



GALERIE
ALEXIS BORDES

DESSINS
DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

*« Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste.
Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter. »*

Charles Baudelaire

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance





DESSINS
DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

DRAWINGS
FROM THE 16TH TO 20TH CENTURIES

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

avec la collaboration de Marie BERTIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du vendredi 17 mars au vendredi 21 avril 2017

ouverture les samedis 18 et 25 mars

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

escalier 2, 2^e étage droite

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

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 ; 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 ; Musée Cognacq-Jay ; Galeries Nationales d'Ottawa ; Musée des Beaux-Arts de Nantes ; Musée National du Château de Compiègne ; Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg ; Musée des Beaux-Arts de Quimper ; Musée des Beaux-Arts de Troyes ; Musée des Beaux-Arts de Dôle ; Musée des Beaux-Arts de Montréal ; Château de Versailles ; Houston Museum of Fine Arts ; Tate Britain de Londres ; Musée-promenade de Marly-le-Roi...

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

Madame Catherine LOISEL

Conservatrice en chef du patrimoine
Musée du Louvre

Monsieur Dominique CORDELLIER

Conservateur en chef du patrimoine
Musée du Louvre

Madame Catherine MONBEIG GOGUEL

Directeur de recherche émérite au CNRS
Musée du Louvre

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Monsieur Nicholas TURNER

Historien de l'art

Monsieur Hugo CHAPMAN

Keeper of Prints and Drawings
British Museum

Madame Sidonie LEMEUX-FRAITOT

Chargée de collections
Musée Girodet

Monsieur Étienne BRETON

Spécialiste de Louis-Léopold Boilly

Monsieur Pascal ZUBER

Spécialiste de Louis-Léopold Boilly

Madame Frédérique de WATRIGANT

Spécialiste de Paul César Helleu

Musée Félicien Rops de Namur

Madame Irus HANSMA

Spécialiste de Fernand Léger

Madame Caroline CORRIGAN

Restauration de dessins

Madame Anna GABRIELLI

Restauration de dessins

Madame Anne-Sylvie BORDES

Restauration

Monsieur Piotr DZUMALA

Photographie

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement et montages

Monsieur Michel BURY

Photographie

Madame Alexandra ZVEREVA

Rédaction du catalogue

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Relecture du catalogue, logistique

Madame Christine ROLLAND

Relecture et 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

UN VOYAGE À TRAVERS LE TEMPS

La fascination pour le dessin m'a prise au corps dès mes plus jeunes années. Ce besoin de comprendre l'œuvre d'un artiste à travers sa production graphique a toujours guidé mes pas depuis le début de ma carrière de marchand en 1996. Reconnaître les «tics de langage» d'un maître ancien permet de revenir aux sources de la création artistique. Il y a une jouissance extrême de pouvoir passer du dessin à la peinture et réciproquement : quoi de plus enthousiasmant que de mettre en relation un beau dessin avec une œuvre finie !

Décortiquer une belle feuille nous libère du temps comme la poésie ou l'écoute d'une symphonie. Cette année, nous avons récolté une belle moisson de feuilles italiennes des XVI^e et XVII^e siècles.

La *sainte famille* de Schiavone est touchante par son humanité avec un traitement nerveux et chaleureux à l'encre brune.

Le Guerchin nous saisit avec un dessin à la plume et lavis brun représentant *Jacob bénissant les fils de Joseph*. Réalisé vers 1620, l'artiste visionnaire préfigure les œuvres de Rembrandt qui s'emparera lui-même du sujet en 1656.

Ce parcours à travers le temps nous entraîne également vers plusieurs études de Géricault traitant des courses de chevaux, réalisées à la plume et sur une seule et même feuille. Croqués avec virtuosité, l'artiste évoque ses souvenirs romains comme dans une bande dessinée.

Je vous souhaite de goûter avec plaisir toutes ces découvertes.

A VOYAGE THROUGH TIME

From an early age, I was possessed by a fascination for drawing. This need to understand an artist's oeuvre through his graphic work has always guided my steps from the beginning of my career as an art dealer in 1996. Recognizing the "linguistic ticks" of an old master makes it possible to return to the sources of artistic creation. There is such powerful enjoyment in being able to pass from drawing to painting and vice versa: what can be more beautiful than situating a beautiful drawing in relation to a finished work!

Decorticating a beautiful folio frees us from time as does poetry or listening to a symphony. This year, we have gathered a beautiful harvest of Italian folios from the 16th and 17th centuries.

Schiavone's Holy Family is touching in its humanity with its nervous and warm handling in brown ink.

Guercino captures our attention with a pen and brown wash drawing depicting Jacob Blessing the Sons of Joseph. With this realization of about 1620, the visionary artist prefigured the works of Rembrandt who would himself take up the subject in 1656.

This path through time leads us as well to several studies by Géricault treating horse races in pen and ink on a single sheet. Sketched with virtuosity, the artist evoked his Roman memories almost as one would draw a story board for the cinema today.

I wish you every pleasure in sampling these discoveries.

Alexis Bordes

Paris, mars 2017

Andrea MELDOLLA dit SCHIAVONE

(Zadar, vers 1510/1515 - Venise, 1563)

1 | LA SAINTE FAMILLE AVEC SAINT JEAN BAPTISTE

Circa 1545

Plume et encre brune, lavis brun sur traits de pierre noire

11,4 x 9,5 cm

Provenance

- Collection Moritz Christian Johann comte Von Friez (1777-1826), Vienne (Lugt 2903 en bas à gauche).
- France, collection particulière.

Assise sur un rocher, la Vierge Marie, belle jeune femme au doux sourire, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. Dans un mouvement vif, le Christ tend la main vers le jeune Saint Jean Baptiste dans un geste issu de l'iconographie de l'Ascension : la main droite levée au ciel et la main gauche baissée vers la terre. Saint Jean, qui met pieusement un genou à terre, offre à l'Enfant une pomme, symbole symétrique de la chute originelle et de sa rédemption. Derrière, Saint Joseph, appuyé sur son bâton, est plongé dans une méditation. Il est tel que l'imaginait Isidoro Isolani, théologien dominicain, dans sa *Summa de donis de Sancti Joseph* publiée en 1522 : chef et protecteur de l'Église militante, époux et défenseur de Marie, père nourricier du Christ.

Absent des Écritures, ce thème hautement symbolique de la Sainte Famille avec Saint Jean Baptiste enfant est apparu à la Renaissance dont il cristallisait la nouvelle sensibilité religieuse. Il est ici marqué d'une esthétique maniériste, que ce soit dans l'allongement et la torsion des corps, l'espace indéfini et étroit ou la ligne tournoyante et légère. On y découvre, combinés, le raffinement du Parmesan, la fluidité et le luminisme de Titien, l'inventivité de Francesco Salviati. Le seul à parvenir à une telle synthèse, tout en gardant un caractère profondément original, fut Andrea Schiavone, peintre vénitien si célèbre pour la liberté flamboyante de sa touche que Tintoret préconisait à tout artiste de posséder un tableau de Schiavone dans son atelier.

Né à Zadar en Dalmatie, alors sous occupation vénitienne, l'artiste fut le fils de Simone Meldolla, commandant de garnison originaire de Romagne. Son patronyme de « Schiavone » lui vint soit de la rive des Esclavons à Venise où il s'établit dès le milieu des années 1530, soit des Slavons habitant la côte Adriatique. Très probablement autodidacte, il se forma notamment au contact des œuvres du Parmesan



Ill. 1.

Andrea Schiavone.

Sainte Famille avec une sainte femme et un saint évêque.

Vers 1550. Eau-forte. 22 x 15 cm.

diffusées par la gravure, même si un passage dans l'atelier de Titien n'est pas à exclure. C'est en copiant les compositions du Parmesan qu'il apprit la gravure, élaborant une technique très personnelle, toute en fines hachures entrecroisées.



Sa première œuvre documentée remonte à 1540 et témoigne déjà d'une réussite certaine : Vasari lui commanda une grande toile représentant la *Bataille de Tunis entre Charles V et Barberousse* destinée à Ottaviano de Médicis (perdue). Empreint du *colorito* vénitien, l'art de Schiavone s'enrichit au contact des artistes du *disegno* florentin comme Salviati, qui vint dans la Sérénissime en 1539-1540, et Vasari, invité en 1541 par l'Arétin. Le peintre y puisa le graphisme élégant qu'il adapta à sa propre manière, rapide et fluide, avec de violents contrastes d'ombre et de lumière, et plus attachée, y compris dans le dessin, à l'intensité du résultat qu'à la minutie de l'observation.

Peintre, fresquiste, graveur, Schiavone fut également un dessinateur remarquable, s'essayant à toutes les techniques, ce qui complique parfois l'attribution de ses feuilles. La plupart de ses dessins ne correspondent à aucune peinture subsistante ou répertoriée, mais certains se rapportent aux eaux-fortes et burins qui constituaient une part essentielle de son œuvre. C'est très certainement le cas de notre dessin qui paraît avoir inspiré, pour la figure de la Vierge, jeune femme gracieuse vêtue d'une tunique diaphane, deux estampes de Schiavone, *La Sainte Famille avec Saint Jean Baptiste et anges* et *La Sainte Famille avec un saint évêque et une sainte femme* (ill. 1). De fait, la même ligne fine, les hachures espacées, les contours interrompus s'écartant fréquemment du trait sous-jacent à la pierre noire et l'intervention irrégulière du lavis se retrouvent dans le *Christ guérissant le paralytique* (Vienne, Albertina, inv. 2661, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache, 22,6 x 16,1 cm), repassé au stylet au verso et préparatoire à une gravure connue par plusieurs tirages. Cette écriture calligraphique et nerveuse est, par ailleurs, exactement la même que dans le dessin à sujet énigmatique de Schiavone issu de la collection personnelle de Vasari (ill. 2), tandis que la composition de notre petite esquisse s'avère un écho de la *Sainte conversation* de Dresde, le premier chef-d'œuvre de l'artiste (ill. 3). Tous ces éléments permettent de situer notre feuille vers le milieu des années 1540, époque où la virtuosité audacieuse de Schiavone s'affirme avec force, même si l'influence du Parmesan et de Salviati demeure clairement perceptible dans la disposition étagée des figures, leurs poses serpentine ou la plasticité du trait.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Francis Lee Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- Enrico Maria Dal Pozzolo (dir.), *Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone, tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, cat. exp., Venise, Museo Correr, 2015.



Ill. 2.

Andrea Schiavone.

Trois figures s'entretenant avec un vieillard assis près d'un arbre.

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, traits de pierre noire sur papier bleu. 18,6 x 17,9 cm. Paris, musée du Louvre, inv. 5452.



Ill. 3.

Andrea Schiavone.

Sainte conversation.

Huile sur toile. 86 x 68,5 cm. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 275.



Andrea BOSCOLI

(Florence, 1560 - 1607)

2 | QUATRE FIGURES MASCULINES, ÉTUDES POUR LE MARTYRE DE SAINT BARTHÉLÉMY

1587

Sanguine

Dans le coin inférieur droit, un monogramme postérieur à la sanguine : *M* [surmonté d'une flèche] *Bonaro[tti]*.
26,7 x 36,2 cm

Provenance

- Arnold Otto Meyer (1825-1913), Hambourg, (Lugt 1994).
- Probablement sa vente, 19-20 mars 1914, Leipzig, C. G. Boerner, lot 543.
- États-Unis, collection particulière.

Doté d'une personnalité étrange et vivace, aussi passionné par la peinture que par l'astrologie, la musique ou la poésie, cosmopolite, le Florentin Andrea Boscoli accumula les contacts et les expériences artistiques qui ont façonné son art, devenu lui-même source d'inspiration pour les artistes de la génération suivante.

Le peintre débuta par un apprentissage auprès de Santi di Tito (1536-1602), peintre profondément attaché à la Réforme catholique et à un certain classicisme florentin. Après un court voyage à Rome, attesté par des dessins reproduisant les statues antiques et les frises de Polidoro da Caravaggio et où il fréquenta les peintres du Nord, ainsi que Jacopo Zucchi et Federico Zuccaro, le jeune artiste revint à Florence. En 1584, il paya son droit d'entrée à l'Accademia del Disegno.

Boscoli œuvra beaucoup dans sa ville natale, mais également à Pise, à Sienne, puis, à la fin de sa vie, dans les Marches. Ses rapides croquis au crayon ou à la plume d'après des maîtres aussi divers que Benozzo Gozzoli, le Corrège, Titien ou Murziano, témoignent de ses voyages à Parme, Gênes, Venise, mais également de sa curiosité insatiable. Puisant à plusieurs sources, son style est celui du maniérisme tardif issu de Pontormo, international et spectaculaire, et sa manière marquée aussi bien par les recherches décoratives de Vasari que la lumière vibrante de Baroque. Très tôt, il manifesta pourtant sa propre esthétique, caractérisée par le soin apporté aux détails et l'inventivité inconventionnelle de ses



Ill. 1.

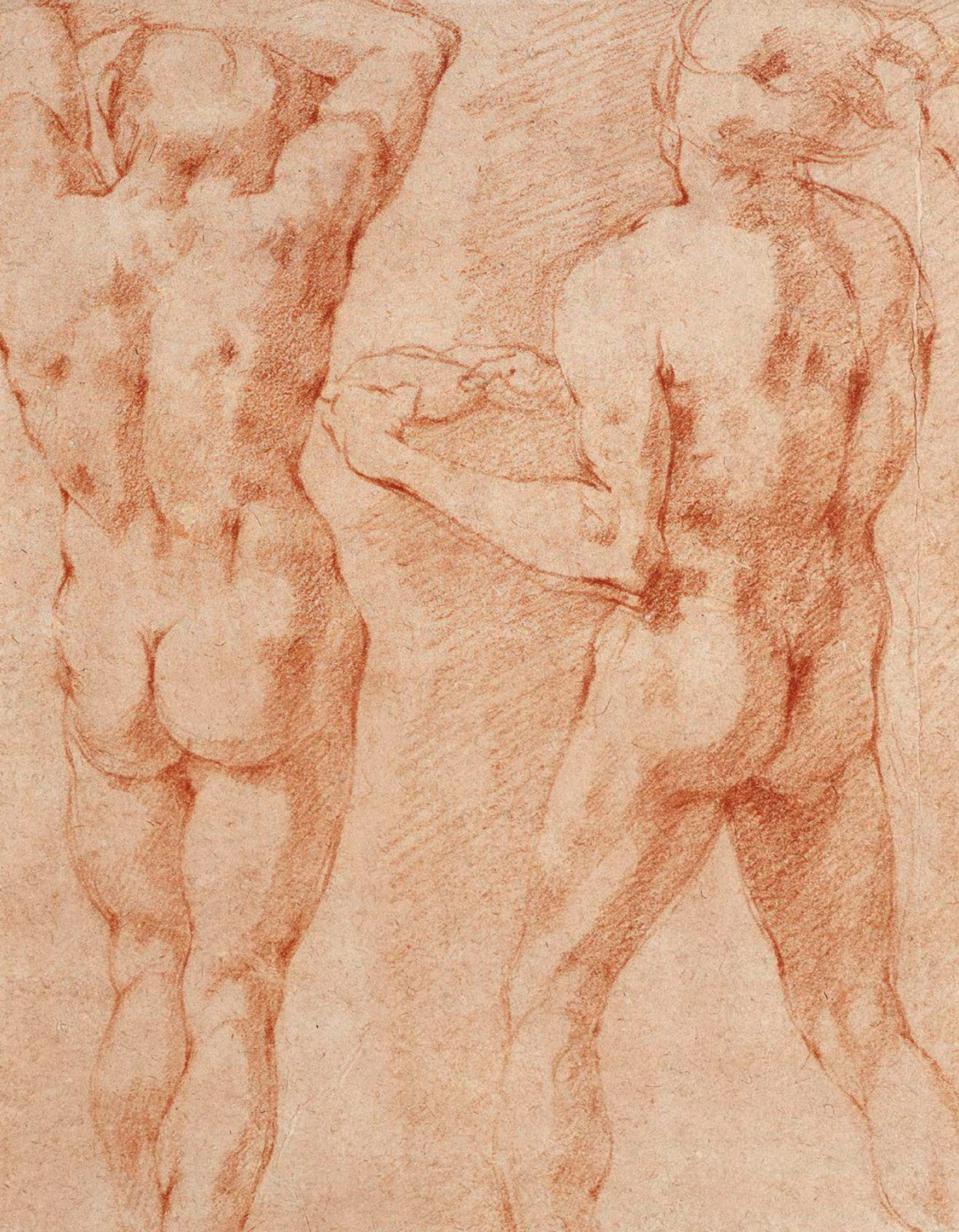
Andrea Boscoli.

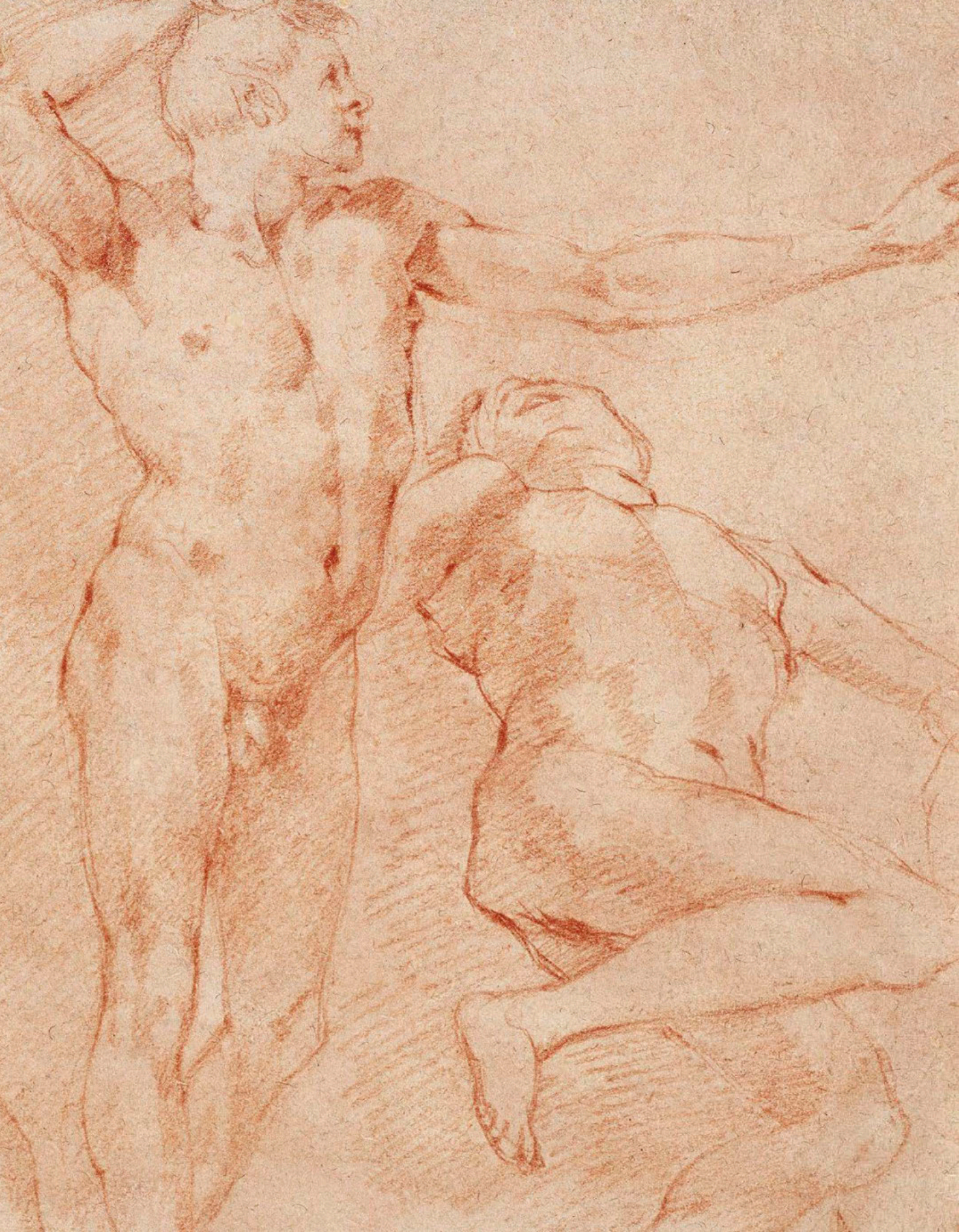
Martyre de Saint Barthélémy (esquisse).

1587. Huile sur bois. 80,7 x 61 cm.

Vienne, KHM, inv. GG 6938.







compositions, avant d'adopter, vers la fin de sa vie, une manière plus expressive, loin de la recherche naturaliste de ses œuvres antérieures.

C'est en 1587 qu'Andrea Boscoli fut sollicité pour participer à la décoration du cloître de la Compagnia della Santissima Annunziata de San Pietro Maggiore, aujourd'hui oratoire de San Pierino (*ill. 2*). Consacrées aux supplices des douze apôtres, les fresques de San Pierino constituent le premier exemple, à Florence, d'un cycle martyrologique sur les modèles romains post-tridentins, mariant la limpidité du propos et la forte portée spirituelle. La confrérie confia la réalisation de l'ensemble à plusieurs artistes florentins : Bernardino Poccetti, qui assurait vraisemblablement la maîtrise d'œuvre, Giovanni Balducci, Bernardino Monaldi, Cosimo Gheri et Boscoli, qui se vit attribué le *Martyre de Saint Barthélémy* et, à gauche, sur un pilier feint, la figure de la *Tempérance* en grisaille.

Il s'agissait de la première commande publique de Boscoli et le jeune artiste livra une fresque audacieuse, aux tonalités délicates et acidulées, contours linéaires, ombres colorées

et détails décrits avec précision. La composition est séparée en son milieu par l'échafaud qui délimite deux niveaux bien distincts. La partie haute, cintrée, est occupée par l'apôtre attaché à une potence et ses deux bourreaux, tandis que la partie basse, plus large, est dominée par la figure du commandant romain à l'armure extravagante qui impose son autorité aux femmes assises par terre et aux disciples du martyr qui ne sont autres que les membres de la confrérie.

L'intensité narrative et émotionnelle du *Martyre de Saint Barthélémy* réside avant tout dans les postures recherchées de quelques figures principales au *contrapposto* prononcé et qui semblent avoir beaucoup occupé l'artiste. Ainsi, si la composition du *bozzetto* à l'huile sur bois conservé à Vienne est déjà celle de l'œuvre finale, les attitudes des protagonistes diffèrent parfois sensiblement (*ill. 1*). Cette esquisse est précédée par plusieurs dessins à la sanguine sur papier non préparé et de dimensions similaires, qui se concentrent uniquement sur l'anatomie, négligeant les drapés, les accessoires et l'interaction des personnages.



Ill. 2.

Andrea Boscoli.

Martyre de Saint Barthélémy.

1587. Fresque. Florence, cloître de l'oratoire de San Pierino.

Jusqu'à la découverte de notre feuille, on ne connaissait que quatre croquis, tous conservés à la Galerie des Offices à Florence : un pour le bourreau de gauche (*ill. 3*), deux pour celui de droite et un – le plus abouti – pour la *Tempérance* qui ne fait pas réellement partie de la scène¹. Notre dessin est le seul à réunir plusieurs académies d'hommes, dont trois avaient servi à préparer les personnages du *Martyre* : comme pour les sanguines des Offices, Boscoli ne modifia que la position des bras pour adapter la gestuelle à la scène. La pose de l'homme tout à gauche, les bras croisés au-dessus de la tête, est ainsi celle, quoiqu'en contrepartie, du soldat romain derrière le général. La seconde étude concerne le bourreau de droite : seules les jambes écartées furent finalement repris dans la fresque. L'homme vu de face, le bras gauche tendu et les yeux levés au ciel, correspond très exactement à la figure suppliciée du saint. Enfin, l'homme allongé, la tête renversée en arrière, pourrait se rapporter à une première idée non retenue, voire à une autre œuvre de Boscoli. Sculptés par une forte lumière venant d'en haut à gauche, les corps athlétiques sont décrits par facettes fortement ombrées,

juxtaposant sans cesse le blanc du papier laissé en réserve et un hachurage serré, plus ou moins appuyé. Le mouvement du crayon emporte sur la statique des poses et se matérialise dans les muscles tendus à l'extrême et la chevelure agitée du deuxième homme. De grands traits diagonaux envahissent le fond du dessin, accentuant l'effet de volume, ainsi que la présence presque brutale et le pathétique des figures, sorties cependant de leur contexte religieux.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Anna Forlani Tempesti, *Mostra di disegni di Andrea Boscoli*, cat. exp. Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Florence, Olschki, 1959.
- Anna Forlani Tempesti, « Andrea Boscoli », *Proporzioni*, IV, 1963, p. 85-176.
- Nadia Bastogi, *Andrea Boscoli. Pittore e disegnatore fiorentino tra la Toscana e le Marche*, Florence, Edifir, 2008.

¹ Florence, Offices, inv. 5736 S (28,7 x 21,7 cm), 8241 F (35,7 x 27,8 cm), 2262 S (36,2 x 25,1 cm) et 788 F (21 x 28,4 cm).



Ill. 3.

Andrea Boscoli.

Étude d'homme nu pour le Martyre de Saint Barthélémy.

1587. Sanguine. 36,2 x 25,1 cm. Florence, Offices, inv. 2262 S.

UN THÉOLOGIEN D'APRÈS LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT DE RAPHAËL

Circa 1510

Plume et encre brune

En haut à droite, une marque estampée noire effacée

Annoté en bas à droite à l'encre brune : *Daniel da Volterra*

Annoté au verso au crayon *The Apostle Paul Volterra* et en bas, à l'encre brune : *D. Da Volterra*

43,5 x 24,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Situées à l'étage supérieur du palais du Vatican, dans l'aile septentrionale, les Chambres – *Stanze* – furent choisies comme nouvel appartement papal par Jules II, peu désireux d'habiter les salles de l'étage inférieur occupées par son prédécesseur, Alexandre VI Borgia. D'après Vasari, le pape voulut d'abord compléter les quelques fresques existantes, œuvres de Piero della Francesca, Luca Signorelli et Bartolomeo della Gatta, en engageant plusieurs artistes dont Sodoma, Peruzzi, Bramantino et Lotto. L'arrivée de Raphaël, invité sur le conseil de Bramante en 1508, devait tout changer : « reçu par le pape Jules II avec toutes sortes de caresses, il se mit à l'œuvre dans la salle de la Signature. [...] Ce chef-d'œuvre excita tellement l'admiration du pape, qu'il fit détruire les ouvrages exécutés dans ces salles par les autres peintres, afin que Raphaël eût seul la gloire de remplacer tout ce qui avait été fait jusqu'alors. »

Terminée en 1511, la Chambre de la Signature, ainsi nommée car le tribunal de la *Signatura gratiae* y siégeait, fut le début et le point d'orgue de tout le cycle décoratif. Lorsque Raphaël s'en chargea, il s'agissait de la pièce centrale de l'appartement de Jules II qui servait de cabinet de travail et de bibliothèque. Le programme iconographique, établi par un théologien sinon dicté par le pape lui-même, est dominé par l'exaltation du Vrai et de la Vertu en combinant magistralement des allégories abstraites et une galerie des « hommes illustres », ornement traditionnel d'un *studiolo* italien. Chacune des quatre grandes fresques, qui sont autant de faces de la culture humaniste – Théologie, Philosophie, Jurisprudence et Poésie –, est d'abord une extraordinaire réunion de figures où prime la caractérisation fidèle des personnages, tous concernés chaleureusement par le débat.



