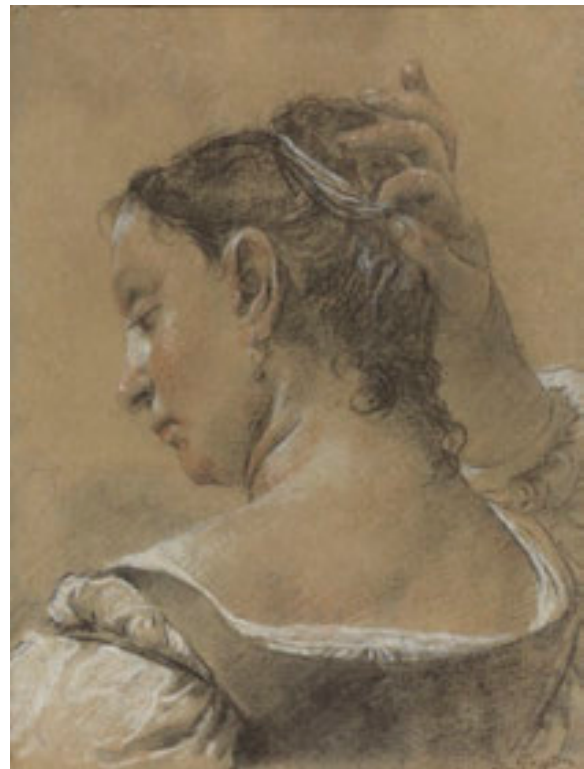
Ill. 2.

Joseph Wagner d'après Domenico Maggiotto.
No. 4. *L'uno il sonno cincilia in varie forme ; ma il buon guerrier coll'armi in man non dormi*. Vers 1760. Burin. 34,2 x 26 cm. Venise, collection particulière.



Ill. 3.

Domenico Maggiotto. *Jeune garçon coiffé d'un bérêt*.
Pierre noire, rehauts de blanc sur papier bleu. 39,1 x 31,3 cm.
New York, Pierpont Morgan Library & Museum, inv. 2001.54:2.



Ill. 4.

Domenico Maggiotto. *Portrait d'une femme*.
Pierre noire, craie blanche, sanguine sur papier autrefois bleu.
37,5 x 28,1 cm. Washington, National Gallery of Art, inv. 1997.57.4.

Jean ou Jean-François de SOMPSOIS
(vers 1720 - Paris ?, après 1797)

15 | LA PEINTURE SOUS LES TRAITES DE MADAME DU BARRY PEINT LE PORTRAIT DE LOUIS XV

1774

Gouache sur parchemin. Le portrait du roi est peint sur une feuille distincte, découpée et collée en plein. Signé à gauche sur la base de la colonne : *De Sompsois Inv^t / & Pinxit Anno / 1774.*

Beau cadre en bronze doré surmonté d'un nœud d'époque Louis XVI.

Au verso, longue note (orthographe et ponctuation conservées) :

Sujet du tableau

Le Portrait principal est Louis Quinze Roi de France, Minerve représentée par M^{de} La Comtesse Du Barry qui tient des Couronnes de Lauriers pour être distribués aux Genies de tous les Genres de Peinture qui sont au bas du tableau ainsi que la Sculpture. L'auteur P. [sic] de Sompsois le présenta au Roi et à M^{de} Du barri [sic] en 1774. depuis Ce tems on ignora ce qu'il étoit devenu. Ce ne fut qu'en 1806 plus de 30 ans après et depuis la mort de l'auteur que sa fille unique qui étoit retirée dans un dep^s et que des affaires appellèrent à paris retrouva le tableau chez un m^d de Tableau elle apprit qu'à la mort de M^{de} Du barry il avait été acheté par une personne attaché à la famille d'Orléans. Elle l'acheta et la possède depuis.

P. Sompsois fecit ci 1774 (1775 barré)

[rajouté plus tard par la même main]

**on a sçut depuis que ce tableau avoit été caché à Lucienne dans une embrasure de croisée derrière la boiserie. Lorsque M^{de} Du barry fut emfermée à la Conciergerie dont elle n'est sortie que pour monter à l'échafaud.*

27,5 x 20,1 cm

Provenance :

Probablement collection Jeanne Bécu de Cantigny, comtesse Du Barry (1743-1793), Louveciennes (d'après l'annotation au verso).

Probablement N de Sompsois, fille de l'artiste (d'après l'annotation au verso).

France, collection particulière.

Faite autant de négociations officielles que d'intrigues, de complots, de faux-semblants et d'impostures, la diplomatie européenne du milieu du XVIII^e siècle alimente bon nombre de légendes, à commencer par la plus célèbre, celle du chevalier d'Éon. Celui-ci dut intervenir dans les relations entre la France et la Russie, en froid et sans ambassadeurs réciproques durant dix ans, entre le départ en 1748 du comte d'Alion et l'arrivée en 1757 du marquis de L'Hôpital, préparée dans le plus grand secret par le chevalier et Mackensie-Douglas. L'ambassade très solennelle de L'Hôpital comprait Louis-Alexandre Frotier de La Messelière (1710-1777) qui, dans ses mémoires publiés en 1803, attribue l'amélioration des rapports entre les deux États à « un certain Sompsoy, fils du Suisse de M. le duc de Gesvres¹ qui, ayant le talent de peindre en miniature, se présenta pour faire le portrait de l'impératrice »². D'après La Messelière,

l'artiste exposa tellement bien la « grande vénération » que les Français avaient pour Élisabeth, que la tsarine finit par lui avouer son souhait de voir plus de Français à sa cour. « Sompsoy s'offrit de faire savoir ses intentions au roi par le moyen de M. le duc de Gesvres. Il fut approuvé, partit, sous prétexte de venir chercher sa femme à Paris, et s'acquitta très bien de sa commission. » D'Éon et Douglas arrivaient donc sur un terrain préparé par un miniaturiste.

Ce court passage suffit à faire de Sompsois un agent diplomatique. Mais ces informations sont à prendre avec une extrême prudence. Rien n'atteste en effet que Jean ou Jean-François de Sompsois soit issu de l'entourage du duc de Gesvres. En effet, il déclara en 1778 être noble et Français, et était vraisemblablement apparenté à la famille champenoise de Sompsois de petite noblesse. En tout cas, alors que les documents et les mémoires le nomment Sompsoy, Sampsoui,







Sampçoi, Samsois ou Sumpsois, lui-même ne signa jamais autrement que « De Sompsois ».

De même, l'activité diplomatique du peintre ne se confirme par aucune dépêche officielle ni missive privée, bien qu'une tentative de questionner l'héritier du trône, futur Pierre III, soit bien relatée dans une lettre du 17 septembre 1756 envoyée par Catherine la Grande à Charles Hanbury Williams³. De Sompsois vint présenter les pastels au couple, et en profita pour demander à Pierre s'il avait peur que les Français s'immiscent dans les questions de la succession. L'entrevue tourna court : tandis que l'héritier répondait sèchement à l'artiste de ne se mêler que de ses affaires, la future impératrice le menaçait d'emprisonnement.

Les renseignements les plus exacts que nous ayons sur de Sompsois se trouvent dans les textes de Jacob von Stählin (1709-1785), professeur de l'Académie des Sciences de Saint-Petersbourg, premier directeur de l'Académie des Beaux-Arts, poète, médailleur et graveur. S'il ne dit mot sur la formation et l'arrivée de l'artiste en Russie, il le décrit comme miniaturiste et pastelliste remarquable, auteur de nombreux portraits des membres de la cour et surtout de l'impératrice, notamment sur les tabatières que celle-ci aimait offrir. La miniature de l'ambassadeur autrichien Miklós Esterházy fut, de l'avis de Stählin, « particulièrement réussie ». Pour l'anniversaire d'Élisabeth en 1753, le comte Alexei Razoumovski avait commandé à de Sompsois un éventail avec des vues de Tsarskoe Selo animées « de centaines de figures »⁴. Von Stählin estimait beaucoup le talent du Français, quoique trouvant son dessin un peu faible. Il raconte qu'un jour, de Sompsois, étant chez le baron de Breteuil (ambassadeur de France en Russie entre 1760 et 1763), vit le peintre Louis-Jean-François Lagrenée y dessiner les portraits au crayon des invités. « Encore un à rajouter ici », dit le miniaturiste, en traçant l'image de Lagrenée lui-même qu'il épingla au mur aux côtés des autres feuilles⁵.

Le peintre fit deux séjours à Saint-Petersbourg. Le premier, vers 1753-1755, et le second entre 1755-1756 et 1763-1764. Sa carrière russe est confirmée par plusieurs œuvres signées de sa main, dont onze portraits au pastel des dames d'honneur de Catherine figurées en éléments, continents ou saisons (Oranienbaum, Palais Chinois, *ill. 1*) et qui sont ceux mentionnés dans la lettre de la grande-duchesse. Plusieurs portraits sont datables des années 1763-1764 : celui au pastel du futur empereur Paul I^{er} (Saint-Petersbourg, musée Russe, 45 x 38 cm), celui à l'huile de la comtesse de Solms-Sonnenwalde, épouse de l'ambassadeur de Prusse arrivé en 1762 (*ill. 2*), ou celui à la miniature d'une dame inconnue (*ill. 3*).



Ill. 1.

Jean de Sompsois.

Anna Nikitichna Roumiantseva, épouse Narychkina, en Air.

1756. Pastel sur carton. 54 x 44 cm. Oranienbaum, Palais Chinois.

Cette dernière est la plus grande des miniatures subsistantes de Sompsois, bien qu'elle se résume toujours à une représentation en buste. C'est d'ailleurs le cas de l'ensemble de ses portraits, quelle que soit la technique employée, à l'exception de son autoportrait avec son épouse, perdu et connu grâce à un court poème de Barnabé Farmian Durosoy publié en 1769⁶. Le poète imagine à cette occasion une dispute entre le « dieu du Goût » qui souhaite porter l'œuvre dans le temple de Minerve et l'Amour qui le veut pour sa mère, Vénus.

Dans ce corpus particulièrement uniforme, notre œuvre apparaît comme tout à fait exceptionnelle. Elle l'est d'abord par sa taille, qui transforme la miniature en véritable tableau. S'y rajoutent ensuite la grande complexité de la composition, l'exubérance et le détail du décor, ainsi que l'introduction de nombreux personnages allégoriques et des putti : l'on ne peut citer comme autre exemple que le petit Zéphyr du portrait de Narychkina et les bases de colonnes ou draperies qui agrémentent quelques miniatures. Enfin, la date de notre peinture, 1774, soulève la question de l'activité de Sompsois après son retour de Russie.

Car, aussi étrange que cela puisse paraître, il existe, dans sa biographie, une lacune entre 1764 et 1775, lorsque son nom, « de Sompsois, écuyer » apparaît dans la liste des



onze associés libres de l'Académie de Saint-Luc. En effet, il n'expose rien aux salons de cette institution, disparue avec la suppression des corporations parisiennes dès 1776. En 1778, de Sompsois fut reçu maître peintre à La Haye en refusant cependant de payer les frais d'entrée en tant que noble français. Dans les documents russes, un paiement de 750 roubles – somme considérable – est enregistré en 1780 en faveur du peintre. Plusieurs pastels datés d'entre 1782 et 1791 attestent de sa présence aux Pays-Bas. Il fut ensuite de nouveau à Paris, se liant au comte de Paroy, ce qui lui permit de faire le pastel de Madame Royale (50 x 36 cm, collection particulière). Citée dans un document de 1797, la miniature du comte de Provence serait la dernière mention connue de Sompsois.

Des œuvres manquent également pour combler cette dizaine d'années de carrière entre 1765 et 1775. Deux miniatures signées seulement, semblent, d'après le costume, dater de cette période : celle annotée au verso « Madame Roussel » (gouache sur parchemin, 4,3 x 3,5 cm, anc. coll. David-Weill, n° 784 ; vente Sotheby's Londres, 10 novembre 1986, lot 78) et celle représentant une dame inconnue (ill. 4). Il faut vraisemblablement y ajouter le profil de l'acteur et dramaturge Pierre Laurent Buirette de Belloy gravé par Augustin de Saint-Aubin pour le frontispice de la première édition du *Siège de Calais* en 1765 (ill. 5). Le riche encadrement du portrait avec génie et cénotaphe, s'il n'est pas sans rappeler notre miniature, est l'œuvre de Saint-Aubin comme l'indique l'annotation sous la gravure « *De Sompsois delin effigies / De St Aubin Fecit* ».

Il semble néanmoins que de Sompsois demeura tout ce temps à Paris, probablement rue de Tournon dans la maison où son épouse, Marie-Anne Langlois, est décédée en 1760. Notre grande et somptueuse miniature est-elle l'accomplissement d'une activité, le chef-d'œuvre attendu, voire commandé, ou, au contraire, l'espoir d'être enfin remarqué, l'ultime tentative de s'imposer à la cour ? Les éléments nous manquent pour trancher en faveur de l'une ou de l'autre hypothèse. Mais il serait en effet surprenant qu'un artiste comme de Sompsois ne puisse se constituer rapidement une clientèle au retour de Saint-Pétersbourg. L'art de la miniature était à cette époque particulièrement prisé et les commandes abondaient. Les créations de l'artiste sont probablement à rechercher parmi les portraits non signés, à l'instar de huit miniatures récemment passées en vente et qui représentent les souverains russes, suédois et hollandais (Guillaume V d'Orange Nassau et son épouse Wilhelmine de Prusse née en 1751).

Ceci laisserait supposer que de Sompsois resta actif durant toutes ces années sans pour autant entrer à l'Académie. Notre œuvre qui célèbre la Peinture et la Sculpture était-



Ill. 2.
Jean de Sompsois.
Portrait de Wilhelmine Charlotte von Dönhoff, comtesse de Solms-Sonnenwalde.
Vers 1763. Huile sur toile. 79,5 x 63,3 cm. Saint-Pétersbourg, collection particulière.



Ill. 3.
Jean de Sompsois.
Dame en robe bleue tenant un loup.
Vers 1763. Gouache sur parchemin. 5,2 x 7,3 cm. Collection particulière.

elle destinée à lui permettre de se présenter devant ses confrères ? Le fait que le nom de Sompsois n'apparaît dans aucun compte rendu de séance invalide cette supposition. Vu le temps nécessaire à la réalisation d'une telle peinture, il est plus probable qu'il s'agisse d'une commande privée plutôt que d'une initiative personnelle. Pourquoi pas un cadeau pour Madame Du Barry ou de Madame Du Barry ? Car c'est bien la favorite qu'il faut reconnaître dans la figure de la Peinture en train de parachever le portrait du

Sujet du tableau

Le Portrait principal est Louis
quinze Roi de France, Minerve
représentée par M^{lle} La Courtoise Du Barry
qui tient des Couronnes de Lauriers
pour être distribuées aux Genies de tous les
Genres de Peinture qui sont au bas du tableau
ainsi que la Sculpture. — L'auteur P. de Longueville
le presenta au Roi et à M^{lle} Du Barry en 1774.
Depuis le tems on ignore à quel égard il étoit devenue
à ne fut qu'en 1800. plus de 20 ans après
et depuis la mort de l'auteur que sa fille unique
qui étoit retirée dans un des^t et que des affaires
appelèrent à Paris retrouva le tableau chez
un M^l de Tableau elle apprit qu'il avoit été
acheté par une personne attachée à la
famille d'Orléans elle l'acheta
et le possède depuis

P. Longueville finit en 1774.

+ on a fait depuis que ce tableau n'oit été caché
à Lucienne dans une embrasure de Croisée derrière
la boiserie lorsque M^{lle} Du Barry fut enfermée et
à la Conciergerie dont elle n'est sortie que pour
monter à Blois.



Ill. 4.

Jean de Sompsois.

Portrait de femme en robe vert clair.

Vers 1770. Aquarelle et gouache sur parchemin. Signé. 4,1 x 3,4 cm.

Tansey Miniatures Foundation, inv. 2008-78.

roi Louis XV. Celui-ci, reprenant le célèbre tableau de Louis Michel Van Loo, est peint sur un parchemin séparé, avec une précision extraordinaire. Le reste apparaît comme un encadrement de ce portrait, à commencer par le riche cadre doré orné des armes de France dont chaque détail est un modèle de perfection. Le parchemin du portrait royal est découpé pour recevoir le profil de la Peinture, réplique en couleurs du buste de Madame Du Barry par Pajou. Aux pieds du chevalet, un putto est occupé à graver un profil sur une plaque de cuivre, tandis que l'autre choisit un bâton de pastel pour continuer son dessin. À droite, un putto assis à une table met la dernière touche à une miniature ovale ; devant lui, les coquillages qui lui servent à préparer ses couleurs. Deux autres putti créent des médailles : l'un plonge le métal dans le feu d'un brasero, l'autre tient un poinçon et montre fièrement le résultat à la Sculpture, occupée à tailler dans le marbre le buste du roi. Elle emprunte également ses traits à Madame Du Barry, telle qu'elle apparaît dans le portrait de 1773 par Drouais ou dans la gravure de Louis-Marin Bonnet datée de 1769 et accompagnée d'une devise : « Les Grâces & l'Amour sans cesse l'environnent, Et les Arts, avec eux, tour-à-tour, la couronnent ». Au-dessus de cette agitation créatrice à la gloire du Très Chrétien et de sa muse – comment ne pas songer au portrait allégorique de la favorite en Muse des Arts par Drouais exposé au Salon de 1771 – trône Minerve sur un nuage vaporeux. La déesse tient deux couronnes de laurier destinées à la Peinture et à la Sculpture.

Sa pose plus libre et mieux proportionnée que celle des deux allégories laisse croire que de Sompsois se servit d'une figure existante.

L'ensemble est une célébration des beaux-arts, ou, plus exactement la glorification de l'art du portrait, spécialité de



Ill. 5.

Jean de Sompsois et Augustin de Saint-Aubin.

Frontispice du Siège de Calais.

1765. Eau-forte.

l'artiste. Brisant la hiérarchie académique, le portrait devient ainsi le premier des genres car seul capable de représenter le roi dans sa majesté. Mais notre miniature est également une vraie merveille aux couleurs flamboyantes, dont l'harmonie est soutenue par l'omniprésence des blancs et le fond gris de nuages et de colonnes un peu maladroitement typiques de l'artiste. De Sompsois soigne le moindre détail de son chef-d'œuvre : le hibou sur le casque de Minerve, le nœud rose dans les cheveux de la Sculpture, les lacets verts des sandales de la Peinture, les bâtonnets de pastel dans leur boîte ou les bas-reliefs sur la base du piédestal de marbre vert. Il se montre ici un artiste accompli, capable de dépasser les frontières étroites de son genre pour se faire peintre d'histoire, ce que souligne la fière signature *De Sompsois Inv^t et Pinxit Anno 1774*. Mais c'est probablement cette date qui priva la miniature et son auteur d'une célébrité largement méritée : le roi mourut le 10 mai 1774 et la favorite perdit toute influence en quittant la cour.

A.Z.



Bibliographie

- Leo R. Schidlof, *La miniature en Europe aux XVI, XVII, XVIII^e et XIX^e siècles*, Graz, 1964, vol. II, p. 714.
 - Андрей А. Карев, *Миниатюрный портрет в России XVIII века*, Мос-
cou, 1989, p. 90-92.
 - *Miniatures and enamels from the D. David-Weill collection*, Paris, 1757,
p. 304.
 - *Miniatures et émaux de la collection David-Weill*, Paris, 1957, p. 304.
 - Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, 2006, p. 506.
 - Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, version en ligne mise à
jour le 13 mars 2015, <http://www.pastellists.com/Articles/sompsois.pdf>.
 - [Vladimir G. Klementiev] Владимир Г. Клементьев, « Портреты
Жана де Сампсуа в коллекции Китайского дворца-музея », *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990*, Moscou,
1992, p. 298-307.
 - [Galina N. Komelova] Галина Н. Комелова, « Миниатюрист
Франсуа Сампсуа в России », *Россия-Франция. Век Просвещения. Сборник научных трудов*, Saint-Petersbourg, 1992, p. 88-99.
 - Berndt Pappe et Juliane Schmieglitz-Otten, *Miniaturen des Rokoko aus
der Sammlung Tansey*, Munich, 2008, p. 228-229.
 - Sabine Moehring, *L'original était fait pour les Dieux! Die Comtesse Dubarry
in der Bildkunst*, Cologne, 1995.
- ¹ François-Joachim Bernard Potier, duc de Gesvres (1692-1757), gouver-
neur d'Île-de-France.
- ² Louis-Alexandre Frotier de La Messelière, *Voyage à Pétersbourg, ou
Nouveaux Mémoires sur la Russie*, pub. V.-D. Musset-Pathay, Paris, 1803,
p. 71-72.
- ³ *Correspondence of Catherine the Great, when Grand-Duchess, with Sir
Charles Hanbury-Williams*, éd. Earl of Ilchester, Londres, 1928, p. 138-
139.
- ⁴ Karl Stählin, *Aus den Papieren Jacob von Stählins, ein biographischer Beitrag
zur deutsch-russischen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Königsberg, 1926,
p. 197.
- ⁵ Якоб ван Штелин (Jacob von Stählin), *Записки Якоба Штелина об
изящных искусствах в России*, т. I, Moscou, 1990, p. 82.
- ⁶ « Vers. À Monsieur de Sompsois, sur le Tableau fait par lui, où Madame
son Epouse & lui sont peints ensemble », Barnabé Farmian Durosoy,
Cœuvres mêlées de M. de Rozoi, Seconde partie, Londres, 1769, p. 147-148.

Théodore GÉRICAUT

(Rouen, 1791 - Paris, 1824)

16

LE CHARIOT À CHARBON (RECTO) DEUX PÊCHEURS DANS UN PAYSAGE (VERSO)

1821-1822

Mine de plomb, plume et lavis d'encre brune sur papier crème. Signé en bas à gauche à l'encre brune *Gericault*. Au verso, un paysage à la mine de plomb et lavis de sépia (ill. 6).

18,4 x 25,6 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Le motif de notre remarquable aquarelle est en rapport direct avec l'une des lithographies bien connue de Géricault, *The Coal Waggon*, publiée à Londres le 1^{er} février 1821 dans une série ambitieuse de 13 grandes lithographies intitulée *Various Subjects Drawns from Life and on Stone by J. Géricault* (ill. 1) et réimprimée en France en 1822 dans la *Suite des grandes lithographies françaises* (ill. 2). Charles Clément, premier catalographe du peintre, en fit cette description dès 1866 : « Un chariot à charbon, attelé de cinq chevaux, descend une côte et va arriver près d'un bateau. Le charretier retient le timonier. Un autre homme est assis sur le devant du chariot »¹. En 1868, Clément ajouta à la fin de sa notice : « M. His de La Salle possède une belle étude pour cette pièce »². Ce dessin figura ensuite à la vente du célèbre collectionneur (Christie's, Londres, 27 novembre 1880, lot 50).

De l'avis de l'ensemble des spécialistes de Géricault et de l'histoire de la lithographie, la série de 1821 est un véritable chef-d'œuvre. Jamais, depuis l'invention de cette technique, en 1796, un artiste n'avait atteint une maîtrise aussi parfaite. Parmi ces lithographies, se trouve *La charrette à charbon*, dont le thème, a-t-on dit – et à juste titre –, « fut un véritable *leitmotiv* de la période anglaise »³. Théodore Géricault partage avec nombre de ses contemporains qui se sont rendus en Angleterre après la longue période du blocus napoléonien cette véritable fascination pour le charbon et son transport. Cette matière première était alors totalement inconnue à Paris (on s'y chauffait uniquement au bois) et n'y fit son entrée qu'à partir de 1828. Le voyageur étranger se rendant pour la première fois à Londres ne pouvait, semble-t-il, échapper aux problèmes que posait déjà cette intense utilisation du charbon, véritable symbole de la révolution industrielle anglaise, de l'activité économique et de l'énergie.



Ill. 1.
Théodore Géricault.
The Coal Waggon.
Lithographie. 1^{er} février 1821. 19,5 x 31 cm.



Ill. 2.
Théodore Géricault.
Le Chariot à charbon.
Lithographie. 1822. 19,2 x 30,3 cm.





Garciennetta



On réalise donc combien la thématique de la charrette de charbon est importante dans l'œuvre anglaise de Géricault, et pourquoi ce dernier lui consacra des aquarelles et des lithographies de toute beauté. Telle la barque de Charon, la charrette symbolise le passage d'un monde à l'autre (de l'agrar à l'industriel) et stigmatise ces fameuses « inégalités des classes » de la vie anglaise⁴, conséquences tragiques et inévitables qui frappaient tant les libéraux français des années 1820.

Notre aquarelle inédite est donc une vraie redécouverte dont la situation par rapport à la lithographie de 1821 et de la réédition française de 1822 est cruciale à préciser. Outre l'étude de la collection His de La Salle qui se confond probablement avec le dessin conservé dans une collection particulière, il existe deux autres aquarelles au Wadsworth Artheneum de Hartford (*ill. 3*) et au Musée Bonnat de Bayonne (*ill. 4*), cette dernière signée et datée de 1820 (19 x 30 cm, inv. 692). Ce millésime est d'importance majeure puisqu'il confirme notre hypothèse, à savoir que les sujets réalisés à Londres, en février 1821, avaient été travaillés quelques mois plus tôt à Londres même, mais peut-être encore à Paris dans l'attente du prochain séjour en Angleterre. On sait en effet par Clément que les lithographies de Géricault étaient souvent faites « d'après des tableaux à l'huile ou des aquarelles ». Autrement dit, elles n'étaient absolument pas dessinées et improvisées directement sur la pierre, mais bien le fruit d'un long travail préparatoire.

Dans notre aquarelle, la signature paraît totalement autographe, homogène et cohérente avec l'ensemble de l'écriture graphique du dessin. Elle se trouve à gauche, alors qu'elle se situe à droite dans les aquarelles de Bayonne et de Hartford. Si elle semble moins appliquée, c'est peut-être la preuve qu'elle a été faite immédiatement, dès l'achèvement du dessin. La comparaison entre l'aquarelle de Bayonne et la nôtre est spectaculaire : plus grande, celle de Bayonne semble beaucoup moins monumentale, moins forte, moins sculpturale. Cet effet tient au cadrage de la scène mais aussi à la différence de technique, puisqu'il s'agit du lavis d'encre grise. Les deux œuvres sont donc radicalement différentes. On comprend mieux que Géricault, dans le cadre de ses explorations sérielles et chromatiques, ait voulu tester ces deux approches. Quant à l'aquarelle de Hartford, elle partage une évidente fraternité avec celle de Bayonne : l'une semble l'émanation de l'autre. À l'évidence Géricault a fait usage du calque. L'aquarelle d'Hartford, avec ses rochers (au premier plan à gauche et au centre) plus ronds, moins anguleux, pourrait être la première version et celle de Bayonne la seconde. Cette dernière ayant valeur



Ill. 3.
Théodore Géricault.
Étude pour The Coal Waggon. 1820-1821. Plume et encre brune, lavis de brun et aquarelle. 18, 3 x 29,8 cm. Hartford, Waldsworth Atheneum Museum of Art, inv. 1934.1.



Ill. 4.
Théodore Géricault.
The Coal Waggon.
1820. Plume et encre brune, lavis d'encre grise. 19 x 30 cm.
Bayonne, Musée Bonnat, inv. 692.

de prototype de la lithographie, ce qui pourrait peut-être expliquer la signature suivie du millésime.

Le choix du seul lavis de brun, dans notre aquarelle, mérite attention. Géricault, en effet, n'a pas voulu la rehausser de gouache blanche (un exercice dans lequel il excellait), préférant utiliser, de main de maître, la réserve du papier crème pour signifier l'éclat de la lumière sur les rochers plats du premier plan mais encore sur la robe du premier cheval. L'usage de cette réserve lui permettait encore de faire les deux petites voiles blanches au fond à gauche, mais encore et surtout la complexe architecture des nuages. De fait, ces derniers sont magistralement animés. Grâce à la subtile association du lavis et de la réserve blanche du papier, Géricault est arrivé à suggérer la consistance aqueuse de ce



read to

ciel tourmenté. Ce dernier (qui occupe une place bien plus grande que dans les deux lithographies) avait été l'objet d'une attention toute particulière de la part de Géricault, et participe activement au climat psychologique de la scène. La remarque de Charles Robert Cockerell prend ici tout son sens : « [Géricault] a souvent dit que l'Angleterre était le meilleur endroit qu'il connaisse pour étudier l'air ». La légèreté des nuages et la suggestion du vent servent, par contraste, à renforcer le poids du chariot, des sacs de charbon mais encore la masse musculaire des chevaux.

D'autres détails sont encore appuyés comme, au fond à gauche, bien discernables, le mat du voilier au premier plan et les montagnes dans le lointain. La modification des visages est encore spectaculaire. Calme et concentré dans les aquarelles d'Hartford et de Bayonne, le visage du personnage central est sévère, presque patibulaire, comme si Géricault avait voulu signifier son état de rude prolétaire (curieusement, dans la lithographie de 1822, ce visage exprime tout au contraire une certaine bonhomie).

L'ensemble de ces différences laisse croire que notre aquarelle est bien le fruit d'une réflexion formelle issue, notamment, des aquarelles préparatoires d'Hartford et de Bayonne, et qu'elle serait préparatoire à la lithographie anglaise comme à la version peinte, datant par conséquent de 1820-1821. Il semble toutefois que, si magnifiquement sculpturale, aux ombres et lumières renforcées, la feuille daterait plutôt de 1821-1822, époque où Géricault travaillait à la Série française n'étant pas satisfait de la lumière trop disséminée des planches anglaises.

En outre, la manière de dessiner l'anatomie des chevaux semble absolument caractéristique de l'art et de la manière de Géricault pendant et après la période anglaise. Géricault semble alors avoir également exploré une manière quelque peu inédite de dessiner au lavis de brun, rivalisant avec le rendu suave, réaliste et précis de la pierre lithographique. La superbe aquarelle du *Cheval du plâtrier*, signée et datée de 1821, est un parfait exemple de cette tentative (ill. 5) À l'évidence, notre aquarelle s'inscrit dans cette manière encore peu connue et peu étudiée par les spécialistes de l'artiste.

Quant au verso de notre aquarelle, il est encore difficile de l'identifier (ill. 6). S'agit-il d'un paysage copié d'après un maître ancien ? Nous y retrouvons, en tout cas, cette même manière (magistrale) d'utiliser la réserve du papier pour créer aussi bien les deux personnages avec leurs lances et leurs grands chapeaux que les feuillages, les rochers et le cours d'eau au premier plan qui semble se terminer par une cascade. Pour le coup on songe à des *butteri* campés dans un paysage italien.

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

Bruno Chenique

¹ Charles Clément, « Catalogue de l'œuvre de Géricault [l'œuvre gravé] », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, 1^{er} juin 1866, p. 532, n° 37.11.

² Charles Clément, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1868, p. 389, n° 36.11 ; Charles Clément, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, troisième édition augmentée d'un supplément, Paris, Didier, 1879, p. 389, n° 36.11 ; Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. VII, *Regard social et politique : le séjour anglais et les heures de souffrance*, documentation É. Raffy, Paris, Wildenstein Institute & Bibliothèque des arts, 1997, p. 86, n° 2176, repr.

³ François Bergot, catalogue de l'exposition *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport*, Rouen, musée des Beaux-Arts, 1981-1982, p. 65, n° 36.

⁴ Georges Oprescu, *Géricault*, Paris, [1927], p. 177.



Ill. 5.

Théodore Géricault.

Le Cheval du plâtrier.

1821. Plume et encre brune, lavis de brun et aquarelle. 25,4 x 31,5 cm.

Collection particulière.



Ill. 6. Verso.

James TISSOT

(Nantes, 1836 - Chenecey-Buillon, 1902)

17 | LE SOLDAT BLESSÉ

Circa 1870

Aquarelle.

35,3 x 25,2 cm

Provenance :

- Collection de l'artiste, puis sa descendance, château de Buillon, Doubs.
- Vente succession de Mademoiselle Tissot, nièce du peintre, Besançon, Mes Charles et Paul Renoud-Grappin, 15 novembre 1964, lot ° 62.
- France, collection particulière.

La guerre qui opposa la France à l'alliance prussienne, entre août 1870 et janvier 1871, marqua profondément le peuple français meurtri par la dureté des combats, et humilié par les conditions de la défaite. Le conflit demeura durablement présent dans l'œuvre des écrivains, peintres et sculpteurs, à travers des travaux célébrant les héros sacrifiés, ou exaltant le sentiment national, à l'instar du *Siège de Paris* (Musée d'Orsay, vers 1884, huile sur toile) d'Ernest Meissonier ou de *L'Espérance* (Musée d'Orsay, 1871-1872, huile sur toile) de Pierre Puvis de Chavannes. Engagé dans la Garde Nationale, James Tissot compta parmi ces artistes qui participèrent activement aux combats, et en tirèrent matière pour leur art. Arrivé à Paris en 1856 pour étudier la peinture à l'École des Beaux-arts, Jacques-Joseph Tissot – qui prit alors le nom de James – se forma sous la direction d'Hippolyte Flandrin et de Louis Lamotte. Il exposa au Salon dès 1859, et à la Royal Academy de Londres à partir de 1864.

En 1870, Tissot combattit sur le front qui s'étendait près de Malmaison-La Jonchère. C'est à cette époque qu'il se lia d'amitié avec Thomas Gibson Bowles, correspondant en France du *Morning Post* londonien. En raison de son engagement dans la Commune, ou peut-être dans le désir de trouver un marché plus porteur, Tissot quitta Paris pour Londres en 1871. Là, le peintre publia une série d'illustrations de la guerre franco-prussienne dans l'ouvrage de Bowles *Defence of Paris. Narrated as it was seen*. Entre 1875 et 1878, l'artiste tira également une série d'eaux-fortes d'après les dessins, aquarelles et huiles qu'il avait exécutés pendant la guerre. Rassemblées sous le titre de *Souvenir du siège de Paris*, elles portent des noms évocateurs comme *Le premier homme tué que j'ai vu* (ill. 1).

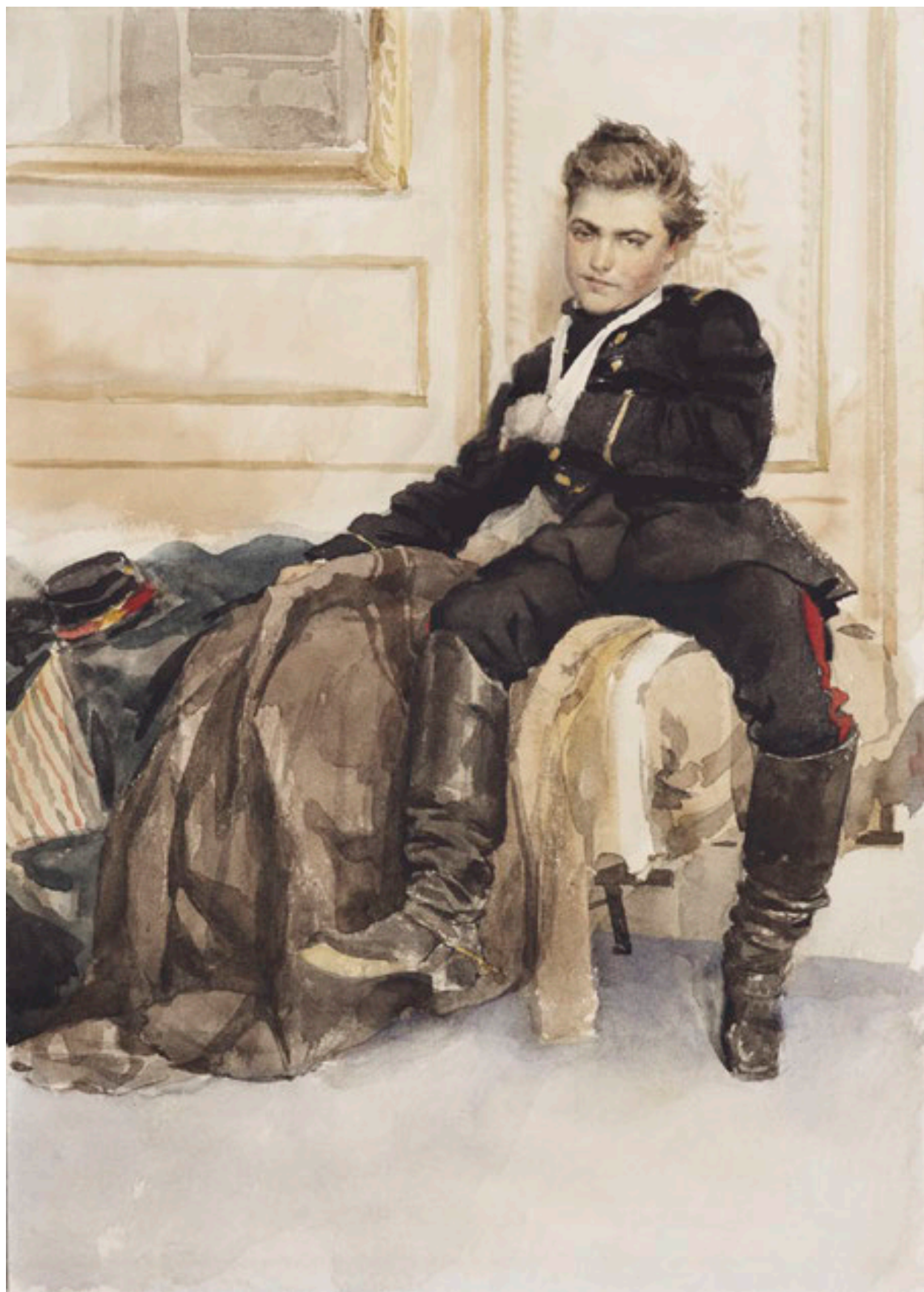


Ill. 1.

James Tissot.

Le premier homme tué que j'ai vu (souvenir du siège de Paris).

1875. Eau-forte.



Tissot se plut à dépeindre les coulisses du combat franco-prussien, et notamment les ambulances. De nombreux bâtiments publics parisiens avaient été réquisitionnés pour accueillir les soldats blessés, comme le rappelle l'eau-forte *Le foyer de la Comédie française pendant le siège de Paris* (ill. 2). Peut-être est-ce à la Comédie française, si l'on en juge l'élégant décor de boiseries rehaussées d'or, que Tissot peignit le portrait de notre soldat blessé.

Alanguï sur son lit de camp, le bras retenu en écharpe, le jeune soldat arbore un visage séduisant aux rondeurs encore poupines, mais dont le teint fiévreux, le demi-sourire mélancolique et le regard vague accusent la dureté de la guerre. Fils d'un marchand d'étoffes et d'une modiste, Tissot attachait une grande importance aux tissus et aux costumes – la postérité le retiendra comme peintre de la vie mondaine et des jolies toilettes. L'artiste révèle ici sa maîtrise parfaite de l'aquarelle ; une palette nuancée de noirs rehaussés d'or et de rouge dessine l'uniforme du soldat et ses grandes bottes de cuir plissées. La composition est savamment construite : dans une harmonie de tons sourds, les boiseries de l'arrière-plan et le lit recouvert d'une couverture et d'un manteau de soldat dessinent un cadre de choix à ce portrait informel.

Après la mort de sa maîtresse et son retour en France en 1882, James Tissot transformé par une expérience mystique consacra la fin de sa carrière à la réalisation de peintures religieuses, et illustra la Bible par plusieurs centaines d'aquarelles. Le peintre finit sa vie à l'écart du monde dans son château de Buillon, demeure jurassienne dont il avait héritée de son père. Notre aquarelle, qui était restée en sa possession, fut conservée à Buillon par ses descendants jusqu'à la dispersion des collections de la famille, en 1964.

M.B.

Bibliographie

- Cyrille Sciamia, *James Tissot et ses maîtres*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Nantes, Paris, Somogy, 2005.
- Cyrille Sciamia, *James Tissot*, catalogue d'exposition, Rome, Chiostro del Bramante, Milan, 2015.
- Nancy Rose Marshall, Malcolm Warner, *James Tissot : Victorian life, modern love*, Londres et New Haven, Yale University Press, 1999.



Ill. 2.

James Tissot.

Le Foyer de la Comédie française pendant le siège de Paris
(souvenir du siège de Paris).

1886. Eau-forte.



Henri Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 - Saint-Privé, 1916)

18

RETOUR DE PÊCHE SUR LES BORDS DU LOING

Aquarelle. Signé en bas à gauche et daté 1880, situé *Saint-Privé* en bas à droite.

15 x 24 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Henri Joseph Harpignies abandonna à l'âge de vingt-sept ans une carrière de négociant industriel pour embrasser la vie d'artiste. Il fit ses premières armes sur le motif auprès du peintre Jean Achard, puis acheva sa formation à Rome. De retour en France en 1852, il s'installa à Paris où ses qualités de peintre ne tardèrent pas à assurer sa réputation. Sa longue carrière, couronnée d'un succès constant, s'épanouit à travers l'aquarelle qu'il pratiqua avec une grande liberté.

Épris de campagne, constamment au contact de la nature, Harpignies parcourut de nombreuses régions françaises. On retrouve dans la forêt de Fontainebleau ce fervent admirateur de Corot, qui gardera toutefois un style personnel indépendant de l'école de Barbizon. A la recherche d'un lieu de retraite non loin de Paris, Harpignies découvrit l'Allier en 1869. Il séjourna chaque année à Hérisson jusqu'en 1879, date à laquelle il acquit la propriété de *La Trémellerie* à Saint-Privé, dans l'Yonne, sur les bords du Loing. L'artiste passera tous ses étés jusqu'à sa mort à Saint-Privé, idéalement situé entre les vallées de l'Allier, de l'Aumance et de la Nièvre. Cet homme jovial, constant en amitié, fut également un pédagogue avisé, et accueillit chez lui de nombreux élèves.

Harpignies peignit cette aquarelle un an après son installation à la Trémellerie. A la tombée du jour, l'artiste a campé son chevalet au bord du Loing. Derrière l'apparente liberté d'exécution se cache une construction attentive. Le ciel occupe une large part du paysage, dans un dégradé de tons légers variant du bleu au jaune ; à l'horizon, plus dense, pointent des nuages indigo. Deux diagonales convergentes jalonnent le premier plan : le Loing, dans lequel se reflètent les dernières lueurs du jour, et un chemin bordé d'un talus, sur lequel est esquissée une silhouette de pêcheur. L'artiste, qui travaillait avec une palette restreinte, marie ici le vert Véronèse et le vert émeraude, assourdis par leur mélange à la terre de Sienna naturelle. Quelques arbres élancés suggèrent la profondeur, et confèrent un équilibre vertical à la composition.

Parmi les nombreuses vues que réalisa Harpignies aux alentours de Saint-Privé, notre aquarelle peut être confrontée

à l'huile sur toile conservée au Musée des Beaux-Arts de Reims, *De Saint-Privé à Bléneau – souvenir de l'Yonne* (52 x 71 cm, inv. 64 Y 358, *ill. 1*). Dans une ambiance similaire, sous un vaste ciel limpide, une silhouette féminine s'éloigne sur un chemin bordé de talus, au cœur d'un paysage caractéristique de cette région si chère à Harpignies.

M.B.

Bibliographie

- Jean-Louis Balleret, *De Corot à Balthus*, Paris, Cercle d'art, 1997.
- *Catalogue de l'exposition de 25 tableaux, 40 aquarelles de Harpignies présentés par Lucien Moline dans les salons du Grand Hôtel de Roubaix*, Roubaix, 1928.
- Paul Gosset, *Henri Harpignies, peintre paysagiste français*, s.l., 1982.
- *Henri-Joseph Harpignies paintings and watercolors. A Loan Exhibition*, Memphis, The Dixon Gallery and Gardens, 1978.
- *Harpignies*, catalogue d'exposition, Maubeuge, Musée Fercot-Delmotte, 1977.
- *Henri Harpignies, 1819-1916*, catalogue d'exposition, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 1970.



Ill. 1.

Henri Harpignies.

De Saint-Privé à Bléneau – souvenir de l'Yonne.

1885. Huile sur toile. 52 x 71 cm. Meudon, musée d'Art et d'Histoire (dépôt musée des Beaux-Arts de Reims), inv. 64 Y 358.





Charnodius



Aimé Jules DALOU

(Paris, 1838 - 1902)

19 | BACCHUS CONSOLANT ARIANE

1903

Groupe en bronze, patine brun foncé. Fonte à cire perdue. Signé sur la base *dalou* et marqué d'une lettre M pour « modèle ». Cachet de fondeur : *Cire Perdue A. A. Hébrard*.

25,5 x 17 x 14 cm

Provenance

- Fonderie A. A. Hébrard, Vaugirard.
- L'Orphelinat des Arts, Paris.
- France, collection particulière.

Œuvres en rapport

- Terre cuite. Paris, Petit Palais, inv. PPS00181 (achat à Georgette Dalou en 1905).
- Édition bronze : contrat Hébrard-héritiers Dalou, 31 décembre 1902, n° 2 (comme « Groupe nymphe : faune et enfant ») (*voir* Pierre Cadet, « L'Édition des œuvres de Dalou par la maison Susse », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXXVI, février 1994, annexe 6, n° 2).
- Édition céramique : édité par la manufacture de Sèvres en biscuit et en grès. Contrat Sèvres/héritiers Dalou du 25 novembre 1923, n° 1456.

La version donnée par Ovide du mythe du Minotaure diffère de celles des auteurs grecs par son dénouement heureux. Dans les *Métamorphoses*, Ariane tombe amoureuse de Thésée, l'aide à sortir du labyrinthe et le suit sur son bateau jusqu'à l'île de Dia (et non Naxos). Thésée l'abandonne sur le rivage, mais ensuite elle n'est ni tuée par Artémis (Homère), ni morte de chagrin (Plutarque) : « elle y était restée seule, exhalant mille plaintes, lorsque Liber [Bacchus] vint la prendre dans ses bras et lui porter secours. »¹

Depuis la Renaissance, le texte d'Ovide inspira grand nombre d'artistes. On représenta Bacchus découvrant Ariane endormie (Poussin, les frères Le Nain), la princesse narrant ses malheurs au dieu (Charles de La Fosse, Natoire) ou le faste de leur mariage (Annibale Carrache, Jean-François de Troy), avant que le romantisme ne s'accapare de la détresse d'Ariane abandonnée (Angelica Kauffmann, George Frederic Watts, le sculpteur Aimé Millet). Mais



Ill. 1.

Aimé Jules Dalou.

Bacchus consolant Ariane.

1892. Plâtre patiné. 83 x 60 x 56 cm. Paris, Petit Palais, inv. PPS00355.



jusqu'à Dalou, jamais on ne traita cette première étreinte qui pourtant, chez le poète latin, résume toute la scène.

C'est au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1892 que Dalou, président de la section sculpture, présenta le groupe en plâtre ayant pour titre *Bacchus consolant Ariane* (n° 1484, *ill. 1*). Sculpteur engagé connu pour sa vision réaliste, auteur louangé de plusieurs monuments publics dont le *Triomphe de la République*, portraitiste admiré pour le naturalisme incisif de ses bustes, l'artiste surprit les critiques avec ce sujet classique, ce « rajeunissement imprévu » d'une « vieille allégorie »². L'œuvre était une commande particulière de la famille Drapé d'Agen, sans que l'on sache si le thème était imposé à Dalou ou si l'idée lui appartenait.

La taille du marbre se fit non sans peine, la maladie et la fatigue étant devenus le quotidien de Dalou depuis quelques temps. Deux ans après l'exposition du plâtre, le 11 juillet 1894, il notait dans son journal, soulagé : « Nous avons terminé le groupe de M. Drapé. Enfin ! Nous venons de lui faire sa toilette, et demain matin on l'emballera. En route pour Agen !³ » Aucune raideur cependant dans le marbre conservé aujourd'hui aux États-Unis, mais de la poésie pure que ce soit dans la délicatesse des mains de Bacchus soutenant Ariane, dans la faiblesse de la princesse toute à sa douleur, dans le visage bienveillant du dieu ou dans la figure facétieuse du petit satyre qui tend des raisins à la belle éplorée (*ill. 2*).

L'idée initiale de l'artiste est connue grâce à un dessin (*ill. 3*) et une terre cuite très sommaire (Paris, Petit Palais, inv. PPS00184). Bacchus y apparaît conquérant et Ariane repoussant ses avances avec détermination. La deuxième ébauche en terre cuite est tout autre : la jeune femme, la tête enfouie dans le creux de son bras gauche, s'abandonne entièrement dans les bras de son futur époux empli de tendresse (non conservée, épreuve en plâtre réalisée par Bertault en 1907 au Petit Palais, inv. PPS01734, *ill. 4*). La troisième terre cuite – qui correspond à notre bronze – annonce pleinement le marbre à venir : Bacchus est désormais debout, surplombant Ariane dont la main droite, privée de force, exprime son désespoir. Le groupe traduit on ne peut mieux le vers d'Ovide, car avant même l'amour, il illustre la compassion, le réconfort et la protection.

Les terres cuites, avec leur traitement libre et nerveux qui garde l'empreinte des mains du sculpteur, n'étaient pas destinées à être vues. Conservées dans l'atelier, elles furent retrouvées après la mort de l'artiste qui avait prit soin de léguer la totalité de son œuvre à sa fille Georgette et à l'Orphelinat des Arts où celle-ci, handicapée, allait vivre. Anticipant le goût des amateurs pour l'esquisse et se servant des trois contrats de fonte que Dalou passa de son vivant,

les exécuteurs testamentaires organisèrent les éditions posthumes des terres cuites, en bronze essentiellement. L'un des premiers contrats fut conclu en décembre 1902 avec la maison Hébrard qui venait d'ouvrir sa fonderie à Vaugirard. Les terres cuites furent d'abord « tirées à la gélatine » par Amédée Bertault, le mouleur de Dalou, pour en faire un modèle en plâtre ou en bronze, selon le tirage prévu. Son adéquation parfaite à l'œuvre d'origine était ensuite vérifiée par Auguste Becker, chef d'atelier du sculpteur et son principal collaborateur, chargé par la succession de suivre les questions techniques. Marqué d'un M pour « modèle », notre bronze fait partie de ces chefs-modèles qui demeureraient à la fonderie avant de retourner, à l'expiration du contrat, à leur propriétaire légitime, l'Orphelinat des Arts.

A.Z.



Ill. 2.

Aimé Jules Dalou.

Bacchus consolant Ariane.

1894. Marbre. 81,2 x 53,3 x 53,7 cm. Williamstown (Mass.), Clark Art Institute, inv. 1996.3.





Ill. 3.
 Aimé Jules Dalou.
Couple enlacé (étude pour Bacchus et Ariane).
 1892. Anc. collection Auguste Becker. Plume et encre. 16,5 x 10,9 cm.
 Paris, musée du Louvre, DAG, inv.RF 36945.

Bibliographie :

- Henriette Caillaux, *Aimé Jules Dalou (1838-1902)*, préface de P. Vitry, Paris, 1935, cat. 205, p. 142 (terre cuite).
- Maurice Dreyfous, *Dalou, sa vie et son œuvre*, Paris, 1903, p. 222-223 (marbre), ill. p. 223 (terre cuite ?).
- John M. Hunisak, *The Sculptor Jules Dalou : Studies in his style and Imagery*, New-York, Londres, 1977, p. 81, ill. 34C (terre cuite).
- Pierre Kjellberg, *Les Bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, 1989, p. 240 (bronze).
- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX^e siècle*, Paris, 1914, t. II, p. 11 (terre cuite).
- Amélie Simier et Marine Kisiel, *Jules Dalou, le sculpteur de la République. Catalogue des sculptures de Jules Dalou conservées au Petit Palais*, Paris, Musées, 2013, p. 424, n° 358 (terre cuite).
- *Daumier et ses amis républicains*, catalogue d'exposition, Marseille, musée Cantini, 1979, n° 109 (tirage bronze).

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, livre VIII, v. 173-179, trad. Georges Lafaye, Paris, 1999, vol. 2, p. 67.

² « On y retrouve son art robuste et délicat, avec ce souci de nouveauté qui lui inspire souvent un rajeunissement imprévu des vieilles allégories, comme son monument de Delacroix, dans le jardin du Luxembourg » (*L'Exposition des beaux-arts*, vol. 5, Paris, 1892, p. 93).

³ Maurice Dreyfous, *Dalou, sa vie et son œuvre*, Paris, 1903, p. 222-223.



Ill. 4.
 Aimé Jules Dalou.
Bacchus consolant Ariane.
 1907. Épreuve en plâtre. 20 x 21 x 13 cm. Petit Palais, inv. PPS01734.



Émile René MÉNARD

(Paris, 1862 - 1930)

20 | EFFET D'ORAGE, CÔTE DE PROVENCE

1928

Huile sur carton monté sur châssis avec toile au dos. Signé en bas à droite. Au revers, deux étiquettes anciennes à l'encre brune, la première avec le nom de l'artiste et la seconde, d'exposition, avec le titre et numéro F.10.
39,5 x 77 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Œuvre en rapport :

- Émile René Ménard, *Effet d'orage, côte de Provence*, signé et daté de 1928, huile sur toile, 105 x 201 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. RF1977-256.

L'art d'Émile René Ménard fut façonné par une solide culture antique héritée de son père, historien d'art et éditeur de *La Gazette des Beaux-arts*, et de son oncle, écrivain et philosophe fameux qui inspira le mouvement parnassien. Ménard étudia auprès du décorateur Galand, puis de Paul Baudry et d'Adolphe Bouguereau à l'École des Beaux-Arts, et enfin à l'Académie Julian. Si ses premiers tableaux furent empreints de références directes à la Bible ou à l'Antiquité, le peintre évolua progressivement vers la représentation d'un univers atemporel nourri par ses voyages en Sicile, Grèce, Palestine ou Italie, où les thèmes pastoraux lyriques évoquent un âge antique idéal.

Au cœur d'une époque effervescente où se côtoyaient les courants artistiques les plus divers, Ménard travailla dans une veine personnelle, empreinte de l'héritage classique mais aussi d'une modernité qui le rapproche des symbolistes. Membre de la Sécession Munichoise, le peintre participa en 1897 à la Libre Esthétique de Bruxelles, puis rejoignit la « Bande Noire », mouvement protéiforme qui entendait répondre par une sobriété naturaliste héritée de Courbet au foisonnement coloré et lumineux de l'impressionnisme. Ménard ne dédaigna pourtant pas la couleur, et découvrit avec bonheur le pastel aux côtés d'Albert Besnard.

« Il a poussé plus loin que quiconque l'étude des heures crépusculaires », écrivit Lucien Simon lors de la rétrospective de l'œuvre de Ménard organisée l'année de sa mort à la galerie Charpentier. C'est à la tombée du jour que le peintre situe notre tableau, qui s'inscrit à la fois dans la

lignée des paysages historiques de Poussin, et dans la veine monumentale de Puvis de Chavannes.

Notre œuvre est l'esquisse parfaitement aboutie préparatoire à une grande toile conservée au musée d'Orsay (*ill. 1*), à moins que le tableau en soit une version postérieure et agrandie. Au centre du tableau, un jeune pâtre joue de la flûte au milieu de ses moutons. Le paysage méridional vallonné, planté de chênes verts, descend jusqu'à la mer ; des montagnes échelonnées ceignent l'horizon. L'atmosphère mystérieuse de la fin du jour marie l'ombre d'un orage naissant aux éclats roses, oranges et mordorés du ciel. La scène est vivement brossée, d'une touche qui évoque plus qu'elle ne dessine, jouant sur les contrastes de couleurs complémentaires pour créer le relief et la profondeur.

Le peintre a maintes fois eu recours à cet effet d'orage, comme dans *La Charrette* (pastel, 46 x 61 cm, Vente Briest, Drouot Richelieu, 13 juin 1990, n° 197), ou encore dans le diptyque de *La vie pastorale* (*ill. 2*, huile sur toile, 352 x 285 cm, Musée d'Orsay), commande publique pour la Faculté de Droit de Paris. La figure du pâtre saisie dans la poésie du crépuscule, comme la gamme chromatique employée, rapprochent également notre œuvre du *Pâtre au crépuscule* du Musée des Beaux-arts de Brest (pastel sur papier marouflé sur toile, 52,7 x 67 cm).

M.B.



Bibliographie

- *Le mystère et l'éclat. Pastels du Musée d'Orsay*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 2008.
- *Autour des Symbolistes et des Nabis du Musée : les peintres du rêve en Bretagne*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts des Brest, 2006.
- Jean-David Jumeau-Lafond, *Les peintres de l'âme, le Symbolisme idéaliste en France*, catalogue d'exposition Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1999, p. 100-104.
- Catherine Guillot, « La quête de l'Antiquité dans l'œuvre d'Émile René Ménard », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1999, p. 331 sq.
- André Michel, *Peintures et pastels de Pierre Ménard*, Paris, Armand Colin, 1923.



Ill. 1.
Émile René Ménard.
Effet d'orage, côte de Provence.
Signé et daté de 1928. Huile sur toile. 105 x 201 cm.
Paris, musée d'Orsay, inv. RF1977-256.



Ill. 2.
Émile René Ménard.
La Vie pastorale (partie droite).
1908. Huile sur toile. 352 x 285 cm. Paris, musée d'Orsay, inv. 20745.





Aloys ZÖTL

(Freistadt, Autriche, 1803 - Eferding, Autriche, 1887)

21 | LE BÉNITIER OU TRIDACNE GÉANT

22 décembre 1872

Aquarelle sur trait de pierre noire. Annoté par l'artiste en bas : « Würmer Taf. 45 », « Die Riesenmuschel. *Chama gigas*. ». Signé et daté en bas à droite : Aloys Zötl. fecit. am 22. Decem. 1872.
41,5 x 47,7 cm

Provenance :

- Vente de 170 aquarelles provenant de l'atelier Aloys Zötl. Deuxième et dernière vente (préface par André Breton), Hôtel Drouot, 3 mai 1956, lot 4 (comme « La Telline Géante »), adjugé 3 800 fr.
- France, collection particulière.

Aloys Zötl naquit le 12 avril 1803 à Freistadt, en Autriche, dans un milieu artisan relativement aisé. Son père, Franz-Xavier Zötl, maître teinturier, encouragea l'intérêt de ses fils pour le dessin, sans pour autant chercher à leur offrir une vraie formation. Il réunit, pour eux, deux albums de gravures principalement animalières. C'est donc en autodidacte qu'Aloys aborda ses premiers croquis et aquarelles, signés « Louis Zötl » et ayant pour sujet des animaux réels ou fantastiques dessinés avec une fascination de naturaliste amateur privé d'observation directe.