Ill. 1.

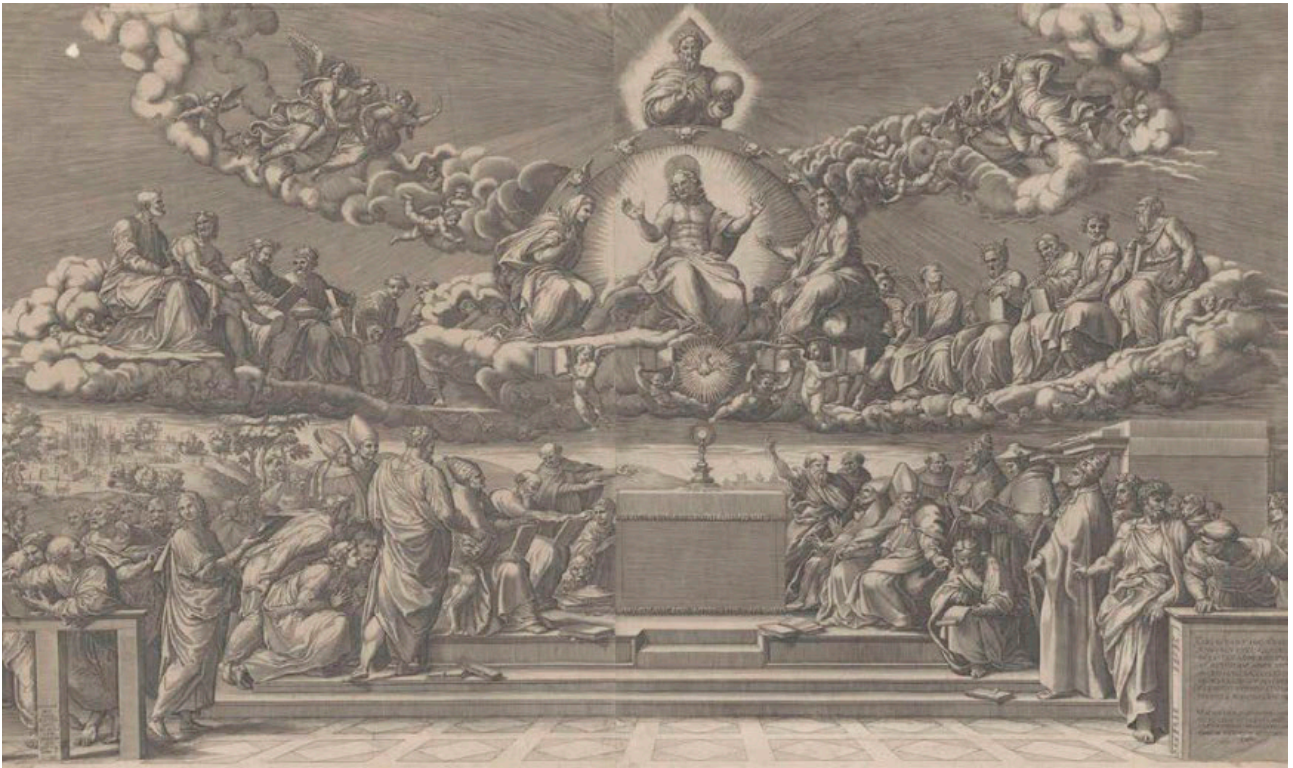
Raphaël.

La Dispute du Saint Sacrement.

Détail. 1509-1510. Fresque. Rome, Palais du Vatican.

La Dispute du Saint Sacrement, titre donné par Vasari, alors qu'il s'agit plus justement du *Triomphe de l'Eucharistie*, fut probablement la première fresque exécutée par Raphaël pour Jules II. Elle est séparée en deux registres, céleste et terrestre, chacun possédant sa propre dynamique tout en étant soumis à une organisation semi-circulaire autour d'un axe central formé par la Sainte Trinité et l'hostie. Les dessins, conservés en assez grand nombre, permettent de suivre les étapes de la création artistique, et notamment la disposition des figures du niveau inférieur. Un dessin à la plume conservé à Francfort montre ainsi la partie à gauche de l'autel, parfaitement étagée entre les personnages assis, agenouillés et debout.





Ill. 2.

Giorgio Mantovano Ghisi d'après Raphaël,
publié par Hieronymus Cock.
La Dispute du Saint Sacrement. 1552. Burin.

C'est pour rompre cette linéarité que Raphaël avait introduit, dans la fresque, un personnage barbu vu de dos qui se dresse sur les marches à gauche de Saint Grégoire le Grand (*ill. 1*). Pieds nus, vêtu d'une tunique verte et drapé de bleu ciel, l'index droit pointé vers le *Liber moralium* de Saint Grégoire, il demeure inidentifiable, à la fois un théologien antique et un apôtre descendu parmi les hommes. Raphaël reprit effectivement cette figure pour incarner l'apôtre Paul dans deux des cartons des tapisseries du Vatican réalisés entre 1515 et 1516, *Saint Paul prêchant à Athènes* et *L'Aveuglement d'Elymas* (Londres, Victoria & Albert Museum, inv. Royal Loans, 7 et 8).

Le nom de Saint Paul était également autrefois donné à notre dessin qui confirme la fascination qu'exerçait, et qu'exerce toujours, ce personnage monumental qui paraît incarner à lui seul l'inébranlabilité du dogme chrétien. La feuille fut réalisée peu après l'achèvement de la fresque par un artiste ayant certainement pu accéder aux appartements

privés du pape pendant les travaux. De fait, il diffère bien trop de la gravure tirée de la *Dispute* par Giorgio Mantovano Ghisi en 1552 pour l'avoir utilisée (*ill. 2*). Son format, étonnamment grand, l'interdit également.

Il s'agit d'une étude à la plume, exécutée rapidement, mais avec application, de façon à conserver le subtil jeu de lumière de Raphaël qui modèle les drapés en dégradant les couleurs, tout en en donnant une interprétation très personnelle et originale. Car notre artiste dote ce drapé – qui semble le préoccuper le plus, à l'inverse notamment de la chevelure, simplement contournée – de plis tourbillonnants, absents de l'original et qui ne sont pas sans rappeler ceux qu'affectionnait Daniele de Volterra. Dans une technique proche de la gravure, l'auteur de notre feuille traite les volumes en associant des traits parallèles à la plume, qui épousent les formes et se croisent dans les ombres, et des parties vierges, ce qui confère à la figure une apparence de sculpture antique.

A.Z.



Bartolomeo PASSAROTTI, attribué à
(Bologne, 1529 - 1592)

4 | LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN BAPTISTE AU DÉSERT

Circa 1560

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur traits de pierre noire et de sanguine

Au verso du montage, annotation du XVIII^e siècle à l'encre : *Un dessein de Thaddée Zuccaro. acheté de Groot pour i2. fl[orins].*

28,2 x 36,3 cm

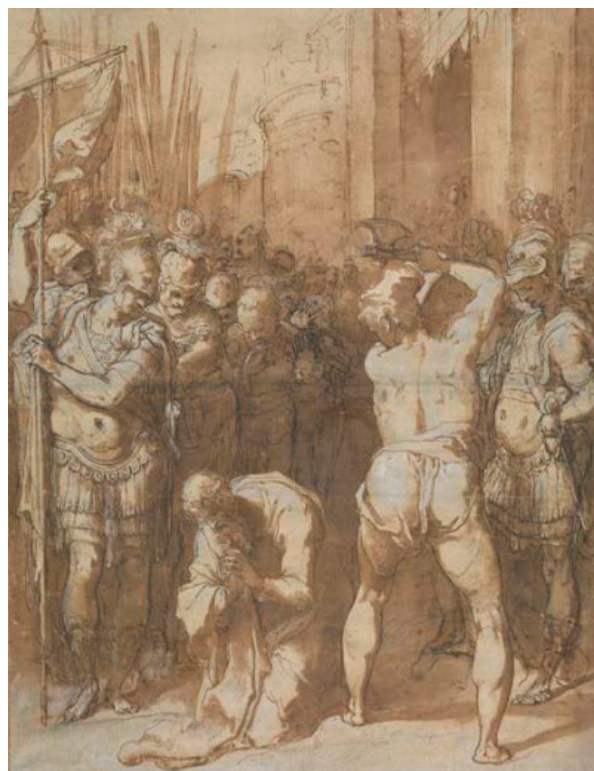
Provenance

- Collection anonyme, France (d'après l'annotation au verso).
- Grande Bretagne, collection particulière

Fréquente dès le début de la Renaissance, l'image de Saint Jean Baptiste prêchant dans le désert connut une ample résonance à l'âge maniériste, en écho aux réflexions du Concile de Trente sur l'importance de la prédication instructive et exaltée. Dernier prophète de l'Ancien Testament et premier prédicateur de la chrétienté, le Baptiste, dépeint seul par Léonard ou Andrea del Sarto, apparaissait désormais au milieu d'une foule de plus en plus hétéroclite et dense, allant jusqu'à saturer l'espace comme chez Jacopino del Conte (Rome, Oratorio San Giovanni Decollato, 1538).

C'est une *maniera* plus raffinée et élégante, celle de Vasari et de Salviati, qui règne dans notre feuille. L'artiste met à profit toutes les techniques graphiques pour un effet d'une saisissante beauté. La première ébauche, très libre et sommaire, est faite à la sanguine. Les quelques traits ne font que parcourir le paysage luxuriant, contourner le rocher, la figure du Précurseur et placer les « multitudes » venues l'entendre : « Jérusalem, et toute la Judée, et toute la région du Jourdain » (Mt 3, 5). Préparée probablement par un croquis séparé, la composition pyramidale, ainsi que l'essentiel des attitudes et des formes sont alors déjà trouvés, du *contrapposto* de Saint Jean, au geste d'étonnement de l'homme en turban qui pose la main sur l'épaule de son compagnon. La pierre noire, fine et légère, vient ensuite suggérer quelques détails : troncs des arbres, lanières de cuir de l'armure, zones d'ombre, plis des drapés ou la bourse de l'un des personnages de gauche qui le désigne comme un publicain.

Le dessinateur poursuit son travail à la plume et au lavis, n'hésitant pas à s'écarter de son épure au crayon et de revenir lorsqu'il estime qu'un meilleur effet puisse être obtenu. Ainsi, les deux personnages à droite, l'homme



Ill.1.

Taddeo Zuccaro.

Le Martyre de Saint Paul.

1557-1558. Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur traits de pierre noire. 48,8 x 37,7 cm.

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.553.



barbu assis par terre ou le groupe de Judéens captivés à l'arrière-plan ne changent guère. *A contrario*, la pose de l'enfant que tient une jeune mère assise au pied du rocher est considérablement modifiée, tout comme le bras droit du Saint Jean, dorénavant levé plus haut vers le ciel. De même, au ras du bord droit de la feuille, l'homme au chapeau de pèlerin se retrouve accompagné de deux personnages initialement non prévus, issus d'une gravure du Parmesan (*Jeune homme assis sur un rocher et deux vieillards conversant*) – il s'agit sans doute de l'unique emprunt direct à un autre artiste. La bourse du receveur d'impôts est omise, brouillant son identification, alors même qu'il renvoyait, avec le superbe capitaine à la figure serpentine et l'homme imberbe enveloppé dans un manteau, à l'Évangile de Saint Luc qui nomme des soldats, des publicains et des Pharisiens parmi ceux qui avaient questionné le Baptiste (Luc 3, 10-14). Enfin, le soldat à l'extrême gauche disparaît presque entièrement, pour ne renaître que lorsque l'artiste parachève son œuvre de quelques touches de blanc, judicieusement placées.

La variation de l'écriture, tantôt rapide, fluide et tenue, tantôt attentive et épaisse, complique l'attribution de notre feuille, alors même que la main sûre et la création aisée et inspirée sont celles d'un maître affirmé. Il suffit, pour s'en rendre compte, de considérer le profil inquiet du publicain, les poses dansantes des deux hommes à droite aux vêtements exotiques ou la musculature saillante du soldat, mais surtout la virtuosité du travail à la plume, aux hachures rigides, parallèles et entrecroisées qui envahissent les zones d'ombre.

Or, cette manière de traiter les formes est caractéristique de l'art de Bartolomeo Passarotti, peintre et graveur bolonais formé essentiellement à Rome au contact de l'architecte Vignole et de Taddeo Zuccaro. Raffaello Borghini relate ainsi dans *Il Riposo* paru en 1584 :

À Bologne vit Bartolomeo Passerotti, peintre très fameux, qui, d'abord étudia l'art avec Iacopo Vignuola, architecte et peintre ; avec lui, il alla à Rome, où il étudia grandement le dessin. Mais Vignola, pris par ses affaires, retourna en France d'où il était venu, et Passerotto [sic] à Bologne ; et peu de temps après retourna à Rome et commença à travailler avec Taddeo Zuccaro, et assez longtemps demeurèrent ensemble. Mais Federigo, frère de Taddeo, vint à Rome ; alors Passerotto alla vivre à l'étranger¹.

Les sources documentaires manquent pour éclairer ces premières années de carrière de Passarotti, mais on s'accorde généralement pour placer sa collaboration avec Taddeo Zuccaro entre 1556 et 1560 environ, date à laquelle l'artiste acheta un atelier à Bologne.

Non seulement notre belle feuille correspond parfaitement au style en vigueur à Rome dans les années 1550, mais les

influences qui s'y lisent sont exactement celles qu'avaient façonné l'art de Passarotti. La gestuelle venue en partie de Raphaël se mêle à la magnificence de Vasari, au dynamisme de Salviati, à l'expressivité des peintres du Nord œuvrant alors en Italie comme Martin de Vos, tandis que l'élégance de l'ensemble et le travail du lavis ocré tout en transparence sont typiques des croquis de Taddeo Zuccaro.

La comparaison avec les esquisses de Zuccaro pour la décoration de la Villa Giulia (menée avec Vignole et Vasari), de la chapelle Frangipani (*ill. 1*) ou l'autel de Santa Maria dell'Orto, révèle à la fois les concordances techniques et les différences dans le maniement de la plume. On retrouve au contraire bien des ressemblances entre notre œuvre et la série des *Apôtres* gravée par Passarotti d'après les dessins de Zuccaro et tout particulièrement l'*Apôtre Paul* dont la figure correspond à celle du publicain dans notre *Prédication de Saint Jean Baptiste* (*ill. 2*).

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Angela Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti, pittore (1529-1592). Catalogo generale*, Rimini, 1990.
- Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 vol., Milan et Rome, Jandi Sapi, 1998.

¹ Borghini, *Il Riposo in cui della Pittura, e della Scultura si favella, de' piu illustri Pittori e Scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione*, 1584, p. 565-566.



Ill. 2.

Bartolomeo Passarotti d'après Taddeo Zuccaro.
Apôtre Paul.
Vers 1555-1560. Burin.



Cornelis DUSART

(Haarlem, 1660 - 1704)

5 | LE CHARLATAN

Circa 1690

Plume et encre brune, lavis brun sur feuille cintrée

Sur l'affiche du charlatan, annotations supprimées et modifiées en *Utrecht* et monogramme *Fcf*.

51,9 x 35,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Par une belle journée d'été, sur la place du village, un bonimenteur aux vêtements qui se veulent élégants, mais sont mainte fois rapiécés, vante aux habitants quelque produit miraculeux, peut-être un raticide. Faite de planches, son estrade semble un bateau qui vogue sur la foule avec, pour voile, une grande gravure relatant, avec force détails, les effets de la potion, pour mât, la crécelle à tambour du charlatan, et, pour mousse, un singe savant attaché à une chaîne. Les promesses, les certificats en tout genre et la figure pittoresque de l'homme attirent surtout les enfants, qui délaissent leurs jeux pour voir le spectacle, mais aussi des paysans aux mines renfrognées, des badauds crédules, une femme avec son panier à provisions et un curieux voyageur enturbanné.

Notre feuille s'inscrit dans la tradition d'un genre né avec Pieter Bruegel l'Ancien et largement développé par les peintres néerlandais du Siècle d'Or. Peuplées de braves gens aux poses sans tenue et mimiques grossières, riant, dansant, s'enivrant dans une ambiance joyeuse de marchés, tavernes ou kermesses, ces images se définissent par contraste avec la distinction et la dignité requises dans la peinture d'histoire. Si certaines flirtent volontiers avec la caricature, d'autres cherchent à saisir le naturel des expressions, des attitudes et des aspirations dans un propos moralisateur ou comique, ce qui explique le succès considérable de ces sujets auprès d'une clientèle bourgeoise.

Peintre, dessinateur et graveur, Dusart fut le fils de l'organiste de Saint-Bavon à Haarlem. Vers 1675, il entra en apprentissage chez Adriaen van Ostade (1610-1685). En janvier 1680, la guilde de Haarlem le reçut comme maître. Douze ans plus tard, il fut élu doyen de la corporation pour un an. Comme son maître, Dusart se spécialisa dans la représentation de la vie quotidienne des paysans et des

gens simples. Ses premières œuvres attestent une très forte influence de Van Ostade, confinant à l'imitation. À la mort de son maître, Dusart récupéra tout le fonds d'atelier, dont certains dessins et peintures inachevés et que l'ancien élève prit soin de terminer.

Outre Van Ostade, l'artiste tirait son inspiration de Jan Steen (1626-1679), célèbre pour ses scènes comiques, qui vécut à Haarlem dans les années 1660. Dusart lui devait l'humour et la théâtralité exagérée de bon nombre de ses œuvres. L'artiste puisa également chez ses aînés certains sujets, dont les arnaqueurs, ainsi que quelques figures. On reconnaît ainsi le petit garçon au cerceau de notre dessin dans le *Charlatan* peint par Van Ostade en 1648 (*ill. 1*), tandis que le bonimenteur rappelle celui peint par Steen vers 1660 (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-387). De même, le format cintré et à la composition pyramidale concentrée dans la moitié inférieure évoque les créations élégantes et d'une tout autre manière de Gerrit Dou (1613-1675), notamment son *Médecin charlatan* datant de 1652 (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. St 4).

Dès avant la fin des années 1680, Dusart s'écarte cependant des schémas artistiques de ses prédécesseurs pour laisser libre cours à sa verve personnelle et son sens aigu d'observation. Cette expressivité burlesque qui constitue l'originalité de sa manière se manifeste le mieux dans son œuvre graphique et plus particulièrement dans ses dessins au lavis. Très poussés, ils étaient parfaitement indépendants de sa production picturale et destinés à la vente. Leur renommée était grande, aussi bien du vivant de l'artiste qu'après sa mort : Jan van Gool, auteur de la biographie de Dusart parue en 1751, note ainsi que ses feuilles sont « appréciés par les amateurs d'art qui les conservent précieusement ». Il n'est pas impossible que notre œuvre soit le « charlatan à une kermesse par Cornelis





Ill. 1.

Adriaen van Ostade.

Le Charlatan.

1648. Signé. Huile sur bois, 27 x 22 cm.

Musée Frans Hals, inv. os 57-1.



Ill. 2.

Cornelis Dusart.

Joueur de vielle avec paysans et enfants près d'une taverne.

Signé AV Ostade pin, C. Dusart fé. 35,9 x 31,5 cm.

Collection particulière.

Dusart », qui figure dans l'inventaire après décès de Maria Justina Kraij, épouse de Samuel van der Lanen le Jeune, échevin de Haarlem, dressé le 30 août 1722¹. La collection de cette riche famille comprenait un nombre impressionnant de tableaux de grands maîtres, ainsi que des dessins encadrés.

Faisant la part belle au lavis brun, notre feuille est construite principalement au moyen d'un clair-obscur vigoureux qui intensifie et dramatise la scène. Sur une mise en place tracée d'une fine plume, Dusart revient au pinceau en réservant de larges plages blanches pour former la lumière qui tombe sur l'estrade, le sol, les personnages massés autour du charlatan et éclaire la façade d'une maison à l'arrière plan. L'artiste reprend ensuite sa plume pour accentuer un détail de quelques traits, comme le visage fantomatique de l'homme qui apparaît à la fenêtre, les rayures de la jupe d'une fillette ou les rats morts attachés à la crécelle.

Notre *Charlatan* est à rapprocher d'autres dessins de Dusart réalisés dans la même technique en brunaille et mettant en scène les personnages encore marqués par l'influence de Van Ostade, comme *Un boutiquier devant son échoppe jouant du cor* (British Museum, inv. 1910,0212.136), *Paysans et enfants assistant à un combat de coqs* (collection Jean Bonna) ou encore *Joueur de vielle* qu'il signa de deux noms, le sien et celui de son maître (ill. 2). Les similitudes avec les estampes de l'artiste datant de la seconde moitié des années 1680, comme *Un joueur de violon dans une auberge* daté de 1685 ou la série des *Cinq sens* en manière noire, un procédé qu'il fut l'un des premiers à pratiquer et dont le travail est proche de celui du lavis, permettent de dater notre feuille de la même époque.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Irene van Thiel-Stroman, « Cornelis Jansz Dusart », *Painting in Haarlem 1500-1850. The collection of the Frans Hals Museum*, Gand, Haarlem, 2006, p. 144-145.

¹ « 91. Een quacksalver en kermis door Cornelis Dusart » (pub. Pieter Biesboer, *Collections of Paintings in Haarlem, 1572-1745*, Paul Getty Trust, p. 345).



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

6 | JACOB BÉNISSANT LES FILS DE JOSEPH

Circa 1620

Plume et encre brune, lavis brun sur traits de pierre noire

Au revers, essais de plume et annotations illisibles (... *face...*)

Filigrane rogné près du bord supérieur : fleur de lys de Florence dans un cercle

21,3 x 26,6 cm

Provenance

- Certainement collection du comte Antonio Maria Zanetti (1680-1766), Venise.
- Acheté à Venise vers 1791 par Dominique-Vivant Denon (1747-1825).
- Collection du baron Dominique-Vivant Denon, Paris (sans marque), jusqu'en 1829 au moins.
- France, collection particulière.

Œuvres en rapport

- Gravé par Vivant Denon pour les *Monuments des arts du dessin* sous le titre « Un Patriarche avec ses enfants. Tiré du Cabinet de M. Denon » (pl. 202)¹.

Fut rappelé à Ferrare, où fit d'autres peintures pour ledit Légat, et pour son neveu, qui se délectait de dessins ; et fit un tableau d'Élie prophète dans le désert, et Jacob qui bénit les fils, avec toutes les figures entières.

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678, vol. II, p. 364.

Annus mirabilis : c'est ainsi que Sir Denis Mahon qualifia l'année 1620 dans la carrière du Guerchin. Passés entre Cento, Bologne et Ferrare, ces quelques mois virent naître une suite de chefs-d'œuvre dominée par le *Saint Guillaume d'Aquitaine recevant l'habit monastique* peint pour l'église de San Gregorio à Bologne (Bologne, Pinacoteca nazionale), ainsi que les tableaux réalisés pour la collection personnelle du Cardinal Jacopo Serra (1570-1623), légat papal à Ferrare : *Saint Sébastien soigné par sainte Irène* (Bologne), *Le Retour du Fils Prodigue* (Vienne), *Samson capturé par les Philistins* (New York), *Élie nourri par les corbeaux* (Londres) et *Jacob bénissant les fils de Joseph* (Dublin, *ill. 1*).

Rarement traité par les artistes, le sujet de ce dernier tableau est tiré du Livre de la Genèse. L'un des personnages les plus complexes de la Bible, Jacob, appelé Israël après avoir combattu l'ange, était venu en Égypte sur l'invitation de Joseph. Sentant sa mort proche, il fit venir son fils et ses petits-fils, Manassé, l'aîné, et Ephraïm, le cadet. Alors que la



Ill. 1.

Giovanni Francesco Barberi dit le Guerchin.

Jacob bénissant les fils de Joseph.

Vers 1620. Huile sur toile. 170 x 211,5 cm.

Dublin, National Gallery of Ireland, inv. NGI.4648.

tradition voulait que l'on bénisse l'aîné avec la main droite, Jacob posa la gauche sur Manassé et la droite sur Ephraïm, répondant à l'interrogation de Joseph que le cadet « sera plus grand » et que « sa postérité deviendra une multitude de nations » (Gn 48, 13-19).







Ce thème original fut certainement suggéré à Guerchin par le cardinal Serra qui portait le même nom que le patriarche. Le prélat laissa pourtant toute la liberté à son peintre, ne voulant brider ni son génie qu'il avait déjà pu apprécier, ni son invention qu'il savait féconde et qui, chez le Guerchin, prenait la forme d'un grand nombre de croquis. Empressés et concis, études d'ensemble ou de détail, faits d'une traite ou mainte fois repassés, les dessins préparatoires à la plume et au lavis du Guerchin sont autant de méandres de son imagination ardente, recherchant la meilleure expression possible, la meilleure gestuelle, le meilleur effet de lumière.

La rareté du sujet de *Jacob bénissant les fils de Joseph* fit que les feuilles préparant le tableau, disparates et dispersées entre plusieurs collections publiques et privées, demeurèrent longtemps non identifiées, l'attribution de certaines au Guerchin étant même discutée². Aussi, c'est sous le titre *Un Patriarche avec ses enfants* que Dominique-Vivant Denon avait gravé notre œuvre, alors l'un des joyaux de son cabinet, pour illustrer le talent du Guerchin dans son ouvrage encyclopédique consacré aux « arts du dessin » et resté inachevé. L'infatigable collectionneur l'avait certainement acquis à Venise, où il se retira fuyant l'incertitude révolutionnaire : « le célèbre cabinet de Zanetti était resté indivis ; et, dans tous ses successeurs, il n'avait laissé aucun héritier de ses talents et de ses goûts. Je ne pouvais tout acheter à la fois ; mais quarante dessins du Parmesan, soixante du Guerchin, me parurent un trésor³. »

Avec notre dessin, on peut aujourd'hui reconnaître sept croquis préparatoires au tableau du cardinal Serra. Tous sont à la plume et au lavis, de dimensions relativement proches et traitent la scène dans son ensemble, exception faite d'un petit croquis qui étudie le buste de Jacob (Cento, Pinacoteca, 13 x 13 cm). Toutefois, la composition diffère si radicalement d'une feuille à l'autre, qu'il est aisé de comprendre la difficulté de rattacher une série aussi disparate à une seule et même peinture.