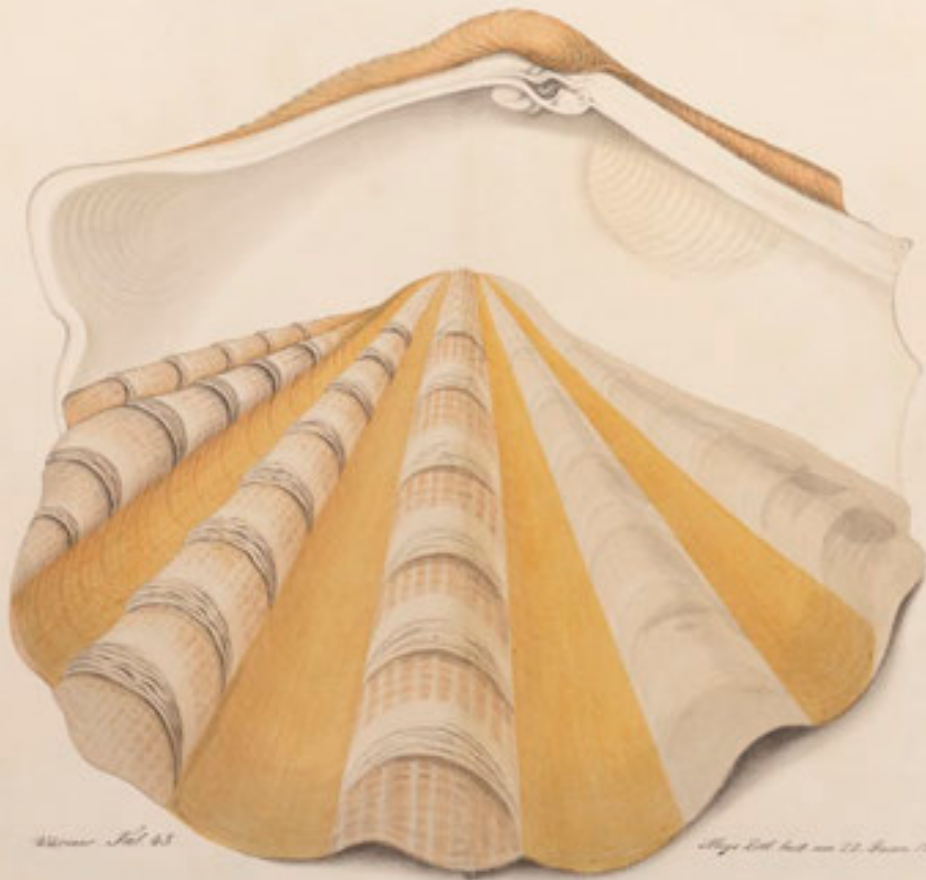
Après son mariage, Aloys Zötl s'établit teinturier sur cuir à quarante kilomètres de Freistadt en amont du Linz, à Eferding, qu'il ne quitta plus. Dès lors, il semble avoir consacré tout son temps libre à étudier le monde vivant pour composer une sorte de *Bestiaire* magnifique, soit 320 grandes aquarelles consacrées chacune à une espèce ou une famille. Son entreprise dura de 1831 jusqu'à deux semaines avant sa mort en 1887, à raison de quelques dessins par an, soigneusement titrés en allemand et en latin, signés, datés du jour où l'œuvre était achevée, annotés, classés en groupes (« Insectes », « Mammifères », « Amphibiens »...), puis numérotés.

L'artiste n'ambitionnait de toute évidence aucun dessein glorieux pour l'œuvre de sa vie et il fallut attendre la dispersion par les héritiers de plusieurs dizaines de feuilles lors de deux ventes à Drouot, en 1955 et 1956, pour que les spécialistes et les amateurs découvrent, ébahis, « le plus somptueux des bestiaires », pour reprendre l'expression de André Breton, son plus fervent admirateur.

Sans pouvoir observer les animaux qu'il souhaitait dépeindre, Zötl puisait son inspiration dans les ouvrages illustrés de sa riche bibliothèque dont ceux de Buffon, de Johann Christian Daniel von Schreber, de Jean-Baptiste Audebert ou de Linné, ce dernier lui fournissant également les noms latins. Il comptait aussi sur les descriptions des cabinets de curiosités visités par son frère Joseph qui vécut en Angleterre, puis en Allemagne. Joseph lui fit également cadeau de l'une des premières boîtes de peinture à l'eau en tablettes de la société Ackermann.

Chaque aquarelle de Zötl est ainsi le fruit d'une recherche patiente et documentée, complétée par l'imagination fertile du peintre quant aux couleurs, postures, proportions et jusqu'aux détails d'anatomie sur lesquels il manquait d'informations. Encyclopédiste, Zötl s'évertuait à trouver, pour tout être vivant, la présentation la plus complète et flatteuse possible. Aux mammifères, amphibiens et reptiles, il inventait par ailleurs des environnements paysagés, tandis que les oiseaux, les insectes et les habitants des fonds marins apparaissaient, souvent groupés, sur le fond neutre du papier vierge avec une vraie rigueur naturaliste.

Dans les feuilles de ce peintre autodidacte, chaque détail est soigné, chaque trait de pinceau préparé par une fine ligne à la pierre noire, chaque couleur apposée avec la minutie d'un sertisseur (*ill. 1*). Notre *Chama gigas* – nom proposé par Linné, mais confus et remplacé depuis Lamarck par celui de *Tridacna* – est d'autant plus étonnant que l'aquarelle semble inachevée malgré les annotations appliquées et la date et que, contrairement aux habitudes de l'artiste, une petite ombre portée donne l'impression que le bénitier est posé



Werner Tab. 83

Werner Tab. 83 an 12. Seite 1776.

Die Riesenschel *Chama gigas*



Ill. 1.
Aloys Zötl.
Würmer. Taf. 50.
9 janvier 1883. Aquarelle sur trait de pierre noire.
36 x 50 cm. Collection particulière.

sur le papier. Pour mieux figurer sa taille imposante, Zötl lui fait occuper tout l'espace, en montrant à la fois l'extérieur et l'intérieur du coquillage. L'artiste pourrait s'être inspiré des illustrations du célèbre traité conchyliologiste de Chemnitz qui utilisa, en 1784, le même procédé pour représenter un *Chama* (ill. 2). Mais, comme toujours chez Zötl, il y a ici quelque chose d'abstrait et d'étrange, ne serait-ce que dans le vide de la coquille, alors même que la planche fait partie des *Würmer* (*Vers*).

A.Z.

Bibliographie

- André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 354-355.
- Julio Cortázar et Giovanni Mariotti, *Le Bestiaire d'Aloys Zötl (1803-1887)*, éd. Franco Maria Ricci, 1976.
- Vincent Bounoure, *Le Bestiaire d'Aloys Zötl*, coll. « L'Événement surréaliste », Paris, 2004.
- Frantz Reitingier, *Aloys Zötl oder Die Animalisierung der Kunst*, Vienne, Christian Brandstätter Verlag, 2004.
- Victor Francès, *Contrées d'Aloys Zötl*, Paris, Langlaude, 2011.



Ill. 2.
Johann Hieronymus Chemnitz,
Neues systematisches Conchylien Cabinet,
vol. VII, Nuremberg, 1784, p. 122, pl. 49, no 494.



Fred MONEY

(Sassay, 1882 - Paris, 1956)

22 | VUE DE PARC AU BASSIN

Technique mixte (gouache, aquarelle, pastel) sur panneau. Signé en bas à droite.

54 x 65 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Élève de Rochegrosse à l'École des Beaux-arts de Paris, Fred Money s'inscrit dans la lignée d'un art impressionniste où les scènes de parcs et de foires, mais aussi les paysages des différentes régions de France, prennent vie dans une palette fraîche irisée de lumière. Fred Money, qui participa régulièrement au Salon des Artistes Français, fut également apprécié pour ses illustrations. Il réalisa une série d'affiches sur le thème des plages de l'Atlantique à la demande de la SNCF. Ses dessins embellirent les éditions de luxe d'Alexandre Dumas – dont il illustra l'œuvre complet, de Pierre Louÿs ou encore d'Anatole France.

Les vues de jardins publics ponctuent l'œuvre d'un peintre qui se plut à poser son chevalet dans les lieux publics animés, comme le Parc Monceau ou la Foire des Batignolles. Il s'est arrêté ici dans un parc, le long d'un bassin. Le peintre fait un choix de composition original, et donne une large place au bassin qui occupe le premier plan, scindant le tableau en une diagonale sinueuse. L'artiste manie habilement l'art savant du reflet. L'horizon du tableau est clos par les immeubles de la rue, mais le ciel trouve sa place dans l'eau du bassin. Le long du plan d'eau, une foule animée assise sur des chaises pliantes se repose, discute, observe ses voisins. Canotiers, costumes clairs et longues robes évoquent l'époque de l'entre-deux-guerres.

Coutumier des mélanges de matière, Fred Money marie ici la gouache, l'aquarelle et le pastel, ce qui confère à la scène un effet de matière velouté. La lumière encore chaude diffuse les premiers feux d'automne, sur des arbres qui déjà prennent des tons jaunes ou fauves.

Notre œuvre peut être confrontée au pastel *Au parc* (pastel

sur carton, 73 x 104 cm, vente Blanchet & Associés, 22 juin 2012, lot 59, *ill. 1*), vue de bassin le long duquel se masse une foule joyeuse. La construction de notre *Vue de parc au bassin* est également très proche de l'*Allée animée* (aquarelle et gouache sur papier, 23 x 32 cm, vente Pillon, 7 novembre 2004, lot 171), composée d'un large pan de nature en diagonale au premier plan, puis d'une enfilade de personnes s'étirant le long de la courbe de pelouse.

M.B.



Ill. 1.

Fred Money.

Au parc.

Pastel sur carton. 73 x 104 cm. Collection particulière.



Jan STYKA
(Lviv, 1858 - Rome, 1925)

23 | ULYSSE ÉCHAPPE À CHARYBDE (SÉRIE SUR L'ODYSSÉE D'HOMÈRE)

Huile sur carton. Signé en bas à gauche.
76,5 x 57,5 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

Peintre polonais né à Lviv dans l'actuelle Ukraine, Jan Styka étudia à partir de 1877 à l'Académie des Beaux-arts de Vienne, alors renommée pour la qualité de son enseignement. Il y obtint une Médaille d'or avec un tableau représentant *Ulysse chassant un sanglier*. La formation de Styka s'acheva par une année à Rome ; il restera attaché à cette ville qui fut sa dernière demeure, et réalisa notamment pour le Vatican quarante-cinq tableaux de la *Vie du Christ*. Peintre, mais aussi poète et écrivain talentueux, Jan Styka fut un ami personnel de Tolstoï, avec lequel il entretenait une correspondance suivie. Très lié à la France, Styka exposa au Salon des Artistes Français à partir de 1886. Peut-être est-ce le souvenir de son tableau médaillé à l'Académie de Vienne qui lui valut d'obtenir la commande de l'illustration de l'*Odyssée* d'Homère, publiée en 500 exemplaires entre 1922 et 1927 par la Société Générale d'Imprimerie et d'Édition à Paris. Artiste consciencieux, Styka voyagea fidèlement sur les pas d'Ulysse avant d'entamer cette série de quatre-vingt-deux tableaux, dont notre œuvre est issue.

C'est au terme du douzième chant de l'*Odyssée* qu'Ulysse, après avoir fait naufrage, manqua d'être englouti par Charybde. Fille de Poséidon et Gaïa, Charybde gardait avec Scylla un détroit qui fut plus tard identifié comme celui de Messine. Trois fois par jour, elle avalait et recrachait la mer et tout ce qui s'y trouvait, poétique personnification des tourbillons tant redoutés des marins de la Grèce antique. Ulysse, alors que le radeau sur lequel il naviguait fut englouti par Charybde, s'accrocha au figuier qui dominait l'entrée du gouffre, et put ainsi regagner ce qu'il restait de son embarcation quand celle-ci lui fut restituée.

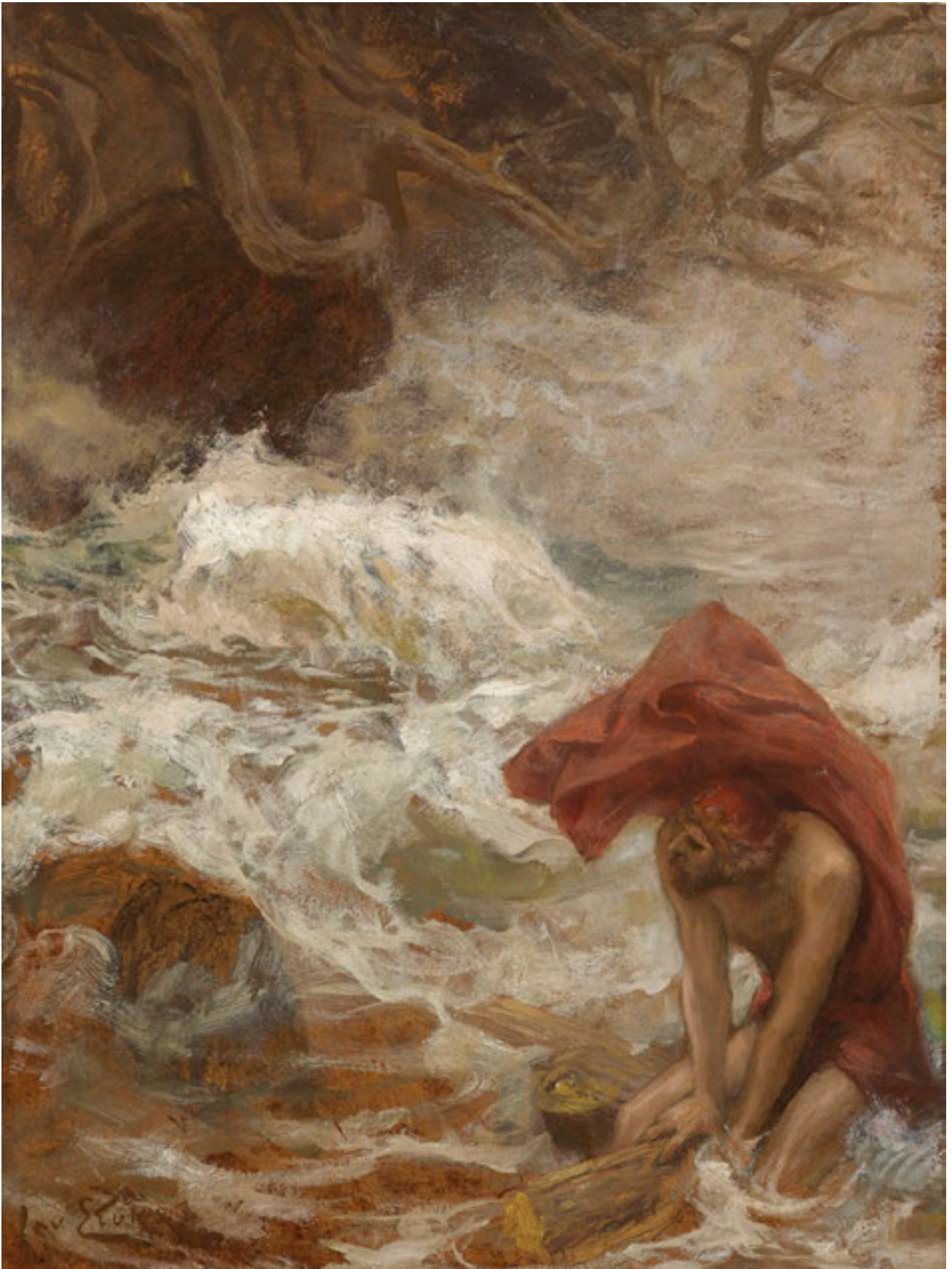
« Du trou Charybdien ressortent mes épaves.
Ouvrant bras et genoux, un preste effort de reins
Me porte au flot hurlant, près des poutres concaves,
Et, sur elles rassis, je rame avec les mains.
Le Père universel ne permet pas que Scylle
M'aperçoive ; sans quoi j'aurais été détruit. »
(Homère Mélésgène, *L'Odyssée*, chant XII, traduction
Ulysse de Séguier, Didot, 1896)

C'est la toute fin de l'épisode qu'a représentée Jan Styka. En bas du tableau, Ulysse fourbu s'accroche aux vestiges de son radeau. Derrière lui, les flots tumultueux rappellent l'âpreté de son combat contre les éléments. On aperçoit en arrière-plan l'entrée de la grotte, au-dessus de laquelle se dresse la branche décharnée du figuier salvateur. Le choix des couleurs accentue l'emphase dramatique de la scène. Au blanc de l'écume des vagues, et aux bruns de l'ancre de Charybde, répond le rouge de la tunique d'Ulysse qui drapait son corps musculeux dans un mouvement enveloppant. Peut-être fut-il ainsi dissimulé de Scylla, ce qui lui permit d'arriver sain et sauf, à l'aube du chant XIII, dans l'île de la nymphe Calypso qui l'y retiendra sept ans.

M.B.

Bibliographie :

- Aleksander Małaczyński, *Jan Styka (szkieł biograficzny)*, Lwów, 1930.
- Homère, *Odyssée d'Homère / par Jan Styka*, Paris, Société générale d'impression et d'édition, 1922- 1927 (réédition La Belle feuille, 2011).



Henry de GROUX

(Bruxelles, 1866 - Marseille, 1930)

24

LES SONNEURS DE CLOCHES

Circa 1920

Pastel sur papier. Signé en bas à gauche.

101 x 71 cm.

Provenance :

- France, collection particulière.

« Je n'ai jamais envisagé la peinture que comme un moyen d'exprimer mes idées, mes sentiments, mes perceptions intérieures ; c'est un langage ou dialecte plastique, en images. »

Henry de Groux

Redécouvert depuis peu grâce notamment à la publication en 2007 de son *Journal* – un manuscrit de dix-huit volumes –, Henry de Groux est depuis considéré par les historiens de l'art comme l'un des grands représentants du réalisme social en peinture. Fils du peintre réaliste Charles Degroux, il étudia à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. En 1888, à l'âge de vingt-deux ans, il peignit un *Christ aux outrages*, au format monumental (293 x 353 cm, huile sur toile, Avignon, Palais du Roure) qui connut un succès retentissant lors de son exposition à Bruxelles, puis à Paris. Proche des milieux littéraires belges, ami des peintres symbolistes, de Groux fut élu en 1887 membre de l'un des cercles artistiques les plus avant-gardistes de l'époque, le Groupe des XX, fondé en 1884 par James Ensor, Fernand Knopff et Théo Van Rysselberghe. Malheureusement, son caractère ombrageux et son opinion sans concession sur certains peintres comme Paul Signac, Édouard Manet ou Vincent Van Gogh que le Groupe des XX admirait, le fit exclure de ce cercle en 1890, le privant de la célébrité qui fut celle de ses confrères à l'aube du XX^e siècle.

De Groux déménagea alors à Paris et poursuivit son œuvre marqué par un réalisme emprunt d'un symbolisme puissant, parfois à la limite du mysticisme. Il exposa régulièrement et fréquenta les peintres, les poètes et les musiciens, tels Toulouse-Lautrec, Apollinaire, Rodin, Mallarmé, Oscar Wilde ou Debussy. Mais l'amitié fusionnelle qu'il entre-

tenait avec Léon Bloy, écrivain passionné et mélancolique, éclata au moment du débat national qui se fit jour lors de l'affaire Dreyfus. De Groux se passionna en effet pour les idées d'Émile Zola qu'il défendit avec ferveur.

Le tempérament bouillonnant et torturé de l'artiste le plongea dans une période sombre. Son existence tumultueuse et son travail devinrent indissociables. Son dégoût pour le monde qui l'entoure s'exprime à travers ses peintures inquiétantes, voire violentes, au dessin complexe et chargé de matière. Difficile d'accès, son œuvre est néanmoins souvent visionnaire et toujours inclassable. Si de Groux eut une nette préférence pour les sujets bibliques et mythologiques, sa vision apocalyptique du monde et son humanisme véhément lui firent également aborder une dimension plus sociale. Une récente exposition au musée Fenaille de Rodez mit ainsi en avant ses dessins au fusain consacrés à la Première Guerre mondiale, dans lesquels les poilus étaient devenus les martyrs du XX^e siècle.

Après l'Armistice, le peintre s'installa en Provence, accueilli notamment pendant trois ans par Jeanne de Flandreysy au palais du Roure, à Avignon. Il avait reçu quelques commandes publiques et participa notamment à la décoration de l'escalier de l'Opéra de Marseille. Après le traumatisme de la guerre, son œuvre s'anima de couleurs vives du soleil du Midi quasi oriental, à l'exemple du pastel représentant une *Procession en Camargue* (ill. 1).

Notre grand pastel appartient à la même époque et représente, dans un tourbillon de couleurs flamboyantes, traitées en touches larges et fougueuses, un groupe de sonneurs de cloches dans une église aux vitraux bleutés. Ce thème touche à la fois au sentiment religieux et à la réalité sociale, mettant



en scène une profession déjà oubliée, qui peut être perçue d'un point de vue purement profane. Les quatre hommes sont figurés pieds nus, en plein effort, dans un mouvement collectif qui apporte à l'ensemble une dramatisation et une tension qu'on retrouve souvent dans les œuvres de de Groux. Ce dynamisme de la composition renforcé par les larges traits de couleurs vives n'est pas sans rappeler l'héritage de Delacroix, artiste que de Groux appréciait particulièrement.

J.C.

Bibliographie

- Rodolphe Rapetti, « Un chef d'œuvre pour ces temps d'incertitude : *Le Christ aux outrages* d'Henry de Groux », *La revue de l'art*, 1992, n° 96, p. 40-50.
- *Henry de Groux (1866-1930). Journal*, éd. R. Rapetti et P. Wat (dir.), Paris, INHA, 2007.
- Benoît Decron, Jérôme Descamps et Aurélien Pierre, *Henry de Groux, le front de l'étrange*, catalogue d'exposition, Rodez, musée Fenaille, 2015.
- Jean-David Jumeau-Lafond, *Les Peintres de l'âme. Le Symbolisme idéaliste en France*, catalogue d'exposition Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1999, p. 71-72.



Ill 1.

Henry de Groux.

Une Procession en Camargue.

Pastel. 72 x 103 cm à vue. Collection particulière.





Nicolas Mathieu EEKMAN

(Bruxelles, 1889 - Paris, 1973)

25

LE SALTIMBANQUE ET SON FILS ENDORMI

Plume, encre et aquarelle.

Signé *Eekman*, monogrammé et daté par chiffrage 1955 en bas à gauche.

54 x 41,5 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

« Réussi ou pas réussi, je n'ai pas de comptes à rendre et je n'ai pas à vous demander « est-ce que c'est bien ? ». Cela ne vous regarde pas. Je veux dire que je suis obligé de le faire et c'est à accepter ou renier, ça m'est égal. Mais ce que je fais, je le fais en conscience mais de telle façon que je ne peux le renier ». (Interview au journal *Candide*, novembre 1965). Esprit indépendant, Eekman le fut en tous points, traçant dans l'art du XX^e siècle une route solitaire qui lui valut de faire partie des « peintres maudits », mais également de conserver la liberté qui fit la grandeur de son œuvre.

Nicolas Mathieu Eekman naquit en 1889 à Bruxelles, dans la chambre même où Victor Hugo écrivit en exil une partie des *Misérables*. Ses parents étaient hollandais, et l'artiste demeura toute sa vie un flamand attaché à ses origines. Après des études d'architecture, de dessin et de peinture à Bruxelles, Eekman se réfugia en Hollande à l'aube de la Grande Guerre. Il y fut accueilli par un ami pasteur qui habitait l'ancien prieuré de Van Gogh, rencontra les proches et les modèles du maître, ce qu'il vécut comme « un coup de fouet formidable » : son œuvre prit racine dans la simple vie paysanne qu'il mena là-bas quatre années durant. Dès 1915, une première exposition à La Haye le révélait aux yeux du public comme des musées, qui ne tardèrent pas à acquérir ses œuvres.

La carrière d'Eekman se poursuivit à Montparnasse, où il s'installa en 1921. Il se lia d'amitié avec Jean Lurçat, Marcoussis, Max Jacob ou encore Mondrian, aux côtés duquel il exposa en 1928 à la galerie Jeanne Bucher. Intéressé par le cubisme, Eekman demeura farouchement hostile à l'abstraction, et poursuivit une voie personnelle en marge des courants dominants. S'il eut pour maîtres Bosch, Bruegel ou encore James Ensor, Eekman ne céda pas au pastiche, et s'ancra dans la tradition pour mieux affirmer son unicité contemporaine. Quand il explora des voies fantastiques, teintées de rêve, ce fut toujours pour rejoindre

la réalité quotidienne et son cœur : l'homme. Son travail est peuplé par l'univers des humbles – ouvriers, paysans et pêcheurs, comédiens de rue et baladins – dans une vérité poétique parfois truculente, parfois triste, mais toujours profondément humaine.

Nicolas Eekman a représenté ici un saltimbanque assis, tenant sur les genoux son fils endormi. L'artiste, qui fut un graveur hors pair, manifeste avec notre feuille la qualité de son dessin. Concis et incisif, il dépeint sans traits superflus la figure fatiguée du père, le corps abandonné de l'enfant, dans une vérité nue que soulignent la mise en page serrée et l'absence de décor. Les mains dévoilent une tendresse émouvante, contrepoint des visages. Celui de l'enfant suçant son pouce a gardé l'innocence d'un âge auquel fait écho le ballon coloré. Celui du saltimbanque, saisissant d'expressivité, allie la pudeur du profil détourné à la tristesse poignante d'un regard sans illusions. Ailleurs simple lavis, l'aquarelle dessine ici en nuances colorées un véritable portrait.

Si Eekman sut se renouveler sans cesse, son art fut cependant traversé de motifs récurrents. Le visage du saltimbanque, au profil accusé, rappelle celui de l'homme dans *L'oiseau et la poire* (1970, huile sur panneau, 46 x 38 cm), ou encore celui du comédien de *Mascarade (2^e version)* (ill. 1, 1969, huile sur toile, 65 x 81 cm). La coiffe plantée de plumes est celle de *L'Important* (1941, plume, 49 x 32cm), aussi touchante chez notre saltimbanque qu'elle semble dérisoire chez l'important. Quant à cette intériorité grave, fruit d'une réalité sans fard, on la retrouve par exemple chez *L'ébéniste* (ill. 2, 1913, crayon, 53 x 43 cm), autre illustration de cette maxime de l'artiste : « Je voudrais que l'homme devant mon œuvre se sente en communion avec un autre homme. »

M.B.



Bibliographie

- Emmanuel Bréon, Jean-Louis M. Monod, Claude Roy, *Nicolas Eckman : peintre graveur. 1889-1973*, Paris, Somogy, 2004.
- Jean-Louis M. Monod, *Eckman, peintre, humaniste... et magicien*, Genève, Pierre Cailler, 1969.
- Jean-Baptiste de La Faille, *Essai sur Eckman*, Mons, éd. de Baix, 1961.
- Robert Beauzemont, *Eckman peintre et graveur*, Paris, 1948.



Ill. 1.
Nicolas Eckman.
Mascarade (2^e version).
1969. Huile sur toile. 65 x 81 cm. Collection particulière.



Ill. 2.
Nicolas Eckman.
L'ébéniste.
1913. Crayon, pastel, charbon, plume et encre noire. 53 x 43 cm.
Collection particulière.





André DUNOYER DE SEGONZAC

(Boussy-Saint-Antoine, 1884 - Paris, 1974)

26 | NATURE MORTE AU PICHET

Circa 1940

Plume, encre noire et aquarelle.

Signé en bas à droite

80 x 60 cm

Provenance :

- France, collection particulière.

« Je n'ai pas oublié la période héroïque des indépendants - quand nous étions groupés autour de Paul Signac, du charmant et vaillant Maximilien Luce - dans ces baraques où l'Art vivant et authentique se groupait en dehors des formules académiques - ou des tendances littéraires et systématiques - qui devaient aboutir à cette esthétique abstraite dont crève la peinture » (dans une lettre au peintre Maurice Boitel, dans les années 1950).

André Dunoyer de Segonzac, s'il se désintéresse des révolutions esthétiques formelles de ses contemporains, fréquenta néanmoins de très près les milieux avant-gardistes du début du XX^e siècle. Ami de Paul Poiret, Max Jacob, Raoul Dufy, Maurice de Vlaminck, André Derain, Paul Signac et Maximilien Luce, il n'adhéra pourtant jamais à aucun des grands mouvements esthétiques du début du siècle. En effet, dès le début de sa carrière, Dunoyer de Segonzac, accompagné de Jean-Louis Boussingault et Luc-Albert Moreau, entreprit de restaurer un certain réalisme dans la lignée de Gustave Courbet en se concentrant sur les natures mortes, les nus ou les paysages. Si la déconstruction cubiste l'inspire parfois dans ses dessins, il ne tendra jamais vers l'abstraction totale des formes.

Il fut un excellent dessinateur et graveur, deux techniques qui lui permirent de se concentrer sur le trait et la forme qui se révèlent toujours d'une grande précision et d'une certaine rigueur graphique. A l'image de notre belle nature morte, son style reste emprunt d'une sobriété chromatique et sa palette se limite à des teintes sombres, où dominent principalement les ocres, les terres, les rouges foncés. Dans la composition, la carafe et la table se fondent dans le décor, disparaissant presque dans le fond brun de l'aquarelle et

n'existent finalement que grâce au dessin à l'encre qui découpe leurs formes en silhouettes.

L'artiste considère l'aquarelle comme un médium à part entière, plus complet que le dessin et qui répond à ses exigences graphiques, ce que la peinture ne permet pas. Ici le dessin initial à l'encre régit toute la nature morte, il ne disparaît jamais sous la couleur. Seules quelques touches de couleurs franches, telles que le jaune orangé des fruits ou le bleu du torchon, suffisent à donner du volume à l'ensemble. Le parti-pris géométrique qui domine les objets représentés tempère également cette sensation d'aplat. Dunoyer de Segonzac montre une réelle préférence pour les formes massives et simplifiées aux lignes cassantes. On retrouve cette esthétique dans les aquarelles de cette époque comme dans la *Nature morte aux pêches de vignes* de 1943 (*ill. 1*).

André Dunoyer de Segonzac connut une belle carrière internationale avec un voyage aux États-Unis en 1928. Il exposa tout au long de sa carrière au Salon d'Automne et au Salon des indépendants à Paris. Mobilisé en 1914, il réalisa de nombreux croquis de guerre, principalement des portraits de ses camarades poilus. Ces émouvants témoignages de guerre sont aujourd'hui dans les collections du monde entier (dont un certain nombre à la National Gallery of Art de Washington). Une rétrospective de son œuvre a été présentée à Paris à la galerie Durand-Ruel peu avant sa mort en 1972.

J.C.



Bibliographie :

- Anne Distel, *A. Dunoyer de Segonzac*, collection *Les maîtres de la peinture moderne*, Paris, Flammarion, 1980.



Ill.1.

André Dunoyer de Segonzac.

Les pêches de vigne.

1943. Aquarelle sur papier, signé en bas à droite. 30 x 41 cm.

Collection particulière







ENGLISH VERSION



A LEISURELY STROLL THROUGH 16TH TO EARLY 20TH CENTURY DRAWINGS

Catalogue by Alexandra Zvereva

With the collaboration of Marie Bertier and Joséphine Curtil

English Translation by Christine Rolland

Exhibition

from Friday, March 25th through Friday April 22nd, 2016

Open Saturday, April 2nd

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

Stairwell 2, 2nd floor on the right

Opening hours: 10:30 a.m. to 1 p.m. - 2:15 p.m. to 7 p.m.



1

Lorraine School

c. 1600

SAINT JAMES THE MAJOR

Pen and brown ink, black chalk, grey and brown wash.

Inscribed lower center: del sansovini.

28.4 x 16.7 cm. (11 ³/₁₆ x 6 ⁹/₁₆ in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

While Michelangelo was finishing his *David*, the Consuls of Arte della Lana and the Cathedral Workshop were already considering him for a series of twelve larger than life statues of apostles which would decorate the four pillars supporting Brunelleschi's dome. The contract concluded in 1503 anticipated the already famous mercurial mood swings of the sculptor who had just abandoned a major commission from Cardinal Piccolomini. Michelangelo promised to deliver one sculpture per year and at the end of the contract was to receive a house built for him. Nonetheless, with the figure of Saint Matthew (Florence, Academy) only half carved out of the marble, the artist's enthusiasm carried his genius towards other projects never to return to the Cathedral's Apostles.

In 1511, taking advantage of Jacopo Sansovino's return to Rome (Florence, 1486 - Venice, 1570), the Workshop revived the project. Born Jacopo Tatti, the sculptor was the student of Andrea Contucci called Sansovino whose nickname he also assumed. He had followed his master to Rome, but only established his talent by working mainly under the direction of Donato Bramante. The Florentine commission, of a single statue out of twelve, is thus the first documented work. Choosing to sculpt his patron saint, James the Major, Sansovino remained there until 1518 in a desire to do his best work (*ill. 1*). This delay led the workshop to turn to other sculptors: Andrea Ferrucci did the statue of Saint Andrew (1512-1514), Benedetto Rovezzano, that of Saint John (1513-1514), and Baccio Bandinelli, Saint Peter (1515-1517). The project came to a finish in the 1570's, with four other figures by Giovanni Bandini et Vincenzo de' Rossiet, and the installation of the statues in niches of the tabernacle created by Bartolomeo Ammannati.

Jacopo Sansovino's œuvre was placed against the north pillar on the nave side of the Cathedral. With Bandinelli's *Saint Peter* occupying the pillar on the south side, *Saint James the Major* is thus the first of the apostles seen by the faithful as he welcomes them with his head turned towards the entrance and not towards the altar. Far removed from the torment displayed by Michelangelo's Saint Matthew and from the weightiness of the Florentine Quattrocento, the apostle's elongated serene solemn figure with its supple contrapposto is enveloped in fluid draperies. The saint's resolutely Christlike face displays the influence of Raphael whom the sculptor had discovered in Rome. The only indications of his identity are the large closed book he holds and a pilgrim's staff whose bronze extremities seem to have disappeared before the end of the 16th century.

Proclaimed the best sculpture of the entire cycle by the members of the Accademia del Disegno, Sansovino's *Saint James the Major* became a model to reproduce and a must for any artistic visit to the city. The artist who produced our drawing thus did so in order to be able to remember the apostle's figure while leaving out the architectural setting. More of a painter than a sculptor, the artist, who seems to have been from Lorraine, was fascinated by the three-dimensionality of the saint's pose, the chasing in the draperies, and the strong direct lighting from the dome which emphasized volumes. For our artist, nonetheless, *Saint James* is less a statue than a human figure. He didn't hesitate to perfect his first sketch executed *in situ* in black chalk by going over the shaded portions with brown wash which, as was often the case with Northern European Masters, became color and, in this case, suggested the book's leather binding, the chestnut hair, and the beaten earth floor.

A.Z.

Bibliography:

- Carlo Cinelli, Johannes Myssok, Francesco Vossilla, *Il Ciclo degli Apostoli nel duomo di Firenze*, Florence, 2002.
- Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven, London, 1991, vol. I, p. 14 sq., vol. II, p. 318 sq.



2

Biagio PUPINI called Biagio dalle Lame
(Bologna, c. 1490 - after 1575)

MARS AND VENUS SURPRISED BY VULCAN AND THE GODS OF OLYMPUS

c. 1537

Pen and brown ink, wash, white highlights on yellow ochre
prepared paper
29.9 x 21.2 cm. (11 ¾ x 8 ⅜ in.)

Provenance:

• France, Private Collection.

The extremely pictorial modeling, an overabundance of white body-color and the yellow tint of washed paper immediately distinguishes Biagio Pupini's drawings amidst the rich production of Cinquecento Bologna. The artist's birthdate is unknown, but it is sure that he was a student of Francesco Francia (1450-1517) and that he was already established independently in 1511. Described as "*magister*," in that year, he and Bartolomeo Ramenghi called Bagnacavallo (1484-1542) signed a contract to decorate a chapel in the Church of San Pietro in Vincoli in Faenza with frescos which have not been conserved. A painter, but also a talented musician according to the poet Achillini (*Viridario*, Bologna, Girolamo di

Plato, 1513, p. 188), he was rapidly solicited in his home town for frescos and religious paintings.

Starting in 1519, or even 1511, the artist made several trips to Rome where he copied Raphael and the antiquities which had inspired him so much. He also discovered the art of Parmagianino (1503-1540), who subsequently came to Bologna, and especially the drawings of Polidoro da Caravaggio (1495-1540) and his *chiaroscuro* frescos on the façades of Roman villas. The combined influence of Polidoro and Parmagianino can be seen in the Biblical scenes of the lunettes in the sacristy of San Michele in Bosco in Bologna painted monochromatically by Pupini in 1525-1526.

The 1530's marked the height of his career. In 1535, he became Counsellor of the *Campagna delle Quattro Arti*, then *massaro* (treasurer) in 1546. Numerous works survive from this period, produced by Pupini alone or in collaboration with artists such as Bagnacavallo, Girolamo da Carpi, Amico Aspertini, and Girolamo da Treviso. His style nonetheless remained unclassifiable and eclectic, ceaselessly oscillating between Bolognese Mannerism, Raphaellesque Classicism, and the anti-classicism of Polidoro and Il Rosso. And it is in his drawings that his very personal style was forged and asserted, especially in his studies inspired from Antiquity which combined yellow brown wash and white body-color.

This is particularly evident in comparing our work with another drawing by Pupini which also has Venus and Mars as its subject (*ill. 3*). Conserved in the Louvre, the folio illustrates the first part of the story told by Homer and Ovid: the Sun discovers the two lovers enlaced after Alectryon, who was supposed to have warned them, falls asleep. One finds Pupini's yellowish backgrounds and very relaxed pen work softened by wash and broadly covered in body-color which creates a highly charged surface. However one senses a certain awkwardness which can be explained by the almost literal use of a composition by Giulio Romano engraved in 1539 by Giovanni Battista Scultori.

Our drawing proves, in comparison, to be freer because emerging directly out of Pupini's imagination itself. Our subject, rarer, is the end of the tale of Mars and Venus' love affairs. Warned by the Sun/Apollo, Vulcan forged a fine invisible net which imprisoned the adulterous couple. The cuckolded husband profited from the situation to display the trapped lovers to the Olympian gods who had a good laugh. The draughtsman departed from the ancient texts by situating the scene in a grotto and replacing the bed with a sort of platform which enables him to play with the diagonal of the three figures: Venus and Mars, with Vulcan, who is ready to throw his net over them. This articulation of the composition around an off balance central figure is one of the characteristics of Pupini's drawings, as is the construction of space by superposing planes in which the figures seem to be placed one on top of the other with respect neither to proportions nor to perspective (*ill. 1-2*). Another aspect of his art concerns the figures' constrained body language and gestures presented in jolting succession which is paralleled by the irregularity of handling: sometimes with great precision – as in the leaves or the meshes of the netting in our drawing – and sometimes strangely blurred – as in the faces and hands of the gods.

Our drawing is part of a group of drawings inspired by Antiquity which represents about a third of Pupini's known production. Some borrow figures from antique reliefs or are inspired by compositions by Polidoro, Primaticcio, or Il Rosso, whereas others, as in the work that we present, are original and very personal creations. Fairly similar from a technical point of view, these drawings are not all of the same dimensions and do not constitute a very homogenous stylistic group. Their realization spans the period from about 1520 to 1545, during and after Pupini's Roman sojourns.

It remains to be known for what use the artist intended all of these drawings with profane subjects, because none served as preparatory sketches for his paintings or frescos.¹ Notwithstanding, it would seem that the folios on a prepared yellow ochre support, generally of better workmanship than those for which the paper has been mass dyed, were produced within a

particular context. The most probable is the construction site of the Delizia de Belriguardo, the summer residence of the Este. Solicited by the person responsible for decorative work, Girolamo da Carpi (1501-1556), the artist worked there in 1537, but almost none of the villa's frescos or other decorations subsist. Giuliana Gardelli considered nonetheless that a majolica plaque depicting *The Abduction of the Sabines* which was inspired by Polidoro's frescos could have come from the Delizia and be by Pupini's hand (Marcigny, Museum of the Tour du Moulin). In this plaque, the painting in yellow-brown grisaille and the unmatched brushed manner is reminiscent, in fact, of many of the artist's drawings.

A.Z.



3

Pietro MARESCALCHI (MARASCALCHI)
 called *Lo Spada*, attributed to
 (Feltre, 1522 - 1584)

**SAINT JOHN THE BAPTIST AND
 SAINT ANTHONY THE GREAT (RECTO)**

**ALLEGORY OF JUSTICE AND DIANA
 WITH HER NYMPHS (VERSO)**

Bibliography:

- Anna Maria Fioravanti Baraldi, "Biagio Pupini detto dalle Lame (Bologna, doc. dal 1511 al 1551)," in V. Fortunati Pietranonio (dir.), *Pittore bolognese del '500*, Bologna, 1986, vol. I, pp. 185-208.
- Yannick Martin, *L'activité picturale et graphique de Biagio Pupini*, DEA Thesis in Art History, University Paris I, 1992.
- Marzia Faietti (dir.), *Un siècle de dessin à Bologne. 1480-1580. De la Renaissance à la réforme tridentine*, exh. cat. Paris, Louvre Museum, 2001.

¹ Giuliana Gardelli, "Un quadro di pur di maiolica : un disegno su maiolica nel contesto della pittura emiliana del '500," *FIMAantiquari*, 1992, pp. 54-61.



c. 1570

Black chalk, pen and brown ink, brown and blue wash, white highlights on blue paper. On verso: an old inscription in brown ink: *paolo veronese*. 35.5 x 23.4 cm. (14 x 9 3/16 in.)

Provenance:

- Sale, Christie's, London, July 7th, 1992, lot 127.
- France, Private Collection.

When this drawing, proudly bearing Paolo Veronese's name, appeared on the art market in 1992, it appeared as by Pietro Marescalchi, a painter from Feltre. In fact, the relation between this sheet and two signed paintings which had appeared slightly earlier in sales seems obvious (*ill. 1-2*). This attribution has been reinforced as a result of the two exhibitions on the artist that took place in 1993 and 1994 in Feltre.

Pietro Marescalchi was born in Feltre, in Veneto in about 1522, according to his own declaration of 1572 concerning his mother's inheritance in which he claimed to be fifty years old. His nickname *Lo Spada* came from his family coat of arms which displayed an arm brandishing a sword. His training remains obscure, but even though he cites Titian in his first known works, he mainly appears to have been influenced by Lorenzo Luzzo and Jacopo dal Ponte, called Bassano. Produced between 1545 and 1547, the altarpiece of the *Virgin and Child with Saints Martin, Victor, Mark, and Corona* (Farra di Feltre, Church of Saint Martin), is one of his first documented works. From then on, his main activity resided in the

production of altarpieces for the churches and chapels in and around Feltre – some of which are signed and dated. His masterpiece, the *Misericordia Altarpiece*, adorns the city's cathedral. The artist, incidentally, lived with his family in the Cathedral quarter and was registered in the *Scuola San Vittore*. Aside from religious paintings, Marescalchi also painted portraits of Feltre's dignitaries, easel pictures such as *The Feast of Herod* (1576, Dresden, Gemäldegalerie) and carried out fresco decoration in the city's wealthy residences and outlying villas.

The painter enjoyed a grand reputation in Feltre, aside from an incident which took place in 1572, when the Inquisition accused him of not having depicted Purgatory in one of his works. In reparation, Marescalchi had to execute a painting for the Saint Stephen's Church. In 1577, he was chosen by the chief magistrate Giulio Garzoni to create a "grand painting" in the courtroom of the Palazzo Pubblico of Feltre: the picture, lost and known from a number of contemporary descriptions, depicts the city fathers and members of prominent families. The artist remained active until death overtook him on May 11th, 1584. He was buried in the Feltre Cathedral. Marescalchi's art is eclectic and sensitive to the influences of the great Venetian masters from the preceding generation, such as Titian and Lorenzo Lotto, as well to those who were his contemporaries, such as Jacopo Bassano, Veronese, and Tintoretto. This fact complicates the reconstitution of his graphic corpus, especially as none of his preparatory sketches has come down to us. Nonetheless, a few drawings are attributed to him, such as the *Roman General*, conserved in Christ Church, Oxford (inv. 758), and the *Warrior* in Brunswick (*ill. 3*), which are delicately and surely worked in brush and pen.

The prominent musculature of these figures, their balanced poses with a certain Mannerist elegance, their long fingers, the finesse in the details, the serpentine hair, and heavy draperies descending in vertical folds, their cloudy cast shadows recall, in fact, the saints which populate Marescalchi's altarpieces and can find their counterparts in our drawing. In comparison to the Oxford and Brunswick sheets, this one is less enigmatic, because the two figures are easily identifiable by their attributes: Saint John the Baptist, and, behind him, with his knotty staff and little bell, Saint Anthony the Great or the Abbot. Evidently, the sketch concerns the right-hand side of an altar depicting the saints before an enthroned Virgin and Child in a composition similar to that of the *Pala* of San Bernardino in Pignolo painted by Lorenzo Lotto in 1521.

Stylistically and technically very close to two other sheets attributed to Marescalchi, our drawing is distinctive by the more systematic utilization of hatching, the special attention given to the placement of light reflections, and especially, by the presence on the verso of two studies hardly less worked and without any relationship to either of the Saints on the recto. This time, the draughtsman used the paper horizontally to depict, on the left, an allegory seated in front of a pedestal while holding in her right hand a strange instrument crowned with a sphere which could symbolize Justice or Temperance. On the right surges a slightly cropped group of women, among whom Diana can be identified, perhaps at the moment when the goddess discovers Callisto's pregnancy. These profane themes are typical of the interior decoration painted in the Feltrin palaces which was one of Marescalchi's specialties.

This is thus a sheet for work, thought, and experimentation which is nonetheless surprising in its finished details, although none of the compositions is complete. The line is precise, but some corrections remain visible, such as the knot on Saint John the Baptist's shoulder. This fact confirms that these are indeed preparatory sketches and not repeated from existing works. Nonetheless what poetry in these exquisite gestures, what emotion held back in the faces, what splendor in these draperies caressed by the light, and what vigor in these tense muscles: our sheet lauds the Mannerist art of the Veneto.

A.Z.

Bibliography:

- Maria Cristina Bagolan, *Pietro Marescalchi (1522?-1589)*, Feltre, 1993.
- Giuliana Ericani (dir.), *Pietro de Marascalchi. Restauri e studi per il Cinquecento feltrino*, exh. cat. Feltre, Museo Civico, Treviso, 1994.
- Mauro Lucco et Carlo Pirovano (dir.), *Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milan, 1996-1999, t. II, pp. 717-736, vol. III, p. 1305 sq.



4

Bartolomeo PASSAROTTI

(Bologna, 1529 - 1592)

SKETCH OF MARY'S FACE FOR THE PRESENTATION IN THE CHAPEL OF THE OLD CUSTOMS HOUSE

1583

Black chalk, pen, and brown ink on paper. Traces of previous framing in black chalk.

39.2 x 26.4 cm. (15 ⁷/₁₆ x 10 ³/₈ in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

Related Works:

- The painting is conserved in the Pinacoteca Nazionale in Bologna (oil on canvas, 390 x 198 cm. / 12 ft. 9 ⁹/₁₆ x 6 ft. 5 ¹⁵/₁₆ in. inv. 481, *ill. 1*).
- Four other extant preparatory drawings, all in pen and brown ink, are known: two for the entire work (Florence, Uffizi Gallery, inv. 12185F; Louvre, DAG, inv. 8458, *ill. 2*), a study for the group of figures to the right of Mary (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1322) and a highly developed study of the head of the young man in the foreground (Louvre, DAG, inv. 8487, *ill. 3*).

On August 29th, 1583, the *Gabella Grossa* in Bologna, the Customs House which financed city expenses, commissioned a large altarpiece for the chapel of the Old Customs House (*Antica Dogana*) from Bartolomeo Passarotti. The artist was paid sixty gold ecus and was to finish the work in eight months. The treasure of the Bologna Pinacoteca Nazionale since the 19th century, the *Presentation of the Virgin in the Temple* is the last documented work by Passarotti and one of his most famous: Raffaello Borghini cited it already in 1584 in his *Il Riposo* in which he praised the artist's genius. Painter and engraver, Passarotti was mainly trained outside of Bologna and its Mannerist tradition. At a very young age, he followed the architect Vignole to Rome, and then became a student of Taddeo Zuccaro. Open and curious, he studied equally the art of Michelangelo, Correggio, Parmigianino, and the Northern artists who worked in Italy. In about 1560, having established a solid reputation as a portraitist, he settled in Bologna and remained attentive to the creations of his compatriots such as Lorenzo Sabatini, Orazio Samchini, and the eminent Primaticcio without ever breaking his ties with Rome. He received major commissions, including in 1564-1565, the *Virgin in Glory with Saints* for San Giacomo Maggiore, and his studio welcomed artists such as Agostino Carracci, Denys Calvaert, Bartolomeo Cesi, Giulio Morina, and Lavinia Fontana. Passarotti was especially esteemed for his ink drawings which he handled "with every perfection." (Borghini) (*ill. 4*). Counsellor in the town's *Compagnia delle Quattro Arti*, and twice *massaro*, Passarotti was preoccupied with procuring recognition of social status for artists. He subsequently resigned from the council to found an academy and transformed his residence into a 'museum' where his vast and varied collections were exhibited.

The theme chosen by the *Gabella Grossa* of Bologna, the *Presentation of the Virgin in the Temple*, marked the re-established importance of the festival which had been suppressed in 1568 after the Council of Trent debates (*ill. 1*). For Mary's childhood is not told in the Scriptures, but in a Second Century Apocryphal text. The opposition of the congregations was so strong and immediate that the festival resurged even before it was reestablished in the calendar by Pope Sixtus V in 1585. It became one of the favorite subjects in religious painting.

Under the vigilant gaze of the Cardinal of Bologna, Gabriele Paleotti, one of the most intransigent arbitrators of post-Tridentine iconography and the author of the *Treaty of Sacred and Profane Images* which had just appeared (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Rome, 1582), Passarotti was to go back to a theme which had been handled over and over by Renaissance artists, but here he invested it with totally new significance. The composition which is elongated upwards is divided in three parts. At the summit, the circular Temple, and at its door, the Grand Priest Zachary, Jean-Baptiste's father, is flanked by two other men. At the foot of the stairway, Joachim and Anna, as they had promised, bring their three year old daughter to be dedicated to God, and Mary, in a white robe with a candle in hand, climbs the stairs with a certain liveliness. Around them, the admiring crowd gathers and among them one can distinguish a mother with her daughter holding a sparrow – Passarotti's signature, - a

young woman nursing her son which prefigures the Virgin's maternity, and a young man who evokes both the Biblical prophets and the adolescent Christ debating with the doctors in the Temple.

Mary's tiny figure in the center of the picture is the converging point of all the gestures and poses. She is above all the result of intense reflection and effort which are visible in Passarotti's preparatory drawings. The artist's "lively frank" penstroke – to use his student Agostino Carracci's words¹ – captures the least inflection of his creative thoughts before becoming committed to defining this or that detail. Thus the first rapid and cursory sketch, conserved in the Uffizi, while presenting an overall distribution of the composition close to the final painting, still hesitates on where to place Mary: a loose sheet has her descending the foot of the stairway, at the level of her parents and the group on the right. The large drawing in the Louvre (*ill. 2*) has the Virgin and the figures on the right climbing the stairs so that Mary's and Anne's gazes meet more easily. The mother seems to lavish last minute advice on her daughter and holds her back gently by the end of her cloak which is elegantly draped over her shoulder. Our drawing comes immediately after that to fix on paper the young girl's half-open mouth, undulating hairdo, and exalted gaze mixed with a certain apprehension. The drapery knot on the right shoulder, the position of the raised hand holding the candle, the body's disequilibrium and the light reflection on the back are easily recognized.

Of all of that and probably on account of the influence or intervention of Cardinal Paleotti, all that remains in the final picture is the general movement of the figure and the face plunged in shadow. With her elongated height, Mary no longer seems to be only three years old. Her lips are closed, whereas Saint Anne behind her clasps her hand and no longer dares touch her daughter who already belongs to the celestial world. Finally, the Virgin's sophisticated hairdo integrates the drapery which balloons into the space which separates the men on the right. These changes are all the more surprising, given the face of the young man in the foreground, whose image was equally carefully prepared in a pen drawing (*ill.3*), has only been subjected to a few minor modifications.

Our beautiful sheet thus retains precious traces of Passarotti's first vision, which is more personal and sensitive than the large-scale oil painting. Nervous and incisive, with unequalled mastery, his pen shapes and models the head of a young girl caught between doubt and determination, between the fear of abandoning her parents, and the expectation of living in God. Everything participates in seizing that which is elusive and in perpetuating the emotions of an instant: the light reflections left in reserve; the regular hatching which criss-crosses volumes in shadow; the supple and discontinuous volutes of her hair rendered with terrible modernity; and the internal vibration of each stroke.

A.Z.

Bibliography:

Unpublished drawing. The following references correspond to the painting and other preparatory drawings.

- Angela Ghirardi, *Bartolomeo Passarotti, pittore (1529-1592). Catalogo generale*, Rimini, 1990, pp. 260-266, n° 84.
- Marzia Faietti, Dominique Cordellier, *Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580*, exh. cat. Paris, Louvre Museum, 2001, pp. 190-191, n° 57.

¹ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, vol. I, p. 238.



5

Jan DE BISSCHOP

(Amsterdam, 1628 – The Hague, 1671)

THE CONVERSATION OF JESUS
AND NICODEMUS
AFTER LUDOVICO CARRACCI

c. 1660

Pen and brown ink, brush, brown wash. On verso of mount:
the letter N and the numeral 16 in brown ink

Watermark: bird on a mountain in a circle (usage attested in
Italy and Flanders in the first half of the 17th century)

25.2 x 19.6 cm. (9 15/16 x 7 1/16 in.) oval

Provenance:

- Nicola Francesco Haym (c. 1679-1729) Collection, London (Lugt 1970 upside down head on verso of mount).
- John Spencer (1708-1746) and John 1st Earl Spencer (1734-1783) Collection, Althorp (Lugt 1530 lower right).
- William Esdaile (1758-1837) Collection, London (Lugt 2617 lower right and Lugt 816 on verso of mount).
- Charles Sackville Bale (1791-1880) Collection, London, (Lugt 640 on verso of mount).
- Alfred Normand (1910-1993) Collection, Paris (Lugt 153c on verso of mount).
- His heirs until 2015.

Only the Gospel of Saint John relates the nocturnal visit of the Pharisee Nicodemus to Jesus during his stay in Jerusalem for the Easter celebration a year before the crucifixion (Jn 3, 1-21). A member of the Sanhedrin and wise man, Nicodemus heard the revelation of the mystery of Christ that night: “For God sent not his Son into the world to condemn the world; but that the world through him might be saved.”

The conversation Jesus had with Nicodemus was one of the favorite themes for Catholic preachers during the Reformation. The commentary on this chapter of Scriptures made it possible for them to evoke the Christian life, baptism, and the rebirth of the soul in the Holy Spirit. As for artists, who were more accustomed to depicting Nicodemus in the *Lamentation of Christ*, they were challenged by the depiction of a scene in which nothing happens but everything is implicit.

Ludovico Carracci (Bologna, 1555-1619), student of Prospero Fontana and Tintoretto, and cousin to Agostino and Annibale, painted *Jesus and Nicodemus* at the very beginning of the 17th century for his good friend Bartolomeo Dolcini, an erudite prelate who was very involved in promoting the Carracci Academy. The painting seems to have then decorated the Colonna Palace in Rome before it disappeared. Fortunately two preparatory drawings survive (conserved in the Louvre and at Windsor *ill. 1-2*) which make it possible to appreciate Ludovico Carracci’s handling of a relatively new subject that was so rare that Carlo Cesar Malvasia, the historiographer of the Bolognese painters, thought he was looking at a *Calling of Saint Matthew*.¹

The artist opted for an oval format, which was exceptional in his œuvre, with a tightly framed composition comporting full length figures. There are no witnesses to this scene, not even the Evangelist John, and the accessories in the room are limited to an oil lamp with two flames and a table. Nicodemus listens skeptically with his weight on crossed arms as he leans against the table. Christ sits with his left hand open towards his nocturnal visitor as he calmly speaks. In the Windsor drawing, despite the white highlights which, darkened with time, concentrate the reflections of light under the lamp (*ill. 2*), it proves difficult to discern that the conversation takes place at night, and thus really imagine Ludovico Carracci’s lost painting.

The drawing we present, handled in monochromatic tonalities, gives a completely different impression. Brown wash precisely describes the subtle play of light and shadows in drapery folds leading up to the faces of Christ and his visitor. Although empty in the two other sketches, the background here captures the shifting shadows of a room lit by vacillating smoky flames. Finally, several details also diverge. The head of Jesus is no longer ringed with a halo which intersects the trajectory of the two gazes, and his right hand does not rest on his knee, but opens outward so as to make the gesture more balanced and give a more forceful impression of self-evident demonstration. The draperies are more complex and abundant, while the lamp, placed higher, has three flames in a direct yet discreet allusion to the Holy Trinity.

The author of our work is not Carracci, but Jan de Bisschop whose particular technique of subtly shaded ink wash – of his own making, this golden brown ink was called “*Bisschop inkt*”² – and minute brushwork are easily recognized. Amateur artist, collector, and art theorist, Bisschop belonged to the Dutch intellectual elite of the Golden Age. He seems to have learned drawing from the landscape painter, Bartholomeus Breenbergh. His first works date to 1648; the year he entered the University of Leyden. At the end of his law studies, Bisschop settled as a lawyer in The Hague, without ever ceasing to practice drawing and engraving in which he divided his attention between landscapes and reproducing the works of the Old Masters (*ill. 3-4*). In 1660, he founded the *Conferie Pictura*, a small academy which met evenings and practiced drawing after live models and sculpture. Shortly before his death, he published two collections of engravings: *Signorum veterum Icones* in 1669 after antique statues, and *Paradigmata Graphices variorum Artificum* in 1671 after Italian and Flemish masters.

Our drawing is thus a real discovery, because it is the only replica of a vanished picture painted by Ludovico Carracci for a close friend and which turns out to have been one of the most surprising works by the Bolognese painter. Jan de Bisschop probably copied the canvas in Rome in the Colonna Palace during a voyage to Italy which is not documented, but is generally placed in about 1655 or 1657. It is one of the masterpieces of the incomparable draughtsman who, with extraordinary economy of means while skillfully playing with the thickness of line, amount of ink, and whiteness of paper in reserve, manages to recreate the particular luminosity and sacred atmosphere of the nocturnal encounter between Jesus and Nicodemus.

We would like to thank Mr. Nicholas Turner for his precious aid in writing this entry.

A.Z.



6

Giovanni Francesco BARBIERI called GUERCINO
(Cento, 1590 - Bologna, 1666)

YOUNG MAN LOOKING TO THE LEFT

c. 1625-1630

Black chalk, black chalk dipped in gum Arabic on an assemblage of four sheets of paper
48.2 x 35.2 cm. (19 x 13 7/8 in.)