Dans le tableau, Guerchin choisit de représenter le moment précis où Joseph questionne son père sur la raison de son geste de bénédiction inversé (*ill. 1*). Le vieillard, à demi-nu, se redresse sur son lit, en accord avec les Écritures (« Israël rassembla ses forces et s'assit sur son lit », Gn 48, 2). Il se tourne vers son fils, à droite, et, ce faisant, retire ses mains des têtes des enfants, à gauche de sa couche.

La composition est quasiment la même dans le dessin conservé à Moscou, sans doute le plus tardif (musée Pouchkine des Beaux-Arts). Le croquis de Bayonne montre Jacob tourné vers ses petits-fils (musée Bonnat, inv. RF 50940), tandis que dans celui de Chicago, toute la scène est



Ill. 2.

Giovanni Francesco Barberi dit le Guerchin.

Jacob bénissant les fils de Joseph.

Vers 1620. Plume et encre brune, lavis gris. 18,2 x 24,5 cm.

Chicago, Art Institute, inv. 1922.484.

en contrepartie et la pose de Joseph, agenouillé, longuement travaillée dont témoignent de nombreux repentirs (*ill. 2*). Quant aux esquisses de Chatsworth (*ill. 3*) et de Windsor (Royal Collection, inv. RCIN 902471), il n'y est plus question de l'intervention de Joseph qui ne semble pas être l'homme lisant un livre : ce personnage étrange et absorbé par sa lecture prend d'ailleurs les traits d'un jeune homme dans le dessin de Windsor. La scène a toujours lieu dans la chambre de Jacob, mais le vieillard est debout et vêtu à la mode de l'époque d'une longue robe boutonnée ou d'un manteau. Il se penche vers les deux garçons, le regard bienveillant.

Plus éloigné encore de la composition finale, notre dessin doit vraisemblablement être placé très en amont de la réflexion créatrice de l'artiste, tel un *primo pensiero*. Toute indication d'espace est absente, il n'y a ni lit, ni colonne, ni drapés, mais seulement trois demi-figures, comme dans le *Retour du Fils Prodigue* peint pour le cardinal Serra (Vienne, KHM, inv. 253), l'une des œuvres les plus caravagesques du Guerchin. Solennel dans son ample manteau fourré, le vieil homme serre contre son cœur le plus jeune des garçons qui s'abandonne aux caresses de son grand-père. De la main gauche – l'exacte répétition de celle du père dans le *Fils prodigue* –, Jacob attire l'aîné qui a les bras croisés sur la poitrine, geste traditionnel de demande de bénédiction.

Tout se passe comme si le peintre songea d'abord à un autre passage de la Genèse : « Et Israël dit : Fais-les approcher de

moi, je te prie, afin que je les bénisse. Car les yeux d'Israël étaient obscurcis par l'âge, et il ne pouvait plus bien voir. Joseph les fit approcher de lui, et Israël les baisa, en les tenant embrassés » (Gn 48, 9-10).

Reconnaissable entre toutes, la ligne agitée et incisive du Guerchin s'apaise dans les plis du manteau et la chevelure blanche du patriarche. La plume devient plus attentive aux mains et aux visages, cherchant à capter l'émotion sincère du vieillard, la tendresse de ses gestes, la chaleur de son étreinte, l'innocence des petits enfants. Le pinceau vient disposer les ombres légères, fondues, qui ne troublent en rien la quiétude de la scène, si loin de la tension de la version peinte. Bien avant Rembrandt, qui s'empara du même sujet en 1656 (Kassel, Museumslandschaft Hessen, inv. GK249), le Guerchin traite ici l'histoire biblique non pas comme faite de passions et d'actions, mais d'émotions.

A.Z.

Nous remercions M. Nicholas Turner d'avoir confirmé l'attribution de notre dessin après examen *de visu*.

Bibliographie de l'œuvre

- Dominique-Vivant Denon, Amaury Duval, *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, Paris, Brunet Denon, 1829, vol. III. *Suite des écoles italiques*, pl. 202.
- Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, Phaidon Press, 1994, t. IV, *Bolognese and Emilian Schools*, p. 142, sous cat. 561 (comme perdu).
- Denis Mahon et Nicholas Turner, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989, sous cat. 499 (comme perdu).

Bibliographie générale

- Marie-Anne Dupuy-Vachey (dir.), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, RMN, 1999, p. 392-469, 511-515.
- Denis Mahon, *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino (1591-1666)*. *Disegni*, Bologne, 1992.
- Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988.
- Benjamin Perronet, « Denon, collectionneur typique ou atypique ? », dans D. Gallo (dir.), *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, Paris, La Documentation française, 2001, t. II, p. 741-766.

¹ Voir aussi Albert de la Fizelière, *L'Œuvre originale de Vivant-Denon*, Paris, 1873, « Estampes d'après les dessins de différents maîtres », p. II, n° 41.

² Le dessin de Windsor fut ainsi catalogué comme « atelier du Guerchin ».

³ *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, Paris, 1829, t. I, p. 22.



Ill. 3.

Giovanni Francesco Barbieri dit le Guerchin.

Jacob bénissant les fils de Joseph.

Vers 1620. Plume et encre brune, lavis brun sur traits de pierre noire.

23,2 x 32,6 cm. Chatsworth, Devonshire collection, inv. 521.

Adam Frans VAN DER MEULEN et atelier
(Bruxelles, 1632 - Paris, 1690)

7 | LE SIÈGE D'AUDENARDE

1680-1683

Sanguine sur traits de pierre noire sur deux feuilles de papier assemblées

Mise aux carreaux au stylet

Annoté en bas à droite à la sanguine *Vander Meulen fec*

Filigrane : moulin et initiales ICIG

38,8 x 95,6 cm

Provenance

- France, collection particulière

Alors que la construction de Versailles battait son plein, Louis XIV détermina de faire édifier un nouveau château dans le vallon de Marly. Résidence d'agrément, Marly était conçu comme une fantaisie architecturale, avec ses douze petits pavillons et un élégant Pavillon Royal de plan carré. Les quatre appartements de celui-ci, réservés à la famille royale, étaient séparés par des vestibules où régnait la simplicité : peinture blanche sans dorure, plafond sans stucs et, pour seule décoration, deux tables de marbre et, au-dessus, deux grands tableaux ayant pour thème les *Conquêtes du roi* ou, plus exactement, les batailles et les sièges de la Guerre de Dévolution de 1667-1668.

Pour la réalisation de ces toiles, Louis XIV fit appel à Van der Meulen, qui jusqu'alors avait surtout œuvré pour les Gobelins et n'avait peint qu'occasionnellement pour le roi. La décoration de Marly fut pour lui l'occasion de produire un grand ensemble de tableaux de son invention. La commande fut passée dès le début des années 1680. Le peintre pouvait s'inspirer de ses propres croquis, réalisés alors qu'il accompagnait les armées royales avec Le Brun, mais également durant le voyage fait en 1679 pour « prendre les vues en perspective des villes et places de ses nouvelles conquêtes, mesme de celle que Sa Majesté a rendues par le traité de Nimègue au Roy catholique » (Colbert au gouverneur de Dinant, 9 août 1679).

En 1684, Van der Meulen livra six premières toiles, parmi lesquelles *Le Siège d'Audenarde*, placée dans le vestibule Ouest et qui y resta jusqu'en 1758 (*ill. 1*).

Audenarde fut l'un des derniers sièges de la campagne de Flandre où le roi commanda en personne. La ville fut investie le 28 juillet. Le lendemain, le maréchal d'Aumont fit

ouvrir la tranchée pour y établir une batterie. La puissance de feu poussa le gouverneur à capituler dès le 31 juillet : il arriva dans le camp français « dans le tems que le Roy qui était campé à une demi lieüe arrivait pour visiter les tranchées » (Marquis de Quincy, 1726, I, p. 281).

C'est cette entrevue que Van der Meulen choisit de représenter. On reconnaît, à gauche, le gouverneur d'Audenarde suivi des magistrats, et, au centre, Louis XIV à cheval, entouré de son état-major. Au loin, les canons tonnent créant des brèches dans les fortifications de la ville : c'est le seul détail réellement militaire dans une peinture qui s'apparente davantage à un vaste paysage animé d'une brillante cavalcade de cour. Dans le placet adressé par le peintre à Louvois vers 1683 ou 1685, il titre son œuvre non pas *Siège d'Audenarde*, mais « La Ville d'Oudenarde, le Roy sur le devant avec sa cour ». En 1685, Robert Bonnart, élève de Van der Meulen, grava le tableau, déjà célèbre, sous le nom mixte de *Vue de la ville et du Siège d'Audenarde* (*ill. 2*).

Comme à son habitude, Van der Meulen prépara sa toile à l'aide de nombreux dessins, souvent mis aux carreaux pour faciliter le transfert et dont le grand format obligeait l'artiste à les garder roulés. Le Mobilier national, qui conserve les dessins et les calques trouvés dans l'atelier de l'artiste à sa mort et échus au roi, ne compte pourtant que trois feuilles pour *Audenarde* : deux vues de la ville (inv. 19 et 20) et un grand dessin à la pierre noire attribué au maître et à l'atelier et qui ne concerne que les figures dont les gestes diffèrent parfois de la peinture finale (inv. 18, 66 x 139 cm).

Échappée, comme bien d'autres croquis, de l'atelier de Van der Meulen avant la mort de l'artiste, notre feuille n'étudie également que les personnages du tableau, ne faisant







qu'évoquer les contours des fortifications d'Audenarde au second plan. Plus petite et soignée que le dessin du Mobilier national, elle est travaillée surtout à la sanguine, médium beaucoup utilisé par le maître dans les années 1680. Les différences avec la toile de Marly sont minimes. Elles sont en revanche considérables avec la gravure de Bonnart qui avait notamment supprimé certains cavaliers et serviteurs (ill. 2). Il s'agit donc soit d'une étape dans l'élaboration du tableau destiné au roi, soit d'une esquisse préparant une réplique commandée à Van der Meulen par un particulier. Des réductions des *Conquêtes* étaient en effet très recherchées : une version d'*Audenarde* ornait le petit cabinet de Mademoiselle de Montpensier au château de Choisy, une autre était chez Louvois (Versailles, inv. MV 97, huile sur toile, 234 x 191) et deux toiles d'environ 143 sur 103 cm se trouvaient encore chez le peintre en 1690¹.

Si l'ordonnance et la mise en page de notre dessin reviennent avec certitude à Van der Meulen, la confrontation avec les œuvres assurément autographes du peintre, comme *L'Armée de Louis XIV au prieuré de Fives* (Mobilier National, inv. 135), préparatoire au décor de Marly, révèle la sécheresse de certains détails et la traduction trop soignée des visages ou des vêtements, laissant croire à la participation d'un collaborateur. La pratique fut courante dans l'atelier de Van der Meulen, où travaillaient des artistes comme Jean-Baptiste Martin dit Martin des Batailles (1639-1735), successeur de Van der Meulen à la Manufacture des Gobelins, qui participa activement aux commandes de Marly, mais également Adriaen Frans Boudewyns (1644-1711) ou Sauveur Le Comte (1659-1694).

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Isabelle Richefort, *Adam-François Van der Meulen, peintre flamand au service de Louis XIV*, Rennes, PUR, 2004.
- Laure Starcky, *Paris, Mobilier national, Dessins de Van der Meulen et de son atelier*, Paris, RMN, 1988.
- Stéphane Castelluccio, « Les "Conquêtes du Roy" du château de Marly », dans *À la gloire du Roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, cat. exp., Dijon, musée des Beaux-Arts, Paris, 1998, p. 220-231.

¹ Elles échurent à la femme de l'artiste, Marie de By (inventaire après décès, 1690, AN Y 12859, pub. Richefort, 2004, p. 261, 268).



Ill. 1.
Adam Frans Van der Meulen.
Le Siège d'Audenarde, 31 juillet 1667.
 Huile sur toile. 210 x 330 cm.
 Paris, musée du Louvre, inv. 1479.



Ill. 2.
Robert Bonnart d'après Adam Frans van der Meulen.
Vue de la Ville et du Siège d'Oudenarde, ou le Roy commande en personne, en l'année 1667.
 1685. Eau-forte.



Jean-Baptiste LALLEMAND

(Dijon, 1716 - Paris, 1803)

8 | RUINE D'UNE VILLA AVEC DES JEUNES BAIGNEUSES

Circa 1765

Gouache

Signé à la gouache blanche sur la pierre en bas à gauche *Lallemand*

Annoté à l'encre au revers de l'ancien montage : *Collection Deg... n° 53 Lallemand*

48 x 40 cm

Provenance

- France, collection particulière

Fils d'un tailleur dijonnais, Jean-Baptiste Lallemand paraît d'abord avoir exercé la profession paternelle, tout en dessinant et en peignant en autodidacte. En 1739, il se rendit à Paris comme ouvrier tailleur. D'après Paillet, un amateur lui aurait demandé de réaliser une série des *Quatre saisons* qui devaient décider la vocation de Lallemand¹. On ne lui connaît, dans la capitale, aucune formation en atelier, même si son œuvre atteste une certaine influence de Jean Nicolas Servandoni (1695-1766), architecte et peintre, élève du célèbre vedutiste Giovanni Paolo Panini (1691-1765). S'il ne fut pas formé par Servandoni, Lallemand aurait pu avoir vu ses « tableaux de ruines et d'architecture » exposés aux Salons entre 1737 et 1743.

Admis « au nombre des maîtres peintres » de Dijon en octobre 1744, Lallemand fut, moins d'un an après, reçu à l'Académie de Saint-Luc de Paris comme paysagiste. En 1747, en quête d'inspirations nouvelles, il partit en Italie, ayant financé lui-même son voyage. À Rome, il s'installa dans le quartier fort apprécié des artistes, entre la Trinité-des-Monts et la place Barberini, assidument fréquenté par les voyageurs surtout anglais qui avaient coutume de venir visiter les ateliers et acquérir des œuvres d'art.

Ce long séjour (il dura quatorze ans) donna enfin à l'artiste l'opportunité de découvrir le paysage romain de ses propres yeux. Tout naturellement et bien que travaillant en marge de l'Académie, il se rapprocha du milieu artistique français, se liant d'amitié avec Étienne Parrocel le Romain, Hubert Robert et très probablement Joseph Vernet, ainsi qu'avec les pensionnaires, dont le sculpteur Jacques Saly, l'architecte Charles Wailly, élève de Servandoni, les peintres Jean Barbault et Charles-Louis Clérisseau.

Grâce à ses vues réelles ou imaginaires réalisées à l'huile,



Ill. 1.

Jean-Baptiste Lallemand.

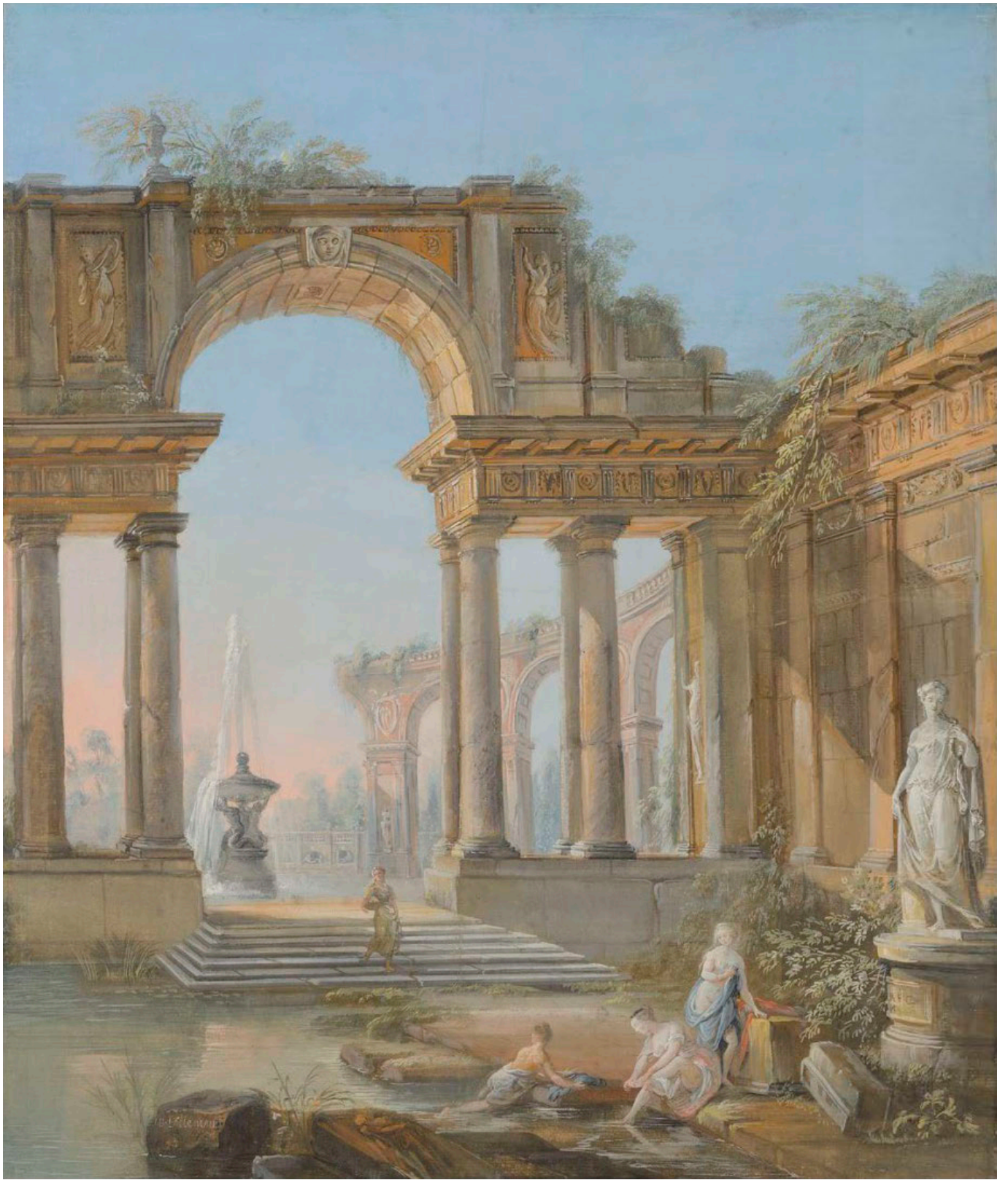
Paysage architectural animé.

Vers 1765. Gouache. 34,5 x 48,5.

Collection particulière.

mais surtout à la gouache, Lallemand se forgea rapidement une place parmi les artistes romains. C'est ainsi qu'il rencontra, en 1755, l'architecte écossais Robert Adam à qui il enseigna le paysage, tandis que Clérisseau l'initiait à la perspective. Dispersées lors de deux ventes, en 1773 et 1818, les collections des frères Adam ne comptaient pas moins de quatre-vingt-sept dessins de Lallemand datant pour la majorité de la période romaine.

On ignore les raisons qui avaient poussé le peintre à quitter une ville où il avait bien réussi – en 1758, le pape lui commanda une grande toile décorative, *Moïse sauvé des eaux* (Vatican, inv. 913) – et semblait s'être définitivement installé, marié et père de dix enfants. Rentré en France en 1761, Lallemand y mena une carrière remplie et prospère,



peignant des vues de régions françaises et exposant régulièrement ses toiles et ses gouaches aux salons non académiques.

Signée « *Lallemand* », alors que l'artiste paraît avoir privilégié, à Rome, une graphie phonétique « *lalman* », notre gouache date de l'époque qui suivit immédiatement le retour de l'artiste en France et où il continuait d'explorer les motifs romains, en produisant des œuvres très finies destinées aux amateurs avertis et connaisseurs (*ill. 1*). Élégant caprice architectural, notre dessin est nourri de souvenirs des horizons de la campagne romaine, de la statuaire et des ruines antiques, mais également des monuments maniéristes et baroques de la Ville éternelle que l'artiste avait regardé tout aussi attentivement que les vestiges du temps des Césars.

Lallemand imagine une villa en ruine, comme celle d'Hadrien. Pourtant, son architecture n'a rien d'antique et mêle habilement une arcade inspirée des fontaines de la villa d'Este à Tivoli et une serlienne qui rappelle celle de la façade de la villa Médicis, mais se dote ici de l'ordre dorique et d'une colonnade double. Dans ce décor théâtral, ni tout à fait extérieur, ni tout à fait intérieur, le peintre place une statue de Flore en marbre blanc qui n'est autre que la célèbre Flore Farnèse, et fait jaillir une source d'eau pure. L'architecture et la nature s'unissent, et dans l'eau cristalline se baignent trois jeunes femmes que l'on aurait pris pour des nymphes ou des Grâces si une lavandière descendant les marches, avec son panier de linge sous le bras, ne venait rompre le charme.

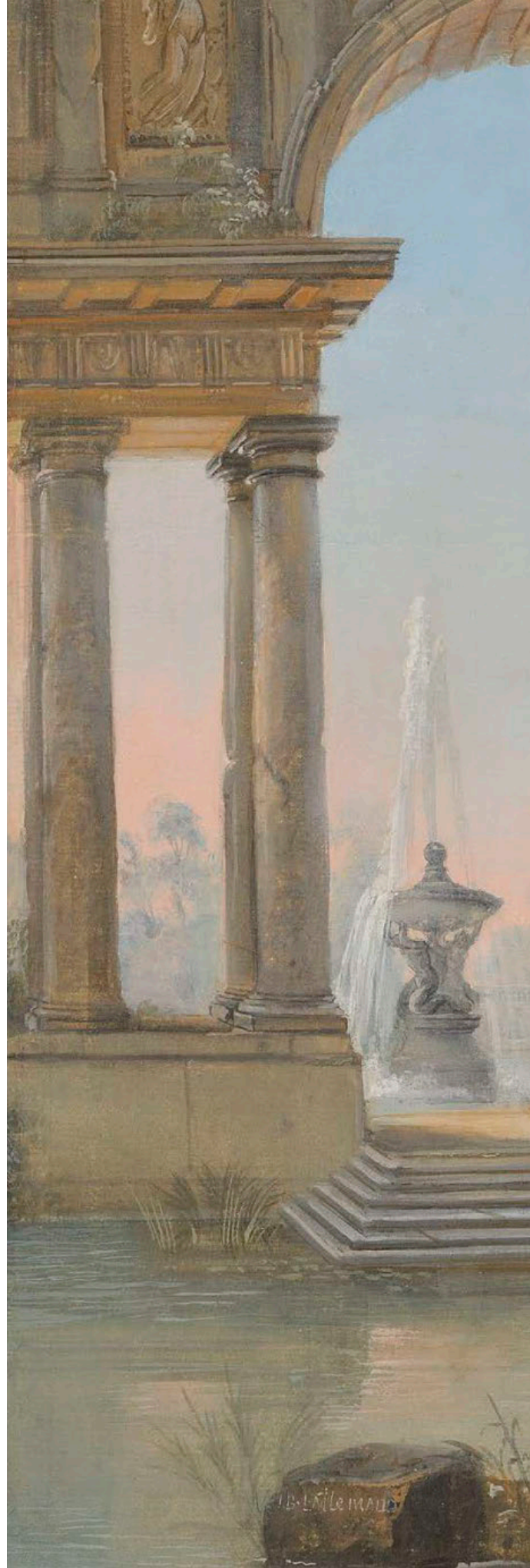
L'artiste saisit avec la facilité qui est la sienne la texture rugueuse des pierres, les détails minutieux de la sculpture, la transparence de l'eau des bassins. Sa touche est légère et les coloris limpides et retenus. Il enveloppe son paysage imaginaire d'une lumière du soir qui marque le ciel de larges bandes allant du bleu limpide au rose doré et donne à l'architecture une teinte ocrée et chaude, dans un bel effet décoratif.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Olivier Michel, « Recherches sur Jean-Baptiste Lallemand à Rome », dans G. Brunel (dir.), *Piranèse et les Français*, Rome, 1978, p. 327-341.
- Pierre Quarré, *Un Paysagiste dijonnais du XVIII^e siècle, J.-B. Lallemand, 1716-1803*, cat. exp., Dijon, musée des Beaux-Arts, 1954.

¹J. Paillet, *Le Panthéon dijonnais*, Dijon, 1805, p. 70.





François BOUCHER

(Paris, 1703-1770)

9 | ACADÉMIE D'HOMME ALLONGÉ

Circa 1740

Sanguine, filet d'encre noire rapporté en partie conservé en haut

Annoté à la sanguine en bas à gauche *F. Boucher del*

Filigrane raisin

27,3 x 39 cm

Provenance

France, collection particulière

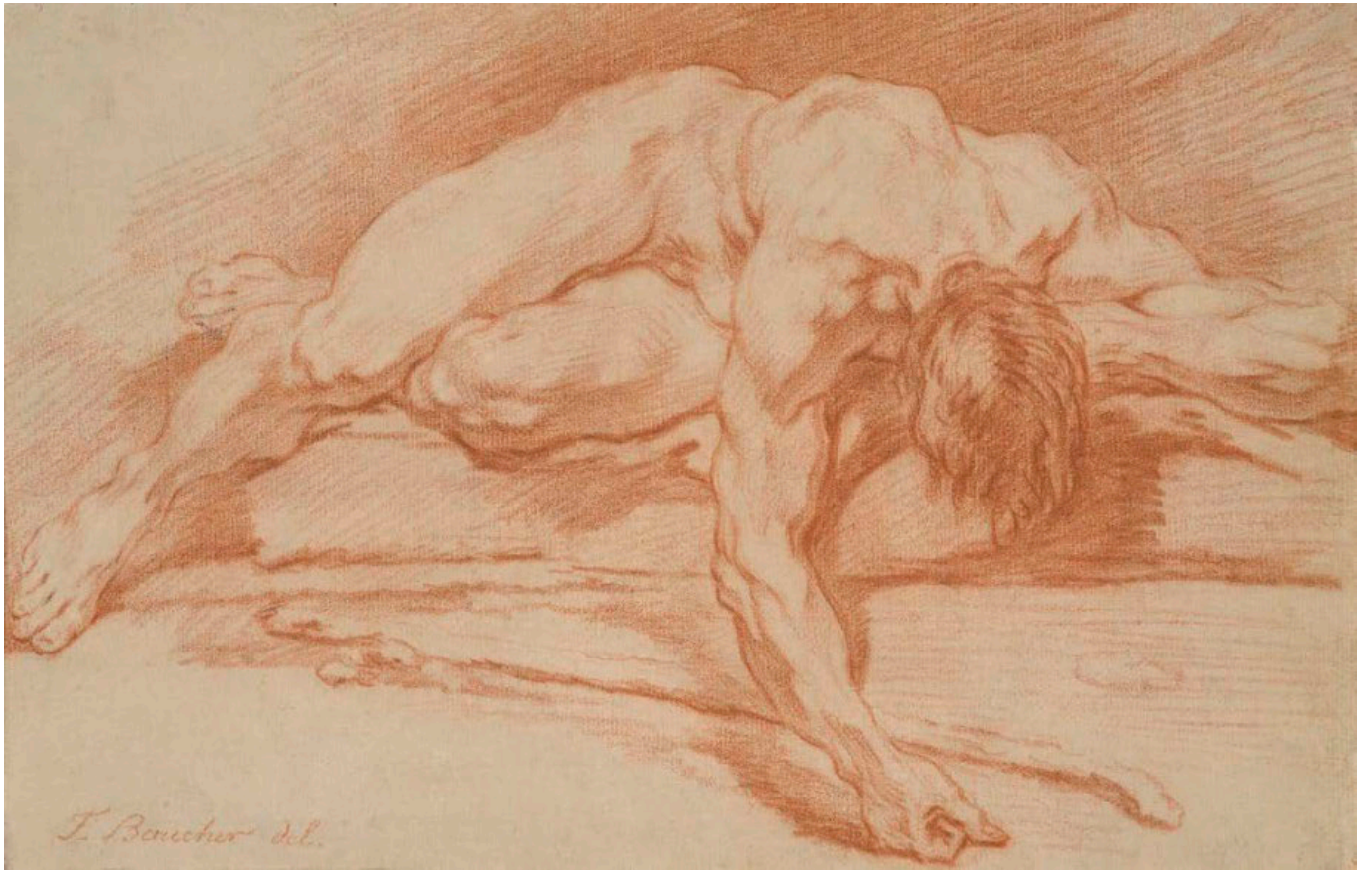
Cette académie d'homme de belle qualité a été conservée en portefeuille sans montage pendant plusieurs siècles. Un examen attentif montre aussi qu'elle a été contre-éprouvée et que la sanguine s'est un peu déchargée à cette occasion. Sa lecture est donc par endroits imprécise et son attribution par conséquent difficile. Mais devant cette feuille le nom de François Boucher se présente avec insistance.