Bibliography:

- Babette Bohn, *Ludovico Carracci and the Art of Drawings*, London, Harvey Miller Publishers, 2004, pp. 186-187, n° 70-71.
- Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci*, Bologne, 2001, vol. I, pp. 282-283, n° P24.
- Catherine Loisel, *Musée du Louvre, département des arts graphiques, Inventaire général des dessins italiens*, VII. *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris, RMN, 2004, n° 49, pp. 113, 114.
- Jan Gerrit van Gelder, "Jan de Bisschop 1628-1671", *Oud Holland*, 86, 1971, pp. 201-288.
- Michael Zell, "A leisurely and Virtuous Pursuit. Amateur Artists, Rembrandt, and Landscape Representation in Seventeenth-Century Holland", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 54, 2003, pp. 335-368.

¹ A. Brogi, *Ludovico Carracci*, Bologne, 2001, vol. I, p. 283, n° P24 and P25.

² G. van Gelder, « Jan de Bisschop, 1628-1671, » *Oud Holland*, 86, 1971, p. 217.

Provenance:

- **Giuseppe Villardi (1784-1863), Milan (Lugt 1223a in lower left).**
- **Undetermined collection, "N. 93" inscribed on upper part of verso.**
- **Undetermined collection, southern Germany, according to a note on the old mount.**
- **Germany, private collection (attributed to Pietro Faccini).**

Famous for his pen drawings which display a never equaled virtuosity, Giovanni Francesco Barbieri, called Guercino, one of the most illustrious painters of the 17th century Bolognese School, wielded sanguine and black chalk with equal perfection in nude studies. Formerly attributed to Pietro Faccini (1562-1602) who was a very talented student of Annibale Carracci, our drawing can be situated quite naturally within Guercino's corpus with its attenuated evocation of light, self-assurance in the lines, as well as concise and sometimes schematic modeling of the volumes, especially in the hair. In comparison, Faccini's style in his late academies appears more supple, even eccentric.

Our large format drawing is on thick granular paper comparable to that which was used for fresco cartoons. However the contours here are not heavily emphasized enough and even become evanescent on the boy's left shoulder, a fact which prevents any transfer. In addition, the handling of flesh tones and chiaroscuro is too precise for it to be a simple cartoon. In contrast, the meticulous detailing of muscles and the curves of the ear, the distribution of masses accentuated by the skillfully placed light makes one think of a virtuoso exercise by a drawing master who wishes to demonstrate that human anatomy is better rendered by the play of light reflections than by pure contours. Everything would tend to indicate that this sheet was intended for use in training Guercino's apprentices and that it would have served as an example of work on the male nude. Several similar drawings exist, mainly in large format. They were not, as had been thought until recently, executed in oiled charcoal, but rather in black chalk dipped in gum Arabic. (*ill. 1-2*).¹ Producing a deeper black with a richer texture, this medium is held better by the paper, catches the eye, and proves practical for demonstrations, even though it remains difficult to correct, a factor which makes manipulation even more spectacular. Pietro Faccini used the same technique for his life studies and certain of his preparatory sketches: according to Malvasia, Guercino admired de Faccini's drawings very much.

Guercino taught drawing from a live model mainly during the first twenty years of his career. His Academy of the Nude was founded in Cento in 1616, after Bartolomeo Fabri, one of the artist's patrons, let him use two

rooms of his house. Guercino's undertaking was a huge success and attracted more than twenty students. The painter continued to give drawing courses until his departure for Rome in 1621, and then after his return to Cento two years later and until at least the middle of the 1620's. After that date, he rarely employed the technique of black chalk dipped in gum Arabic. As is the case for certain others in the same medium, the style of our drawing corresponds most to the period following his Roman sojourn when Guercino was engaged in decorating the cupola and drum of the Cathedral of Plaisance with frescos.

In our drawing, the pose of the model who leans forward while turning his head to display a right profile, could have been inspired from that of a young man leading a ram to the altar in Domenichino's *Saint Cecilia before the Judge*, executed between 1612 and 1615 and exhibited in the Polet Chapel in San Luigi dei Francesi in Rome. As is often the case in studies which Guercino intended for his students, comparable works painted by the master himself are not lacking. In particular, the young shepherd with bare shoulders and half-open mouth who is leaning towards the Virgin and Child in the *Adoration of the Shepherds*, produced in about 1615-1616 (Rome, Palazzo Corsini, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, *ill. 3*) comes to mind.² The young man torn from his sleep by the Angel in *The Annunciation to the Shepherds*, fresco in Plaisance Cathedral finished by Guercino in 1627 (*ill. 4*), as well as the young shepherd of the *Adoration of the Shepherds*, pen drawing dated to the same year (Windsor, inv. RCIN 902473), can also be evoked.

A step in a great painter's long artistic thought process about the bent figure of a young man, a model of perfection offered for imitation to the students of his Academy of the Nude, a monochrome drawing in a compact composition, our folio is distinguished by surprising power, rare in academies where the stiffness can be explained by the necessity of holding the pose a certain time. The muscular incurvated body like a tense spring anticipates action. The contracted right arm seems to grasp something heavy or resistant, the gaze fixes insistently on an objective outside the frame, while the half-open mouth seems ready to formulate words. Applied in tight hatching or spread across flat areas, the black chalk medium captures the instant and vigor of youth which so fascinated and inspired Guercino at the beginning of his career.

We would like to thank Mr. Nicholas Turner for having confirmed the attribution of our drawing after first-hand inspection and for his help in preparing this entry.

A.Z.

Bibliography:

- Denis Mahon et Nicholas Turner, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989.
- Denis Mahon, *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino (1591-1666). Disegni*, Bologne, 1992.
- Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988.

¹ Produced in May 20014, the technical report by Marjorie M. Shelley on the drawing by Guercino conserved in the Metropolitan Museum of Art (inv. 2004.250) revealed that no oil was present, however gum Arabic was.

² See Giorgio Leone, *Il Presepe della Galleria Corsini: un enigma guercinesco*, Rome, 2013.



7

Alexandre UBELESQUI (UBELESKI)

(Paris, 1649 - 1718)

ADORATION OF THE GOLDEN CALF

c. 1680

Oil on paper, laid down on canvas
42.4 x 54.2 cm (16 ¹¹/₁₆ x 21 ⁵/₁₆ in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

The subject is drawn from The Book of Exodus (EX 32, 1-8). While Moses was on Mount Sinai conferring with God who gave him the Tablets of the Law, his people in despair asked Aaron to guide them and tell them what or whom they should adore. Aaron asked them to melt their jewelry so as to make an idol in the image of Apis, the Egyptian god: a golden calf.

On the left, Aaron can be distinguished in a pink robe and beige cloak, a resigned spectator to the idolatry of the Hebrews. In the background, Moses descends the mountain brandishing the Tablets of the Law, ready to smash them. The dark clouds recall the divine presence even as they suggest celestial rage communicated by the chosen spokesman.

This composition was known by another version on canvas and in a slightly larger format which was sold in Rome in 1984 (*ill. 1*). A few minor variations concerned mainly the dancer's drapery and the young idolater stretched on the ground. This painting bore an attribution to Jacques Stella which seems to have aimed to anchor it among the followers of Nicolas Poussin, the artist who dominated iconography of the subject, especially through the version he gave to Amadeo dal Pozzo in 1633-1635 (*ill. 2*). Our artist seems to have known it: he similarly turns the subject into a sort of sacred bacchanale spread across a vast panorama while elaborating the various poses demonstrating adoration. The size of the Golden Calf, although smaller than in Poussin, may have come from another famous example, that of Raphael in the Vatican Loggia.

Certain other details, such as the young woman with a child pointing at the statue or the man prostrated on the ground with his hands in prayer, could have been derived from an engraved composition by François de Poilly said to be after Poussin (ill. 3). While Stella indeed produced paintings in a similar format, neither the physical types nor the avowed debt to Poussin's model add up. Our artist belonged to a later generation in this tradition, apparently in the context of the Academy and royal construction sites: the composition for dal Pozzo was copied by Pierre de Sève during the project for the tapestries on the History of Moses after Poussin, begun in 1683; Poilly's engraving after the other version probably transcribed a painting already in France. This context and stylistic evidence lead us to Alexandre Ubelesqui.

Of Polish origins and born in Paris, Alexandre – his first name served very early in place of a family name – figures among Le Brun's students, notably in the context of the Academy where he attended the school from 1669. He participated in the competition for the Prix de Rome in 1671 and 1672, and won the second year. A pensioner in Rome from many years, he applied to the Academy after his return to Paris in 1679. He was received in 1682 and became a professor in 1695. When he married in 1681, Noël Coypel, who had directed the French Academy in Rome from 1672 to 1675, figured among the witnesses as a friend, as did his son Antoine Coypel. Apparently friends with Claude II Audran, Antoine Stella, and Louis Licherie, Ubelesqui worked for the Abbot Desmoulins, Curé de Saint-Germain-l'Auxerrois, parish of the Louvre. He produced two "Mays" – the annual altarpiece offered by the Goldsmiths Guild to the Cathedral of Notre Dame in Paris every May – in 1681, (lost) and 1791 (Louvre); participated in the series of tapestry cartoons on Fables, partially after Raphael, commissioned in 1684 for an original *Dance of a Nymph and a Satyr* (Arras, Museum of Fine Arts, ill. 4); painted a *Marriage of the Virgin* for Notre Dame of Saint-Cyr, among other religious commissions. He participated in Salons from 1699 to 1704, namely for musical subjects (ill. 5). For the Versailles Menagerie, he produced two historical subjects, *Minerva and Arachne* (Fontainebleau Palace). In 1711, he again participated in a royal commission celebrating the recent history of Louis XIV with a sketch of a *Lit de Justice*, the king presiding over the court: another version of *Tapestry of the History of the King* was to be produced, but it was never fully completed. Ubelesqui's subject in particular was never executed.

The Arras cartoon gives a first clear point of comparison with the figure of the young dancing woman, which is simply reversed in her very singular pose, her face turned towards the spectator. She also embodies the elongated canon of proportions which Ubelesqui liked and which could be found in Noël Coypel's work more than in Le Brun. The same holds for her drapery of smooth areas bounded with strong sculpted bulges deliberately distributed in waves.

As his paintings remain rare, one has to look at drawings whose diversity of styles and techniques can be disconcerting. Their association is based on the inscriptions they bear, *Alexandre* or *de Mr Alexandre*. Critical analysis is still possible with a concern to derive consistencies which indicate his hand. One can do this especially with incontestable folios, such as that which was preparatory to the 1692 "May."¹

Besides the drapery work and proportions already mentioned, Ubelesqui favored theatrical layouts gathering the figures together or placing them on diagonals in a manner which recalls Coypel and beyond that, Charles Errard. The comparison is also valid for the folio in the Bonnat Museum showing *Christ and Zacchaeus* in a much fuller circle with much rounder forms. He plays with the contrast between emphatic poses, with arms wide open or thrust forward, and others closed, as can be seen in the folio at the Ecole des Beaux-Arts showing a *Concert Champêtre*; a musical theme which the artist seems to have freely developed, if we go by his contributions to the Salons of 1699 and 1704. The choppy handling of this drawing can be compared with a painting in Vannes signed and dated 1702, a *Sermon*

of *Saint François-Xavier* in poor condition which is close to a horizontal version conserved in Germany (Ludwigsburg Schloss). That this composition is a clear homage to Claude II Audran's *Feeding the Multitude* nearly twenty years earlier for the Chartreux does not facilitate perception of his evolution.

Nonetheless, it is conceivable that this manner of rupturing the roundness or, at least, past suppleness, following Jouvenet's example, might have been the dawn of a new period in his career. If this still very schematic proposition is true, then our painting has to be placed in an intermediary phase, probably after the *May* of 1691 but before the Vannes picture. It is to be noted in passing that it was in 1700-1701 that the artist depicted another episode in the History of Moses for Meudon, *Moses and the Daughters of Jethro*, whose current location unfortunately is unknown.

In more than one respect, one can see that the reappearance of this painting is precious. Its rather rare support – paper laid down on canvas – indicates preparation for what was probably a cabinet painting. In all likelihood, the latter is the slightly larger painting on canvas sold in Rome, which more precisely was presumably a *ricordo*. The Poussinist inspiration is evident and takes the form of fidelity to Le Brun and Noël Coypel, two fierce partisans of drawing as opposed to color. More influential perhaps than the paintings by Poussin on the subject, it is the display of the expression of the Passions to which Ubelesqui adheres, as seen in *The Striking of the Rock* and as the painter explained them in a letter to Jacques Stella.

He sets up several incidents: the Hebrews dining, others in adoration, more around Aaron as simple spectators. A hierarchy of perception is established through the use of light and the scenes are linked by the generally circular movement punctuated by the dancer. Pentimenti here and there, emblematic of ultimate hesitations, barely disturb the brilliant handling which is worthy of a miniaturist in certain places, and evokes Dughet in the more vaporous landscape. If the demonstration is still done on paper, the painter's talent shines in this work, as much by its technique as by the skillful refined expression.

Sylvain Kerspern

Bibliography:

- A. Duvivier, "Liste des anciens élèves de l'école académique et de l'école des Beaux-Arts ayant remporté un grand prix..." *Archives de l'art français*, vol. 5, Paris, 1857, pp. 275-276
- Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1867-1872, pp. 1212-1213.
- Jules-Joseph Guiffrey, *Compte des Bâtiments du Roi*, Paris, vol. IV, 1896, col. 676, 962; vol. V, 1901, col. 39, col. 429-430.
- *Inventaire des tableaux dit Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, pub. F. Engerand, Paris, 1899, p. 97.
- Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris, 1900, p. 467.
- Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, Paris, 1903, p. 268.
- Pierre Rosenberg, "Un émule polonais de Le Brun : Alexandre Ubelesqui," *Artibus & Historiae*, 1990, vol. XXII, pp.163-187.
- François Marandet, "Alexandre Ubelesqui : de l'amalgame à la reconstitution d'un style," *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 10, 2012, pp. 41-59.
- Barbara Hryszko, "Alexandre Ubeleski (Ubelesqui): The Œuvre of the Painter and the Definition of his Style," *Artibus & historiae*, n° 71, 2015, pp. 226-280.

¹ *Healing the Paralytic*. c. 1691. Black chalk, pen and black ink, wash. 26.5 x 21.5 cm. Worms, Heylshof museum.



8

Jean de SAINT-IGNY

(Rouen, 1590/1600 - Rouen, 1647)

YOUNG MAN WEARING A SLASHED TOQUE SEEN FROM THE BACK

c. 1630

Sanguine. Watermark: framed initials AR below a cross (usage attested in Paris during the first third of the 17th century)

19 x 14.4 cm. (7 1/2 x 5 11/16 in.)

Provenance:

- Album from the collection in the studio of Jean de Saint-Igny (according to Jacques Thuillier).
- Collection of Sir James Tylney (Tilney) Long (1736-1894), 7th Baronet, Wanstead House, Essex, Great Britain, and then his descendants.
- Collection of Reverend Geoffrey S. Bennett (1902-1991), Carlisle, Cumbria.
- Sale, Christie's, London, March 26th, 1974, lot 109 (known as Bellange).
- Mme Orey Collection, New York.
- Bought in 1988 by Jan Krugier (1928 – 2008) and Marie-Anne Krugier-Poniatowski (b. 1931)

- Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection, Geneva, inv. JK 4081, until 2015.

Exhibitions:

- 2000, Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum, *Miradas sin Tiempo. Dibujos, Pinturas y Esculturas de la Colección Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, Madrid, 2000, p. 122, n° 45, reproduced in color, p. 123 (as Jacques de Bellange).

In 1927, the art historian Pierre Lavallée attributed a sanguine depicting an *Allegory of the Sense of Smell* to Jacques de Bellange. The drawing had just entered the *Ecole des Beaux-Arts* in Paris as part of the Jean Masson collection (10 13/16 x 7 13/16 in., inv. M.791). Starting in the next decade, the same artist's name was connected with two *Imaginary Heads* in the Rennes Museum (inv. 794.1.2577 and 2578), and then to about forty other similar drawings (*ill. 1*), including an old posthumous album with fourteen drawings, formerly in the collection of Sir James Tylney Long from which our drawing also comes. Despite similarity with Bellange's luxurious exuberant Mannerism, these little "portraits" of elegantly attired young men and women presented nonetheless marked differences with the latter's engravings and don't appear in any of the Lorraine master's oeuvres. The mystery was resolved by Pierre Rosenbery when he managed to read, "saint ygny fi" on a *Kneeling Man* in sanguine which was undisputedly by the same hand and exhibited for the first time in 1981 (Germany, private collection). Since then, the group of drawings was taken from Bellange to constitute a new corpus, that of the Norman painter, draughtsman, and engraver, Jean de Saint Igny.

Born in the last years of the 16th century, son of a master cabinet maker, Jean de Saint-Igny began his apprenticeship in his native city of Rouen in 1614. Still in Rouen in 1620, he later left for the capital where his name is mentioned as of 1628 as a master painter in Faubourg Saint-Germain-des-Près. He lived on rue Saint-Germain, "in a house where the sign of *The Grand Turk* hung." In Paris, the young artist frequented famous painters, such as Georges Lallemant, Claude Vignon, and Quentin Varin, and received prestigious commissions, including the first one starting in 1629 concerning the decoration of the Chapel of Our Lady in the Convent of the Petits-Augustins. For all that, Saint-Igny never ruptured his attachment with Rouen: in 1631, he participated in the founding of Saint Luke's Guild in that city and was elected master in 1635. His artistic activity in the 1630's was split between painting commissions for churches in the capital and in Normandy, and his important role as a draughtsman for publications. Two collections of engravings after his imaginative works appeared starting in 1629: *Le Théâtre de France contenant la diversité des habits selon les qualitez et conditions de personnes*, engraved by Isaac Briot and the *Jardin de la noblesse française dans lequel ce peut cueillir leur manière de Vêtements*, engraved by Abraham Bosse.

The following year, the artist obtained the King's Privilege for his book, the *Elemens de pourtraiture ou La metode de représenter & pourtraire toutes les parties du corps humain* for which he himself was both the engraver and publisher. This veritable treatise was accompanied by illustrations and followed by two series of plates representing half-figures of men and women elegantly dressed in diverse poses, along with anatomies situated in landscapes. Still in 1630, Saint-Igny brought out *The Diversitez d'habillemens à la mode*, and then the *Noblesse française à l'église*. He seems then to have definitively withdrawn to Rouen where he died in 1647.

Most of Saint-Igny's refined and gracious "portraits" in sanguine date to the period of the *Elemens de Pourtraiture*, because although none seem to have served as preparatory drawings to the engravings in the treatise, they share the same presentation (*ill. 2*). Our drawing thus perfectly illustrates the passage which aimed to "easily teach the art of Portraiture to those who have no knowledge of it" in which he writes "the forth |natural situation

of the head] is 'deflected' which is a position of the head seen between the profile and the front or between the profile and the reverse."¹ (p. 7)

The artist's sanguines appear to be freehand studio works, produced in the context of preliminary cogitation to the writing of the treatise or immediately after its completion. The audacity of the poses and the foreshortening, the decorative refinement of the attire, the exacerbated sensuality of the poses and expressions make these drawings an ultimate blaze of Mannerism in France at the moment when Simon Vouet's style became dominant. At the same time, their handling with its immense spontaneity and particularly brilliant execution seems to anticipate the great draughtsmen of the 18th century, such as Watteau or Pater. Our drawing is a remarkable example, because Saint-Igny manages to capture the essence of the figure with just a few exuberantly entangled lines. The curls of hair and ornamental elements – hat band, plume, shoulder ribbons, sword strap – are rendered with a loose combination of decorative flicks of the wrist, twists, undulations, overlaps, and spirals to suggest rather than reproduce the richness and variety of forms. The tight and blended hatching of sanguine mixed with gum Arabic emphasizes the borders of the slashed hat, while the fine geometric and skillful line traces the contours of the face without being the least disturbed by the complexity of the foreshortening.

A.Z.

Bibliography:

- Christopher Duran Comer, *Studies in Lorraine Art, ca. 1580- ca. 1625*, Ph.D. Dissertation, Princeton University (microfilm reproduction by University Microfilms International), p. 262, n° 87 (as Jacques de Bellange).
- Alexander Dockers (dir.), *Linie, Licht und Schatten. Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, exh. cat. Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 1999, p. 395, reproduced (as Jacques de Bellange).
- Alexander Dockers (dir.), *The Timeless Eye. Master Drawings from the Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection*, exh. cat. Berlin 1999, p. 396, reproduced (as Jacques de Bellange).
- Jacques Thuillier, *Jacques de Bellange*, exh. cat. Rennes Museum of Fine Arts, Rennes 2001, p. 323 (as Jean de Saint-Igny).
- Thomas Carino, *Le Peintre-graveur Jean de Saint-Igny*, Ph. D. Thesis, University of Paris IV-Sorbonne, 1999.
- Charles-Philippe de Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, Dumoulin, 1847.
- Jules Hédou, *Jean de Saint-Igny, peintre, sculpteur et graveur rouennais*, Paris, Librairie ancienne et moderne, E. Aугé, 1887.
- Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Le Dessin en France au XVII^e siècle dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, exh. cat. Paris, Geneva, New York, 2001, pp. 80-92.

¹ "...enseigner facilement l'art de Pourtraiture à ceux qui n'en ont cognoissance" "la quatriemes [situation naturelle de la teste] est la declinante qui est une disposition de la teste veuë entre le pourfil & le front, ou entre le pourfil & le revers"



9

Charles Antoine COYPEL

(Paris, 1694 - 1752)

THE CHILD JESUS IN THE CRADLE

c. 1740

Pastel and black chalk on blue paper laid down on canvas
37.5 x 45.4 cm (14 ¾ x 17 ⅞ in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

Related Works:

- Autograph version in a private collection, 36 x 45 cm. (14 ⅜ x 17 ¾ in.) (Sale, Sotheby's, London, July 7th, 1999, lot 211; then Lombrail-Teyccquam sale, November 3rd 1999, lot 109; *ill. 2*).
- Autograph replica mentioned in the post-mortem inventory of Jean Valade, Coypel's student, established December 17th, 1787 (n° 19, valued at 19 livres with other works, see Marie-Hélène Trope, *Jean Valade "Peintre ordinaire du Roi". 1710-1787*, exh. cat. Poitiers, 1993, p. 151).
- Engraved by Gaspard Duchange in 1748 (*ill. 1*).
- Painted replica, attributed to Coypel's studio, 36.8 x 48.9 cm. (14 ½ x 19 ¼ in.) private collection. (Sale Sotheby's, New York, May 23rd, 2001, lot 117; then Paris, Tajan, December 18th, 2002, lot 39).

On Saturday, September 7th, 1748 during a regular session of the Royal Academy of Painting and Sculpture, Gaspard Duchange "engraver and councilor, age eighty-seven years, presented two proofs of a plate he had engraved after M. Coypel, with the subject of the Infant Jesus in the Cradle: said plate was set under the privilege of the Academy."¹ The anonymous author of this text contemporaneous with the *Manuscript catalogue of the engraved work by and after Charles Coypel*,² specified that this was the famous engraver's last work who "requested the favor of M. Coypel to let him end his career with this precious executed piece, because, he said, my burin began

with a work by Sir your father and I would like to finish with (illegible) you.”³ The plate was presented to the Salon in 1748 with the following notice: “By M. Duchange, Councilor of the Academy. An Engraved piece, representing Jesus in the Cradle; after a Pastel by M. Coypel, Knight, First Painter to the King, Director of the Academy.”⁴

Long considered lost, Coypel’s pastel reappeared for a short moment on the market in 1999 (ill. 2). The beautiful undoubtedly autograph work had an oval shape and the composition of the engraving was its reverse. It appeared to be the result of Charles-Antoine Coypel’s personal reflections on the polysemous iconography of *The Child Jesus Asleep*.

Son and student of Antoine Coypel (1661-1722), Charles-Antoine led a brilliant academic career which culminated in 1747 by his appointment as First Painter to the King and Director of the Academy, positions which his father had already occupied. In about 1725, if one goes by the first of two dates inscribed on the *Sleep of the Child Jesus* conserved in the Municipal Museum of Cholet (*Sommeil de l’Enfant Jésus*), Coypel became interested in the theme. He returned to it many times up until the early 1740’s, namely for the painting realized for his maternal uncle in 1732 (ill. 3), then in the *Virgin and Child* (private collection), and in the large “almost square” canvas depicting *Jesus as a Child in the Cradle* exhibited in the Salon of 1743 (n° 2 in the livret, disappeared).⁵ For the shape of the cradle which isolates the child from the world and for the Virgin’s pose, Coypel was inspired by the *Holy Family*, also called the *Virgin and Cradle* by Rubens (Florence, Galleria Palatina), one of the artist’s most famous paintings. At the same time, the figure of the large blond child overtaken by sleep came from the *Sleep of the Child Jesus* by Charles Le Brun (*Sommeil de l’Enfant Jésus*, Paris, Louvre Museum), the painter he admired the most. Finally, the large pillow with multiple folds which made it possible for the child to appear seated upright very naturally, the large drapery which resembles a theater curtain (Coypel’s second passion, for he was also a dramatist), and above all, the little cross positioned, like a toy itself at the level of the cradle, undoubtedly belonged to the artist.

The rediscovery of our pastel makes it possible to pose the question of the picture presented to the Salon of 1743. Though it is evident that Duchange’s engraving depended on the pastel sold in 1999 of which a painted version also exists which is too stiff to be autograph, several details do not allow us to see a simple replica in our work. In fact, although the gracious pose of Jesus which is elaborated in the previous paintings is exactly the same, as are the woven wicker and the drapery folds which make the cradle resemble a cloud, the heavy curtain overlaps the oval which thus ceases to be a border. It is described as a large frame filled with an intense blue, that of the habit of *France giving Thanks to Heaven for the Recovery of Louis XIV* (pastel dated 1744, Louvre, DAG, inv. RF 31.419).

With colder tones than the second pastel, while also being more spectacular and theatrical, our work might be truer to the Salon painting. The fine black chalk lines which underlie the main contours of the drawing would thus have been to facilitate its reproduction. They in no way disturb the delicate modeling nor Coypel’s artistic virtuosity as a great pastellist. One can also see his attraction for color, be it in the exquisite transitions, in the complexion between light and rosy tints, expert utilisation of the paper’s blue which shows through in places, the audacious juxtaposition of lapis bleu and amaranth red spread through reflections across the sheets and golden wicker.

A.Z.

Bibliography:

- Thierry Lefrançois, *Charles Coypel, peintre du roi (1694-1752)*, Paris, Arthena, 1994, p. 313, n° P.199 (as disappeared).
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, London, 2006, p. 146.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, online version updated April 29th, 2015, <http://www.pastellists.com/Articles/coypel.pdf>, pp. 6-7, repr.

¹ “graveur et conseiller, âgé de quatre-vingt-sept ans, présente deux épreuves d’une planche par lui gravée d’après M. Coypel, dont le sujet est l’Enfant Jésus au berceau : laquelle planche est mise sous le privilège de l’Académie.” “Conférences et détails d’administration de l’Académie Roiale de Peinture et de Sculpture, rédigé et mis en ordre par M. Hulst, année MDCCXLVIII,” pub. partiellement E. de Goncourt, *La Maison d’un artiste*, I, Paris, 1881, p. 257. Manuscript in which all the articles are countersigned by Lépicié.

² *Catalogue manuscrit de l’œuvre gravé de et d’après Ch. Coypel*, BnF Est., Yc 108, n° 6 (cit. Lefrançois, 1994, p. 313).

³ “demanda par grace à M. Coypel de lui laisser terminer sa carrière par ce morceau d’une précieuse exécution, parce que disoit-il, mon burin a débuté par un ouvrage de m. votre père et que je veux finir par [illisible] vous.”

⁴ “Par M. Duchange, Conseiller de l’Académie. Un Morceau gravé, représentant Jésus au Berceau ; d’après un Pastel de M. Coypel, Ecuyer, Premier Peintre du Roy, Directeur de l’Académie,” *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l’Académie Royale*, Paris, 1748, pp. 19-20.

⁵ *L’Enfant Jésus au berceau. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l’Académie Royale*, Paris, 1743, p. 6.



10

François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

STUDY OF A MALE HEAD WEARING A TURKISH TURBAN

c. 1745

Sanguine. Inscribed lower right in brown ink: *Boucher. F.*
 Upper left: the numeral 33 in brown ink. Verso : same number in the same hand.
 Maker's watermark of Jerome Cusson of Riom (Thiers), attested between 1725 and about 1735: *HJ* (fleur de lys) *CVSSON* (in an elongated oval).
 21.8 x 16.7 cm (8 ⁹/₁₆ x 6 ⁹/₁₆ in.)

Provenance:

- Christian Hammer Collection (1818-1905), Stockholm (Lugt 1237 on verso).
- His sale, Cologne, J. M. Heberle, June 30th, 1897, lot 3065 (as François Boucher).
- Edward Habich Collection (1818-1901), Boston and Cassel (Lugt 862 on the old mount).
- His sale, Stuttgart, H. G. Gutekunst, April 27th, 1899, lot 122 (as François Boucher).
- William Bateson Collection (1861-1926), London (Lugt 2604a lower right).
- His sale, London, Sotheby's, April 23rd-24th, 1929, lot 133 (as François Boucher).
- Carl Robert Rudolf Collection (1884-1974), London (Lugt 2811b on verso).
- His sale, London, Sotheby's, November 2nd, 1949, lot 2 (as François Boucher).
- Bought by Keith Vaughan (1912-1977), London. Great Britain, Private Collection.

Boucher's costumed head studies are rare as are his exotic subjects related to Turquoiseries. In general, the circumstances are known as they were for specific commissions.

The most famous and most documented, which is to be considered here as the first hypothesis for a costumed figure study, would be the king's commission for his *petits appartements* in Versailles of two subjects of *The Leopard Hunt* and *The Crocodile Hunt*, painted in 1736 and 1739 respectively. However it is not possible to place our drawing in relation to either of the two pictures. First of all, it is clear that the motif can't be found in them, although that doesn't comprise a real argument. It is evident moreover that the writing on the present drawing is that of the artist's maturity, that is to say, about 1745; it is more closed and doesn't have any of the suppleness or fluidity of around 1735. In addition, the serenity of this calm head can not be adapted to subjects as violent as those of the two exotic hunt scenes. Furthermore, Boucher's main difficulty in the two subjects of exotic hunts for the king was the exceptional necessity of depicting passions such as fear, violence, courage, determination, suffering which were completely foreign to him. The method he adapted was simple: because in 1735, he was Assistant Professor, and in 1737, Professor at the Academy, he referred to the treatises on expressions used by the Royal Academy, and in particular, those of Charles Lebrun, in the extant drawings for this Versailles commission produced between 1736 and 1739. For his pictures, the faces he sets on paper are almost caricatures which, when translated into painting, become obviously effective. This, by the way, is the moment when Boucher, as a rococo artist, works on grimacing masks and faces mainly drawn from Gillot.¹ One sees nothing of that here: this face, on the contrary, is striking for its serenity and the sense of life which it projects.

If it can not then be a study for the subjects of *The Leopard Hunt* and the *Crocodile Hunt*, another group would seem to be more appropriate in terms

of date and spirit, namely the drawings which Boucher furnished for the *Customs and Habits of the Turks, their Religion, Civil, Military, and Political Government, with an overview of Ottoman History*² by the lawyer M. Guer, published by Coustelier in Paris in 1746. Boucher gave Duflos drawings which were "finished" for engraving; executed in black chalk, they are small scale, because more or less in the format of the engravings. They are detailed and very precise, in order to make it possible for the engraver to be as faithful as possible to the originals. These drawings were the property of the collector Lempereur, and it is possible that in order to produce them, Boucher first did studies of certain details of heads in order to attain greater resemblance. It is what he did for the subjects in the *Tenture Chinoise* of 1742, with a few rare studies of Chinese faces, which, once technically perfected, became subject to multiple variations. The finished drawings of group scenes to be engraved for *Customs and Habits of the Turks...* (twelve vignettes including the frontispiece and seven "bands") were all part of the Lempereur collection. They were numbers 543 to 548 in his 1773 sale, with another sold separately under the number 535, for a page in volume I which finally was not inserted and for which the title given by Duflos is *The Death of Irene* (ill. 1).³

The publication of this work illustrated by Boucher, as for Voltaire's *Mohamet II* - written in 1729, played in 1741-1742, and then forbidden, printed in Amsterdam in 1746 - coincides with the arrival in Paris in January 1742 of a Turkish ambassador received by Louis XV. This event inspired artists of the time, and in particular Etienne Parrocel. One can not exclude the possibility that Boucher had in mind an individual whom he had seen. Nonetheless, the artist does not produce a portrait here. The essence of picturesque effects is suggested by the importance given to the eyebrows and drooping mustaches, the work on costume accessories, and the material contrasts between collar, fur (which has been added because it is drawn over the outline of the shoulder visible beneath) and the light drapery of the garment which suggests a shiny fabric. The exotic character of the figure and its three-dimensionality are achieved through a mid ground suggested by the tail of the turban which hangs down behind the ear and the turban's folds which establish strong contrasts between the shadows of the upper part of the face (a technique characteristic of the 1740's) and the brightly lit cheeks. As a result, the open gaze becomes immediate. It is perhaps by this lively and luminous gaze that one can best recognize François Boucher, as no other element of comparison exists for our drawing except an engraving by François Gonord after a work by the master whose current location is unknown (ill. 2). The fashion for *Turquoiseries* would take off again with Madame de Pompadour after 1745, however there can be no question here of a drawing later than about 1745.

Françoise Joulie

¹ F. Joulie, *François Boucher*, Somogy, 2012, n°s 2 and 3 ; F. Joulie, "Art et manière, l'invention du rocaille chez François Boucher," Symposium Acts, *Les acteurs de la Rocaille*, INHA, 2015 [forthcoming publication].

² *Mœurs et usages des Turcs, leurs religion, leur gouvernement civil militaire et politique avec un abrégé de l'histoire ottomane*.

³ Engraving conserved in the Rothschild Collection, Louvre Museum, inv. L.R. Because of the mention, *Mohomet de Voltaire*, on the mount of the preparatory drawing for *La Mort d'Irène* (*Death of Irene*) which recently reappeared, the drawing is linked with the publication of this play. It refers to a romanticized episode in the life of Mahomet II which was well known at the time. While it can not be found in the play of the same name by Voltaire, written in 1739, it is evoked in his correspondence of the same year in relation to a tragedy written by M. de La Noue (*Correspondance de Voltaire*, April 3rd, 1739, Letter to Monsieur de La Noue, author of the *Tragédie de Mahomet II*, vol. XI, Paris, ed. Furne, 1837, p. 340).



11

Jacques-André PORTAIL

(Brest, 1695-Versailles, 1759)

THE CONSULTATION (THE DECLARATION)

c. 1750

Black chalk, sanguine, pen and brown ink, sanguine wash, grey wash.

Watermark: cornet on a blazon under a crown with fleur de lys, attested in France in the years 1740-1750 (mainly the papermaker Jean Ballande). On the back, label of the Copenhagen exhibition with the lender's name scratched out ("Madame...")

23.4 x 23.9 cm. (9 ³/₁₆ x 9 ⁷/₁₆ in.)

Provenance:

- Probably collection of Count Jean Alexis de Cadoine de Gabriac (1811-1890), Paris.
- Sale *Dessins et aquarelles du XVIII^e siècle*, expert Marius Paulme, Hôtel Drouot, commissaire Paul Chevallier, March 6th, 1899, lot 85 repr. (*La Déclaration*).
- Acquired 10 450 francs at this sale by Ducret.
- Collection of Mme X in 1935.
- Private Collection, Neuilly-sur-Seine.
- Bernard, Jean-Pierre et Guillaume Dillée Collection, Paris.
- Their sale, Sotheby's Paris, March 18th-19th, 2015, lot 319.

"An interesting sale took place last Monday in the Auction House, a sale of 18th century drawings and watercolors which contained some strong beautiful pieces attaining very high prices. To tell the truth, it wasn't the collection of a well-known amateur, but rather works brought together

in view of a sale. [This sale] shows the fashion, the mad infatuation for everything that is Boucher, Portail, Lancret, Fragonard, etc. is far from diminishing [...] Portails, of exceptional quality it is true, went for 7,800 Francs, 7,600 Francs and one of them 10,450 Francs!"

In these terms, the *Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne* of 1899 summarized the sale of March 6th which caused a sensation (p. 83). The unrevealed provenance of the ten drawings by Portail were hardly an obstacle in the heat of the auction, and obliged a certain Ducret, a discreet Swiss collector, to pay the high price for his most finished and spectacular drawing. It is an open serendipitous and almost incomplete composition, such as Portail enjoyed (*ill. 1-2*), a moment sketched on the spot without any staging whatsoever, an intimate instant between a man and a veiled woman during a concert. Here, however, the wash and brown ink reinforce the black chalk and sanguine in order to give more acuity to the line, more depth to the drawing which tends thus towards a miniature, and confirms that the artist's brush had as much virtuosity as his pencils. Moreover not only did Portail usually reserve this technique for his depictions of hunters and peasants (*ill. 3*), but in addition, reworked in the studio, this work is no longer the draughtsman's simple amused observation in line with Watteau and Pater. This little drawing is a work in itself, all in contrasts and allusions: a chair with sanguine contours stands alongside one handled in grisaille; the man's strict suit and tricorne hat is juxtaposed to the woman's cotton bonnet and ordinary dress; the man's red vest in marked folds and hatching answers the woman's subtly shaded white apron, the man's shadowed face, his rigid posture, and his closed fist are in contrast to the woman's luminous complexion, relaxed pose, and lithesome hands.

Originally from Nantes, Jacques-André Portail was trained by his father, the architect Jacques Portail (1659-1733), whom he seems to have assisted for some time, mainly by taking care of the measurements and plans. Later, the Nantes documents mention his activities as a portraitist, and especially as a draughtsman. In 1738, Philibert Orry, Count of Vignory, Director General of Buildings, and Vice-Protector of the Academy, had sufficient goodwill for him that he could "leave his position as Engineer and Architect which he had exercised for a long time since [leaving] the Province of Brittany" for the office of King's Draughtsman (*Dessinateur du roi*). Two years later, Portail obtained the position of guard (curator) of maps and pictures of the Crown, so benefited from lodging in the superintendant's mansion in Versailles. He produced several views of the château, the Orangerie, and the gardens which won him honors from His Majesty. Simultaneously, he was put in charge of organizing the annual Salon: following his admittance in 1746, he himself exhibited still lifes of flowers, perspective views, and small genre scenes "under glass," as well as, in 1759, a drawing in pencils "depicting a woman reading," (current location unknown.)

Despite the late appearance of the Portail drawings in the Salon, these delicate sheets were greatly appreciated by the artist's contemporaries and the most prestigious amateurs, such as Choisy and Madame de Pompadour, even if these two seem to have sampled more of his small compositions mounted under glass. During the following century, on the other hand, the black chalk and sanguine studies would garner the most praise and merited comparisons with Watteau. For, in these rapid detached sketches, is a gaze full of tenderness and lucidity upon a society exquisitely torn between being and appearing. In addition, an incomparable finesse in the lines, an understanding of the poses and media, and faultless technique made Portail one of the best draughtsmen of the French 18th century.

A.Z.

Bibliography:

- Xavier Salmon, *Jacques-André Portail (1695-1759), le correspondant de cour d'Antoine Watteau*, Paris, Galerie de Bayser, collection "Cahiers du Dessin Français" (n° 10), 1996 (omitted).

Exhibitions:

- 1935, Copenhagen, Charlottenburg Palace, *Udstillingen af Frankrigs kunst fra det XVIII. aarhundrede*, n° 146 ; *L'Art français au XVIII^e siècle*, n° 483 (mistaken dimensions 31.1 x 23.5 cm.).
- 1962, Grasse, Musée Fragonard, *Femmes. Dessins de maîtres et petits maîtres du XVII^e siècle*, n° 50 (not repr.).



12

François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

MATERNAL TENDERNESS

c. 1765

Black chalk, stumped, and highlighted with white chalk on initially blue paper. Inscribed on lower right of mount in brown ink: “dessiné par Boucher chez M^e la M^{is}e de /Mesgrigny.” Mount by the merchant haberdasher and Parisian expert, Jean-Baptiste Glomy (1711-1786) (Lugt 1119 on lower right of mount)

36.5 x 23.3 cm. (10 ⁷/₁₆ x 9 ³/₁₆ in.)

Provenance:

- Given by the artist to Anne-Edmée Marchal de Saincscy, subsequently Marquise de Mesgrigny (married in 1770, died in 1826).
- Thence by descent to the Comte du Parc, château de Villebertin, Troyes.
- Probably dispersed in his auction (Mes Pierre & Philippe Jonquet, September 24th-26th, 1982), though not catalogued.

No other drawing by Boucher is known by this author on which he is recorded as its donor. It is also singular that the recipient was a young woman, rather than a collector. In this case, however, the explanation is not far to seek: Anne-Edmée, who later married Louis Marie, Marquis de Mesgrigny (1744-1822), was the sister of Louis René Marchal de Saincscy, *Économiste général du clergé*, a great late collector of Boucher's paintings who owned no less than sixteen (including *The Rising* and *The Setting of the Sun-God Apollo*, now in the Wallace Collection, London).

The inscription in an elegant eighteenth century hand which attributes Anne-Edmée with the title of Marquise de Mesgrigny has to have been posterior to her marriage which took place July 8, 1770, a little more than a month after the artist's death on May 30th, 1770. Boucher thus offered his drawing when the collector's sister was still only Mademoiselle de Saincscy. Another work probably attests to their relationship. In the 1982 sale of the Villebertin Château, listed under number 2 was an oval bust in pastel of an unidentified girl or young woman with her hand on a book of music. Attributed to Allais, this pastel has since reappeared on the market (my thanks to Neil Jaffares for having brought this work to my attention). This portrait might just conceivably be by Boucher and depict the Marquise of Mesgrigny, but at the moment, the attribution, as well as the identification, remains purely hypothetical.

The drawing certainly is a late one by Boucher, dating from the second half of the 1760s. It compares well with another that passed through successive auctions and shows a *Young Woman, Boy and Dog*, in which the woman holds flowers in her apron.¹ The drawing was signed or inscribed *F. Boucher 176...* The photograph of an unlocated drawing, of what appears to be the same young woman as in the present drawing washing laundry in a tub and accompanied by a small boy, was in the photo archive of François Heim. Another such drawing, of a young woman seen from behind hitching her skirt up, and carrying a small child on her back with a boy beside her, is in the Museum of Fine Arts, Lyon (*ill. 1*).²

When this drawing resurfaced in July 2015, it was suggested that it might be by Jacques Philippe Joseph de Saint-Quentin rather than by Boucher. Although that is not the case, it is rather intriguing that Marchal de Saincscy's auction on 29th April, 1789 contained four drawings by Saint-Quentin, two in ink and two in black and white chalk (lots 84 and 85). Is it possible that his sister also owned drawings by the same artist, and that subsequently confusion arose as to which drawings were by him, and which by Boucher? It is certainly the case that Saint-Quentin did make a number of drawings of this same kind as his former master's³; but the types of figures in them are very much his own, and distinct from Boucher's.

Our drawing with its broad black chalk strokes, forcefully placed white highlights, and summary treatment of the background remarkably illustrates the technical freedom in the last works of Boucher who loved to mix media in his quest for better effects. Our drawing thus oscillates between being a preparatory study and a perfectly finished pastel. It also is evidence of the artist's reflections on maternal warmth which had nourished his tenderest *Virgin and Child* images. The modest interior and banal setting serve only as pretext for the admiration of a child's trust in his mother's arm, while she pretends to be interested in the dog but actually embraces her son.

Alastair Laing

¹ Nouveau Drouot (Cornette de Saint-Cyr), 13th December 1985, lot 43; *ibid.* (Paul Renaud), 23rd May 1986, lot 28; and Sotheby's Monaco, 29th November 1986, lot 42.

² See exh. cat. *François Boucher hier et aujourd'hui*, Louvre Museum, 2003, cat. no. 68; connected there by Françoise Joulie with a drawing and a painting dated 1767 and 1768 respectively.

³ E.g. that of a young woman doing washing in a tub, embraced by a small boy; Drouot-Richelieu [PIASA], 1st December 2008, lot 77, signed and dated *St Quentin* 1765.



13

Étienne PARROCEL called Le Romain

(Avignon, 1696 - Rome, 1775)

THE DRUMMER

c. 1740

Sanguine. Later inscription lower left in pencil: *Parrocel*.

Watermark: a Florentine fleur de lys in a circle (usage attested in Italy in the first half of the 18th century)

Verso: an academy in sanguine of a man holding a stick (*ill. 1*)

Inscriptions on verso in pencil: "Étienne Parrocel" and further down "Charles Parrocel"

43 x 32.2 cm (16 ¹⁵/₁₆ x 12 ¹¹/₁₆ in.)

Provenance:

- Alfred Normand Collection (1910-1993), Paris (Lugt 153c).
- His heirs until 2015, Paris.

From a large family of painters who specialized mainly in battle scenes, Etienne was the son of Ignace Jacques Parrocel, a father who abandoned the family in about 1710 when Etienne was only fourteen years old. Thus Ignace Jacques had little influence on his son's art. Etienne's real master was his uncle, Pierre, who had worked in Rome in Carlo Maratta's studio. During his education under Brother Joseph Gabriel Imbert, a painter at the Chartreuse in Villeneuve-lès-Avignon, Etienne Parrocel became aware of the art of Charles Le Brun and especially his many drawings of details. In order to perfect his artistic instruction, the young artist went to Rome in 1717, accompanied by his cousins Pierre Ignace and Joseph François. In Rome, which he never left again, Etienne became passionate about Antiquity, as can be seen by the album of more than three hundred penned drawings conserved in the Louvre (inv. RF 3729). This album is an assemblage of his studies after sculpture which are freely interpreted with variations in the faces and sometimes the poses. Other scattered sheets mainly coming from Parrocel's heirs and today conserved in the Calvet Museum in Avignon or the Museum of Fine Arts in Marseille show Etienne's interest for the Old Masters, especially the Bolognese painters.

Etienne Parrocel's first protector was Pierre Guérin de Tencin, Bishop of Embrun, who, in 1724, commissioned a painting from him depicting his own investiture ceremony (current location unknown). From then on, the painter received numerous commissions: frescoes and oil paintings, mainly for churches in Rome and his native Provence. In 1734, he became a member of the Academy of Saint Luke.

Most of Etienne's drawings were executed in black chalk with highlights in white chalk, and more exceptionally the drawings were just in sanguine. As in our sheet, these sanguines often were carefully finished studies for figures in his paintings. Thus, the *Head of a Monk* given by Mathias Polakovits to the National School of Fine Arts in 1987 (*ill. 2*) corresponds to the altar paintings depicting the *Blessed Gabriel Ferretti in Adoration before a Virgin and Child*, signed and dated 1756 (Ancona, Church of St. John the Baptist). This drawing is characterized by its large format, emphasized contours, and the very regular hatching which marks shadows and indicates dark colors, leaving large reserves for illuminated areas.

In our drawing, the same method can be seen but can not be attached to any known Parrocel painting. Although with his slit sleeves and two-handed sword, the soldier seen from behind, his knee on the ground as he beats his drum, could belong to the Pope's Swiss Guards, in fact, he is part of the overall enigma. The work is perfectly finished and no detail is omitted even to the dagger's ornamentation and the jacket's ties in the back. At the same time, the model's pose leads one to imagine a larger composition, though not necessarily a military scene. As opposed to most of the members of his family, Etienne Parrocel in fact was never tempted by battle scenes, not even when the theme of soldiers resting and guard rooms, illustrated in the 17th century by Salvator Rosa and Sebastien Bourdon, came back into fashion with the *Corps de Garde* presented by Carle Van Loo at the Salon of 1757. The verso of our sanguine displaying a male academy holding a knobbed drumstick, his face full of determination (*ill. 1*), makes it possible to imagine instead a religious composition filled with emotion, in keeping with those he painted for Roman churches.

A.Z.

Bibliography:

- Philippe Malgouyres, *Dessins de la donation Marcel Puech au musée Calvet, Avignon. Catalogue sommaire*, Paris, RMN, 1998, vol. II.
- Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Une dynastie de peintres. Les Parrocel*, exh. cat. Paris, ENSB-A, Avignon, Calvet Museum, 2008.



14

Domenico FEDELI called MAGGIOTTO
(Venice, 1712 - 1794)

A PILGRIM

c. 1760

Black chalk, white chalk, black chalk wash on prepared grey paper

29 x 21.5 cm (11 ⁷/₁₆ x 8 ⁷/₁₆ in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

Born in Venice, his father a gondolier, Domenico Fedeli always appears in documents under his nickname Maggiotto. At the age of ten years, he entered Giovanni Battista Piazzetta's studio and stayed there until the death of the famous painter in 1754, first as his apprentice, and then as a close collaborator. In 1750, Maggiotto was received into the painters' guild in Venice and the following year, became a member of the *Collegio dei pittori* where he held various administrative posts: Prior, Syndic, and finally President. Piazzetta readily associated him in the execution of his commissions, undoubtedly more than he did his other students, and more and more regularly at the end of his life. After his master's disappearance in 1754, Maggiotto was the one who finished the altarpiece for the San Salvador Church which he signed "«*Quod Jo Bat^a Piazzeta pingebat San Majotto reverenter*»".

Established independently from then on, Maggiotto seems to have initially attempted a career in Germany, but in the end never left Venice. In order to be closer to his family, he settled in the parish of San Giovanni in Bragora. He

painted the altar of the *Virgin in Glory* (lost) for the parish church. In 1756, he entered the Academy of Painting and Sculpture created six years earlier and directed by Tiepolo. Very involved in the life of the Academy, especially after Tiepolo's departure for Milan, Maggiotto assumed responsibility for various inspections, expert opinions, and restoration of old paintings, in addition to teaching.

Maggiotto was profoundly marked by Piazzetta's spirit whose techniques and methods he perfectly mastered, and whose thematic repertory he reworked, sometimes from the same model and inspired by his professor's compositions even after the latter's death. His works were regularly confused with Piazzetta's or those of Maggiotto's son and student, Francesco, until recent research made it possible at last to isolate the artistic figure of Domenico amidst the abundant production of 18th century Venice. Reconstituted from a dozen signed or documented paintings, his autograph corpus today includes about fifty paintings, as well as drawings where Maggiotto's personality is revealed to his credit.

One generally divides the artist's career into three periods. The first, from about 1740 to 1754, is characterized by unflinching attachment to his master's vocabulary and conscientious application that did not lack a certain delicacy, which seems to have been Maggiotto's own. In about 1745, he painted his first masterpiece, *Young Man with a Flute* (ill. 1), where Piazzetta's teaching is tempered by a more drawn out brushstroke and more pronounced chiaroscuro. The second period, from 1755 to about 1765, was one of dedication, official recognition, and numerous solicitations for church altarpieces, portraits, as well as and above all, genre scenes and imaginary figures. His master's death marked a profound turning point in Maggiotto's art which seems, at the age of forty-two years, to have finally liberated him from Piazzetta's grip, both artistically and spiritually. The artist who wished to pull away from his professor's formulae, was seduced first by the academic perfection and aesthetic of Tiepolo, and then by 17th century Dutch painting with Rembrandt, Vermeer, Baburen, and Van Honthorst, whose works he knew from engravings. This eclectic style became more refined with age when, painting very little because taken by his academic duties, he enjoyed returning to themes from his childhood.

Although our drawing perpetuates the tradition made famous by Piazzetta of tightly framed portrait busts with one hand visible, it belongs to the second period of Maggiotto's career, which was the most fecund when his "chiara e luminosa" manner asserted itself, to use the painter Alessandro Longhi's phrase.¹ In the same period, he provided the engraver Joseph Wagner drawings for a series of four sheets which presented striking similarities with our work (ill. 2). Of course, the composition and technique still owe much to Piazzetta, but the handling is very different. As is true of his other drawings, Maggiotto seeks to transcribe air as well as light, substance as much as forms, feeling as much as attitude (ill. 3-4). He uses stump a lot or, as in our work, black chalk wash, to soften curves and smooth out passages between the lit parts and those plunged in shadow. He rhapsodizes over the fur lining of the cape, curly hair, curved nose, the sparkle of the gaze, the sensuality of half open lips. More than his master, Maggiotto seems, in his fantasy figures, to wish to tell a story, give them a moralizing meaning as is attested in the titles in Wagner's engravings.

A.Z.

Bibliography:

- Maria Agnese Chiari Moretto Wiel (dir.), *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, exh. cat. Venice, 1996.
- Ettore Merkel, "Domenico Fedeli detto il Maggiotto", in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, exh. cat. Venice, 1983, pp. 153-162.
- Rodolfo Pallucchini, "Il Piazzetta e la sua scuola", in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, exh. cat. Venice, 1983, pp. 13-42.

¹ *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più renomati del presente secolo*, Venice, 1762, p. 19.



15

Jean or Jean-François de SOMPISOIS

(c. 1720 - Paris ?, after 1797)

PAINTING IN THE GUISE
OF MME DU BARRY PAINTING
THE PORTRAIT OF LOUIS XV

1774

Gouache on parchment. The king's portrait is painted on a separate sheet, cut out and fully glued down

Signed on the left at the base of the column: *De Sompsois Inv^t / & Pinxit Anno / 1774*

On the verso, a long note (actual spelling and punctuation):
Sujet du tableau

Le Portrait principal est Louis Quinze Roi de France, Minerve représentée par M^{de} La Comtesse Du Barry qui tient des Couronnes de Lauriers pour être distribués aux Genies de tous les Genres de Peinture qui sont au bas du tableau ainsi que la Sculpture. L'auteur P. [sic] de Sompsois le présenta au Roi et à M^{de} Du barri [sic] en 1774. depuis Ce tems on ignora ce qu'il étoit devenu. Ce ne fut qu'en 1806 plus de 30 ans après et depuis la mort de l'auteur que sa fille unique qui étoit retirée dans un dep^t et que des affaires appellèrent à paris retrouva le tableau chez un m^r de Tableau elle apprit qu'à la mort de M^{de} Du barry il avait été acheté par une personne attaché à la famille d'Orléans. Elle

l'acheta et la possède depuis.

P. Sompsois fecit ci 1774 (1775 barré)

[added later in the same hand]

** on a sçut depuis que ce tableau avoit été caché à Lucienne dans une embrasure de croisée derrière la boiserie. Lorsque M^{de} Du barry fut emfermée à la Conciergerie dont elle n'est sortie que pour monter à l'échafaud.¹*

Beautiful gilt bronze frame crowned with a bow from the Louis XVI period

27.5 x 20.1 cm. (10 ¹³/₁₆ x 7 ¹⁵/₁₆ in.)

Provenance:

- Probably collection of Jeanne Bécu de Cantigny, Countess Du Barry (1743-1793), Louveciennes (according to the inscription on verso).
- Probably N de Sompsois, the artist's daughter (according to the inscription on verso).
- France, Private Collection.

Composed of as many official negotiations as intrigues, plots, subterfuges, and impostures, mid-eighteenth century European diplomacy fuels a good number of legends, beginning with the most famous, that of the Chevalier d'Eon. He had to intervene in the relations between France and Russia, which remained cold and without any reciprocal ambassadors for ten years, between the departure in 1748 of the Count of Alion and the arrival in 1757 of the Marquis de l'Hôpital which had been prepared in the greatest secrecy by the Chevalier and Mackensie-Douglas. Hôpital's very solemn embassy included Louis-Alexandre Frotier de La Messelière (1710-1777) who, in his memoirs published in 1803, attributed the improved relations between the two States to "a certain Sompsoy, son of the Swiss Guard of M. the Duke of Gesvres² who, having the talent of miniature painting, introduced himself to do a portrait of the Empress."³ According to La Messelière, the artist exhibited the "great veneration" that the French had for Elisabeth so well that the Tsarina ended up expressing her wish to see more French people at her court. "Sompsoy volunteered to be the one to let the king know her intentions through the intermediary of M. the Duke of Gesvres. He was approved, left on the pretext of going to get his wife in Paris, and accomplished his mission very well." D'Eon and Douglas thus arrived on ground that had already been prepared by a miniaturist.

This short passage is sufficient to consider Sompsois as a diplomatic agent, however this information is to be taken with extreme prudence. Nothing in fact attests that Jean or Jean-François de Sompsois issued from the Duke of Gesvres' circle. In fact, in 1778, he declared that he was noble and French, and was apparently related to a gentile family, de Sompsois, from the Champagne area. In any case, while documents and memoirs call him Sompsoy, Sompsoi, Sampçoi, Samsois, or Sumpsois, he himself never signed any way other than "De Sompsois."

Similarly, the painter's diplomatic activity is not confirmed by any official dispatch or missive, even though a tentative to question the heir of the throne, the future Peter III, is told in a letter of September 17th, 1756 sent by Catherine the Great to Charles Hanbury Williams.⁴ De Sompsois had just presented the pastels to the couple and took advantage of the situation to ask Peter if he was afraid that the French would meddle in questions of the succession. The interview was cut short: while the heir responded dryly to the artist to mind his own business, the future Empress threatened him with imprisonment.

The most precise information that we have about Sompsois can be found in the texts of Jacob von Stählin (1709-1785), professor of the Academy

of Sciences in Saint Petersburg, first Director of the Academy of Fine Arts, poet, medal maker, and engraver. Although he says not a word about the education and arrival of the artist in Russia, he describes him as a remarkable miniaturist and pastelist, author of many portraits of members of the court, and especially of the Empress, mainly on the snuff boxes which she liked to give as presents. The miniature of the Austrian ambassador Miklós Esterházy was, in Stählin's opinion, "particularly successful." For Elisabeth's birthday in 1753, Count Alexei Razoumovski had commissioned a fan from Sompsois with views of Tsarskoe Selo enlivened by "hundreds of figures."⁵ Van Stählin highly respected the Frenchman's talent, though he found his drawing somewhat weak. He recounts that one day, de Sompsois, who was at the Baron de Breteuil's (French Ambassador to Russia between 1760 and 1763), saw the painter Louis-Jean-François Lagrenée drawing portraits there of the guests. "Another one to add here," declared the miniaturist, while tracing the image of Lagrenée himself which he pinned to the wall next to the other folios.⁶

The painter made two trips to Saint Petersburg. The first, in about 1753-1755, and the second between 1755-1756 and 1763-1764. His Russian career is confirmed by several works signed in his hand, including eleven pastel portraits of the Ladies of Honor of Catherine figuring as elements, continents, or seasons (Oranienbaum, Chinese Palace, *ill. 1*) and which are mentioned in one of the Grand Duchess' letters. Several portraits are datable to the years 1763-1764: one of a pastel of the future Emperor Paul I, (Saint Petersburg, Russian Museum, 45 x 38 cm.) one in oil of the Countess of Solms-Sonnenwalde, wife of the Prussian Ambassador who arrived in 1762 (*ill. 2*), and a miniature of an unknown lady (*ill. 3*).