L'annotation portée en bas à gauche du dessin ne constitue pas une signature mais l'indication ancienne d'un lien connu avec Boucher. Pourtant cette étude ne peut être la copie d'un dessin original perdu de l'artiste, ni non plus la copie d'une gravure non localisée, car elle présente les qualités techniques et la liberté d'un dessin de maître. Or le rendu expressif et presque trop poussé du dos du modèle et la qualité du traitement des bras et des jambes par pans dans la lumière évoquent le travail très particulier de Boucher après 1740 lorsqu'il dessine des académies. On retrouve ici à la fois sa connaissance précise du corps humain exprimée de l'intérieur par un jeu efficace des masses musculaires que beaucoup de ses contemporains préfèrent esquiver, et son utilisation caractéristique de grands traits longilignes affirmant l'ossature sous-jacente du modèle. Le traitement de la chevelure montre une recherche de naturel qui apparente le dessin aux études préparatoires pour la *Chasse du tigre* et la *Chasse du Crocodile*, réalisées entre 1736 et 1739. Toutefois, la sinuosité très appuyée des contours correspondant à la période rocaille, l'influence nette de Jean Jouvenet et la synthèse technique en train de se réaliser permettent de placer notre feuille juste après 1740.

Entré à l'Académie royale à la fin de 1734, devenu adjoint à professeur dès 1735 puis professeur en 1737, François Boucher rompt en effet autour de 1740 avec l'enseignement traditionnel, qui modèle le corps depuis l'extérieur par petits traits ronds. Il adopte dans les dessins qu'il livre à ses élèves de l'Académie royale une écriture à grands traits associés à la lumière qui joue sur le corps par pans, de manière presque sculpturale. Cette technique forge un style propre, très expressif qui donne à ses académies de la maturité une puissance unique. L'évolution en cours, visible dans ce dessin, est due à un patient travail de réflexion et de synthèse d'après les modèles de Lebrun, de Rubens, des Carracci et surtout de Jean Jouvenet, tous visibles dans les collections privées qu'il fréquente, et en particulier dans celle de Pierre Crozat, dispersée en 1741. Nous avons souligné pour la première fois en 2003, et souvent évoqué depuis, l'importance des dessins de Jean Jouvenet pour François Boucher¹. Il possédait plusieurs feuilles du maître et s'est beaucoup inspiré de ses académies, n'hésitant pas même à insérer après 1750 dans son *Livre d'Académies* gravé par Larue des dessins de Jouvenet – ou les copies qu'il en avait faites – au milieu des siens (planche 7 par exemple). Dans ce cas, les contours et le trait de Boucher sont plus appuyés encore que ceux de Jouvenet. Il s'inspire ici d'un dessin perdu de l'artiste, dont une réplique anonyme du XVIII^e siècle est conservée à l'École des Beaux-arts de Paris (inv. EBA 1128).

Françoise Joulie

¹ Françoise Joulie, *François Boucher. Fragments d'une vision du monde*, cat. exp. Holte, Copenhague, musée Gl Holtegaard, 2013, p. 67-69





J. Bouche del.



Louis-Léopold BOILLY

(La Bassée, 1761 - Paris, 1845)

10 | a. JEUNE FEMME AVEC SA FILLE
b. JEUNE HOMME AVEC SON FILS

DEUX ÉTUDES PRÉPARATOIRES POUR *L'AVERSE*

Circa 1805

Pierre noire, rehauts de craie blanche sur papier chamois

Signés à la pierre noire en bas à droite *L. Boilly*

40 x 24,6 cm (a) et 39,3 x 24,6 cm (b)

Provenance

- Vente Paris, Drouot, 4 novembre 1955, lot 9, repr.
- France, collection particulière

Exposition

- 1959, *De Watteau à Picasso. Le Charme dans le dessin français*, Paris, Galerie Marcel Guiot, cat. 37.

Depuis les critiques de Salon, puis le premier catalogue que Henry Harisse lui consacra en 1898, jusqu'aux plus récentes publications, les historiens de l'art furent confrontés à la difficulté de caractériser la peinture de Louis-Léopold Boilly. Portraitiste, peintre de genre ou peintre d'histoire, Boilly n'a pas fini de soulever les passions, reflet de la qualité d'une œuvre très tôt appréciée du public, qui se défie de toute catégorisation étriquée.

À l'instar des artistes néo-classiques de sa génération, Boilly se révéla un dessinateur hors pair. L'élaboration de chaque tableau s'accompagnait, chez lui, d'une succession de dessins puis d'esquisses à l'huile, réalisées avec une minutie d'orfèvre. Le peintre étudiait chaque personnage dans une échelle supérieure à celle qu'il allait occuper dans l'œuvre définitive. Malgré la complexité davidienne de ses mises en scène, Boilly dédaigna le grand format, privilégiant des dimensions qui semblaient rechercher à dessein un effet réducteur.

Chanteur de la vie parisienne, Boilly s'intéressa à toutes les classes sociales, et se posa en fin observateur d'un monde contemporain qu'il traduisit en peinture comme Balzac en littérature. Héritier des maîtres hollandais du siècle d'Or, de Greuze ou encore de Chardin, Boilly hisse l'anecdote quotidienne au rang de sujet, dans une verve qui tient plus du dispositif théâtral que de l'engagement social. Les scènes familiales sont pléthore chez l'artiste, père d'une famille nombreuse qui lui fournit d'inlassables motifs.

Nos deux dessins sont des études préparatoires au tableau *L'Averse* (*ill. 1*), exécuté vers 1805 et largement diffusé par la gravure sous le titre *Passez. Payez. Scène de mœurs parisiennes*. *L'Averse* a rendu impraticable l'une des rues non pavées de la capitale. Profitant de la situation, un homme a jeté sur la boue une planche munie de roulettes pour être plus aisément déplaçable, et monnaie la traversée rendue plus confortable. L'artiste immortalise une famille bourgeoise progressant sur ce pont de fortune, devant un charmant ballet de parapluies.

Boilly affectionnait les compositions en pendant, goût que l'on retrouve jusque dans ses dessins préparatoires. Il a étudié ici en deux paires les protagonistes de son tableau. Conformément à son habitude, chacune des figures mesure près du double de sa taille dans la peinture. Les dessins atteignent par leur qualité le statut d'œuvres autonomes. On connaît d'autres dessins préparatoires pour *L'Averse*, dont une vue d'ensemble avec quelques variantes, à l'encre et aquarelle (collection particulière, Angleterre), ou encore une étude au crayon du père avec ses deux enfants (Musée Marmottan, Paris).

Notre première feuille représente la mère et sa fille. Toute en élégance, la femme porte un chapeau à plumes et une ample robe à manches ballon. D'une main, elle retient un pan de sa jupe, et soutient de l'autre un chiot à demi enveloppé dans



a



b

un châle de cachemire. Devant elle, sa fillette aux boucles enserrées par une coiffe lève une main – que tiendra son père dans le tableau. La craie blanche domine, dessinant des visages aux traits caractéristiques, et soulignant le moiré des étoffes satinées. Les ombres sont délicatement hachurées à la pierre noire.

La seconde feuille détaille le père et son fils, tous deux revêtus de costumes. Ils sont modelés à la pierre noire. La craie blanche rehausse l'éclat des foulards ou la souplesse des chairs d'enfant. Le métier est sûr, la ligne décidée, les ombres et les lumières déjà définies préfigurent l'atmosphère irisée qui imprènera le tableau. Cette vie qui semble croquée sur le vif est en réalité méditée, composée, ne laissant rien au hasard que sa réception par le public, assurément conquis par cette grâce sensible et ce dialogue tout en gestes et regards.

Quelques autres dessins de ce type sont passés à la postérité, parmi lesquels une *Étude de jeune femme coiffée d'un chapeau cabriolet* réalisée à la même époque que nos feuilles

(crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier bleu, 42,5 x 22,5 cm, Arras, Musée des Beaux-Arts). L'élégante silhouette, dans le goût de notre jeune mère, est préparatoire à l'une des premières scènes de rue de l'artiste, *L'arrivée d'une diligence dans la cour des messageries* (1804, huile sur bois, 62 x 85 cm, Paris, Musée du Louvre).

M.B.

Nous remercions MM. Étienne Breton et Pascal Zuber d'avoir confirmé l'authenticité de nos œuvres qui seront incluses dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation.

Bibliographie

- Anne Scottez-De Wambrechies, Florence Raymond (dir.), *Boilly (1761-1845)*, cat. exp., Lille, Palais des Beaux-arts, 2011.
- Susan L. Siegfried, *The art of Louis-Léopold Boilly. Modern life in Napoleonic France*, New Haven, Londres, Yale university press, 1995.
- Yves Brayer, *Louis Boilly*, cat. exp., Paris, Musée Marmottan, 1984.
- Henry Harrisse, *L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe, sa vie et son œuvre*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1898.



Ill. 1.

Louis-Léopold Boilly.

L'Averse ou Payez ! Passez !

Vers 1805.

Huile sur toile. 32 x 40 cm.

Paris, musée du Louvre, inv. RF 2486.



Jean-Thomas THIBAUT
(Moutier-en-Der, 1757 - Paris, 1826)

11 | a. LES MURS DE ROME
b. CHEMIN DES TOMBEAUX À ROME
(D'APRÈS SERLIO ET PIRRO LIGORIO)

1812 et 1813

Plume et encre brune, aquarelle sur traits de crayon

Titrés sur les cartouches fixés aux cadres

a. Signé à droite sur le mur *j. t. thibault*

b. Signé et daté en bas à gauche sur la pierre *j. t. thibault 1813*

Au revers, une ancienne étiquette à l'encre : *Conjecture sur un Chemin des anciens Romains, & Réunion de Sépulcres antiques restaurées d'après leurs ruines par Serlio, Pirro Ligorio & autres*

62 x 84 cm chaque

Provenance

- France, collection particulière.

Œuvres en rapport

- Les *Murs de Rome* sont reproduits, avec variantes et la date de 1823, dans *l'Application de la perspective linéaire aux arts du dessin* de Thibault comme illustration du chapitre VIII, *Ombres* (Paris, J. Renouard, 1827, pl. 37).

*Tant l'Art a de pouvoir, et tant la Perspective
Qui prête à vos tableaux sa beauté fugitive,
Par sa douce féerie et ses charmes secrets,
Colorant, approchant, éloignant les objets,
De son brillant prestige embellit les campagnes,
Comble ici les vallons, là baisse les montagnes,
Déguise les objets, les distances, les lieux,
Et, pour les mieux charmer, en impose à nos yeux !*
Jacques Delille, *Les Jardins*, Paris, 1801, chant III.

Durant toute la carrière de Jean-Thomas Thibault, la perspective, sa théorie et sa pratique, fut le lien vivant entre la peinture et l'architecture, deux disciplines qu'il pratiquait avec la même passion.

Fils d'un menuisier, il fut placé très tôt à l'école royale gratuite de dessin que Jean-Jacques Bachelier venait d'ouvrir à Paris. Remarquant son talent, Jean-Baptiste André, architecte du prince de Conti, engagea le jeune artiste comme dessinateur pour l'assister au chantier du château de l'Isle-Adam. Thibault y suivit les cours de dessin et d'architecture dispensés, une fois la journée faite, par Pierre Panseron, inspecteur des travaux. Une amitié indéfectible liait depuis l'artiste à ses condiscipules, Nicolas Louis Durand et Pierre Fontaine. En 1827, à la demande des nièces de Thibault, Fontaine rédigea une notice biographique de son camarade où il rappelait le succès, auprès du prince et des amateurs, de ses vues « dessinées avec une adresse parfaite, et qui rappelaient, de la manière la plus agréable, la finesse des charmantes vues d'Israël Sylvestre, la précision de Leclerc et l'adresse de Callot ».

Ayant réussi le concours de l'académie d'Architecture en 1780, et après avoir travaillé pour Richard Mique à Versailles, Thibault entra dans l'atelier d'Étienne-Louis Boullée. Sans tenter le Prix de Rome, il se rendit par ses propres moyens en Italie, où il pratiquait, d'après Fontaine, « alternativement, et toujours avec succès, la Peinture et l'Architecture ». Écourté par la Révolution, son séjour transalpin ne dura que quatre ans, de 1786 à 1790, mais l'artiste en revint marqué par la découverte des édifices antiques et la belle lumière de l'Italie. Avec Percier et Fontaine, il fut l'un des membres fondateurs du groupe des *duodi*, douze artistes parisiens – architectes comme Dufour ou Callet et peintres comme Morel d'Arleux et Guillon-Lethière – qui s'étaient connus à Rome et se réunissaient tous les mois à partir de 1798.



a



b







Ill. 1.
Jean-Thomas Thibault.
Villa Madama.
 1811. Plume et encre noire, aquarelle sur traits de crayon.
 62,5 x 84,5 cm. Collection particulière.

Dès son retour à Paris, Thibault se fit un nom comme dessinateur d'architecture maniant l'huile, mais surtout l'aquarelle. De grand format et d'une rare minutie, ses vues de monuments romains, d'intérieurs de basiliques et ses caprices étaient ardemment recherchés (*ill. 1*). Par ailleurs, il s'associa avec Durand pour plusieurs projets primés aux concours de l'État. En 1804, Louis Bonaparte fit appel à eux pour la transformation de son château de Saint-Leu et de son hôtel parisien. Thibault fut ensuite chargé de terminer le château de la Petite Malmaison pour l'impératrice Joséphine, de décorer le palais de l'Élysée et celui de Neuilly, puis de restaurer le palais de La Haye et l'hôtel de ville d'Amsterdam.

Membre de l'Institut en 1818 dans la section d'Architecture, Thibault fut nommé, l'année suivante, professeur de perspective à l'École des Beaux-Arts en remplacement de Valenciennes. Son cours fut la base du traité *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin* publié, après la mort de l'artiste, par son élève Chapuis et ses nièces.

À l'inverse des autres méthodes de perspective, l'ouvrage de Thibault est avant tout un recueil des vues « des sites ornés des plus belles fabriques de l'Italie » (Chapuis) qui dévoilent leur structure mathématique. Sans rien perdre de sa rigueur, la démonstration scientifique de l'archi-

tecte-artiste est empreinte de souvenirs d'Italie et de l'étude attentive des grands paysagistes classiques comme Poussin, mais surtout des trois maîtres français des vues d'architecture cités par Fontaine et dont Thibault collectionnait des œuvres : Israël Sylvestre, Sébastien Leclerc et Jacques Callot. Dans chaque planche, les schémas abstraits sont systématiquement subordonnés aux paysages réels ou imaginaires de Rome, parfaitement finis et animés, pour beaucoup inspirés des aquarelles délicates de l'auteur.

On reconnaît ainsi, planche 37, illustrant un cours sur les ombres et légèrement retravaillé, *Les Murs de Rome*, l'un des deux dessins que nous présentons. La scène est dominée par une construction massive à arcades superposées qui rappelle le mur d'Adrien avec ses tours carrées et ses arcs sur la face tournée vers la ville, mais également l'aqueduc de l'Aqua Claudia qui prend appui sur ce mur près de la Porta Maggiore. L'artiste donne vie à son caprice architectural en multipliant des détails traités avec une précision remarquable : végétation sauvage envahissant les ruines, cyprès et pins parasols, abords caillouteux du chemin, briques mises à nu par la chute du crépi, vaguelettes d'eau dans le caniveau. Plus que de simples figures humaines, les personnages racontent une véritable histoire : une Romaine



s'agenouille devant un oratoire, tandis qu'un groupe de musiciens de rue interrompt la danse pour renseigner un passant sous l'œil intrigué de deux voyageurs étrangers reconnaissables à leurs manteaux. Utilisant habilement la blancheur du papier, le dessinateur inonde le paysage de la chaude lumière du soir qui fait fusionner les ruines et la nature en les parant des mêmes couleurs fanées à dominante brune et renforce le contraste entre la sévérité majestueuse des bâtiments et le pittoresque du peuple de Rome.

Cette tonalité automnale est, chez Thibault, celle de la Rome antique et de sa grandeur passée. On la retrouve toujours dans ses vues italiennes, qu'elles soient réelles, idéalisées comme *Les Murs de Rome* ou encore rêvées à l'instar de cette « conjecture sur un chemin des anciens Romains » que nous présentons également. Datée de 1813, cette grande composition appartient à l'époque où l'artiste se consacra entièrement au dessin, explorant toute la complexité de la perspective. Il révèle ici son entendement parfait des règles géométriques, son maniement virtuose de l'aquarelle, mais aussi ses talents d'architecte, puisqu'il recrée, sans prétendre à l'exactitude archéologique, les édifices antiques disparus. La plupart sortent en effet de son imagination, et seuls quelques uns sont puisés dans les ouvrages anciens, comme le spectaculaire Septizodium érigé

sous Septime Sévère au pied du mont Palatin et rasé à la Renaissance, ou l'aqueduc de Néron que l'on reconnaît au loin.

Thibault situe la scène à l'entrée des portes de Rome, aux abords d'une grande voie, lieu de sépulture traditionnel des Romains où s'élèvent stèles, *columbaria*, mausolées et statues. Cependant, rappelant la périssabilité de cette magnificence encore intacte, un cortège funéraire chemine entre les tombeaux, précédé d'un crieur qui interpelle les pèlerins et les habitants de Rome. L'œuvre instille une ambiance poétique et invite à la contemplation. La jeune femme tenant l'urne de son époux semble même personnifier cette ville éternelle chère au dessinateur, resplendissante de beauté sous le ciel limpide et qui demeure à travers les siècles dans les marbres dépolis, les pavés usés ou les frondaisons légères et ambrés des arbres.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Pierre François Léonard Fontaine, « Notice sur J. T. Thibault », dans Jean-Thomas Thibault, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, Paris, J. Renouard, 1827, p. IX-XV.
- Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie : les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont, Mardaga, 2004.

Théodore GÉRICAUT

(Rouen, 1791 - Paris, 1824)

12

ROMAINS COMBATTANT ET ÉTUDES POUR LA COURSE DE CHEVAUX BARBES

Circa 1817

Plume et encre brune

Au verso de l'ancien montage, de la main d'Eudoxe Marcille avec sa signature, à l'encre : *Collection Eudoxe Marcille. dessins n° 181. Géricault. Romains combattant. Deux croquis pour les courses. Cheval traînant une charrette. Etude pour les jambes du cheval. Vente M. Faivre-Duffer le 27 janvier 1870, n° 55 et 56 du catalogue. Les deux feuilles 72 [francs] et 3,60 5% 75,60.*

14,5 x 12 cm

Provenance

- Collection de Louis Stanislas Faivre-Duffer (1818-1897), Lyon.
- Sa vente (*Collection de M. D*** [Faivre-Duffer]. Dessins et croquis par Géricault et quelques aquarelles modernes*), Paris, Drouot, 27 janvier 1870, lot 55 ou 56.
- Collection Eudoxe Marcille (1814-1890), Paris, no 181.
- Acheté en 1990 par Jan Krugier (1928-2008) et Marie-Anne Krugier-Poniatowski (née en 1931).
- Collection Jan et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, Genève, inv. JK 4669, jusqu'en 2015.
- Vente Sotheby's New York, 10 décembre 2014, lot 8.
- Belgique, collection particulière.

Exposition

- New York, Jan Krugier Gallery, Genève, Galerie Jan Krugier, *Victor Hugo and the Romantic Vision. Drawings and Watercolors*, 1990-1991, cat. 56.

Après son échec au Prix de Rome, Géricault décida d'entreprendre à ses frais le voyage dans la Ville éternelle : il partit en 1816 et revint l'année suivante. Peintre du cheval, mais aussi artiste moderne goûtant davantage aux scènes de rue qu'aux ruines antiques, Géricault ne pouvait qu'être séduit par la course de chevaux libres qui clôturait chaque année le Carnaval romain. En 1817, les festivités se déroulèrent entre le 9 et le 16 février. La course, qui faisait évoluer des chevaux barbes le long du Corso, de la Piazza del Popolo à la Piazza di Venezia, fut cette année-là particulièrement frénétique ; quinze chevaux disputèrent les différents prix. L'évènement fit naître en Géricault le désir d'exécuter un tableau monumental, probablement en vue du Salon parisien. Ce projet longuement mûri ne fut pas mené à son terme, mais est documenté par de nombreux dessins et par cinq études peintes, conservées à Lille, Baltimore, Rouen, Los Angeles et Paris (*ill. 1*). Les deux premières études traitent la course comme un sujet contemporain, les trois suivantes comme un thème antique, reflet du désir de Géricault de s'inscrire par son tableau dans la grande peinture d'histoire.

Notre feuille date de cette période. On y retrouve cinq études en vignettes, croquées d'une main rapide mais sûre, à la plume et à l'encre brune. En haut, figure une lutte de soldats antiques armés de boucliers. Suivent deux études pour la *Course de chevaux barbes*, puis un cheval maintenu par deux hommes, tirant une charrette à ridelles, et enfin une étude anatomique du poitrail du même cheval.

Il est intéressant de s'attarder sur les vignettes relatives à la *Course de chevaux barbes*, qui documentent le processus créatif complexe de Géricault. Elles proposent chacune une vision synthétique du projet d'ensemble. Dans son catalogue raisonné, Bazin identifie ces dessins comme des *memoranda*, variations *a posteriori* sur le thème de la *mossa* – le départ de la course. Pour Whitney, ils sont plus probablement antérieurs à la peinture du Louvre, et procèdent du travail d'élaboration de la composition. La vignette de gauche est très proche de l'esquisse du Getty Museum : Géricault l'a cernée non pas d'un seul trait, mais d'un véritable cadre, ébauchant dans l'angle des motifs ornementaux. Cela conforte l'idée d'une réflexion globale du peintre sur son



œuvre, incluant son exposition – nécessairement encadrée – et sa réception par le public.

Il faut observer notre dessin en regard de trois autres feuilles qui comportent également plusieurs variations en vignette pour la *Course de chevaux barbes*, provenant toutes de la collection du peintre Louis Stanislas Faivre-Duffer. La première, avait, comme la nôtre, appartenu à Eudoxe Marcille, directeur du musée d'art d'Orléans de 1870 à 1890, et fut découverte par Bazin (n° 1418, *ill. 2*). Les deux autres, conservées en mains privées, furent identifiées récemment (17,6 x 14 cm et 14,6 x 12 cm) : outre la *Course*, elles développent également les *Romains combattant* de notre dessin. Les quatre feuilles ne se comprennent qu'ensemble. Géricault y aurait synthétisé plusieurs propositions pour la *Course*, afin de dégager, par juxtaposition, l'organisation définitive de son tableau.

L'ensemble de ces études est un témoignage précieux documentant la manière de travailler de Géricault. Notre feuille, où se révèle la dextérité d'un dessinateur passionné, est également le reflet du sens aigu de la mise en scène qui guidait le pinceau de l'artiste, fruit d'un inlassable travail.

M.B.

Bibliographie de l'œuvre

- Germain Bazin, *Théodore Géricault, Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, 1990, vol. IV, p. 75-76, détail repr., p. 225, cat. 1419, repr.
- Wheelock Whitney, *Géricault in Italy*, Londres, 1997, p. 147-149, repr. p. 148, fig. 186.
- Victor Hugo and the Romantic Vision. *Drawings and Watercolors*, cat. exp. New York, Jan Krugier Gallery, Genève, Galerie Jan Krugier, 1990-1991, cat. 56, repr.
- 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. 402, reproduit.
- Alexander Dockers (dir.), *The Timeless Eye. Master Drawings from the Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection*, catalogue d'exposition, Berlin, 1999, p. 401, reproduit.



Ill. 1.

Théodore Géricault.

Course de chevaux libres : la Mossa.

1817. Huile sur toile. 45 x 60 cm.

Paris, musée du Louvre, inf. RF 2042.



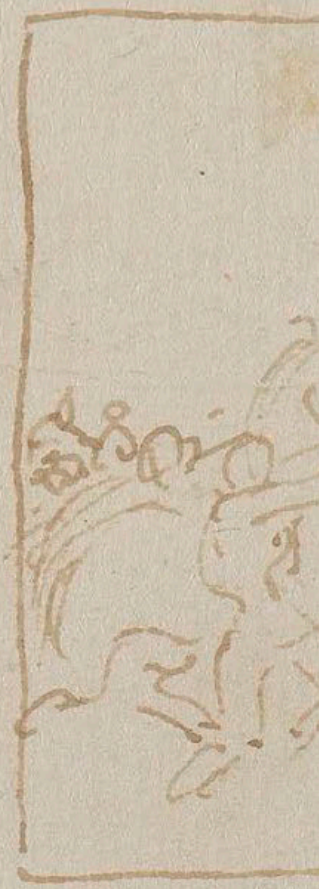
Ill. 2.

Théodore Géricault.

Mucius Scaevola et la Course des chevaux barbes.

Vers 1817. Plume et encre. 14,6 x 12,2 cm.

Collection particulière.