The latter is the largest of Sompsois' extant miniatures, even if it remains bust length. That is in fact the case for all of his portraits, regardless of technique, with the exception of his lost self portrait with his wife which is known on account of a short poem by Barnabé Farmian Durosoy published in 1769.⁷ On this occasion, the poet imagined a dispute between "the God of Taste" who wished to carry the œuvre to the Temple of Minerva, and Cupid who wished it for his mother Venus.

In the context of such a uniform corpus, our work appears to be completely exceptional. First of all, its size transforms the miniature into an actual painting. Add to that the great complexity of the composition, the exuberance, and detailed setting, as well as the introduction of numerous allegorical figures and putti. Of the latter, only one other example can be cited, that of the little Zephyr in the portrait of Narychina, while column bases or draperies embellish a few miniatures. Finally, the date of our painting, 1774, raises the question of Sompsois' activity after he returned from Russia.

For, as strange as it may seem, a gap exists in his biography for the period between 1764 and 1775, when the name "de Sompsois, squire" appears in the list of eleven free associates of the Academy of Saint Luke. In fact, he did not exhibit anything in the salons of this institution which disappeared with the suppression of the Parisian guilds starting in 1776. In 1778, de Sompsois was received as master painter in The Hague while refusing nonetheless to pay entry fees as a French noble. In the Russian documents, a payment of 750 rubles – a considerable sum – is registered in 1780 in the painter's favor. Several pastels dated between 1782 and 1791 attest to his presence in the Low Countries. He subsequently was in Paris and connected with the Count of Paroy, which made it possible for him to do Madame Royale's portrait (50 x 36 cm. private collection.) Cited in a document of 1797, the miniature of the Count of Provence appears to be the last mention of de Sompsois.

Works are also lacking for the ten years of his career between 1765 and 1775. Only two signed miniatures seem, based on the costumes, to date from this period: that which is inscribed on the verso "Madame Roussel" (Gouache on parchment, 4.3 x 3.5 cm. formerly David-Weill collection, n° 784; Sale Sotheby's London, November 10th, 1986, lot 78), and that depicting an unknown lady (*ill. 4*). The profile of the actor and dramatist Pierre Laurent Buirette de Belloy engraved by Augustin de Saint-Aubin for

the frontispiece of the first edition of the *Siege of Calais* in 1765 should be added (*ill. 5*). The rich staging for the portrait with putto and cenotaph, though it bears similarities with our miniature, is in fact the work of Saint-Aubin, as is noted in the inscription beneath the engraving, "*De Sompsois delin effigies / De St Aubin Fecit.*"

It would seem nonetheless that de Sompsois lived this whole time in Paris, probably rue de Tournon in the house where his wife, Marie-Anne Langlois died in 1760. Was our large and sumptuous miniature intended to be the pinnacle of his career, an expected masterpiece, even a commission, or on the contrary, the fruit of a desire to be finally noticed, the ultimate attempt to establish his reputation at court? The elements are lacking to be able to decide in favor of one or the other hypothesis, though it would be in fact surprising that an artist like de Sompsois couldn't quickly assemble a clientele upon his return from Saint Petersburg. The art of miniature was particularly prized during that period and commissions abounded. The artist's creations are probably to be sought among the unsigned portraits, such as the eight miniatures which were recently sold and depicted the Russian, Swedish, and Dutch sovereigns (William V of Orange Nassau and his wife Wilhemina of Prussia, born in 1751).

This leaves us to suppose that Sompsois remained active during all those years without ever entering the Academy. Was our work which celebrates Painting and Sculpture intended to make it possible for him to be presented before his colleagues? The fact that the name de Sompsois does not appear in any session minutes invalidates this supposition. In view of the time necessary to produce such a painting, it is more likely that it was a private commission rather than a personal initiative. Why not a present for or from Madame Du Barry?

For it is indeed the favorite who is to be recognized in the figure of Painting finishing a portrait of the king Louis XV in his coronation robes. Based on Louis Michel Van Loo's famous picture, the portrait is painted on a separate piece of parchment with extraordinary precision. The rest of the composition acts as its setting, beginning with the richly gilt frame decorated with the arms of France in which each detail is a model of perfection. The parchment with the royal portrait has been cut out so as to receive the profile of Painting, a colored replica of the bust of Madame Du Barry by Pajou. At the foot of the easel, a putto is busy engraving a profile on a copper plate, while another is choosing a pastel stick to continue his drawing. On the right, a putto seated at a table puts the last touch on an oval miniature; in front of him, shells are used for preparing his colors. Two other putti are creating medals: one plunges the metal into the fire of a brazier, the other holds an awl and proudly displays the result to Sculpture, who is busy sculpting a bust of the king in marble. She, too, bears the physiognomy of Madame Du Barry, as she appears in a 1773 portrait by Drouais or the engraving by Louis-Marin Bonnet dated 1769 and accompanied by the motto: "The Graces and Cupid ceaselessly surround her, and the Arts, with them, each in turn, crown her."⁸ Above all of this creative agitation to the glory of the Very Christian King and his muse – how can one not be reminded of the allegorical portrait of the favorite as the Muse of the Arts exhibited by Drouais in the Salon of 1771 – Minerva sits enthroned on a vaporious cloud. The goddess holds two laurel crowns destined for Painting and Sculpture. Her pose is freer and better proportioned than those of the two allegories which leads us to believe that Sompsois must have referred to an existing image with her figure.

The entire work is a celebration of the Fine Arts, or more precisely, the glorification of the art of the portrait, the artist's specialty. Breaking with academic hierarchy, the portrait thus becomes the first of the genres, the only one capable of representing the king in his majesty. But our miniature is also a real marvel in flamboyant colors whose harmony is sustained by the omnipresence of whites and the grey background of clouds and somewhat awkward columns which are typical of the artist. De Sompsois takes care of the least details in his masterpiece: the owl on Minerva's helmet, the pink bow in Sculpture's hair, the green laces in Painting's sandals, the pastel

crayons in their box and the low reliefs on the base of the green marble pedestal. Here he shows that he is an accomplished artist, capable of going beyond the narrow limits of his genre to become a history painter, which he emphasizes with his proud signature, *De Sompsois Inv^t et Pinxit Anno 1774*. However it is probably this date that deprived the miniature and its creator of a largely merited celebrity: the king died on May 10th, 1774 and the favorite lost all influence by leaving court.

A.Z.

Bibliography:

- Leo R. Schidlof, *La miniature en Europe aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, Graz, 1964, vol. II, p. 714.
- Андрей А. Карев, *Миниатюрный портрет в России XVIII века*, Moscow, 1989, pp. 90-92.
- *Miniatures and enamels from the D. David-Weill collection*, Paris, 1757, p. 304.
- *Miniatures et émaux de la collection David-Weill*, Paris, 1957, p. 304.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, London, 2006, p. 506.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, on line version updated on March 13th, 2015, <http://www.pastellists.com/Articles/sompsois.pdf>.
- [Vladimir G. Klementiev] Владимир Г. Клементьев, "Портреты Жана де Сампсуа в коллекции Китайского дворца-музея", *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990*, Moscow, 1992, pp. 298-307.
- [Galina N. Komelova] Галина Н. Комелова, "Миниатюрист Франсуа Самсуа в России", *Россия-Франция. Век Просвещения. Сборник научных трудов*, Saint-Petersburg, 1992, pp. 88-99.
- Berndt Pappé and Juliane Schmieglitz-Otten, *Miniaturen des Rokoko aus der Sammlung Tansley*, Munich, 2008, pp. 228-229.
- Sabine Mochring, *L'original était fait pour les Dieux! Die Comtesse Dubarry in der Bildkunst*, Cologne, 1995.

¹ Subject of the painting

The main portrait is of Louis Fifteenth of France, Minerva depicted as M^{de} the Countess Du Barry who holds the Laurel Crowns to be distributed to the Spirits of each of the genres of Painting who are at the bottom of the picture, as well as Sculpture. The author P. [sic] de Sompsois presented it to the King and to M^{de} Du barri [sic] in 1775 1774, since That time what became of it is unknown. It was only in 1806, more than 30 years later and after the death of the artist that his only daughter who had retired to a county and whose business called her to paris rediscovered the picture at a painting merchant's she learned that at the death of M^{de} Du barry it had been bought by someone connected with the family of Orleans. She bought it and has owned it since then.

P. Sompsois fecit ci 1774 1775

[added later in the same hand]

Since then it has become known that the picture had been hidden at Lucienne in a window casing of the crossing behind the wood paneling. When M^{de} Du barry was imprisoned at the Conciergerie from which she only left to climb onto the scaffold.

² François-Joachim Bernard Potier, duc de Gesvres (1692-1757), Governor of Ile-de-France.

³ Louis-Alexandre Frotier de La Messelière, *Voyage à Pétersbourg, ou Nouveaux Mémoires sur la Russie*, pub. V.-D. Musset-Pathay, Paris, 1803, pp. 71-72.

⁴ *Correspondence of Catherine the Great, when Grand-Duchess, with Sir Charles Hanbury-Williams*, ed. Earl of Ilchester, London, 1928, pp. 138-139.

⁵ Karl Stählin, *Aus den Papieren Jacob von Stählins, ein biographischer Beitrag zur deutsch-russischen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Königsberg, 1926, p. 197.

⁶ Якоб ван Штелин (Jacob von Stählin), *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России*, т. I, Moscow, 1990, p. 82.

⁷ "Vers. À Monsieur de Sompsois, sur le Tableau fait par lui, où Madame son Epouse & lui sont peints ensemble," Barnabé Farmian Durosoy, *Ceuvres mêlées de M. de Rozoi*, Second part, London, 1769, pp. 147-148. ("Verses to Mr. De Sompsois on the Picture made by him where Madame his Wife and he are painted together.")

⁸ "Les Grâces & l'Amour sans cesse l'environent, Et les Arts, avec eux, tour-à-tour, la couronnent."



16

Theodore GERICAULT

(Rouen, 1791 - Paris, 1824)

THE COAL WAGGON (RECTO)
TWO FISHERMEN
IN A LANDSCAPE (VERSO)

1821-1822

Leadpoint, pen, and brown ink wash on cream colored paper
Signed lower left in brown ink: Gericault.

On verso, a *Landscape* in leadpoint and sepia wash (ill. 6)
18.4 x 25.6 cm. (7 ¼ x 10 ¼ in.)

Provenance:

• France, Private Collection.

The theme of our remarkable watercolor is directly related to one of Géricault's well known lithographs, *The Coal Waggon*, published in London on February 1st, 1821, in an ambitious series of large lithographs entitled *Various Subjects Drawn from Life and on Stone by J. Géricault* (ill. 1) and reprinted in France in 1822 in the *Suite des grandes lithographies françaises* (Suite of Great French Lithographs) (ill. 2). In 1866 Charles Clement, the first of the painter's cataloguers, described it: "A coal cart, pulled by a team of five horses, descends a hill and will arrive near a boat. The cart driver catches the quartermaster's attention. Another man is seated on the front of the cart."¹ In 1868, Clement added to the end of his entry: "M. His de La Salle owns a beautiful study for this piece."² This drawing subsequently figured in this famous collector's sale (Christie's, London, November 27th, 1880, lot 50.)

In the opinion of specialists of Géricault and of the History of Lithography, the 1821 series is a veritable masterpiece. Never, since the technique was invented in 1796, had an artist attained such perfect mastery of it. Among the lithographs can be found *The Coal Waggon*, whose theme, with just cause it was said, "was a real leitmotif of the English period."³ Along with a number of his contemporaries who went to England after the long period of Napoleonic blockades, Theodore Géricault was totally fascinated with coal and its means of transport. This primary substance was totally unknown in Paris at the time (one still heated only with wood) as it didn't enter the country until 1828. It seems that the foreign voyager who arrived in London for the first time couldn't escape the problems already posed by the intense utilization of coal, a perfect symbol of the English industrial revolution, its economic activity and energy.

Thus the importance of the coal cart theme and the reason for its presence in such beautiful watercolors and lithographs in Géricault's English oeuvre becomes evident. Like Charon's skiff, the cart symbolized the passage from one world to another (from agrarian to industrial) while stigmatizing the famous "class inequalities" of English life,⁴ whose tragic and inevitable consequences would so deeply strike French liberals of the 1820's.

Our unpublished watercolor is thus a real rediscovery whose position in relation to the 1821 lithography and the 1822 French reprint is crucial to define. Aside from the study from the His de La Salle collection which is probably confused with the drawing conserved in a private collection, two other watercolors exist in the Wadsworth Atheneum in Hartford (ill. 3) and in the Bonnat Museum in Bayonne (ill. 4), the latter being signed and dated 1820.⁵ This last date is of major significance as it confirms our hypothesis, that is to say, that the subjects realized in London in February 1821 had already been worked on a few months earlier in London itself, and maybe even again in Paris in anticipation of the next sojourn in England. We know from Clement, in fact, that Géricault's lithographies were often made "after oil paintings or watercolors." In other words, they absolutely were not drawn and improvised directly on stone, but were the product of long preparatory labor.

In our watercolor, the signature appears to be totally autograph, homogenous, and coherent with the general effect of the drawing's graphic touch. The signature is to be found on the left, whereas in the Bayonne and Hartford watercolors, it is on the right. If it seems less assiduously worked, that may be the proof that it was made immediately upon completion of the drawing. Comparison between the Bayonne watercolor and ours is spectacular: although larger, the one in Bayonne seems less monumental, not as strong, and less sculptural. This effect is due to the framing of the scene and the difference in technique as well, because the latter uses grey ink wash. The two works are thus radically different. In the context of his serial and chromatic experimentation, Géricault's desire to test the two approaches can be better understood. As for the Hartford watercolor, it shares an obvious fraternity with the one in Bayonne: one seems to be the emanation of the other. Evidence suggests that Géricault resorted to tracing. The Hartford watercolor, with its rounder, less angular rocks (in the left and center foreground), could be the first version and that of

Bayonne the second. The latter served as a prototype for the lithograph which might explain the signature followed by the year.

The choice of only brown wash in our watercolor merits attention. Géricault, in fact, did not wish to highlight it with white gouache (an exercise in which he excelled), but preferred to use, with a masterly hand, the cream colored paper in reserve to indicate sparkling light on the flat rocks in the foreground and on the coat of the first horse. The use of this reserve made it possible also to do the two little white sails in the left background, and even more so, the complex construction of the magnificently vibrant clouds. Thanks to the subtle association of wash with the white reserve of the paper, Géricault succeeded in suggesting the aqueous consistency of the tormented sky. The latter, which takes up much more space than in the two lithographs, was the subject of special attention by Géricault and participates actively in the psychological climate of the scene. Here, Charles Robert Cockerell's remarks make complete sense: "Géricault often said that England was the best place that he knew for studying the air." The lightness of the clouds and the suggestion of a wind serve, in contrast, to emphasize and reinforce the weight of the cart, the coal sacks, as well as the muscular massiveness of the horses.

Other details have been worked even more, as for example, in the middle ground on the left, the very discernible mast of the sailboat behind the rail, or, further back, the distant mountains. The modification of the faces is more spectacular. Calm and concentrated in the Hartford and Bayonne watercolors, here the face of the central figure is severe, almost sinister, as if Géricault wanted to signify his condition as a coarse proletarian (curiously, in the 1822 lithography, this face expresses the opposite, a certain simple good heartedness.)

The combination of these differences leads us to believe that our watercolor is the product of formal reflection coming out of mainly the Hartford and Bayonne preparatory watercolors, and that it was preparatory to the English lithograph and the painted version, thus dating to 1820-1821. It would seem that were it magnificently sculptural, with reinforced shadows and lights, the sheet would more likely date to 1821-1822, when Géricault was working on the *French Series* and not satisfied with the overly diffused light of the English plates.

Furthermore, the manner of drawing horse anatomy seems absolutely characteristic of Géricault's art and manner both during and following his English period. Likewise Géricault seems to have explored a somewhat unprecedented manner of drawing in brown wash so as to rival lithographic stone with its suave, realistic, and precise rendering. The superb watercolor of the *Plasterer's Horse*, signed and dated 1821, is a perfect example of this attempt (ill. 5). Evidently, our watercolor belongs to this little known manner which has hardly been studied by the artist's specialists.

As for the verso of our watercolor, it is still difficult to identify (ill. 6). Is it a landscape copied after an Old Master? In any case, the same magisterial manner can be found of using the paper in reserve to create on the one hand, two figures with their spears and large hats, and on the other, leaves, rocks, and waterway which seems to end in a waterfall in the foreground. Indeed, *butteri* or shepherds camped in an Italian landscape come easily to mind.

This work will be included in the *Catalogue raisonné des dessins inédits et retrouvés de Théodore Géricault*, currently being prepared by M. Bruno Chenique.

Bruno Chenique

¹ “Un chariot à charbon, attelé de cinq chevaux, descend une côte et va arriver près d’un bateau. Le charretier retient le timonier. Un autre homme est assis sur le devant du chariot.” Charles Clément, “Catalogue de l’œuvre de Géricault [l’œuvre gravé],” *Gazette des Beaux-Arts*, v. XX, June 1st, 1866, p. 532, n° 37.11.

² Charles Clément, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l’œuvre du maître*, Paris, Didier, 1868, p. 389, n° 36.11; Charles Clément, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l’œuvre du maître, troisième édition augmentée d’un supplément*, Paris, Didier, 1879, p. 389, n° 36.11; Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, vol. VII, *Regard social et politique: le séjour anglais et les heures de souffrance*, documentation É. Raffy, Paris, Wildenstein Institute & Bibliothèque des arts, 1997, p. 86, n° 2176, repr.

³ François Bergot, *Géricault. Tout l’œuvre gravé et pièces en rapport*, exh. cat., Rouen, Museum of Fine Arts, 1981-1982, p. 65, n° 36.

⁴ Georges Oprescu, *Géricault*, Paris, [1927], p. 177.

⁵ 19 x 30 cm. (7 ½ x 11 15/16 in. inv. 692)



17

James TISSOT

(Nantes, 1836 - Chenecey-Buillon, 1902)

THE WOUNDED SOLDIER

c. 1870

Watercolor on paper.

35.3 x 25.2 cm. (13 7/8 x 9 15/16 in.)

Provenance:

- Collection of the artist, then his heirs, château de Buillon, Doubs.
- Sale of the succession of Mademoiselle Tissot, niece of the painter, Besançon, M^{rs} Charles and Paul Renoud-Grappin, November 15th, 1964, lot ° 62.
- France, Private Collection.

The war in which France opposed the Prussian alliance between August 1870 and January 1871 profoundly affected the French people ravaged by the harshness of combat and humiliated by the conditions of defeat. The conflict remained lastingly present in the works of writers, painters, and sculptors, through works celebrating sacrificed heroes or exalting national sentiment, in the manner of the *Siege of Paris* (Orsay Museum, c. 1884, oil on canvas) by Ernest Meissonier, or *Hope* (Orsay Museum, 1871-1872, oil on canvas) by Pierre Puvis de Chavannes. Enlisted in the National Guard, James Tissot was among the artists who actively participated in combat and extracted subject matter for their art. Arriving in Paris in 1856 to study painting at the Ecole des Beaux-Arts, Jacques-Joseph Tissot – who then took the name James – was trained under the direction of Hippolyte Flandrin and Louis Lamothe. He exhibited in the Salon by 1859 and at the Royal Academy of London starting in 1864.

In 1870, Tissot fought at the front which neared Malmaison-La Jonchère. It was during this period that he became friends with Thomas Gibson Bowles, the correspondent in France for the London *Morning Post*. Because of his engagement in the Commune, or perhaps in a desire to find a more profitable market, Tissot left Paris for London in 1871. There, the painter published a series of illustrations on the Franco-Prussian War in Bowles’ work, *Defence of Paris. Narrated as it was seen*. Between 1875 and 1878, the artist also printed a series of etchings after drawings, watercolors, and oil paintings he had executed during the war. Gathered together under the title, *Souvenir du siege de Paris*, they bore evocative titles, such as *Le premier homme tué que j’ai vu* (*The first killed man whom that I saw*) (ill. 1).

Tissot enjoyed depicting what happened behind the scenes of the Franco-Prussian combat, especially ambulances. Many Parisian public buildings had been requisitioned to welcome the wounded soldiers, as is recalled in the etching *Le foyer de la Comédie française pendant le siege de Paris* (*The Lobby of the Comédie française during the Siege of Paris*) (ill. 2). Judging by the elegant décor of gilt carved wood paneling, perhaps the Comédie Française is where Tissot painted our wounded soldier.

Sluggish on his cot, his arm restrained in a scarf, the young soldier’s seductive face, with still youthfully rounded cheeks, feverish complexion, half smile and vague gaze, underlines the harsh consequences of war. Son of a textile merchant and a milliner, Tissot attached great importance to fabrics and costumes – posterity would remember him as the painter of society life and pretty outfits. Here the artist reveals his mastery of watercolors: the soldier’s uniform and grand creased leather boots are drawn in a nuanced palette of blacks heightened by gold and red. The composition is skillfully constructed; in harmonious subdued tones, the wood paneling in the background, the bed cover and the soldier’s coat define a fitting setting for this informal portrait.

After the death of his mistress and his return to France in 1882, James Tissot, transformed by a mystic experience, devoted the rest of his career to the production of religious paintings, and illustrated the Bible with several hundred watercolors. The painter ended his life isolated from the world in his château de Buillon, a residence in the Jura which he had inherited from his father. Our watercolor, which had remained in his possession, was kept at Buillon by his descendants until the dispersion of the family collections in 1964.

M.B.

Bibliography

- Cyrille Sciamia, *James Tissot et ses maîtres*, exh. cat. Nantes Museum of Fine Arts, Paris, Somogy, 2005.
- Cyrille Sciamia, *James Tissot*, exh. cat. Rome, Chiostro del Bramante, Milan, 2015.
- Nancy Rose Marshall, Malcolm Warner, *James Tissot: Victorian life, modern love*, London and New Haven, Yale University Press, 1999.



18

Henri Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 - Saint-Privé, 1916)

RETURN FROM FISHING ALONG THE BANKS OF THE LOING

Watercolor. Lower left: signed and dated 1880, Lower Right: situated at *Saint-Privé*

15 x 24 cm. (5 ⁷/₈ x 9 ⁷/₁₆ in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

At the age of twenty-seven, Henri Joseph Harpignies abandoned a career as an industrial merchant in order to follow the life of an artist. He cut his teeth painting from nature with the painter Jean Achard, then finished his training in Rome. Back in France in 1852, he settled in Paris where his qualities as a painter rapidly assured his reputation. His long career, crowned with constant success, blossomed in watercolor painting which he practiced with great freedom.

Enamoured with the countryside, in constant contact with nature, Harpi-

gnies roamed through many French regions. One could find this fervent admirer of Corot in the forest of Fontainebleau even as he preserved a personal style which was independent of the Barbizon School. In search for a place to retire not far from Paris, Harpignies discovered the Allier in 1869. He stayed in Hérisson every year until 1879, the date at which he acquired the property of *La Trémellerie* in Saint-Privé, in the Yonne, on the banks of the Loing. The artist spent every summer until his death at Saint-Privé, ideally situated between the valleys of the Allier, the Aumance, and the Nièvre. This jovial man who was constant in friendship, was also a wise

teacher and welcomed many students to his home.

Harpignies painted this watercolor one year after he settled at La Trémellerie. At sunset, the artist posed his easel along the banks of the Loing. Behind the apparent freedom of execution lies careful construction. The sky occupies a large part of the landscape in shades of light hues varying from blue to yellow, on the denser horizon appear indigo clouds. Two converging diagonals punctuate the foreground: the Loing, in which the last hours of the day are reflected, and a country track bounded by an embankment on which is sketched the

silhouette of a fisherman. The artist, who worked with a restrained palette, marries Veronese green here with emerald green, muted by mixing with natural sienna. A few elongated trees suggest the depth and confer vertical balance to the composition.

Among the many views realized by Harpignies in the neighborhood of Saint-Privé, our watercolor can be compared with the oil on canvas conserved in the Museum of Fine Arts in Reims. *From Saint-Privé to Bléneau – souvenir of the Yonne (ill. 1)*. In a similar ambience, under a vast limpid sky, a female silhouette moves away from the viewer along a track bordered by an embankment, in the heart of a landscape characteristic of this region which was so dear to Harpignies.

M.B.

Bibliography:

- Jean-Louis Balleret, *De Corot à Balthus*, Paris, Cercle d'art, 1997.
- *Catalogue de l'exposition de 25 tableaux, 40 aquarelles de Harpignies présentés par Lucien Moline dans les salons du Grand Hôtel de Roubaix*, Roubaix, 1928.
- Paul Gosset, *Henri Harpignies, peintre paysagiste français*, s.l., 1982.
- *Henri-Joseph Harpignies paintings and watercolors. A Loan Exhibition*, Memphis, The Dixon Gallery and Gardens, 1978.
- *Harpignies*, exh. cat. Maubeuge, Fercot-Delmotte Museum, 1977.
- *Henri Harpignies, 1819-1916*, exh. cat. Valenciennes, Museum of Fine Arts, 1970.



19

Aimé Jules DALOU

(Paris, 1838 - 1902)

BACCHUS CONSOLING ARIADNE

1903

Bronze group, dark brown patina. Lost wax casting. Signed on the base *dalou* and marked with the letter *M* for “model.”
 Founder’s stamp: *Cire Perdue A. A. Hébrard*

25.5 x 17 x 14 cm. (10 x 6 ¹¹/₁₆ x 5 ¹/₂ in.)

Provenance:

- Foundry A. A. Hébrard, Vaugirard.
- L’Orphelinat des Arts, Paris.
- France, Private Collection.

Related Works:

- Terracotta. Paris, Petit Palais, inv. PPS00181 (purchased from Georgette Dalou in 1905) (*ill. 1*).
- Bronze: Contract Hébrard/Dalou heirs, December 31st, 1902, n° 2 (as “Nymph Group: Faun and Child”) (*See Pierre Cadet, “L’Édition des œuvres de Dalou par la maison Susse,” Gazette des Beaux-Arts, vol. CXXVI, February 1994, annex 6, n° 2*).
- Ceramic: produced by the Sèvres Manufactory in biscuit and stoneware. Contract Sèvres/Dalou heirs on November 25th, 1923, n° 1456.

Ovid’s version of the Minotaur differs from those of the Greek authors in its happy outcome. In the *Metamorphoses*, Ariadne falls in love with Theseus, helps him to get out of the labyrinth, and then goes with him in his boat to the Ile of Dia (and not Naxos). Theseus abandons her on the shores, but subsequently she is neither killed by Artemis (Homer), nor does she die of chagrin (Plutarch): “Her, thus deserted and greatly lamenting, Liber [Bacchus] embraces and aids.”²¹

Since the Renaissance, Ovid’s text has inspired numerous artists. Bacchus was depicted discovering Ariadne asleep (Poussin, the Le Nain brothers), the princess was seen narrating her misfortunes to the god (Charles de La Fosse, Natoire), or their marriage feast was represented (Annibale Carracci, Jean-François de Troy), before Romanticism seized on Ariadne’s distress at being abandoned (Angelica Kauffmann, George Frederic Watts, the sculptor Aimé Millet). However until Dalou, no one had ever treated this first embrace despite the fact that for the Latin poet, it summarized the entire scene.

It was in the Salon of the National Society of Fine Arts in 1892 that Dalou, President of the Sculpture section, presented the plaster group which was entitled *Bacchus Consoling Ariadne* (n° 1484, *ill. 2*). A dedicated sculptor known for his realist vision and praised for numerous public monuments including the *Triumph of the Republic*, a portraitist admired for the incisive naturalism of his busts, the artist surprised critics with this classical subject, this “unexpected rejuvenation” of an “old allegory.”² The work was a private commission from the Drapé family from Agen, although it is not known whether the theme was imposed on Dalou or if the idea was his own.

Carving the marble was not painless, as illness and fatigue had become more and more a part of daily life for Dalou. Two years after the plaster was exhibited, on July 11, 1894, he noted in his journal with relief, “We finished Mr. Drapé’s group. At last! We have just cleaned it up and tomorrow will pack it. En route for Agen!”²³ Even so, the marble conserved today in the United States is not in the least stiff, rather it is pure poetry, whether in the delicacy of Bacchus’ hands supporting Ariadne, the princess’ feebleness in her pain, the god’s benevolent face, or the mischievous figure of the little satyr who holds out grapes for the tearful beauty (*ill. 3*).

The artist’s initial idea is known thanks to a drawing (*ill. 4*) and a quite summary terracotta (Paris, Petit Palais, inv. PPS00184). Bacchus appears as a conqueror here and Ariadne pushes away his advances with determination. The second sketch in terracotta is quite different: the young woman, her head buried in the crook of his left arm, lets herself go entirely in the embrace of her future spouse who is filled with tenderness (not conserved; plaster example produced by Bertault in 1907 in the Petit Palais, inv. PPS01734). The third terracotta – which corresponds to our bronze – clearly heralds the marble to come: Bacchus is now standing over Ariadne whose right hand, deprived of strength, expresses her despair (*ill. 1*). The group perfectly interprets Ovid’s verse, because even before love, it illustrates compassion, comfort, and protection.