Alexandre-Marie COLIN

(Paris, 1798 - 1875)

13 | **PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME JOUANT DE LA GUITARE**

Circa 1820

Pierre noire, estompe, fusain sur papier vélin

Filigrane rogné contre le bord gauche : palmette et numéro 28

48,1 x 38,1 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Peintre romantique, portraitiste et lithographe, Alexandre-Marie Colin naquit à Paris en 1798, la même année que Delacroix, dans une famille bourgeoise aux ascendances artistiques : son grand-père maternel était l'un des deux frères Challe, soit Simon, sculpteur, soit Michel-Ange, dessinateur du cabinet du roi, tous deux prix de Rome. Les Colin se disaient également apparentés à Greuze et aux Drouais. À seize ans, en 1814, Alexandre Colin entra à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Girodet, où régnait un esprit de liberté et de groupe et où il resta trois ans. Le célèbre dessin de Colin daté de 1817 représente le maître entouré de tous ses élèves, parmi lesquels Édouard Bertin, François-Louis Dejuinne, Achille Devéria, Robert Fleury, Joseph-Ferdinand Lancrenon et Étienne-Achille Réveil. À l'inverse de certains de ses condisciples, Colin ne tenta pas de concourir pour le prix de Rome, mais, à en croire Georges Toudouze, son arrière-petit-fils, « très indépendant de caractère, ayant un goût irrésistible pour la totale liberté, il préféra agir de lui-même, au gré de ses fantaisies de voyageur, maître de lui et sans aucune entrave »¹. Croyant toutefois sa formation incomplète sans un voyage en Italie, Colin partit pour la Péninsule et séjourna plusieurs mois à Venise, copiant sans relâche les maîtres anciens. L'artiste excellait dans ce genre très exigeant et ses répliques étaient recherchées. La critique louait « le goût délicat et le plus exercé » de Colin dans le choix des œuvres et son talent ouvert « à toutes les beautés et aux manières les plus différentes ». Peu avant sa mort, il dispersa à Drouot de très nombreuses copies d'après les toiles conservées en Italie, mais également dans les grands musées européens.

De retour en France en 1819, Colin débuta au Salon avec un *Portrait de femme* (n° 233). Ses portraits, paysages, sujets historiques, orientalistes et littéraires furent de tous les Salons jusqu'en 1873, mais on pouvait également les admirer lors des salons de Lyon, de Dijon, des villes du Nord de la



Ill. 1.

Alexandre-Marie Colin.

Jeune homme jouant de la guitare.

Vers 1820. Pierre noire.

Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, *Croquis de l'atelier Girodet*, fol. 9.

France, ainsi qu'à la Royal Academy de Londres et à la British Institution. L'artiste partageait en effet l'anglomanie de ses amis comme Géricault – en 1819, il accompagna *Le Radeau de la Méduse* à Londres et en grava la lithographie distribuée à l'entrée de la salle d'exposition –, Delacroix, Eugène Isabey ou Augustin Enfantin. Colin se lia surtout avec Richard Parkes Bonington peu après l'arrivée de celui-ci à Paris en 1818.

Le peintre garda un souvenir impérissable de ses années de formation à l'atelier de Girodet et de ses débuts, passées à créer dans l'effervescence de la jeunesse et entouré de ses amis artistes, parmi les plus novateurs et passionnés. Outre



le portrait collectif de Girodet et de ses trente-deux élèves, Colin laissa de très nombreux dessins de ses camarades, tantôt rapidement croqués sur le vif, tantôt précisément travaillés. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France conserve ainsi un recueil factice de deux cent-vingt feuilles, de technique, facture et format différents, intitulé *Croquis de l'atelier de Girodet*. L'album provient de la collection d'Étienne Moreau-Nélaton, mais était sans doute réuni par Alexandre Colin à partir surtout de ses propres dessins datant des années 1820 et 1830. Dans la grande majorité des feuilles réalisées à la pierre noire, à la mine de plomb, à la sanguine ou rehaussées d'aquarelle, on reconnaît en effet aisément la main de Colin habituée au maniement du crayon lithographique, à la fois souple et précis.

À de multiples reprises, apparaît dans le recueil un jeune homme non encore identifié qui figure à gauche de Colin dans la représentation de l'atelier de Girodet. Dans cinq feuilles, on le voit jouer de la guitare (plutôt que de la mandoline), avec bonheur et réelle maîtrise semble-t-il (*ill. 1*). Les traits de cet artiste-musicien ne sont pas sans rappeler ceux du modèle de notre portrait, vêtu et coiffé à la mode des années 1820. La présentation élégante et technique de notre dessin, avec la partie haute, celle du visage, très soignée, estompée et quasi photographique, et la partie basse, celle de la chaise, au contraire à peine dessinée et hachurée, fait penser aux portraits de musiciens lithographiés par Achille Devéria, ami proche de Colin depuis leur formation chez Girodet. Mais la réalisation en est très

différente et se distingue surtout par un travail virtuose de l'estompe qui confère à l'ensemble un côté velouté, rapproche la pierre noire d'un lavis d'aquarelle et remplace les rehauts de blanc dans la chevelure, les yeux ou le bord du col amidonné. On retrouve une utilisation de l'estompe identique dans deux dessins de l'artiste datés de 1818, le *Portrait d'homme* conservé à Orléans (inv. 580, crayon noir, estompe, 28,8 x 21,6 cm) et le *Portrait de jeune homme* en mains privées où Colin appose sa signature à l'estompe (*ill. 2*). Quant au regard inspiré et clair de notre jeune et si élégant joueur de guitare, il est aussi proche de celui de Louis-Auguste Lemonnier, chanteur de l'Opéra-Comique, dessiné et gravé par Colin en 1823 (*ill. 3*).

A.Z.

Nous remercions Mmes Sydonie Lemeux-Frétot, chargée des collections au musée Girodet, et Danièle Sarrat, spécialiste de l'artiste, d'avoir confirmé l'attribution de notre œuvre.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Danièle Sarrat, « Un talent bien vif et bien franc » : Alexandre Colin (1798-1875) », *Bulletin de la Société des Amis du musée Delacroix*, septembre 2011, p. 69-80.
- François Fossier, « Amicæ liber amicorum : un recueil de portraits d'élèves de Girodet », in M. T. Caracciolo (dir.), *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, p. 551-561.

¹ Georges Toudouze, *Documents sur les familles Toudouze, Colin, Leloir*, Paris, Arsenal, Ms 15077 (cit. Danièle Sarrat, « Un talent bien vif et bien franc » : Alexandre Colin (1798-1875) », *Bulletin de la Société des Amis du musée Delacroix*, septembre 2011, p. 71).



Ill. 2.
Alexandre-Marie Colin.
Portrait de jeune homme.
Signé et daté de 1818. Pierre noire, estompe.
26,4 x 21,7 cm. Collection particulière.



Ill. 3
Alexandre-Marie Colin.
Lemonnier, artiste sociétaire du Théâtre royal de l'Opéra-Comique.
1823. Lithographie.



Louis-Étienne WATELET

(Paris, 1780 -1866)

14

LE REPOS DU VOYAGEUR AU PIED DES CASCATELLES DE TIVOLI

1824

Huile sur plusieurs feuilles de papier assemblées et marouflées sur toile

Signé et daté en bas à gauche *Watelet 1824*

43,3 x 55,8 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Exposition

- 1824, Paris, Salon, n° 1745, « Étude, d'après nature, des cascates de Tivoli ».

Issu d'un milieu modeste, Louis-Etienne Watelet est le fils d'un marchand mercier. Il épousa la fille d'un capitaine de navire de commerce. On connaît peu de choses de son apprentissage : il aurait acquis par lui-même les bases du métier, et aguerri sa pratique en se confrontant aux maîtres du paysage historique, comme Pierre-Henri de Valenciennes dont on suppose qu'il fréquenta l'atelier. Watelet s'illustra comme paysagiste avec un talent que Paul Huet estimait supérieur à ses rivaux Bidault ou Bertin. Le peintre observe attentivement la nature, qu'il ponctue de ruines antiques, puis de moulins après son retour d'Italie. Selon l'usage d'alors, les silhouettes qui animent ses tableaux sont parfois l'œuvre d'autres peintres ; on y reconnaît à maintes reprises la main de Demarne. Watelet exerça également une activité de professeur : Caruelle d'Aligny compta parmi les élèves qui fréquentèrent en nombre son atelier.

La facilité du métier de Louis-Etienne Watelet, qui allie délicatesse de la touche et raffinement des coloris, tient en premier lieu à sa constance. Il exposa tous les ans au Salon de 1800 à 1857, y dévoilant près de quatre vingt-sept toiles pour lesquelles il fut régulièrement primé, jusqu'à obtenir la Légion d'Honneur en 1824. Cette même année, il présentait plusieurs vues tirées du voyage qu'il avait effectué en Italie en 1822, périple qui s'était poursuivi dans le Dauphiné, les Alpes, le Tyrol et jusqu'en Flandres. À côté d'une *Vue ajustée du lac de Nemi*, lac volcanique situé au sud-ouest de Rome, ou d'une aquarelle « d'après des études faites à Amalfi », figure sous le numéro 1745

une « étude, d'après nature, des cascates de Tivoli » qui est très certainement notre œuvre. Si Watelet étudiait sur le motif, ses tableaux étaient toujours retouchés, voire entièrement recomposés en atelier. La mention « d'après nature » induit ainsi la fidélité de la retranscription du paysage observé.

On reconnaît dans notre tableau les cascades de Tivoli, chères à tous les peintres qui effectuaient le Grand Tour. Le site fut immortalisé par les plus grands maîtres, de Claude-Joseph Vernet à William Turner, en passant par Hubert Robert et Valenciennes. Le paysage, poétique succession de cascades sur fond de ruines antiques, était entièrement naturel l'année où le peignit Watelet, mais fut domestiqué peu après. Une crue violente de la rivière Aniene enjoignit en 1835 le pape Grégoire XVI à la détourner pour préserver la ville de Tivoli. Le pontife contint partiellement les cascades, et construisit sur les lieux le troisième joyau de la cité après les villas d'Hadrien et d'Este : la villa Gregoriana.

Watelet exclut de son œuvre toute référence architecturale, comme le temple de la Sybille généralement représenté par les peintres en surplomb des cascades. Il se positionna en aval du cours, sur la rive droite, en face des chutes. La végétation est traitée avec une minutie naturaliste : la palette de l'artiste déploie une large gamme de verts rehaussés de glacis. Dans cet écrin, l'eau se déverse en bouillonnements vaporeux, avant de mourir aux pieds du peintre, limpide et sereine : il est vrai que Watelet dû en partie sa renommée à



la beauté et la poésie de ses tableaux de cascades. Sur la berge, le pinceau a campé une femme en costume traditionnel et un voyageur assis sur sa malle, seule présence humaine dans cette nature virginale.

La composition de Watelet est très proche de celle de son contemporain Alexandre-Hyacinthe Dunouy (1757-1843), qui peignit en 1822 *Les cascades de Tivoli avec le Temple de la Sibylle et une bergère au premier plan* (huile sur toile, 114 x 162,5 cm, collection particulière). On est tenté d'imaginer que ces deux artistes, qui évoluèrent dans le même milieu artistique, travaillèrent ensemble à Tivoli cette année-là.

Il est intéressant de confronter notre œuvre à un autre tableau de Watelet, le *Paysage avec une rivière* peint en 1825 (*ill. 1*), qui met en scène, avec une même touche raffinée, l'alliance de l'eau et de la végétation, sous un ciel semblable.

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Lydia Hamrembourg, *Dictionnaire des peintres de paysages au XIX^e siècle*, Ides et Calendes, 1980.
- Pierre Miquel, *Le paysage français au XIX^e siècle, 1824-1874. L'École de la Nature*, t. I, Maurs-La-Jolie, La Martinelle, 1975.
- Paul Marmottan, *L'École française de peinture*, Paris, Renouard, 1886



Ill. 1.

Louis-Etienne Watelet.

Paysage avec une rivière.

1825. Huile sur toile. 38 x 46 cm.

Collection particulière.



Denis Auguste Marie RAFFET

(Paris, 1804 - Gènes, 1860)

15 | DRESDE. 1813

1836

Plume et encre brune, lavis gris et brun, rehauts de blanc sur traits de pierre noire

Titré à l'encre brune en bas au centre

Daté en bas à l'encre : 21 mai 1860 (à gauche) et *don de M^{me} Raffet* (à droite)

18,2 x 22,2 cm

Provenance

- Collection de l'artiste.
- Probablement vente après décès de l'artiste, Paris, Drouot, 10-12 mai 1860, lot 101 (« L'œil du Maître (Dresde, 1813). Sépia »). Acheté pour 90 francs par « Black ».
- Collection M. de Ressac (d'après l'annotation au revers du montage).
- France, collection particulière.

Nous laissons à chaque artiste son imagination et sa liberté, à condition cependant qu'il nous sera permis de défendre en tout temps la vérité de l'art. À ces causes, nous avons été émus, on ne saura dire à quel point, par ce petit drame de Raffet. L'empereur qui rêve dans la nuit et par l'orage à sa victoire du lendemain, et qui se dit que ce sera une victoire inutile. Dans cette scène, qui est terrible à force d'être simple, point d'apprêt, nulle recherche, rien d'héroïque. [...] Certes, il n'y a là-dedans rien qui ressemble à l'ode, au dithyrambe, au poème guerrier, à la période pindarique, et pourtant il y a là-dedans intérêt et sympathie, c'est-à-dire que le plus difficile problème de l'art est démontré¹.

C'est en ces termes qu'un auteur anonyme décrit, dans *L'Artiste*, la lithographie de Denis-Auguste Raffet sobrement intitulée *1813* (ill. 1). L'épopée de la Grande Armée, la tragédie de la dernière année de l'Empire, la solitude de l'empereur-soldat presque dépouillé de sa couronne y semblaient résumées par un artiste déjà célèbre pour savoir restituer le dramatisme des épisodes de l'histoire récente sans gestuelle grandiloquente ni théâtralité des peintres académiques.

Neveu du général Nicolas Raffet, très tôt orphelin de père, Denis Auguste Raffet commença sa carrière comme apprenti peintre et doreur sur porcelaine. Passionné par le dessin, il suivit les cours de l'Académie Suisse, puis entra, en 1824, chez Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), dessinateur et lithographe spécialisé dans les scènes militaires et l'un des bâtisseurs de la légende napoléonienne avec Horace Vernet et Hippolyte Bellangé. En 1829, grâce à Charlet, le

jeune artiste, qui avait déjà publié de nombreuses lithographies dans la lignée de son maître, fut admis à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier du baron Gros. Raffet y puisa une plus grande habileté et une puissance de composition, s'affranchissant totalement de l'influence de Charlet.

Peintre, Raffet se rendit surtout célèbre par ses séries de planches historiques et les illustrations des ouvrages dont *l'Histoire de la Révolution française* de Thiers et *l'Histoire de Napoléon*, de Norvins parue en 1839 ornée de 351 gravures. Qualifié par la critique de « peintre de l'Armée française », Raffet, dans ses sujets militaires, évite l'anecdote et les plans larges ou panoramiques, mais recherche la vérité, aussi bien dans les détails que les attitudes, aidé par son sens aigu de l'observation et des multiples croquis d'après nature. L'artiste se concentre sur un instant précis, donnant à un évènement historique l'apparence d'une scène vue et vécue.

La lithographie parue dans *L'Artiste* en 1836 ne fut pas la première à porter pour titre la simple date de 1813. En 1833, Raffet publia un album de douze planches qui retraçaient la campagne d'Allemagne en quelques scènes historiques ou de genre, mais sans aucune vue de bataille. Ouvrant le recueil, *1813* montre Napoléon chevauchant un magnifique cheval blanc et suivi de ses maréchaux et officiers. On le retrouve plus loin, planche 6, passant en revue le front de bataille des grenadiers de sa garde. Il est, enfin, au centre de *L'Œil du maître*, planche 8, debout, sa lorgnette à la main, le regard vif et conquérant dirigé hors du cadre, tandis que la bataille de Dresde fait rage à l'arrière plan (ill. 2)².



Trois ans et plusieurs gravures consacrées au crépuscule de l'Empire plus tard, Raffet donna à *L'Artiste* une composition qui, sous le titre *1813* (ill. 1), tenait en réalité de *L'Œil du maître*. Napoléon est au centre, debout sur un tertre, mais cette fois, son visage est tourné vers le spectateur et son regard apparaît sombre et impénétrable. Ses mains sont derrière son dos et serrent le dossier d'une chaise contre laquelle il s'appuie. À sa gauche, la monture sellée dans *L'Œil du maître* fait place à un abri constitué de planches où deux aides-de-camp écrivent l'ordre attendu par un officier d'ordonnance. À la droite de Napoléon, les grenadiers avancent en rangs rendus quasi fantomatiques par la fumée et la pluie oblique. Plus aucune allusion n'est faite à la bataille de Dresde, dernière grande victoire de l'empereur, renforçant le côté allégorique de la planche qui isole la figure de Napoléon, anticipant sa chute et la disparition de la Grande Armée.

Préparatoire à cette lithographie, notre dessin prouve que l'artiste avait envisagé de dramatiser encore davantage la scène, tout en la rendant plus triviale et en la situant plus exactement à Dresde, au petit matin pluvieux du deuxième jour de la bataille, le 27 août 1813. Si l'on y retrouve la hutte des aides-de-camp et l'officier tels qu'ils figureront, logiquement en contrepartie, dans la planche de *L'Artiste*, le reste est tout différent. S'appuyant sur sa chaise, l'empereur est ici vu de dos, observant la manœuvre des troupes dans la plaine. Sa silhouette immédiatement reconnaissable, légèrement courbée, ne laisse en rien deviner les pensées qui l'absorbent et lui font ignorer l'orage qui s'abat sur le champ de bataille.

La scène est traitée rapidement, comme prise sur le vif. Le pinceau nerveux et alerte ne saisit que l'essentiel, suggérant en quelques traits la violence de la pluie, le mouvement des cuirassiers, le souffle du vent dans les habits de Napoléon et les plis de la toile qui recouvre l'abri. Jouant avec le velouté de l'encre diluée et la clarté du papier laissé parfois en réserve, Raffet distribue les masses et les plans et modèle les volumes avec un sens rare du clair-obscur. Pour finir, il renforce à la gouache l'opacité de la fumée, confirmant ainsi sa place centrale, *a contrario* de toutes les règles académiques. Abandonnée dans la lithographie finale, cette mise en scène d'une grande intensité dramatique, révèle la complexité de la figure napoléonienne dans l'œuvre de Raffet, qui se découvre un peintre plus romantique que dans ses lithographies et ses croquis d'après nature. À tel point, que le texte de *L'Artiste* semble curieusement correspondre mieux à notre dessin, avec son atmosphère à la fois lyrique et tendue, qu'à la lithographie.

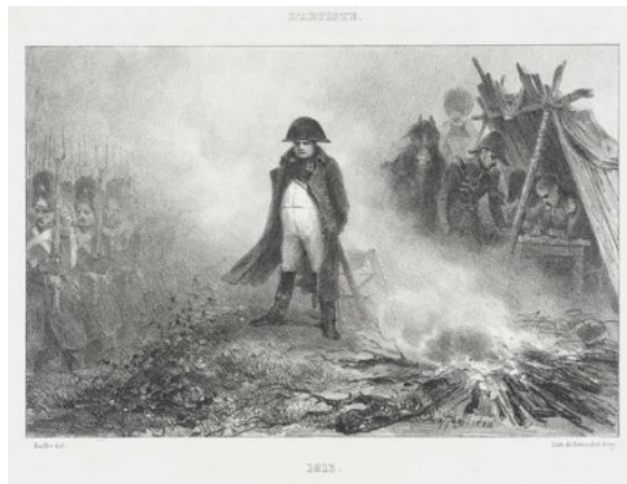
A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Pierre Ladoué, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, A. Michel, 1946.
- Hector Giacomelli, *Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, Paris, 1862.

¹ [Non signé], « 1813 », *L'Artiste*, t. XII, 1836, p. 244.

² Hector GIACOMELLI, *Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, Paris, 1862, cat. 365, 369, 372.



Ill. 1.
Denis Auguste Raffet.
1813.
 1836. Lithographie.



Ill. 2.
Denis Auguste Raffet.
L'Œil du maître.
 1833. Lithographie.



Paul CHABAS
(Nantes, 1869 - Paris, 1937)

16

a. ÉTUDE DE BUSTE FÉMININ POUR JEUNE FILLE AU BAIN

Huile sur toile marouflée sur panneau

Signé en bas à gauche

37,5 x 48 cm

b. ÉTUDE DE FEMME NUE DE PROFIL POUR SOUS LES BRANCHES

1910

Huile sur papier maroufflé sur toile marouflée sur panneau

Signé en bas à droite

64 x 45 cm

Provenance

- France, collection particulière

Issu d'une famille nantaise cultivée, le jeune Paul Chabas abandonna ses études qui le destinaient à la Marine pour une carrière artistique, vocation découverte au gré des séjours passés à dessiner dans la propriété familiale située sur les bords de l'Erdre. À l'âge de quinze ans, Paul rejoignit son frère Maurice à l'Académie Julian, où il évolua sous la direction de William Bouguereau et de Tony Robert-Fleury, et bénéficia de l'influence d'Émile Ménard et de Jules Adler. Dès 1886, Chabas exposait au Salon. Loin de la sensibilité symboliste et spirituelle de son frère, il fut d'abord reconnu comme portraitiste mondain. Il s'illustra au Salon de 1895 avec *Chez Alphonse Lemerre à Ville d'Avray*¹, portrait collectif commandé par l'éditeur parnassien représenté entouré des auteurs qu'il publiait : Leconte de Lisle, François Coppée, José-Maria de Hérédia, Alphonse Daudet, Sully Prudhomme.

En 1899, Chabas remporta le Grand Prix pour son tableau *Joyeux ébats*, couronné d'une médaille d'or à l'Exposition Universelle l'année suivante. L'artiste y peignit de toutes jeunes femmes s'ébattant dans les eaux du lac d'Annecy. Ces baigneuses fraîches et naturelles s'avèrent un succès. Désormais, Paul Chabas exposa « presque chaque année [...] une nouvelle variation sur la joie de vivre, le charme de l'adolescence, la beauté de la lumière, la tendre harmonie de jeunes corps baignant dans une atmosphère vivante de reflets. [...] Était-ce le frisson de la fraîcheur, celui de la



Ill. 1.

Paul Chabas.

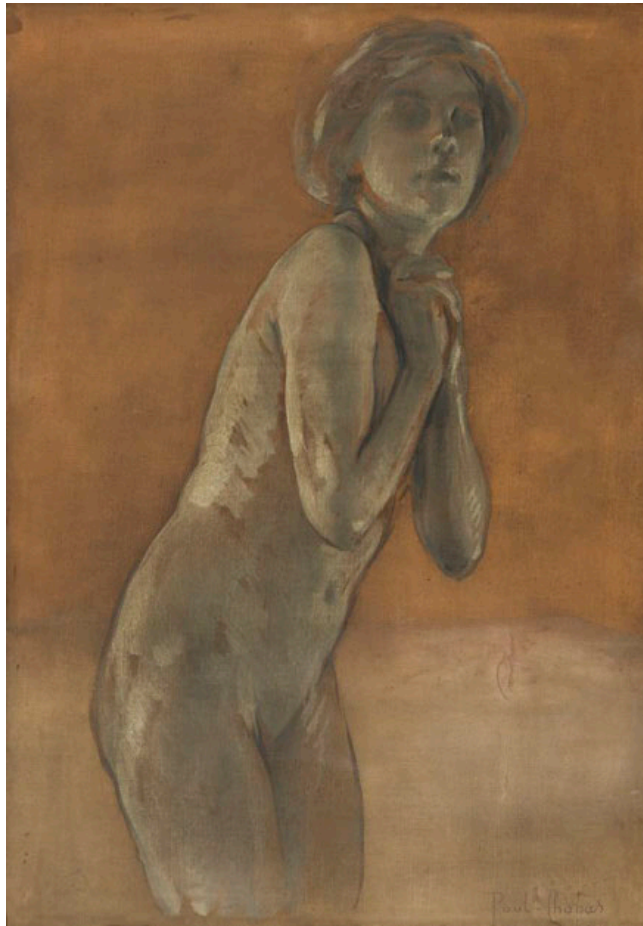
Baigneuse.

Huile sur panneau. 49 x 33 cm.

Collection particulière.



a



b





pudeur qui courait sur ces jeunes nudités ? Chabas trouva les gestes charmants et nouveaux, et l'on comprend le succès presque universel qu'obtinrent tant de scènes heureuses »². Chabas est un excellent dessinateur, dont la main sûre reflète une éducation classique en quête d'un idéal de beauté. Aussi sensible à la grâce du corps qu'attentif à la représentation du paysage dans lequel il s'insère, l'artiste travaille souvent en extérieur et emmène ses jeunes modèles poser dans la nature, ce qui contribue au caractère spontané de ses œuvres.

Notre *Étude de buste féminin* correspond à un détail de la *Jeune fille au bain* dont on connaît une petite version préparatoire au cadrage serré (*Baigneuse*, huile sur panneau, 13,5 x 10 cm, vente Ader Nordmann, 8 juin 2013, lot 169) et une version plus aboutie (*ill. 1*). Chabas se concentre ici sur ce geste de pudeur qui est une constante dans son œuvre : la jeune femme croise les mains sur la poitrine, retenant un drap qui la couvre à demi. Un bracelet au poignet souligne sa finesse juvénile. L'huile légère de l'étude modèle librement les chairs d'un brun soutenu et de rehauts de blanc, sur une toile écrue laissée en réserve.

Quant à l'*Étude de femme nue de profil*, elle est préparatoire à l'un des chefs-d'œuvre de l'artiste, *Sous les branches*, tableau accueilli triomphalement au Salon des artistes français en 1910 sous le n° 424 (*ill. 2*, probablement préparatoire au tableau du Salon), aux côtés du *Portrait de Mme Henri Lavedan*. Chabas étudie ici avec une grande délicatesse l'une des trois jeunes filles de *Sous les branches*. Le corps est légèrement penché en avant, les mains jointes sur la poitrine et le visage mutin saisi avec retenue. Le médium employé en transparence laisse paraître l'appât du papier. Les courbes du corps souple, aux carnations nacrées, sont tour à tour cernées d'un trait sombre ou rehaussées de l'éclat blanc d'un reflet de lumière.

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

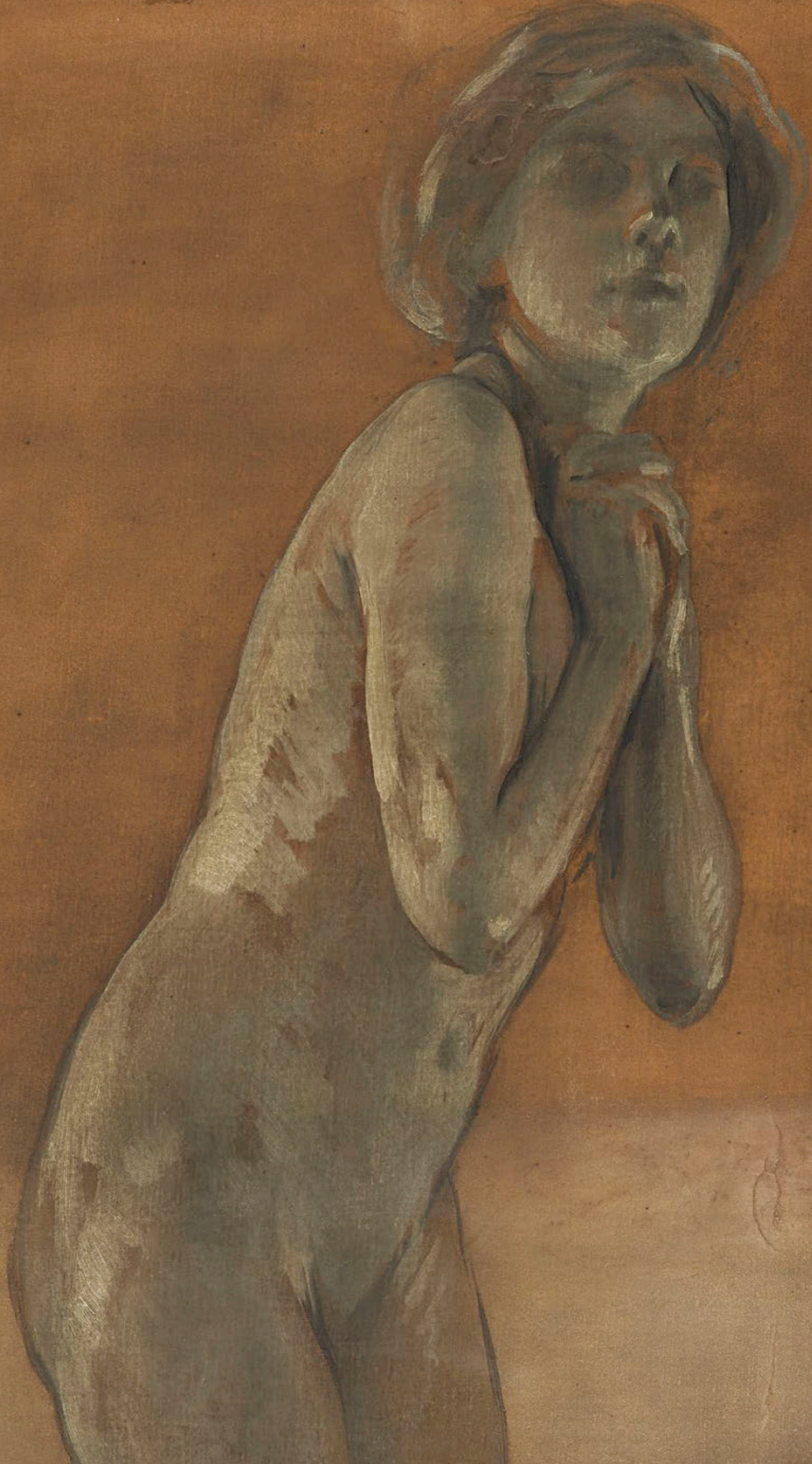
- Jean VALMY-BAYSSE, *Paul Chabas : sa vie, son œuvre*, Paris, F. Juven, 1910.

¹ Un temps propriété de Camille Corot, vendue chez Christie's en 1997, l'œuvre est aujourd'hui en main privée.

² S.n., Notice nécrologique dans *l'Illustration*, 22 mai 1937.



Ill. 2.
Paul Chabas.
Naiades.
 Huile sur toile. 61 x 66 cm. Collection particulière.



Paul César HELLEU

(Vannes, 1859 - Paris, 1927)

17 | LA FILLE DE L'ARTISTE, PAULETTE, DESSINANT

Circa 1920

Sanguine sur papier

Signé *Helleu* en bas à droite au crayon

48,2 x 37 cm

Provenance

- France, collection particulière.

« Il était le plus habile, le mieux doué, Manet, Monet, Renoir, le croyaient comme nous », écrit au sujet de Paul César Helleu son cher ami Jacques-Émile Blanche. Helleu fit ses armes dans l'atelier de Gérôme, où son talent et la sûreté de son goût artistique fascinèrent ses compagnons. A partir de 1880, il peignit des portraits pour le céramiste Deck, chez qui il se lia d'amitié avec Boldini. C'est avec un portrait qu'il fit son entrée au Salon en 1882, et c'est ce genre qui le mena à la célébrité. Ce dandy élégant, silhouette effilée toujours vêtue de noir, fut repéré par Robert de Montesquiou, intellectuel raffiné et arbitre du bon goût de la Belle Époque. L'homme du monde comptait dans son entourage Whistler et Boldini, Debussy et Fauré, Verlaine, Rimbaud, Proust, Goncourt ou encore Mallarmé. Rapidement, Helleu devint l'un des portraitistes favoris du Tout-Paris.

Attiré dès la première heure par l'impressionnisme, Paul Helleu avait abordé tous les genres, de la marine au paysage, et conçut quelque amertume à en être réduit à l'image de « portraitiste mondain » qui ne saurait le résumer. Dès la fin des années 1890, fort de son succès dans le domaine et doutant de sa peinture, il ne présentait plus au Salon que des dessins et des pointes sèches.

« Femmes-fleurs, femmes-enfants, ce sont les vrais modèles d'Helleu, rare maître des élégances », écrivait Montesquiou, rappelant combien la femme fut le cœur du travail d'un artiste qui ne souhaitait avoir pour modèle que des femmes jeunes et belles. S'il fut un homme volage, Helleu demeura toute sa vie tendrement attaché à son épouse et à ses enfants. Son salon peint en blanc, orné de meubles Louis XVI et de cadres dorés, est également son atelier, lieux de scènes intimistes expressives et sans mièvrerie. Helleu ne se lasse pas de saisir, au crayon ou à la pointe sèche, la grâce de sa femme Alice, son modèle favori, et les jeux de ses enfants, Ellen, Jean et Paulette.



Ill. 1.

Paul-César Helleu.

Madame Helleu, à genoux, regardant un carton à dessin avec Paulette.

Sanguine, fusain et rehauts de blanc sur papier. 47,8 x 54,8 cm.

Paris, Musée du Louvre, DAG, inv. 41270.

Née en 1905, la cadette du couple Helleu fut éveillée dès son plus jeune âge au plaisir du dessin, comme le rappelle *Madame Helleu, à genoux, regardant un carton à dessin avec Paulette* (ill. 1) ou *Paulette enfant, à genoux, dessinant sur une grande feuille* (musée du Louvre, DAG, inv. 41266, sanguine et rehauts de blanc, 54,3 x 44,3 cm). La jeune fille a la grâce féline de sa mère, son nez légèrement retroussé, ses traits fins et sa généreuse chevelure rousse. Paul Helleu l'a surprise ici au détour de l'appartement, assise les jambes croisées, les yeux baissés sur le dessin qu'elle exécute. On retrouve cette expression dans *Paulette assise à l'extrémité d'un canapé près de sa mère* (ill. 3).

Helleu dessinait vite, presque hâtivement. La sanguine est ici posée en traits francs, appuyés, d'un geste sûr et sans estompe. C'est bien le même profil que celui de *Paulette*



assise, de trois quarts à gauche, dessinant ; Paulette en buste (musée du Louvre, DAG, inv. 41277, sanguine, fusain et rehauts de blanc sur papier, 47,6 cm x 56,5 cm), mais l'expression appliquée de l'enfant a désormais laissé place à la grâce mutine de la jeune fille, « femme-fleur ».

On décèle ici le regard de l'artiste, mais aussi l'affection du père, comme le rappellent ces mots qu'il écrivait en 1921 à Paulette, à propos d'une pointe sèche la représentant, admirée aux États-Unis où il était en voyage : « Ta gravure a eu un succès étonnant. C'est que je t'aime beaucoup et que cela a dû être gravé par moi en le faisant ».

M.B.

Nous remercions Mme Frédérique de Watrigant d'avoir confirmé l'attribution de notre dessin qui sera inclus dans le catalogue raisonné des œuvres de l'artiste en préparation.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Frédérique L. de Watrigant (dir.), *Paul-César Helleu*, Paris, Somogy, 2014.
- Francesca Dini (dir.), *Boldini, Helleu, Sem : protagonisti e miti della Belle Époque*, Milan, Skira, 2006.
- Anne-Marie Bergeret-Gourbin, Marie-Lucie Imhoff, *Paul Helleu, 1859-1927*, cat. exp., Honfleur, Musée Eugène Boudin, 1993.



Ill. 2.

Paul-César Helleu.

Paulette assise à l'extrémité d'un canapé près de sa mère.

Sanguine, fusain et rehauts de blanc sur papier. 42 x 51,2 cm.
Paris, Musée du Louvre, inv. 41275.





Marie Joseph Léon CLAVEL dit IWILL

(Paris, 1850 - 1923)

18 | PARIS, LA SEINE, DE NUIT, DEPUIS LE PONT DU CARROUSEL

1900

Pastel sur toile

Signé en bas à droite et daté 28 janvier 1900 en bas à gauche

Au dos, sur le châssis, étiquettes portant les inscriptions : « n° 162, Carnegie Institute, Pittsburgh, PA, USA, artiste IWILL M. J., professeur, Lansyer, 11 Quai Voltaire, Paris » ; « NAVEZ, emballages de tableaux, 76, rue Blanche, Paris, Exposition..., n° 30, M. IWILL, pastel »

48,5 x 72,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Expositions

- 1900, Paris, Exposition Internationale Universelle, groupe II, œuvres d'art, classes 7 à 10, n° 1031.
- 1911 ou 1912, Pittsburgh, Carnegie Institute, n° 162.

Le nom d'Iwill apparut pour la première fois au Salon des artistes français en 1895 : le jeune peintre y exposait un *Effet de neige à Suresnes un jour d'hiver*. Léon Clavel aurait choisi ce pseudonyme tiré de l'anglais « I will » pour signifier sa détermination d'embrasser une carrière artistique, un choix qu'il effectua contre le gré de son père, secrétaire général à l'Assemblée Nationale. Iwill avait été retenu prisonnier en Suisse pendant la guerre de 1870, et avait effectué plusieurs missions pour l'État, notamment au Maroc en 1872, avant d'abandonner ses fonctions pour se former auprès du peintre autrichien Kuwasseg, et du vendéen Lansyer. C'est la nature qui l'attirait, et c'est au paysage qu'il s'adonna toute sa vie, voyageant inlassablement. Venise et la Normandie furent ses sujets de prédilection, mais Iwill sillonna également le Pas-de-Calais et les Flandres, les environs de Paris ou encore la Bretagne.

« Pastelliste ou peintre, Iwill aime le miroir des eaux, le grain qui vient, le vent mouillé des mois d'hiver [...]. Ses tons de pastel en ont retenu la nacre changeante, le gris-perle des fonds à la lueur verdâtre ou rosée », écrivait Raymond Bouyer¹. L'artiste excellait autant à l'huile qu'au pastel, en peintre de l'atmosphère, son sens de l'observation le gardant de s'enfermer dans un système. Iwill affectionnait particulièrement les effets de brume ensevelissant sous un voile épais le soleil ou la lune.



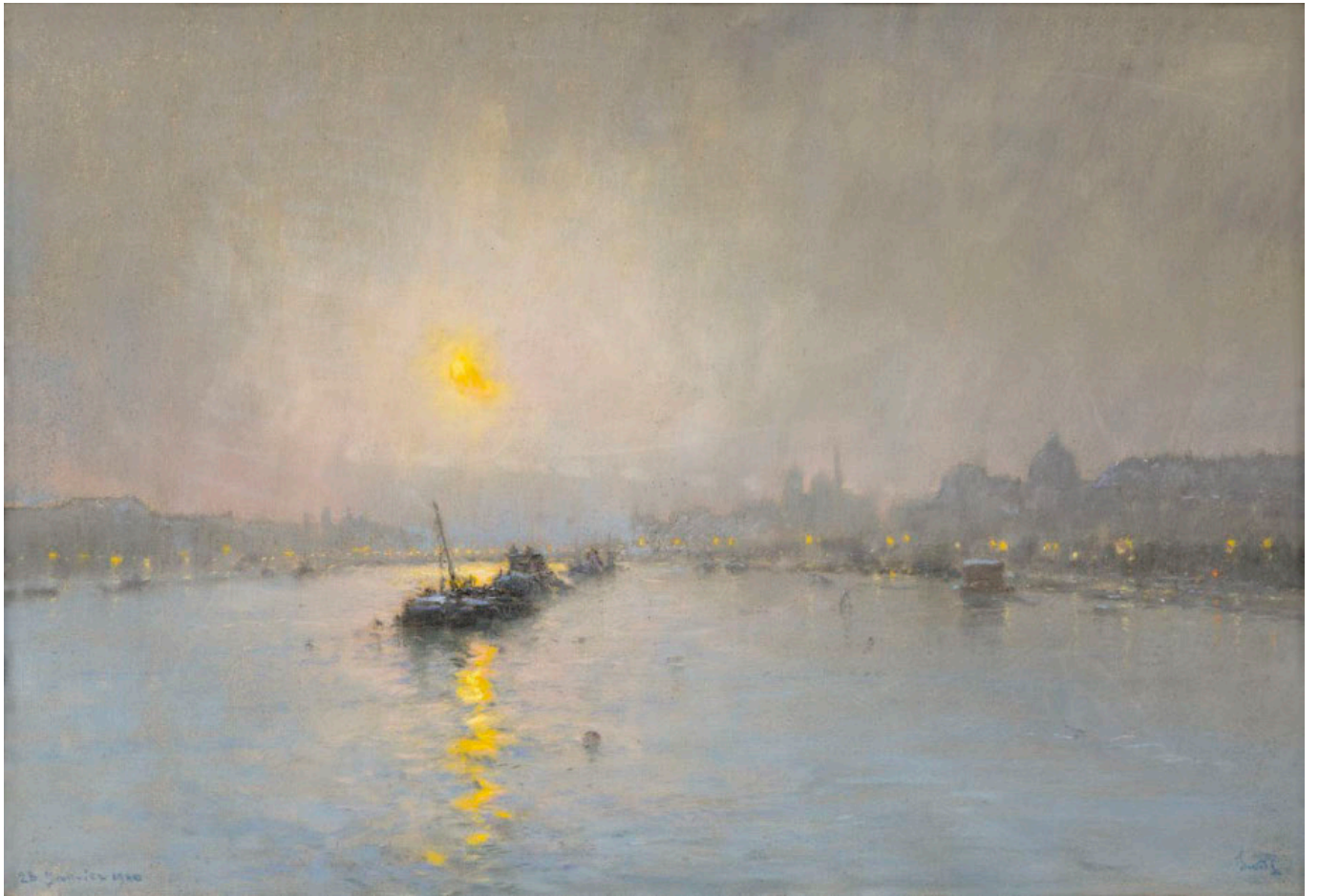
Ill. 1.

Marie Joseph Léon Clavel dit Iwill.

Venise.

Pastel sur papier. 36 x 45 cm. Collection particulière.

Demeurant à Paris au 11, quai Voltaire, c'est tout naturellement en contrebas de chez lui, sur le Pont du Carrousel, qu'il a posé son chevalet ce 28 janvier 1900. Nous sommes à l'aube de l'Exposition Universelle, où l'on y retrouve certainement notre pastel sous le titre *Paris, la nuit* (n° 1031).



Sur une toile préparée avec une base bleue claire, l'artiste enveloppe le paysage d'un voile nocturne gris chaud qui mêle dans une même tonalité le ciel, l'eau et l'architecture. Une généreuse pleine lune à demi dévoilée se reflète dans le fleuve, en touches de jaune franc auxquelles répond la lumière des lampadaires qui ponctuent les quais et le Pont des Arts. Au milieu du fleuve, dans un contraste plus dense, l'artiste a placé une péniche. D'autres embarcations sont amarrées le long des quais. On devine rive droite le port de Saint-Nicolas que surplombe le Louvre, quand se dressent rive gauche le dôme de l'Institut et la silhouette de Notre Dame.

On retrouve ce traitement atmosphérique du paysage et cet effet de brume légère dans plusieurs œuvres d'Iwill comme *Nuit grise* (musée d'Orsay, inv. RF 938, huile sur toile, 60 x 92 cm), vaste paysage aux tonalités bleues et grises, éclairé par la lune, ou encore la *Vue de Venise* dans laquelle embarcations et monuments se découpent en silhouette sur une lagune brumeuse (ill. 1). La maîtrise du pastel d'Iwill pour traduire les effets de lumière est également manifeste dans *La Hague* (pastel sur papier, 1895, 57,5 x 89,5 cm, collection particulière).

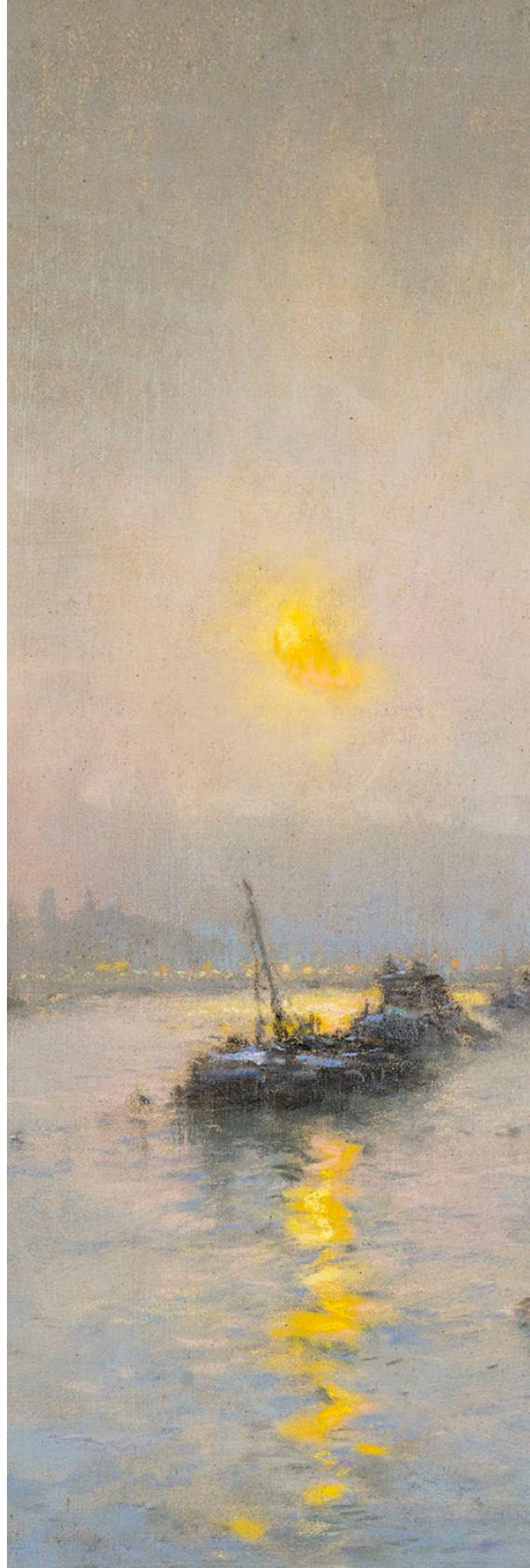
Le peintre exposa à plusieurs reprises aux États-Unis. On le trouvait en 1910 au Detroit Museum of Art, qui lui consacrait une exposition personnelle. Le Carnegie Institute conserve dans ses archives des lettres de l'artiste datées de 1911 et 1912, et c'est probablement à cette époque qu'il y exposa notre pastel, comme le rappelle une étiquette au verso du châssis, bien qu'il ne figure pas dans les catalogues de l'Exposition annuelle de l'Institut.

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- *Une ville pour l'impressionnisme : Monet, Pissarro et Gauguin à Rouen*, cat. exp., Rouen, Musée des Beaux-arts, 2010.
- *Tableaux, pastels, et aquarelles par M. J. Iwill et provenant de son atelier*, vente après-décès de l'artiste, 6 février et 22 novembre 1924.

¹ Dans *L'art et la couleur. Les maîtres contemporains*, Paris, Laurens, 1908.





Félicien ROPS

(Namur, 1833 - Essonnes, 1898)

19 | LE MAILLOT,

DESSIN PRÉPARATOIRE POUR LE NUMÉRO 77 DE LA SÉRIE LES CENT LÉGERS CROQUIS SANS PRÉTENTION POUR RÉJOUIR LES HONNÊTES GENS

1878

Pastel, fusain, estompe et grattage

21,8 x 14,9 cm

Provenance

- Probablement collection personnelle de l'artiste.
- Acquis à la Galerie Patrice Derom, Bruxelles (Belgique) dans les années 1990.
- Belgique, collection particulière.

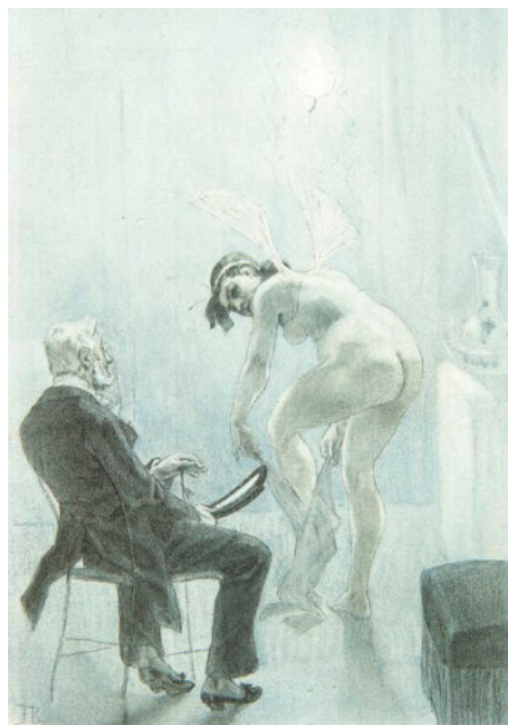
Œuvres en rapport

- Félicien Rops, *Le Maillot*, fusain, aquarelle, crayon, sanguine sur papier, 21 x 15 cm, Allemagne, collection particulière (ill. 1).
- Félicien Rops, *Le Maillot*, lithographie (ill. 2).

Je ne sais, du reste, peindre qu'entièrement d'après nature. Je tâche tout bêtement et tout simplement de rendre ce que je sens avec mes nerfs et ce que je vois avec mes yeux, c'est là toute ma théorie artistique. [...] J'ai encore un autre entêtement, c'est celui de vouloir peindre des scènes et des types de ce XIX^{ème} siècle, que je trouve très curieux et très intéressant ; les femmes y sont aussi belles qu'à n'importe quelle époque, et les hommes sont toujours les mêmes.

Félicien Rops à Fortuné Calmels, 1863, cit. Robert Delevoy et al., *Félicien Rops*, Lausanne, Paris, 1985, p. 109.

Fils unique d'un industriel namurois, Félicien Rops quitta tôt sa ville natale et s'installa à Bruxelles alors en proie à une véritable effervescence créative. Bien qu'inscrit en droit à l'Université libre de Bruxelles, il se consacra à l'écriture – il fonda un hebdomadaire artistique et satirique *Uylenspiegel* – et prit des cours de peinture à l'Atelier Saint-Luc, animé par Ernest Slingeneyer et rassemblant des artistes d'avant-garde. Il débuta comme caricaturiste, puis entama une carrière d'illustrateur. En Belgique, puis en France où il vécut depuis 1874, les écrivains célèbres firent appel à lui : son ami Charles De Coster, Jules Barbey d'Aurevilly, Joséphin Péladan, Paul Verlaine, Charles Baudelaire ou Stéphane Mallarmé.



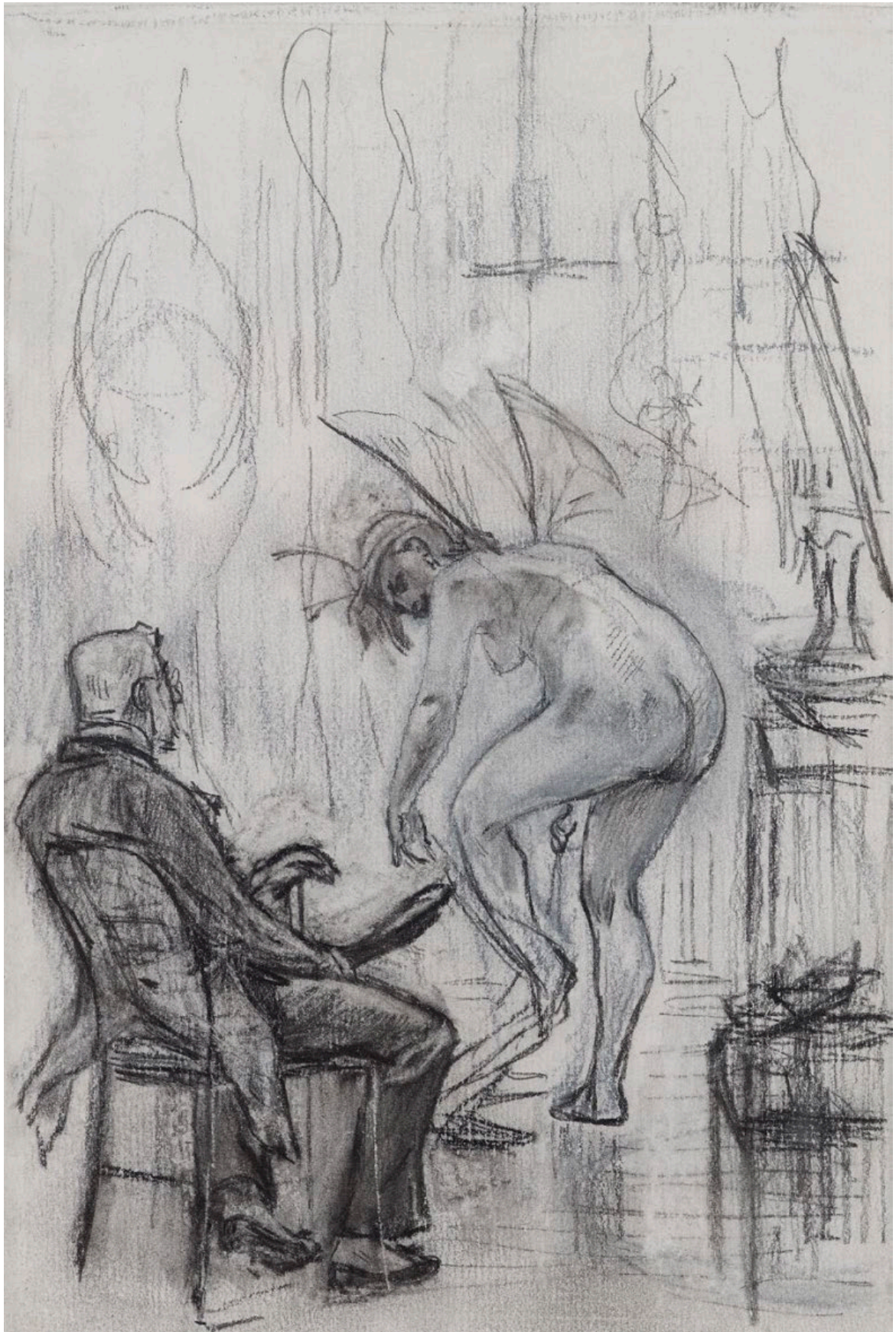
Ill. 1.