The terracottas, with their loose nervous treatment which retains the imprint of the sculptor’s hands, were not meant to be seen. Conserved in the studio, they were discovered after the death of the artist who had taken care to bequeath his entire oeuvre to his handicapped daughter Georgette and the Orphelinat des Arts where she was to live. Anticipating the taste of collectors for sketches and using the three contracts for casts which Dalou had made in his lifetime, the executors of his will organized posthumous editions of the terracottas, mainly in bronze. One of the first contracts was concluded in December 1902 with the Hébrard Company which had just opened a foundry in Vaugirard. The terracottas were first “cast with gelatin” by Amédée Bertault, Dalou’s mold maker, to make a plaster or bronze model, depending on the intended results. Its perfect conformity to the original work was then verified by Auguste Becker, the sculptor’s studio manager and main collaborator who had been given the responsibility to oversee technical issues by the estate. Marked with an *M* for “model,” our bronze is one of these key models which remained at the

foundry before being returned at the end of the contract to its legitimate owner, the Orphanage for the Arts.

A.Z.

Bibliography

- Henriette Caillaux, *Aimé Jules Dalou (1838-1902)*, preface by P. Vitry, Paris, 1935, cat. 205, p. 142 (terracotta).
- Maurice Dreyfous, *Dalou, sa vie et son œuvre*, Paris, 1903, pp. 222-223 (marble), ill. p. 223 (terracotta ?).
- John M. Hunisak, *The Sculptor Jules Dalou : Studies in his style and Imagery*, New York, London, 1977, p. 81, ill. 34C (terracotta).
- Pierre Kjellberg, *Les Bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, 1989, p. 240 (bronze).
- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX^e siècle*, Paris, 1914, vol. II, p. 11 (terracotta).
- Amélie Simier et Marine Kisiel, *Jules Dalou, le sculpteur de la République. Catalogue des sculptures de Jules Dalou conservées au Petit Palais*, Paris, Museums, 2013, p. 424, n° 358 (terracotta).
- *Daumier et ses amis républicains*, exh. cat. Marseille, Cantini Museum, 1979, n° 109 (bronze cast).

¹ Ovid, *Metamorphoses*, Book VIII, Fable II v. 152-182, transl. Henry T. Riley, (1851) 1893 reprint.

² "His robust and delicate art can be seen with a concern for novelty which often inspires his unexpected rejuvenation of old allegories, like his monument to Delacroix in the Luxembourg Gardens."

"On y retrouve son art robuste et délicat, avec ce souci de nouveauté qui lui inspire souvent un rajeunissement imprévu des vieilles allégories, comme son monument de Delacroix, dans le jardin du Luxembourg." *L'Exposition des beaux-arts*, vol. 5, Paris, 1892, p. 93.

³ Maurice Dreyfous, *Dalou, sa vie et son œuvre*, Paris, 1903, pp. 222-223.



20

Émile René MENARD

(Paris, 1862 - 1930)

PASTORAL SCENE AT TWILIGHT, STORM EFFECTS

1928

Oil on cardboard mounted on stretcher. Signed lower right.
39.5 x 77 cm. (15 ⁹/₁₆ x 30 ⁵/₁₆ in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

Related Works:

- **Émile René Ménard, *Storm Effects, Coast of Provence*, signed and dated 1928, oil on canvas, 105 x 201 cm. (3 ft. 5 ⁵/₁₆ in. x 6 ft. 7 ¹/₄ in.) Paris, Orsay Museum, inv. RF1977-256.**

Emile René Ménard's art was shaped by a solid knowledge of ancient culture inherited from his father who was an art historian and editor of *La Gazette des Beaux-Arts*, and his uncle, a famous writer and philosopher who inspired the Parnassian movement. Ménard studied under the decorator Galand, and then Paul Baudry and Adolphe Bouguereau at the Ecole des Beaux-Arts, and finally at the Julian Academy. Although his first paintings were marked by direct references to the Bible or Antiquity, the painter evolved progressively towards the representation of a timeless universe which was influenced by his travels to Sicily, Greece, Palestine, and Italy, where lyrical pastoral themes evoked an ancient ideal age.

At the heart of an effervescent epoch characterized by the most diverse artistic trends, Ménard worked in a personal vein, marked by classical heritage as well as by a modernity which approached that of the Symbolists. A member of the Munich Secession, the painter participated in the Brussels Free Aesthetic of 1897, and then joined the "Black Band," a protean movement which sought to respond to the luminous colored proliferation of Impressionism with a naturalistic soberness inherited from Courbet. For all that, Ménard did not disdain color, and, at the side of Albert Besnard, happily discovered pastels.

"He pushed the study of twilight hours further than anyone," wrote Lucien Simon on the occasion of the retrospective of Ménard's œuvre organized the year of his death at Charpentier Gallery. It is at the end of the day that the painter situates our picture, which is in line with Poussin's historical landscapes and in the monumental vein of Puvis de Chavannes.

Our work may be the perfectly finished preparatory *esquisse* for a large canvas conserved in the Orsay Museum (*ill. 1*), unless the picture is a posterior enlarged version. In the center of the painting, a young shepherd plays the flute midst his sheep. The hilly Mediterranean landscape planted with green oaks descends to the sea; layers of mountains ring the horizon. The mysterious end of day atmosphere combines the shadows of a growing storm with pink, orange, and golden shards of sky. The scene is swiftly brushed with a stroke that evokes more than it defines, playing on complementary color contrasts to create relief and depth.

On many occasions, the painter made use of this storm effect, as in *The Barrow* (pastel, 46 x 61 cm. Briest Sale, Drouot Richelieu, June 13th, 1990, lot 197) and in the diptych of *Pastoral Life* (oil on canvas, 352 x 285 cm. Orsay Museum, *ill. 2*), a public commission for the Paris Law School. The figure of the shepherd caught in the poetry of twilight, along with the chosen chromatic scale, also makes our work comparable to the *Shepherd at Sunset* in the Brest Fine Arts Museum (pastel on paper laid down on canvas, 52.7 x 67 cm.).

M.B.

Bibliography:

- *Le mystère et l'éclat*. Pastels du Musée d'Orsay, exh. cat. Paris, RMN, 2008.
- *Autour des Symbolistes et des Nabis du Musée: les peintres du rêve en Bretagne*, exh. cat. Brest Museum of Fine Arts, 2006.
- Jean-David Jumeau-Lafond, *Les peintres de l'âme, le Symbolisme idéalisme en France*, exh. cat. Brussels, Ixelles Museum, 1999, pp. 100-104.
- Catherine Guillot, "La quête de l'Antiquité dans l'œuvre d'Émile René Ménard", *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1999, p. 331 sq.
- André Michel, *Peintures et pastels de Pierre Ménard*, Paris, Armand Colin, 1923.



21

Aloys ZÖTL

(Freistadt, Austria, 1803 - Eferding, Austria, 1887)

THE HOLY FONT OR GIANT TRIDACHNE

December 22nd, 1872

Watercolor over black chalk lines. Inscribed by the artist, lower left: "Würmer Taf. 45;" lower center: "Die Riesenmuschel. *Chama gigas*." Signed and dated lower right: *Aloys Zötl. fecit. am 22. Decem. 1872.*

41.5 x 47.7 cm. (16 ⁵/₁₆ x 18 ³/₄ in.)

Provenance:

- Sale of 170 watercolors from the Studio of Aloys Zötl, Second and Last Sale (Preface by André Breton), Hôtel Drouot, May 3rd, 1956, lot 4 (as "The Giant Tellina"), sold for 3 800 Fr.
- France, Private Collection

Aloys Zötl was born on April 12th, 1803 in Freistadt, Austria, to a relatively well off family of craftsmen. His father, Franz-Xavier Zötl, master dyer, encouraged his sons' interest in drawing without, however, seeking to offer them any real training. For them, he assembled two albums mainly

of animal engravings. Thus, as an autodidact, Aloys attempted his first sketches and watercolors which he signed "Louis Zötl" and were of real and imaginary animals drawn with the fascination of an amateur naturalist deprived of direct observation.

After his marriage, Aloys Zötl settled as a leather dyer forty kilometers from Freistadt upriver from Linz, in Eferding, which he never left. Henceforth, he seems to have devoted all his free time to studying the natural world in order to compose a sort of magnificent *Bestiary* with 320 large watercolors, each of which depicted a single species or family. This activity lasted from 1831 until just two weeks before his death in 1887 at the rate of a few drawings per year, carefully entitled in German and in Latin, signed, dated with the day the work was finished, inscribed, and arranged in groups ("Insects," "Mammals," "Amphibians," etc.) and then numbered.

All the evidence indicates that the artist seems to have had no glorious ambitions for his life's work. Thus it wasn't until his heirs dispersed several dozen sheets of drawings in the course of two sales at Drouot in 1955 and 1956, that astonished specialists and amateurs discovered "the most sumptuous bestiary," to use the words of his most fervent admirer, André Breton.

Without being able to see the animals that he wished to depict, Zötl drew his inspiration from the Jean-Baptiste Audebert, and Linné. The latter also was the source of the Latin names. In addition, he relied on the descriptions of curiosity cabinets visited by his brother Joseph who had lived in England and Germany. Joseph also gave him one of the first watercolor tablet painting sets produced by the Ackermann Company.

Each of Zötl's watercolors is thus the product of patient documented research, completed by the painter's fertile imagination in terms of colors, poses, proportions, and even anatomical details for which he lacked information. Through his encyclopedic approach, Zötl sought to achieve the most complete and flattering presentation of each living being. For his mammals, amphibians, and reptiles, he invented landscaped environments, whereas birds, insects, and sea life often appeared grouped against the neutral ground of bare paper with a naturalist's genuine rigor.

In this autodidact painter's drawings, each detail is meticulous, each brush stroke prepared by a fine black chalk line, each color placed with a jeweler's minutia (*ill. 1*). Our *Chama gigas* – a name proposed by Linné, but confused and replaced subsequently since Lamarck by that of *Tridachna* – is even more surprising in that the watercolor seems to be unfinished despite application of an inscription and date, not to mention the fact that, contrary to the artist's usual practice, a small shadow gives the impression that the shell is posed on the paper. In order to make the size even more impressive, Zötl takes up the entire space by showing both the interior and exterior simultaneously. The artist could have been inspired by the illustrations of the famous conchologist treatise by Chemnitz which in 1784 employed the same procedure to depict a *Chama* (*ill. 2*). Nonetheless, as always with Zötl, an eerie abstract quality, emanates from the drawing, which in this case is accentuated by the shell's emptiness, although the plate itself is classed among the *Würmer* (*Worms*).

A.Z.

Bibliography:

- André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris: Gallimard, 1965, pp. 354-355.
- Julio Cortázar et Giovanni Mariotti, *Le Bestiaire d'Aloys Zötl (1803-1887)*, Milan: Franco Maria Ricci, 1976.
- Vincent Bounoure, *Le Bestiaire d'Aloys Zötl, "L'Événement surréaliste"* Collection, Paris, 2004.
- Frantz Reitingner, *Aloys Zötl oder Die Animalisierung der Kunst*, Vienna: Christian Brandstätter Verlag, 2004.
- Victor Francès, *Contrées d'Aloys Zötl*, Paris: Langlaude, 2011.



22

Fred MONEY

(Sassay, 1882 - Paris, 1956)

VIEW OF A PARK WITH THE POOL OF A FOUNTAIN

Mixed technique (gouache, watercolor, pastel) on panel.

Signed lower right.

54 x 65 cm. (21 ¼ x 25 9/16 in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

A student of Rochegrosse at the Ecole des Beaux-arts in Paris, Fred Money is aligned with an Impressionism in which park and fair scenes, as well as landscapes from different French regions, took life under a fresh iridescent palette bathed in light. Fred Money, who participated regularly in the Salon des Artistes Français, was also appreciated for his illustrations. At the request of the SNCF, the French train company, he produced a series of posters on the theme of beaches along the Atlantic Coast. His drawings embellished the luxury editions of Anatole France, Pierre Louÿs, and Alexander Dumas, whose entire oeuvre he illustrated.

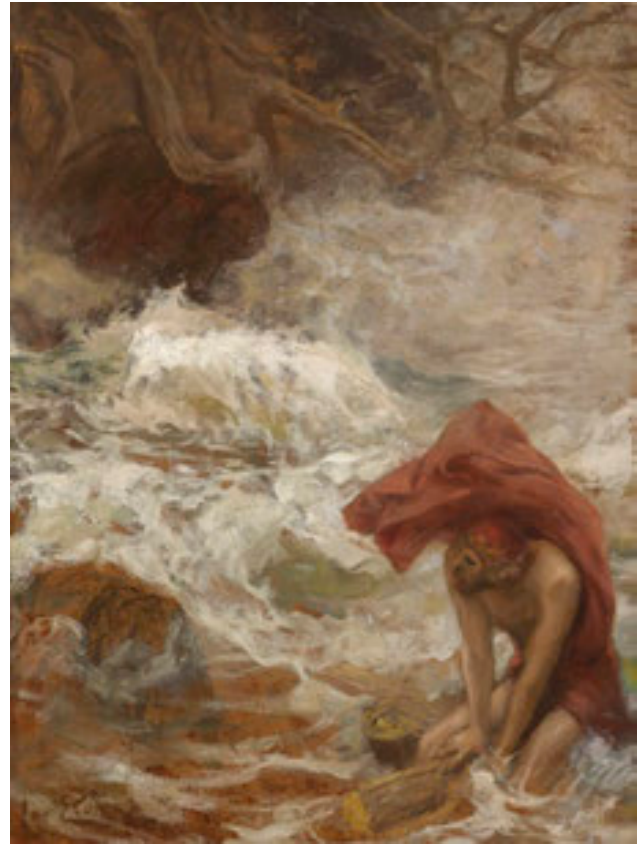
Views of public gardens punctuate the work of a painter who enjoyed setting his easel in lively public places, such as the Monceau Park or the Batignolles Fair. He pauses here in a public park along the edge of a fountain. The painter has chosen an original composition and thus gives a lot of room to the pool which takes up the foreground and splits the picture along a sinuous diagonal. The artist adroitly masters the fine art of reflections. The painting's horizon is closed by street apartment buildings, but the sky has its place in the fountain basin. Along the edge of the pool, a lively crowd seated on folding chairs relaxes, converses, and observes neighbors. Rowers, with their light costumes and long dresses, evoke the period between the two wars.

Accustomed to mixing media, Fred Money uses gouache, watercolor, and pastel together here, a fact which gives the scene a velvety mellow effect.

The light, which is still warm, diffuses the first autumn lights on the trees which are already assuming yellow and fauve tints.

Our work can be compared with the pastel *At the Park* (pastel on cardboard, 73 x 104 cm., Blanchet & Associés Sale, June 22nd, 2012, lot 59, *ill. 1*), a view of a joyous crowd alongside an ornamental lake. The construction of our *View of a Park with the Pool of a Fountain* is also close to the *Lively Alley* (watercolor and gouache on paper, 23 x 32 cm., Pillon Sale, November 7th, 2004, lot 171), composed of a large diagonal swathe of nature in the foreground, and then a string of people along the curve of the lawn.

M.B.



23

Jan STYKA

(Lviv, 1858 - Rome, 1925)

**ULYSSES ESCAPING FROM CHARYBDIS
(SERIES ON HOMER'S ODYSSEY)**

Oil on cardboard. Signed lower left.

76.5 x 57.5 cm. (30 1/8 x 22 5/8 in.)

Provenance:

- France, Private Collection.

A Polish painter born in Lviv in what is now Ukraine, Jan Styka was studying as of 1877 at the Academy of Fine Arts in Vienna which was known for the quality of its teaching. He won a Gold Medal for a painting representing *Ulysses Hunting a Boar*. Styka's education culminated with a year in Rome; he remained emotionally attached to this city which would be his last residence. In particular, he produced forty-five paintings of the *Life of Christ* for the Vatican. Painter, but also a talented poet and writer, Jan Styka was the personal friend of Tolstoy, with whom he entertained a steady correspondence. In close touch with France, Styka exhibited at the Salon of French Artists starting in 1886. Perhaps it was the memory of his painting which won the medal at the Academy of Vienna which led to the commission to illustrate Homer's *Odyssey*, published in 500 examples between 1922 and 1927 by the Société Générale d'Imprimerie and d'Édition (General Society of Printing and Publishing) in Paris. A conscientious artist, Styka traveled faithfully in Ulysses' footsteps before undertaking this series of eighty-two paintings, from which our work stems.

At the end of the twelfth song in the *Odyssey*, Ulysses, after having been shipwrecked, was almost engulfed by Charybdis. The daughter of Poseidon and Gaia, Charybdis, along with Scylla, guarded a strait which later was identified as that of Messina. Three times a day, she swallowed and then regurgitated the sea and everything to be found in it, a poetic personification of the whirlpools so redoubted by ancient Greek sailors. Ulysses, though the raft on which he navigated was swallowed by Charybdis, caught hold of a fig tree which dominated the entrance to the abyss, and thus was able to regain what remained of his craft when it was returned to him.

"...those timbers came forth to view from out Charybdis. And I let myself drop down hands and feet, and plunged heavily in the midst of the waters beyond the long timbers, and sitting on these I rowed hard with my hands. But the father of gods and of men suffered me no more to behold Scylla, else I should never have escaped from utter doom."¹

Jan Styka depicts the very end of the episode. At the lower edge of the painting, an exhausted Ulysses clings to the vestiges of his raft. Behind him, the tumultuous waves are reminders of his harsh combat against the elements. The entrance of the grotto can be seen in the background; above it, rises the stripped branch of the life-saving fig tree. Color choice accentuates the dramatic emphasis of the scene. In response to the white of the foam on the waves, and the browns of Charybde's lair, the movement of Ulysses' red tunic swirls and envelopes his muscular body. Perhaps he was thus concealed from Scylla, and therefore was able to arrive safe and sound, at the dawn of Book 13, on the Island of the Nymph Calypso who would retain him for seven years.



24

Henry de GROUX
(Brussels, 1866 - Marseille, 1930)

THE CHURCH BELL RINGERS

c. 1920

Pastel. Signed lower left
101 x 71 cm. (39 ¾ x 27 15/16 in.)

M.B.

Provenance:

• France, Private Collection.

"I never envisaged painting as a means to express my ideas, my feelings, my interior perceptions; it is a malleable language or dialect, in images"
Henry de Groux

Rediscovered recently as a result of the publication of his *Journal* in 2007 – an eighteen volume manuscript – Henry de Groux is now considered by

Bibliography:

- Aleksander Małaczyński, *Jan Styka (szkie biograficzny)*, Lviv, 1930.
- Homère, *Odyssée d'Homère / par Jan Styka*, Paris, Société générale d'impression et d'édition, 1922-1927 (reprint, La Belle feuille, 2011).

¹ Homer, *Odyssey*, Song XII, translation by S. H. Butcher and A. Lang, London, Macmillan and Co, 1879, p. 206.

art historians as one of the great representatives of social realism in painting. Son of the realist painter Charles Degroux, he studied at the Academy of Fine Arts in Brussels. In 1888, at the age of twenty-two years, he painted a *Christ aux outrages* (*The Mocking of Christ*) on a monumental scale (9 ft. 7 ³/₈ x 11 ft 7 in., oil on canvas, Avignon, Roure Palace) which met with resounding success when it was exhibited first in Brussels and then in Paris. Close to Belgian literary circles, friends with Symbolist painters, in 1887 de Groux was elected member of one of the most avant-garde artistic circles of the time, the Group of XX, founded by James Ensor, Fernand Knopff, and Theo Van Rysselberghe in 1884. Unfortunately, his stormy character and uncompromising opinions on certain painters, such as Paul Signac, Edouard Manet, and Vincent Van Gogh which the Group of XX admired, led to his exclusion from the circle in 1890, thus depriving him of the fame that his colleagues received at the dawn of the twentieth century. De Groux therefore moved to Paris and pursued his work marked by a realism borrowed from a powerful version of Symbolism which sometimes was on the limit of mysticism. He exhibited regularly and frequented painters, poets, and musicians such as Toulouse-Lautrec, Apollinaire, Rodin, Mallarme, Oscar Wilde, and Debussy. However his extremely close friendship with Leon Bloy, an impassioned melancholic writer, blew up right when the national debate about the Dreyfus affair surfaced. De Groux, in fact, became enthusiastic about Emile Zola's ideas which he fervently defended.

The artist's tortured hot temperament plunged him into a dreadful period. His tumultuous existence and work became inseparable. His disgust with the world which surrounded him was expressed through his uneasy, even violent paintings characterized by complex drawing loaded with pigment. Difficult to enter, his oeuvre nonetheless is often visionary and always unclassifiable. Although De Groux had a definite preference for Biblical and mythological subjects, his apocalyptic vision of the world and his vehement Humanism also led him to address more social dimensions. A recent exhibition at the Fenaille Museum in Rodez thus features his charcoal drawings devoted to the First World War in which the infantry became twentieth century martyrs.

After Armistice, the painter settled in Provence where he was welcomed for three years, most notably by Jeanne de Flandreysy in the Roure Palace in Avignon. He received some public commissions and participated in the decoration of the Opera stairway in Marseille. After the war trauma, his work was enlivened by the bright almost Oriental colors of the Mediterranean sun, as for example in the pastel depicting a *Procession in Camargue* (ill. 1).

Our large pastel belongs to the same period: in a whirlwind of flamboyant colors and large and fleeting brushstrokes, it depicts a group of bell ringers in a church with bluish stained glass windows.

This theme is concerned with both religious feelings and social reality, as it presents an already forgotten profession which could be perceived from a purely profane point of view. In full action, the four barefoot men are engaged in a concerted effort which gives the whole composition a dramatic tension which can often be seen in De Groux' works. The dynamism of the composition reinforced by broad streaks of bright colors recalls Delacroix, an artist whom de Groux particularly admired.



25

Nicolas Mathieu EEKMAN

(Brussels, 1889 - Paris, 1973)

THE SALTIMBANQUE AND HIS SLEEPING SON

Pen, ink, and watercolor

Signed *EEKman*, monogram and dated 1955 on lower left

54 x 41.5 cm (21 ¹/₄ x 16 ⁵/₁₆ in.)

Provenance:

• France, Private Collection.

J.C.

“Successful or not successful, I don’t have to answer to anyone and I do not have to ask you ‘Is it good?’ It doesn’t concern you. I mean that I have to do it and whether it is accepted or not makes no difference to me. But what I do, I do consciously but in such a way that I can not deny it.”¹ An independent spirit from all points of view, Eekman followed a solitary path in 20th century art which made him one of the “accursed painters,” but also conserved the freedom which made his work great.

Nicolas Mathieu Eekman was born in Brussels in 1889 in the very room where Victor Hugo wrote part of *Les Misérables* while in exile. His parents were Dutch, and the artist spent his whole life as a Fleming attached to his roots. After studies in Architecture, Drawing, and Painting in Brussels, Eekman took refuge in Holland at the beginning of World War I. He was welcomed by a pastor friend who lived in Van Gogh’s former priory and met the master’s circle and models, events which he experienced as tremendously invigorating: his work had its roots in the simple peasant life he led there for four years. Already in 1915, an initial exhibition in The Hague revealed him to the eyes of the public and to museums who didn’t hesitate to acquire his works.

Eekman’s career continued in Montparnasse where he settled in 1921. He became friends with Jean Lurçat, Marcoussis, Max Jacob, and even Mondrian, next to whom he exhibited at the Jeanne Bucher Gallery in 1928. Interested in Cubism, Eekman remained fiercely hostile to abstraction and followed his own personal path outside of dominant trends. Although he considered Bosch, Breughel and even James Ensor as his masters, Eekman did not give in to pastiche and he anchored himself in tradition in order to affirm his contemporary uniqueness. When he explored fantastic avenues, tinted with dreams, it was always to return to daily reality and its heart: mankind. His work is peopled by the universe of the humble – workers, peasants, fishermen, street comedians and saltimbanques – in a poetic verity which is sometimes truculent, sometimes sad, but always profoundly humane.

Here, Nicolas Eekman has represented a seated saltimbanque holding his sleeping son on his lap. The artist, who was a matchless engraver, demonstrates the quality of his drawing on this sheet. Concise and incisive, without any superfluous lines, he depicts the father’s tired features and the child’s limp body, with a naked verity which is emphasized by the lack of setting and the tightly framed composition. The hands reveal a moving tenderness in counterpoint to the faces. That of the child sucking his thumb has kept the innocence of the age embodied by the colored ball. That of the saltimbanque, striking in its expressiveness, combines the modesty of the profile which is turned away with the poignant sadness of a gaze without illusions. Elsewhere a simple wash, the watercolor here draws a veritable portrait in colored nuances.

If Eekman was constantly renewing himself, recurrent motifs nonetheless traverse his art. The saltimbanque’s face with its acute profile, recalls that of the man in *The Bird and the Pear* (1970, oil on panel, 46 x 38 cm.), as well as that of the comedian in the *Mascarade* (2nd version) (1969, oil on

canvas, 65 x 81 cm. *ill. 1*). The hat planted with feathers is that of *Importance* (1941, pen, 49 x 32 cm.), as touching in our saltimbanque as it is ludicrous in *Importance*. As for this serious introversion, the product of an unembellished reality, one can find, for example in the *Cabinetmaker* (1913, pencil, 53 x 43 cm. *ill. 2*, 1913), another illustration of one of the artist’s sayings: “I would like the man in front of my work to feel in harmony with another man.”

M.B.

Bibliography:

- Emmanuel Bréon, Jean-Louis M. Monod, Claude Roy, *Nicolas Eekman : peintre graveur. 1889-1973*, Paris, Somogy, 2004.
- Jean-Louis M. Monod, *Eekman, peintre, humaniste... et magicien*, Geneva, Pierre Cailler, 1969.
- Jean-Baptiste de La Faille, *Essai sur Eekman*, Mons, éd. de Baix, 1961.
- Robert Beauzemont, *Eekman peintre et graveur*, Paris, 1948.

¹ Interview for the newspaper *Candide*, November 1965.



26

André DUNOIER DE SEGONZAC

(Boussy-Saint-Antoine, 1884 - Paris, 1974)

STILL LIFE WITH PITCHER

c. 1940

Pen, black ink, and watercolor

Signed lower right

80 x 60 cm. (31 ½ x 23 ⅝ in.)

Provenance:

• **France, Private Collection.**

“I haven’t forgotten the heroic period of the Independents – when we were gathered around Paul Signac, the charming valiant Maximilien Luce – in those digs where living authentic Art regrouped outside of academic formulae – or literary systematic tendencies – which had to lead to this abstract aesthetic which is killing painting” (in a letter to the painter Maurice Boitel in the 1950’s).

André Dunoyer de Segonzac, although not particularly interested in contemporary formal aesthetic revolutions, nonetheless frequented and was very close to the early 20th century avant-gardists. Friends with Paul Poiret, Max Jacob, Raoul Dufy, Maurice de Vlaminck, André Derain, Paul Signac, and Maximilien Luce, he nonetheless never adhered to any of the grand aesthetic movements of the early century. In fact, from the beginning of his career, Dunoyer de Segonzac undertook, along with the engraver Jean-Louis Boussingault and Luc-Albert Moreau, the resurrection of realism in a style descended from Gustave Courbet by concentrating on still lifes, nudes, and landscapes. While cubist deconstruction sometimes inspired him for his drawings, he never sought the total abstraction of forms.

He was an excellent draughtsman and engraver, with techniques which allowed him to concentrate on line and form which always displayed great precision and a certain graphic rigor. As in our beautiful still life, his style remained marked by chromatic restraint and his palette was limited to dark shades mainly dominated by ochres, earth tones, and dark reds. In this composition, the carafe and table blend into the surroundings, almost disappear into the brown background of the watercolor, and finally only exist on account of the ink design which isolates their forms in silhouettes.

The artist considered watercolor as a medium in itself, more complete than drawing and responsive to his graphic demands as painting was not. Here, the initial ink drawing reigns over the entire still life, it never disappears under the color. Only a few touches of pure color, such as the orangey yellow of the fruit or the blue of the dish towel, suffice to give volume to the whole composition.

The geometric bias that dominates the depicted objects also modulates the sensation of flatness. Dunoyer de Segonzac shows a real preference for massive simplified forms with angular lines. This aesthetic can be seen in the watercolors from this period, such as in the *Still Life with Wild Peaches* of 1943 (*ill. 1*).

André Dunoyer de Segonzac led a successful international career with a voyage to the United States in 1928. Throughout his career, he exhibited in the Salon of Autumn and Independents in Paris. Called up for the Infantry in 1914, he produced numerous war sketches mainly of his fellow infantrymen. These moving images which serve as witnesses to the war can be found today in collections across the world (including a certain number in the National Gallery of Art in Washington.) A retrospective of his oeuvre was shown in Paris at the Durand-Ruel Gallery shortly before his death in 1972.

J.C.

Bibliography:

- Anne Distel, *A. Dunoyer de Segonzac*, collection of *Les maîtres de la peinture moderne*, Paris Flammarion, 1980.

| INDEX ALPHABÉTIQUE

Giovanni Francesco BARBIERI dit LE GUERCHIN	6
Jan DE BISSCHOP	5
François BOUCHER	10 - 12
Charles Antoine COYPEL	9
Aimé Jules DALOU	19
André DUNOYER DE SEGONZAC	26
Nicolas Mathieu EEKMAN	25
Domenico FEDELI dit MAGGIOTTO	14
Théodore GÉRICAUT	16
Henry de GROUX	24
Henri Joseph HARPIGNIES	18
École lorraine	1
Pietro MARESCALCHI (MARASCALCHI) dit Lo Spada, attribué à	3
Émile René MÉNARD	20
Fred MONEY	22
Étienne PARROCEL dit le Romain	13
Bartolomeo PASSAROTTI	4
Jacques-André PORTAIL	11
Biagio PUPINI dit Biagio dalle Lame	2
Jean de SAINT-IGNY	8
Jean ou Jean-François de SOMPSOIS	15
Jan STYKA	23
James TISSOT	17
Alexandre UBELESQUI (UBELESKI)	7
Aloys ZÖTL	21



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 979-10-94395-03-5