Félicien Rops.

Le Maillot.

1878. Fusain, aquarelle, crayon, sanguine sur papier.
21 x 15 cm.

Allemagne, collection particulière.





Ill. 2.
Félicien Rops.
Le Maillot.
 Lithographie.

Dès la fin des années 1870, Rops fut incontestablement l'un des artistes les plus à la mode à Paris, tout en demeurant inclassable. Peintre à ses heures, virtuose de la gravure, il fut avant tout un dessinateur, maîtrisant toutes les techniques, qu'il mélangeait souvent : crayon, crayons de couleur, pastel, détrempe, estompe et fusain. Il utilisait le papier spécial, le papier Pelée, dont il appréciait la capacité à rendre les effets de blanc.

Rops fut fasciné par les affres et les extrêmes d'une société parisienne dont l'atmosphère lui fournissait des « pensées crânes et neuves »¹ et des sujets puisés dans la rue, le cirque ou les maisons closes. C'est pendant cette période d'intense création que l'artiste considérait lui-même comme une « mue », cherchant sans cesse à se renouveler, qu'il réalisa ses œuvres les plus marquantes. 1878, année phare, vit naître

la *Tentation de Saint Antoine*, puis la sulfureuse et célèbre *Pornocratès* que Rops refusa d'exposer jusqu'en 1896 (aquarelle, pastel et rehauts de gouache, 75 x 48 cm, Musée provincial Félicien Rops) et les premiers dessins des *Cent Légers Croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens* qui mettaient en scène le même « demi-nu moderne ».

Ce vaste projet de « comédie humaine et amoureuse » fut inspiré du *théâtre de marionnettes érotique de la rue de la Santé* fondé en 1862 et conçu « d'après l'idée simple de Molière, de réjouir les honnêtes gens ». En 1864, Rops peignit un frontispice pour le théâtre dont il réutilisa les éléments pour celui de ses *Cent Croquis*. Les dessins étaient destinés au bibliophile Jules Noilly : le commanditaire et l'artiste définirent ensemble le principe de « représenter toutes les femmes de l'époque » et « sans préméditation d'œuvre érotique ». Si certaines scènes évoquent le monde rural ou le cirque, la plupart se rapportent, de manière directe ou codée, à la prostitution, mettant en évidence l'hypocrisie bourgeoise. Sur un mode anecdotique, chaque dessin élabore sa propre structure narrative, rendue explicite grâce au titre que porte l'image.

En août 1878, Rops écrivit une lettre à Noilly depuis Anseremme où il séjournait à l'auberge « Au Repos des Artistes » : « Les *Cent croquis* sont entièrement terminés ; ils sont faits. Il ne reste qu'à les parachever et à leur donner le dernier et indispensable coup de crayon de la fin² ». En réalité, l'entreprise ne fut pas terminée. Le 12 décembre 1878, le dessinateur écrivit à Noilly depuis les environs de Fontainebleau : « Je vous envoie la liste des dessins déjà faits pour les *Cent Croquis* [...] Je vous fais parvenir soixante-dix-sept dessins [...] En plus le frontispice des *Cent croquis* et les frontispices des 1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e, 5^e, 6^e, 7^e dizains. Restent donc vingt-trois dessins, plus les frontispices des 8^e et 9^e dizains, et un dessin de postface. »

Le « Dizième et dernier dizain » – frontispice ouvrant un groupe de dix dessins – intitulé *La Clôture* (ill. 3) date de 1881. En tout, Noilly reçut cent-treize dessins : les cent croquis proprement dits, deux frontispices généraux, une postface *Les Adieux de la folie* et dix « dizains ». Le commanditaire y ajouta un dessin représentant l'atelier de Félicien Rops et fit relier l'ensemble en deux volumes sous maroquin rouge. Il fit également graver quatre œuvres, dont *Le Maillot* (ill. 2), le numéro 77 de la liste de Rops. À la vente de Noilly en 1886, l'ouvrage fut adjugé 15 000 francs³, puis revendu feuille par feuille. L'aquarelle bleu oxydrique du *Maillot* fut ainsi séparée du reste de la série. Elle est aujourd'hui conservée dans une collection particulière allemande (ill. 1)⁴.

La feuille monochrome que nous présentons est le dessin préparatoire au croquis numéro 77, réalisé à la pierre noire et au fusain. La scène se passe dans les coulisses d'un théâtre, thème de prédilection de Rops. Une jeune femme est en train d'enfiler son maillot de corps sous le regard lourd d'un homme d'un certain âge, mais étonnamment coquet. L'actrice porte déjà les ailes de son costume et un serre-tête orné d'antennes : elle figure probablement un papillon de nuit, image qui était alors employée pour désigner les prostituées. C'est l'un de ces « demi-nus modernes » chers à Rops qu'il recherche dans les rues de Paris. Dans une lettre célèbre à Noilly, il écrit : « je n'étais resté à Paris que trois jours pour faire poser une demi-douzaine de petits modèles que l'on ne trouve que là. J'estime que pour les études du nu moderne il ne faut pas faire le nu classique mais bien le nu d'aujourd'hui qui a son caractère particulier et sa forme à lui qui ne ressemble à nulle autre. Il ne faut pas faire le sein de la Vénus de Milo mais le sein de Tata qui est moins beau mais qui est le sein du jour. »

Le tracé rapide et énergique du dessin donne à la scène un aspect instantané et intimiste, tandis que les parties effacées et les corrections permettent de voir le travail de la mise en place et la recherche d'un meilleur effet. Rops fait ainsi se pencher davantage la jeune femme et abaisse la main gauche de l'homme. Il hésite également sur la hauteur du miroir sur le mur qui disparaît dans la version finale. Celle-ci contraste avec l'esquisse par sa clarté et la précision de ses lignes.

A.Z.

Nous remercions les conservateurs du Musée Félicien Rops de Namur d'avoir confirmé l'attribution de notre œuvre.

Bibliographie générale

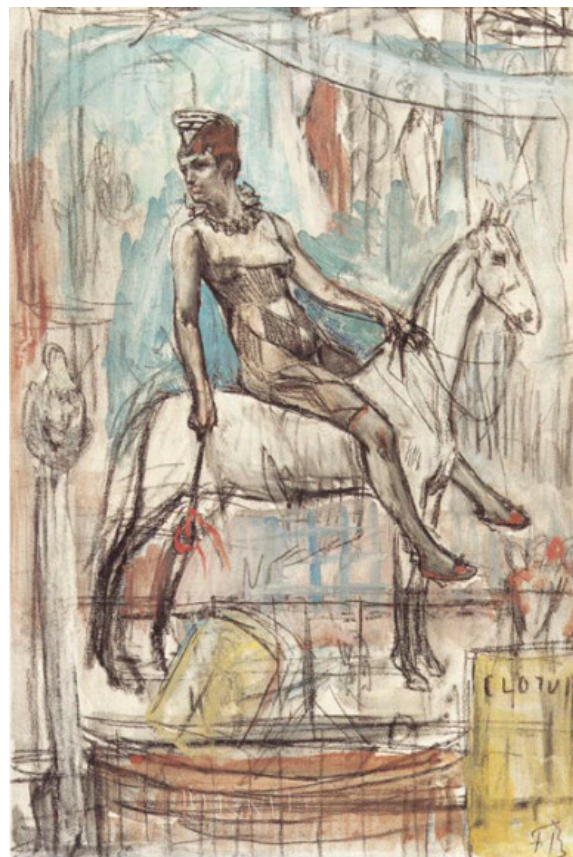
- Bernadette Bonnier (dir.), *Le musée provincial Félicien Rops*, Bruxelles, Dexia et Fonds Mercator, 2005.
- Bernadette Bonnier (dir.), Véronique Leblanc, Didier Prioul et Hélène Védrine, *Rops suis, aultr ne veulx estre*, Bruxelles, Complexes, 1999.
- Robert Delevoey et al., *Félicien Rops*, Lausanne, Paris, Bibliothèque des Arts, 1985.
- Jef Meert, *Félicien Rops. L'œuvre gravé érotique*, Anvers, Loempia, 1986.
- Thierry Zéno, *Les Muses sataniques - Félicien Rops, œuvre graphique et lettres choisies*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1985.

¹ Félicien Rops à Léon Dommartin, Paris, 31 octobre 1883.

² Robert Delevoey et al., *Félicien Rops*, Lausanne, Paris, 1985, p. 144.

³ *Catalogue de livres rares et curieux, anciens et modernes, et d'une précieuse collection de livres de l'École romantique, composant la bibliothèque de M. J. Noilly*, Paris, Drouot, Maurice Delestre, 20 mars 1886, lot 1046.

⁴ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops. 1833-1898*, cat. exp. Hanovre, Wilhelm-Busch-Museum, 1999, ill. 118.



Ill. 3.

Félicien Rops.

Cloture. Dixième et dernier dizain.

1880. Crayon, pierre noire, aquarelle, rehauts de gouache sur papier. 22 x 15 cm.

Signé FR. Musée d'Ixelles.

Maximilien LUCE

(Paris, 1858 - 1941)

20 | PARIS, OUVRIERS ET TRAVAILLEURS SUR LES QUAIS DE LA SEINE

Circa 1900

Huile sur papier maroufflé sur carton

Signé en bas à gauche

60 x 73 cm

Provenance

- France, collection particulière

C'est une personnalité attachante que celle de Maximilien Luce, ce que résume très justement le critique Arsène Alexandre à l'occasion d'une exposition de l'artiste à la galerie Bernheim, en 1929 : « Ce qui ressort d'un examen d'ensemble de son œuvre, c'est la grande unité de son tempérament à travers des recherches fort diverses... La grande dominante : une virile tendresse, en pleine nature, un sentiment grave et décidé devant les spectacles de l'activité humaine [...]. Son art a tous les caractères de la simplicité, de la force et de la bonté [...]. Cet esprit chaleureux, généreux, a fait passer dans la peinture l'ardeur de son âme de brave homme, comme Corot dans la sienne son âme virgilienne. »

Maximilien Luce travailla comme apprenti puis ouvrier graveur, tout en se formant à l'Académie Suisse, dans la lignée de ses prédécesseurs impressionnistes, et dans l'atelier de Carolus-Duran. Le petit parisien avait été profondément marqué, à l'âge de treize ans, par la Semaine sanglante réprimant la Commune. Son engagement social fut à la mesure de cette expérience de jeunesse, qui ressurgira près de trente ans plus tard avec le tableau célèbre *Une rue de Paris en mai 1871* (Musée d'Orsay, inv. RF1977 235).

La rencontre de Maximilien Luce, lors de son service militaire, avec les milieux anarchistes orienta son engagement politique futur. « Que ne suis-je Daumier ! » confiait-il à Jean Grave, directeur du journal anarchiste *La révolte* et qui employait l'artiste comme dessinateur. Ses préoccupations, pour engagées qu'elles furent, tinrent plus de l'humaniste que du revendicateur, reflet d'une sensibilité soucieuse de placer l'homme au cœur de son travail.



Ill. 1.

Maximilien Luce.

Le Rémouleur.

Vers 1907. Huile sur toile. 54 x 65 cm.

Collection particulière.

Le peuple des travailleurs occupa constamment la quête plastique de Maximilien Luce (*ill. 1*). La Belgique fut pour lui une révélation. Accueilli par Émile Verhaeren en 1896, il séjourna à Bruxelles avant de parcourir la région de Charleroi. Proche de l'esthétique de Constantin Meunier, dont il copia les œuvres, Luce fut profondément marqué par ce paysage scandé d'usines, de terrils, de cheminées et de haut-fourneaux. « Ce pays m'épouvante. C'est tellement terrible et beau que



je doute de rendre ce que je vois », écrivit-il à Henri Edmond Cross. A Paris, Luce retrouva des motifs similaires au tournant du siècle avec les chantiers occupant la capitale, ceux de l'Exposition Universelle de 1900, et les grands travaux de percement du métro. Il y découvrit une abondance de sujets, au gré des débardeurs et déchargeurs sur les quais, des batteurs de pieux, terrassiers, maçons ou bitumiers.

Maximilien Luce représente ici un groupe d'ouvriers sur les quais de la Seine, affairés à décharger une embarcation. L'œil du peintre décèle la beauté là où le passant ne prêterait pas l'œil, et traduit la scène en coloriste sensible. Il emploie une palette lumineuse, faite de bleus et verts tendres, de beiges, roses, mauves, jaunes et ocres, rythmée par le rouge d'une ceinture ou le bleu nuit des ombres. Contrepoint de ces tonalités douces, la touche est large, franche, et laisse apparaître le passage du pinceau, sur un carton visible en réserve. Ami de Pissarro, Georges Seurat ou Paul Signac, Maximilien Luce s'était inscrit dès 1885 dans le courant pointilliste. Il abandonna progressivement la division optique dans la seconde moitié des années 1890, au profit d'une manière plus ample et plus fluide.

La composition dégage une robuste puissance : les hommes au travail sont solidement campés, les lignes géométriques des pontons et des mâts structurent l'espace que rythme le mouvement courbe des corps penchés sur la bielle. Luce a longuement étudié les ouvriers au travail, et traduit avec aisance ce sentiment d'effort. On retrouve ces mêmes profils arc-boutés dans les *Ouvriers chargeant un navire* (huile sur carton, 59 x 72 cm, collection particulière).

L'activité des quais compte parmi les sujets favoris de Luce, qu'il illustra également avec *Les Batteurs de pieux* (1903, huile sur toile, 154 x 196 cm, Musée d'Orsay, inv. RF1977 234), encore emprunt de l'esthétique néo-impressionniste, ou les *Ouvriers sur le quai* (huile sur panneau, 23 x 73 cm, collection particulière), dont la facture est plus proche de celle de notre tableau.

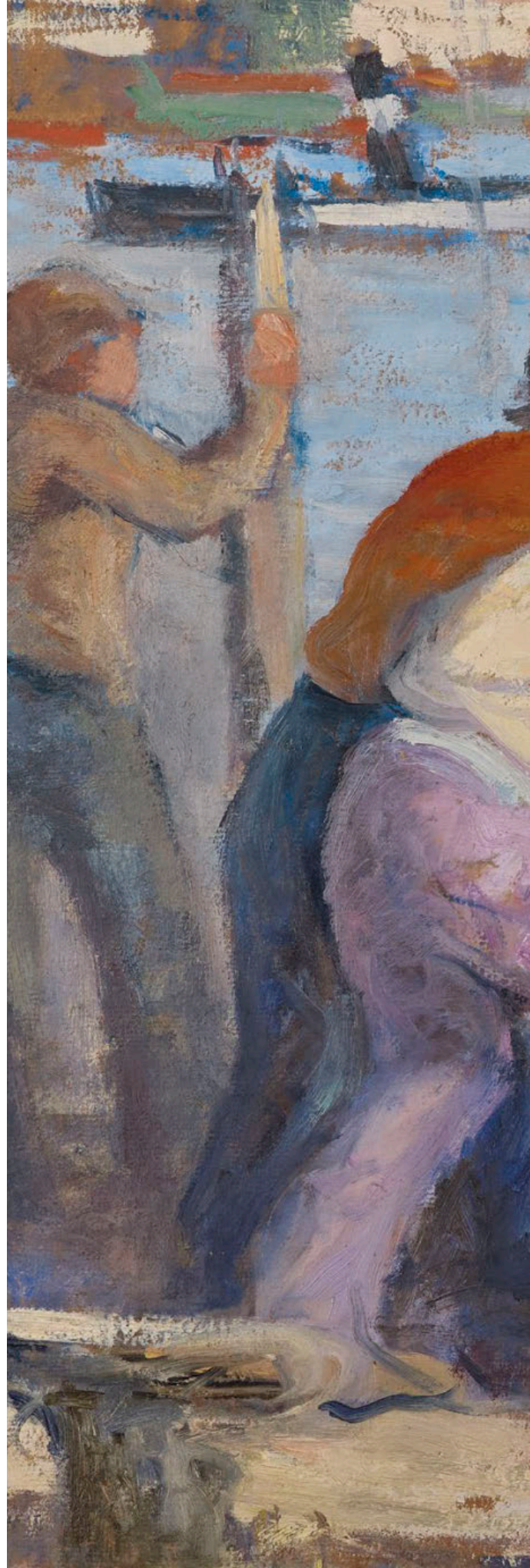
M.B.

Bibliographie relative à l'œuvre

- Jean Bouin-Luce, Denize Bazetoux, *Maximilien Luce : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, La Celle-Saint-Cloud, JBL, 1986, t. II, p. 231, n° 919.

Bibliographie générale

- Josiane Garnovel et al., *Maximilien Luce et les bâtisseurs du Paris haussmannien*, cat. exp. Guéret, Musée d'art et d'archéologie, 2015.
- Marina Ferretti Bocquillon (dir.), *Maximilien Luce, néo-impressionniste. Rétrospective*, cat. exp. Giverny, Musée des Impressionnismes, 2010.
- *Maximilien Luce, peindre la condition humaine*, cat. exp., Mantes-la-Jolie, Musée de l'Hôtel-Dieu, Paris, Somogy, 2000.





Lucien LÉVY-DHURMER

(Alger, 1865 - Le Vésinet, 1953)

21 | LE SILENCE

Après 1895

Photographie, rehauts de graphite, de craie et de gouache

Dédicacé et signé en haut à droite : à Madame Dunoyer / *qui aime ce silence* / LLevy dhurmer

28 x 15,4 cm

Provenance

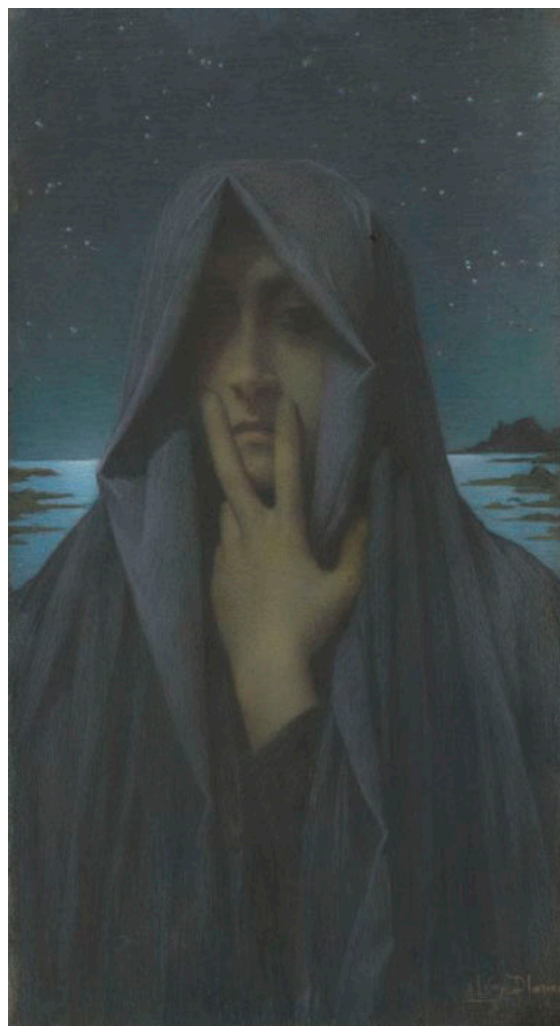
- Belgique, collection particulière

Je remercierai toujours l'artiste qui, tout en séduisant ma rétine, n'oublie pas de nourrir mon esprit en m'incitant à méditer sur le mystère d'un visage ou le sens d'une allégorie – et c'est ce que fait Lévy-Dhurmer [...]. Je l'aime parce qu'où que le conduise son imagination, si lointains que soient les parages où elle s'aventure, il place dans ses atmosphères féériques des êtres vivants, expressifs [...] faisant ce qu'il veut avec un magnifique insouciant des avatars, de la mode, qu'il connaît pourtant aussi bien que nous tous.

Camille Mauclair¹

Œuvre majeure de Lucien Lévy-Dhurmer, *Le Silence* (ill. 1) est aussi l'une des icônes de la génération symboliste. Elle fut exécutée en 1895, l'année où l'artiste mit un terme à son activité de céramiste, qu'il exerçait depuis 1887 à la manufacture de faïences du Golfe-Juan, pour se consacrer à la peinture, et davantage encore au pastel. Lévy-Dhurmer présenta *Le Silence* au cours de sa première exposition personnelle à la Galerie Georges Petit, en 1896 – c'est à cette occasion qu'il accola Dhurmer, une partie du patronyme maternel, à sa signature habituelle « Lucien Lévy ». L'exposition fut saluée par la critique : « Nulle œuvre contemporaine n'opère sur nous à un degré égal à cette séduction lente et irrésistible, cette sorte d'ensorcellement, comme si l'artiste avait vraiment insufflé une âme à ces visages qui nous regardent en silence. Il y a la création magique d'êtres constitués et palpitants. Il s'établit entre eux et nous de mystérieuses correspondances². » *Le Silence* fut à nouveau exposé en 1899 et 1900 à la galerie de la librairie Paul Ollendorff, témoignage du lien qui unissait l'artiste au milieu littéraire.

Les années 1890 furent un sommet dans le cheminement artistique de Lévy-Dhurmer, qui utilise le pastel en virtuose, dans une recherche à la fois plastique et spirituelle.



Ill. 1.

Lucien Lévy-Dhurmer.

Le Silence,

1895. Pastel. 54 x 29 cm.

Paris, Musée d'Orsay, RF 54400.



« La poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible », écrivait Jean Moréas le 18 septembre 1886 dans un article du *Figaro* considéré comme le manifeste du symbolisme littéraire.

Lévy-Dhurmer fut l'un des peintres qui traduisit avec le plus de finesse cette idée dans les arts plastiques. Excellent dessinateur, il ne sacrifie pas la forme à l'idée : « Une forme vague et mal définie ne suffit pas à rendre une vision ; elles ne font qu'embrumer l'esprit ; les artistes qui sont allés plus haut ont donné les formes les plus précises à leur fantaisie. L'art du rêve est basé sur l'observation de la nature », confiait-il³. Le *Silence* illustre à merveille ces propos. Lévy-Dhurmer a repris l'iconographie traditionnelle de l'allégorie : le geste des doigts sur les lèvres est déjà celui du dieu égyptien Horus enfant ou Harpocrate. L'artiste puisa certainement l'inspiration dans le fascinant masque du *Silence* du sculpteur Augustin Préault, exécuté en 1842 pour le tombeau de Jacob Roblès au Père-Lachaise. A leur tour, Fernand Khnopff (*Du silence*, 1890), Henri Martin (*Le Silence*, 1897), ou encore Odilon Redon (*Le Silence*, 1911) explorent ce sujet cher aux symbolistes.

Avec une science avisée de la construction et une exquise pureté de ligne, Lévy-Dhurmer place cette figure drapée dans un format vertical qui accentue son hiératisme. La sobriété de moyens accuse la puissance du geste, comme le sentiment de mystère serein qui s'en dégage. L'emploi du pastel conforte l'impression fugitive d'une apparition. Entre présence et absence, le regard à demi dissimulé derrière le voile est tourné vers le spectateur, qu'il interpelle en lui intimant de se taire. Le graphisme est serré, le modelé sensible du visage et de la main a la douceur d'un Léonard de Vinci, quand les plis sont traités plus largement. L'artiste, qui prit peut-être pour modèle la comtesse Vitali, place cette figure énigmatique devant un paysage marin exempt de références, sous un ciel constellé d'étoiles dont la dimension cosmique suggère l'idée d'éternité.

Dans *La Revue illustrée* du 15 décembre 1899 Achille Ségard décrit avec justesse le sentiment qui saisit ses contemporains à la découverte du *Silence* : « cette tonalité éteinte, cette coloration atténuée donne une impression de calme pacifiant. Le visage de la femme est solennel comme celui d'une statue. La robe et le voile sont drapés comme les plis d'une robe de pierre. Rien ne s'agite. Rien ne parle. [...] L'impression générale est la même que celle que donnent les sphinx accroupis depuis des milliers d'années dans le désert immense et vague. C'est en ne donnant d'importance à aucun détail que le peintre donne de l'importance et de la force au tableau tout entier ».

Notre œuvre est une photographie du *Silence*, reprise par Lucien Lévy-Dhurmer avec un envoi. Son intérêt plastique est doublé d'une valeur sensible, quand on sait l'attachement particulier qui liait l'artiste à son pastel. Hormis ses deux expositions publiques au tournant du siècle, et malgré la fascination qu'il exerça sur les milieux symbolistes, *Le Silence* fut peu diffusé, puisque l'artiste le conserva toute sa vie dans sa chambre, et le vendit peu avant sa mort au couple Zagorowsky. L'œuvre passa en 1976 dans la collection Bobritschew, jusqu'à sa datation en 2006 au Musée d'Orsay.

Le camaïeu de bruns de l'épreuve a été repris pour en accentuer les contrastes : la craie blanche rehausse les plis du drapé, l'éclat des étoiles constellant le ciel, et la clarté de la mer, tandis que des traits de pastel bleu renforcent certaines ombres en rappelant la tonalité de l'œuvre originale.

L'inventaire des archives de Lévy-Dhurmer, réalisé sous la direction de Geneviève Lacambre, est une source de renseignement précieux sur les échanges qu'entretenaient l'artiste avec des personnalités aussi diverses que Pierre Loti, le maréchal Lyautey, le Sâr Péladan, la baronne Robert de Rothschild, Auguste Rodin, René Lalique ou Claude Debussy. On n'y trouve nulle trace de Madame Dunoyer, reflet d'un peintre peu mondain, qui fut toute sa vie aussi discret dans ses amitiés que secret dans son art.

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- *Le mystère et l'éclat, pastels du Musée d'Orsay*, cat. exp. Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2008.
- *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde*, cat. exp., Musée des beaux-arts de Montréal, Centre de cultura contemporània de Barcelona, 1999.
- « La Belle Époque comme l'a rêvée Lévy Dhurmer », *Connaissance des Arts*, mars 1973.
- *Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900*, cat. exp. Grand Palais, Paris, RMN, 1973.
- *Exposition des œuvres du maître français Lucien Lévy-Dhurmer*, cat. expo, Galerie des Artistes Français, Bruxelles, 1927-1928, préface.

¹ Dans *Exposition des œuvres du maître français Lucien Lévy-Dhurmer*, cat. exp. Galerie des Artistes Français, Bruxelles, 1927-1928, préface.

² Dans « La Belle Époque comme l'a rêvée Lévy Dhurmer », *Connaissance des Arts*, mars 1973

³ *Ibid.*



Edgard MAXENCE

(Nantes, 1871 - La Bernerie-en-Retz, 1954)

22 | PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME

1908

Pastel, aquarelle et gouache sur papier de format octogonal

Signé et daté vers le milieu à droite

Dans son cadre en tondo d'origine de style néo-renaissance en bois doré

D. 52 cm

Provenance

- France, collection particulière

Né avec la Commune, parti à l'époque où Nicolas de Staël et Jackson Pollock se taillaient la part belle des cimaises, Edgard Maxence traversa son époque avec l'immuabilité sereine d'un « archaïque moderne », et resta fidèle toute sa vie à l'originalité de son inspiration. Issu d'une famille nantaise aisée, Maxence entra à l'École des Beaux-arts en 1891. Il y effectua un parcours brillant, dans l'atelier du portraitiste nantais Elie Delaunay puis auprès de Gustave Moreau qui le considérait comme l'un de ses meilleurs élèves. Moreau eut une influence déterminante sur Maxence, tout en lui laissant la liberté d'épanouir un style personnel qui tient de Burne-Jones et de Rossetti, dans une veine symboliste précieuse teintée d'attrait pour un monde médiéval idéal, et pour la Renaissance italienne.

Edgard Maxence exposa pour la première fois au Salon des Artistes Français en 1893. Après trois années de présence à la Rose+Croix (1895-1897), et malgré sa sensibilité symboliste, c'est au Salon officiel qu'il resta attaché, le préférant au Salon des artistes de l'âme ou à celui des Indépendants. Entre Paris où il était installé, et la ville de son enfance où le milieu bourgeois appréciait ses talents de portraitiste, Maxence connut une carrière aisée, et ne manqua jamais de commandes. Médaille d'or à l'Exposition décennale de 1900, élu à l'Institut en 1924, l'artiste côtoyait des peintres en vogue comme Paul Chabas ou Henri Martin, mais demeura en retrait de l'effervescente vie artistique de la capitale, privilégiant un travail solitaire, reflet d'un monde intérieur emprunt d'une spiritualité presque mystique.

Le tournant du siècle s'accompagne pour Maxence de la création d'allégories mystérieuses, aux titres énigmatiques, représentant des figures recueillies parées d'atours

médiévaux, d'auréoles, de livres d'heures. Le réalisme des traits, la pose et le décor font plus probablement de notre œuvre un portrait de commande, qui demeure toutefois emprunt de cette esthétique si particulière.

L'écrivain Marc Elder reconnaît à l'artiste un « tempérament d'enlumineur », qui se manifeste en premier lieu dans la complexité de ses recherches plastiques. Maxence explore les limites du médium ; il s'intéresse aux techniques anciennes, pratique la tempera, mêle volontiers la cire et la feuille d'or à l'huile. Dans notre portrait, il associe, sur des traits de mine de plomb, le pastel, l'aquarelle et la gouache, tirant du premier le velouté, du second la grâce légère, et du dernier la densité colorée.

L'artiste, qui représenta à maintes reprises son frère, sa sœur et ses cousins, fut « par-dessus tout un portraitiste », comme le rappelle Grand en 1898, ce dont témoigne notre œuvre. Maxence place son modèle dans un format en tondo, à la manière des madones de dévotion privée du Quattrocento florentin. Le visage de la jeune femme est dessiné avec précision. La peau souple est modelée en tons poudrés. Le regard tourné de côté semble perdu, mais la jeune femme dégage une présence charnelle, reflet de l'acuité psychologique du portraitiste comparable à celle de la *Jeune fille* (ill. 1). Une branche de bignonnes en fleur et un chapiteau antique composent le décor, écrin précieux à ce visage secret. Sur sa robe brodée de motifs renaissants, la femme arbore un vapoureux boa de plumes blanches. Coloriste hors pair, Maxence emploie en contrepoint des chairs laiteuses une gamme chromatique faite de verts et bleus profonds, en harmonie avec le blond vénitien de la chevelure ou l'orangé des fleurs.

M.B.



Bibliographie générale (œuvre inédite)

- *Belles de jour : figures féminines dans les collections du Musée des beaux-arts de Nantes, 1860-1930*, catalogue d'exposition, Évian, Palais Lumière, 2016.
- Blandine Chavanne, Jean-David Jumeau-Lafond, Anne Labourdette et al., *Edgard Maxence, les dernières fleurs du symbolisme*, cat. exp. Musées des Beaux-arts de Nantes, Musée de la Chartreuse de Douai, 2010
- Philippe Saunier, Isabelle Gaëtan, Araxie Toutghalian, *Le mystère et l'éclat : pastels du Musée d'Orsay*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, RMN 2008
- Agnès Delannoy, Denise Delouche, Geneviève Lacambre, Philippe Le Guillou, *Autour des symbolistes et des Nabis du musée : les peintres du rêve en Bretagne*, cat. exp., Brest, Musée des Beaux-Arts, 2006
- Jean-David Jumeau-Lafond, Musée d'Ixelles, *Les peintres de l'âme : le symbolisme idéaliste en France*, Anvers, Pandora, 1999.



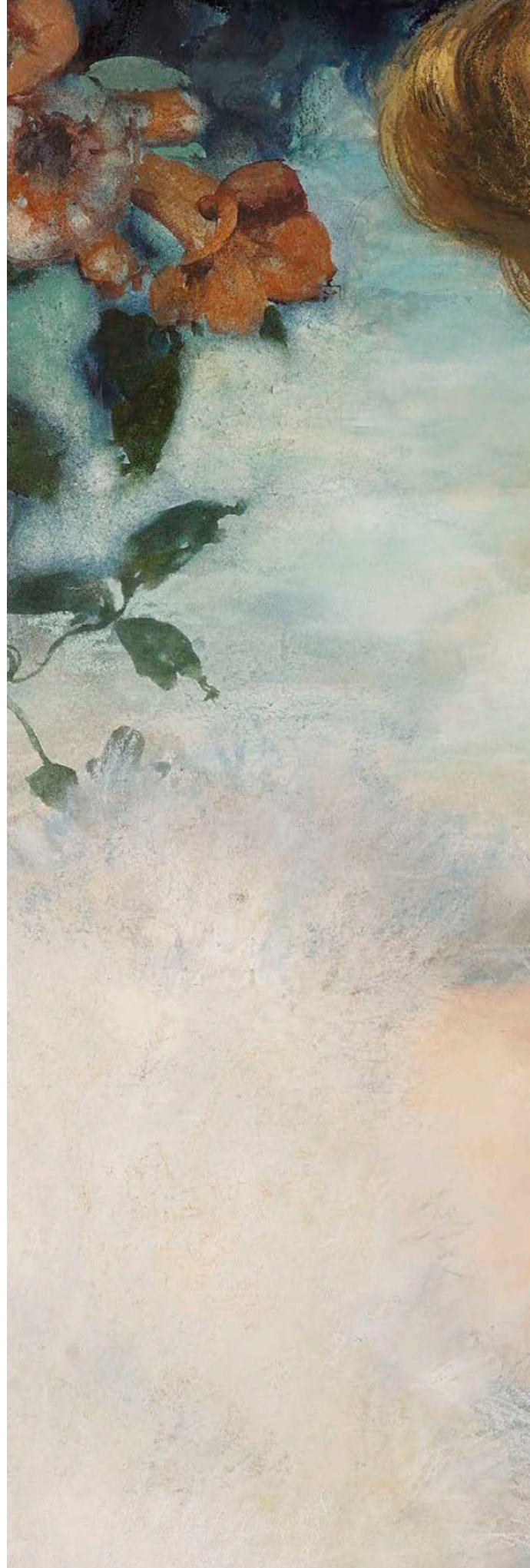
Ill. 1.

Edgard Maxence.

Jeune fille.

Pastel et gouache sur carton. 48 x 41 cm.

Rennes, musée des Beaux-arts, inv. 1999-3-1.





Émile-Antoine COULON
(Bruxelles (?), vers 1868 - Bruxelles, 1938)

23 | FUMÉE...

1893

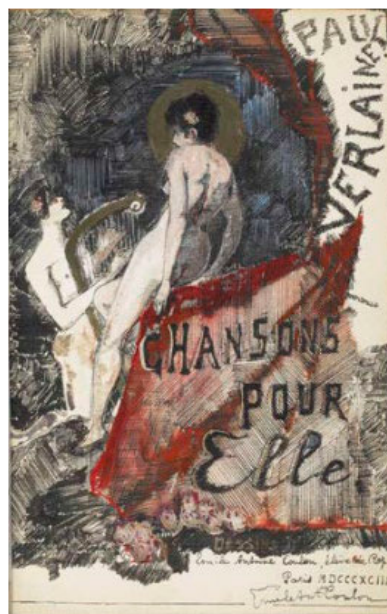
Aquarelle, rehauts de gouache blanche, encre noire, vernis et graphite sur papier préparé bleu
Signé, daté et titré en bas à droite *Fumée... Em. A. Coulon. 93*
19 x 11 cm

Provenance

- France, collection particulière

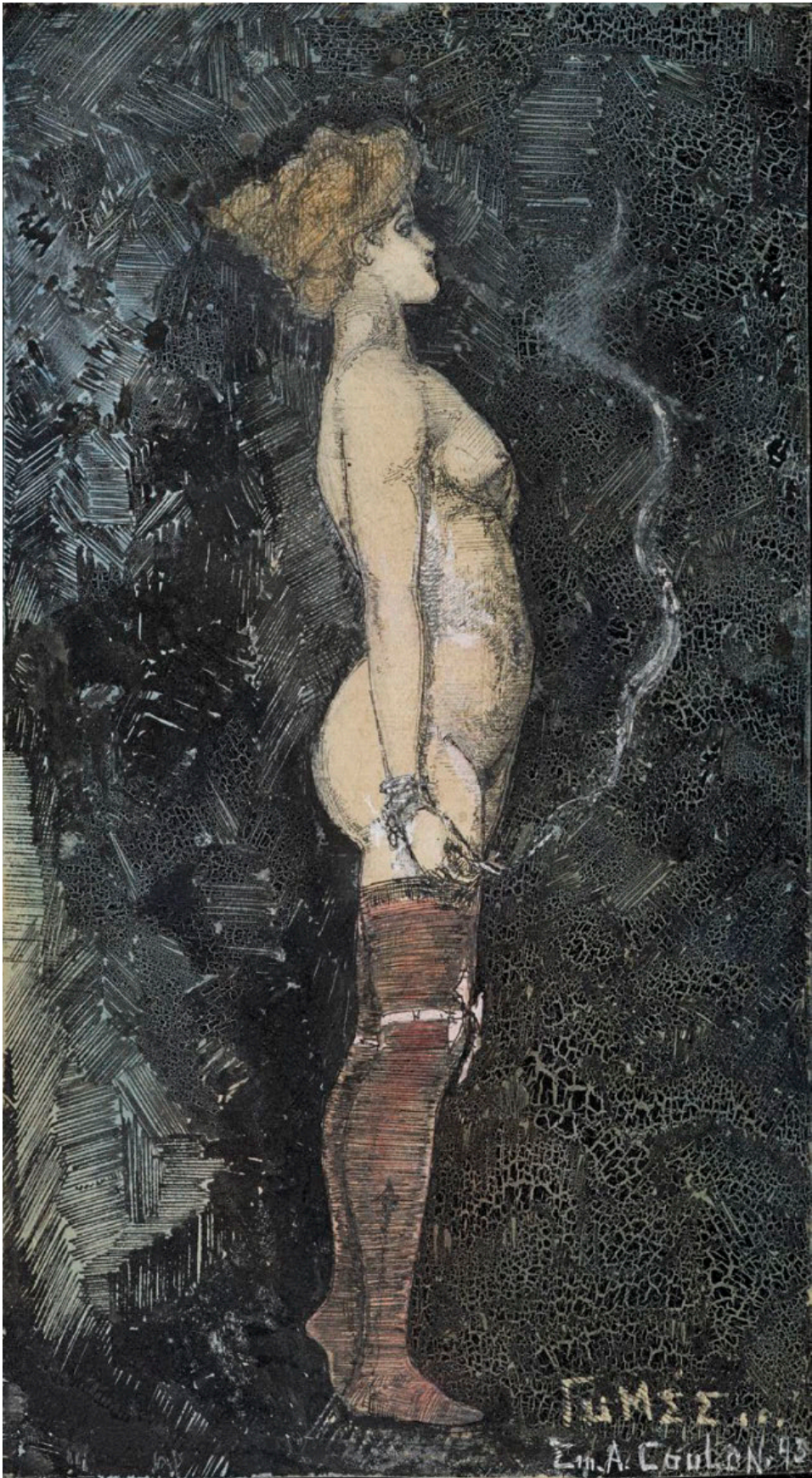
Dessinateur, écrivain, poète et illustrateur, Émile-Antoine Coulon fut le fils de l'architecte nivellois Émile Coulon (1825-1891). On lui doit la construction d'un grand nombre d'édifices publics de la province, la restauration de la flèche de la collégiale de Nivelles et la sauvegarde de la ferme du Caillou qui avait abrité le Quartier Général de Napoléon la veille de la bataille de Waterloo et que Coulon racheta en 1862. Héritier de la ferme, son fils Émile-Antoine fut le secrétaire et l'un des membres les plus actifs du comité franco-belge de Waterloo fondé en 1900 et qui fut à l'origine du monument de l'*Aigle blessé* réalisé en 1904 sur les dessins de Jean-Léon Gérôme pour honorer la mémoire des soldats de la Grande Armée.

Ayant très naturellement opté pour une carrière artistique, Émile-Antoine Coulon avait commencé sa formation à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il vint ensuite à Paris où il retrouva de nombreux artistes belges et surtout Félicien Rops, installé dans la capitale française depuis 1874 et dont Coulon fréquenta l'atelier. Grâce à Rops, le jeune dessinateur fit connaissance des écrivains comme Baudelaire, Mallarmé, Verlaine ou Joséphin Péladan, fondateur du Salon de la Rose+Croix. Refusant toute représentation historique ou militaire, cette manifestation devait consacrer l'art symboliste, idéaliste et mystique d'Alphonse Osbert, Armand Point, Alexandre Séon ou Carlos Schwabe. Lors du premier Salon tenu à la Galerie Durand-Ruel en 1892, Coulon présenta cinq dessins d'une grande poésie. La carrière de Coulon paraît alors partagée entre Bruxelles et Paris. En France, il enrichit de vingt compositions originales à l'aquarelle et à la plume l'édition du *Paroissien du célibataire* d'Octave Uzanne (collection particulière). Il réalisa ensuite, pour Sarah Bernhardt, une série de dessins de la *Vie et la Mort de Théodora* qui figura à la vente de la célèbre comédienne.



Ill. 1.
Émile-Antoine Coulon,
Paul Verlaine. Chansons pour Elle.
1893. Aquarelle, gouache, plume et encre
noire, rehauts d'or.
Paul Verlaine, *Chansons pour Elle*, Paris, Léon
Vanier, 1891, n.p.

En Belgique, Édmond Deman, principal éditeur de symbolistes belges, lui demanda de rehausser de dessins l'exemplaire des *Flambeaux noirs* par Verhaeren (Musée Royal de Mariemont, inv. 723) et celui d'*Alladine et Palomides* par Maurice Maeterlinck (Courtrai, collection particulière)¹. Coulon exposa ensuite à Bruxelles, au Cercle artistique et aux Salons triennaux.



1893, date de notre dessin, fut une année charnière dans l'art de Coulon. Il ne présenta qu'un seul dessin au deuxième Salon de la Rose+Croix à Paris, réduit en raison du retrait du principal financier et malgré le grand succès de la précédente exposition. En même temps, l'artiste fut l'un des quinze fondateurs du Cercle du Sillon, créé à Bruxelles sous la présidence de Gustave Max Stevens. À contre-courant du néo-impersonnisme, du symbolisme et du luminisme naissant, les membres du Sillon prônaient le retour vers la riche tradition réaliste flamande. Toujours en 1893, mais à Paris, Coulon orna de dessins deux exemplaires des poésies de Paul Verlaine éditées par Léon Vanier : celui des *Parallèles* pour l'ami du poète Charles Vesseron (collection particulière), et celui des *Chansons pour elle* pour Félicien Champsaur (vente Christie's, Paris, 4 novembre 2014, lot 106). Dans les deux cas, la première aquarelle porte une signature : « par Émile-Antoine Coulon, élève de Rops. Paris, 1893 » (ill. 1).

Rappelée avec insistance, cette filiation confirme l'inflexion de l'art de Coulon sous l'influence de l'esthétique décadente de Rops et de son nihilisme rêveur. À son tour, le jeune artiste s'empara de ces « demi-nus modernes », ces danseuses, comédiennes et prostituées à la sensualité raffinée et provocante, ces Salomé de la fin-du-siècle qui firent la gloire de son maître. Dans notre dessin, la nudité du modèle offerte aux regards, son corps modelé par le port du corset, sa coiffure relevée, ses bas opaques retenus par des jarretières délicatement nouées et surtout sa pose strictement de profil et cependant relâchée rappellent les œuvres de Rops, de son célèbre *Pornocrates* de 1878 à la *Nubilité* plus tardive. Toutefois, le dessin de Coulon est dépourvu de toute allusion morbide et de toute satire des mœurs bourgeoises qui transparaissent souvent dans les œuvres de Rops, caricaturiste à ses débuts. Chez notre artiste, la représentation féminine oscille entre fascination et poésie.

L'encre entourant le visage de profil du modèle, crée un halo sombre participant à son aura mystérieuse. Bien que la jeune femme révèle des indices sur sa condition de prostituée, tels les bas rouges et surtout la cigarette, elle est hiératique comme une statue antique et présente un profil fin et délicat. Comme chez Rops, le titre participe à la lecture de l'image, mais si ce dernier recherche la provocation et l'amusement, Coulon interroge et poétise le quotidien. « Fumée... » peut ainsi être lu comme une métonymie du personnage, allusion à ses amours volages et à la précarité de son existence.

Dès ses premières œuvres exposées, Coulon se distingue surtout de son maître par une manière très personnelle toute en hachurage serré et une pluralité technique virtuose. Dans notre dessin, comme dans ses illustrations de Verlaine, réputées pour être parmi les plus réussies, l'artiste mêle graphite, aquarelle, encre et gouache, expérimentant sans cesse avec la matière. La gracieuse figure de la jeune femme, contournée avec subtilité par de minces traits de plume, contraste ainsi avec le fond de l'image, teinté de bleu, puis recouvert d'encre déposée à l'aide d'une pointe métallique qui donne un trait double, intense et particulièrement long. Les hachures noires rapides, en zigzags compactés, définissent des formes géométriques anguleuses et complexes qui s'emboîtent telle une mosaïque, mais rappellent également la gravure. Inlassablement, l'artiste varie l'épaisseur du trait, la direction et l'inclinaison, dans un rendu à la fois décoratif et spontané. Il dépose ensuite sur l'arrière-plan un vernis qui, en se craquelant, produit un effet émaillé et précieux tout à fait particulier et surprenant.

A.Z.

¹ Arianne et Luc FONTAINAS, *Edmond Deman éditeur (1857-1918) : art et transition au tournant du siècle*, Labor, 1997, p. 42-43.



Georges-Charles DUFRESNE
(Millemont, 1876 - La Seyne-sur-Mer, 1938)

24

LA DOMPTEUSE

1917

Encre et aquarelle sur papier brun marouflé sur toile vernissée

Signé et daté en bas à gauche « *dufresne 1917* »

42 x 47 cm

Provenance

- Galerie Stiebel, Paris (d'après l'étiquette au revers).
- France, collection particulière

Après avoir commencé sa formation chez un graveur, Charles Dufresne entra en élève libre dans l'atelier du médailleur Hubert Ponscarme. Il travailla ensuite pour le sculpteur Alexandre Charpentier. Le jeune artiste présenta avec succès des médailles au Salon de la Nationale des Beaux-Arts en 1902, et, en 1903, au Salon des Beaux-Arts de Paris et au Salon de la Libre Esthétique de Bruxelles.

Deux ans plus tard cependant, au Salon des Indépendants, il exposa huit pastels. Car entretemps, Dufresne « dont les médailleurs les plus en vue envient la science du modelé, a quitté [...] la cire et l'ébauchoir pour le pastel ». Et au critique Charles Saunier de poursuivre : « Et un Dufrêne (*sic*) nouveau, point tout-à-fait imprévu pour ceux qui ont la bonne fortune de connaître l'artiste, de jouir de son esprit observateur et primesautier, apparaît. Un Dufrêne proche parent de Degas, disant d'une façon nouvelle, bien à lui, le pittoresque du café-concert, les allures de ses habitués, de ceux qui en vivent et de ceux qui en souffrent. Tout cela exprimé dans un dessin sobre mais essentiel et rehaussé de tonalités vibrantes. Après tout, les pastels de Dufresne sont peut-être le clou du salon des Indépendants, la plus grande nouveauté de ce rendez-vous de tant d'audaces¹. »

Peintre autodidacte et singulier, marqué à la fois par ses contemporains comme Toulouse-Lautrec ou Degas, et les maîtres anciens comme Véronèse, Tiepolo ou Rubens, Charles Dufresne obtint, en 1910, une bourse pour la villa Abd-el-Tif à Alger. La « villa Médicis algérienne », plus libérale et plus ouverte aux tendances de l'art moderne que l'institution romaine, accueillait des artistes dont la personnalité était déjà affirmée, leur permettant de travailler sans contrainte. Ce séjour de deux ans libéra le besoin d'exotisme de l'artiste. Sous le ciel d'Alger, il renonça au pastel



Ill. 1.

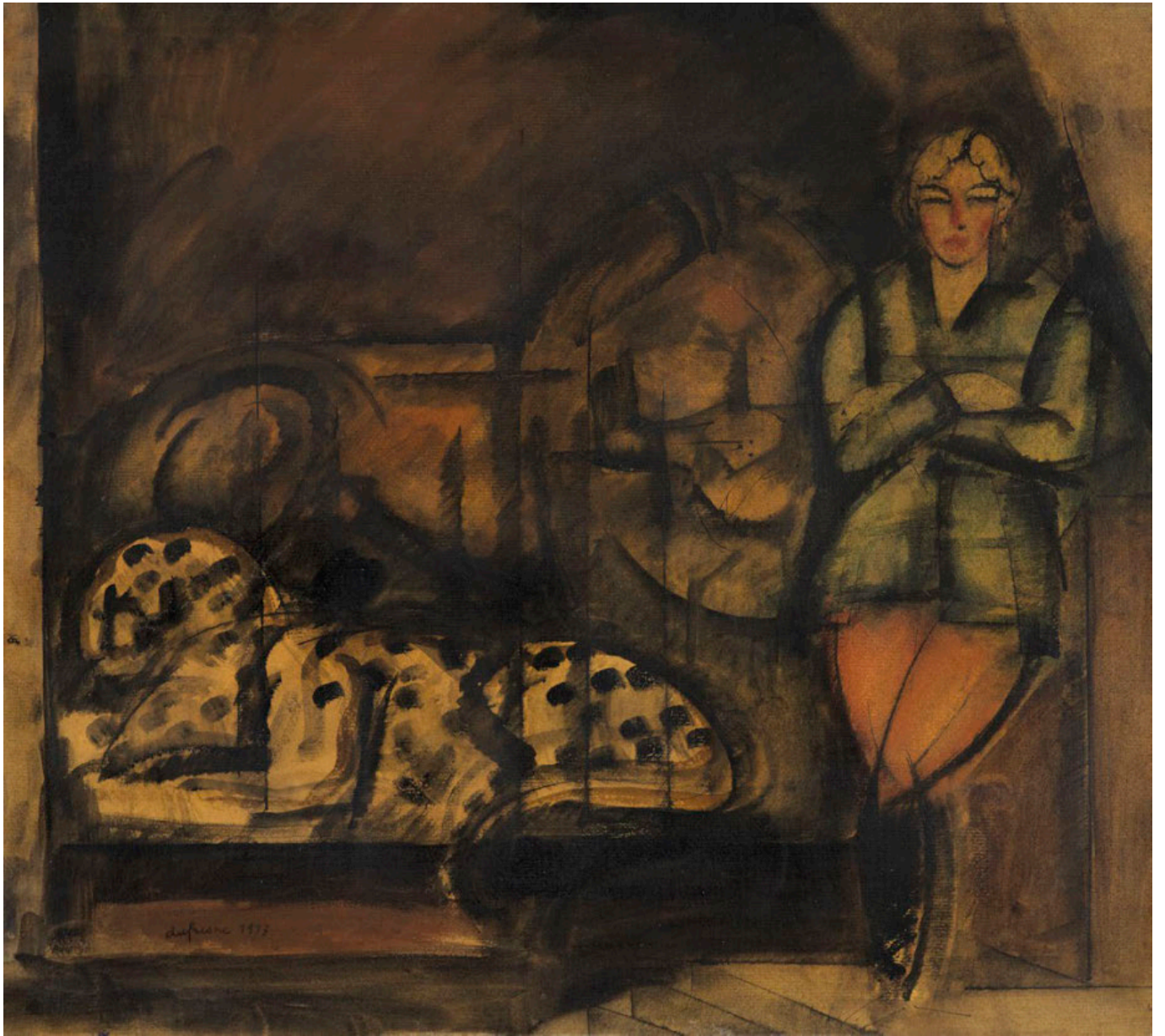
Charles Dufresne.

La Dompteuse.

1913. Encre de chine et sépia. 37 x 45 cm. Paris, centre Pompidou, MNAM, inv. LUX.0.289D.

pour l'encre de Chine, cherchant à capter la lumière si particulière de l'Afrique du Nord, puis se tourna vers l'aquarelle et l'huile qui traduisaient mieux que le velouté du pastel l'intensité chromatique de la vie orientale.

De retour à Paris, Dufresne continua d'exploiter les thèmes algériens sans pour autant abandonner ses observations parisiennes de café-concert, cirque ou guinguette, désormais traitées au pinceau d'une ligne nerveuse, avec une répartition attentive des ombres et des lumières. C'est à cette période de l'immédiat avant-guerre qu'appartient *La Dompteuse* conservée au Centre Pompidou (ill. 1), œuvre sans espace, confrontant, dans un fondu de sépia, les contours anguleux des fauves et la plastique molle de la femme de cirque.



La Première Guerre Mondiale sépare notre dessin daté de 1917 de cette feuille dont il reprend la disposition. Mobilisé dans l'infanterie en 1914, atteint par les gaz en 1916, Dufresne était alors affecté à la Section de camouflage de la III^e Armée. L'artiste revint du front avec une palette assombrie, la facture mate et une ligne géométrique synthétisant d'une façon très personnelle le cubisme et le fauvisme. Le pan incliné du mur contre lequel s'appuie la dompteuse et les quelques marches situent la scène dans la coulisse du cirque ou dans la voiture-cage des fauves. Attendant son entrée en piste, la jeune femme blonde fixe le spectateur d'un regard calme, ses bras croisés sur la poitrine. À gauche, curieusement étagés, un lion et un guépard tout droit venu du bestiaire orientaliste paraissent indifférents, retenant leur puissance sauvage.

Dufresne développe ici un jeu de lignes contrastées, multipliant les traits verticaux à l'encre noire qui évoquent les barreaux de la cage, trop courts cependant pour toucher le haut de la feuille et enfermer réellement les félins. Ces

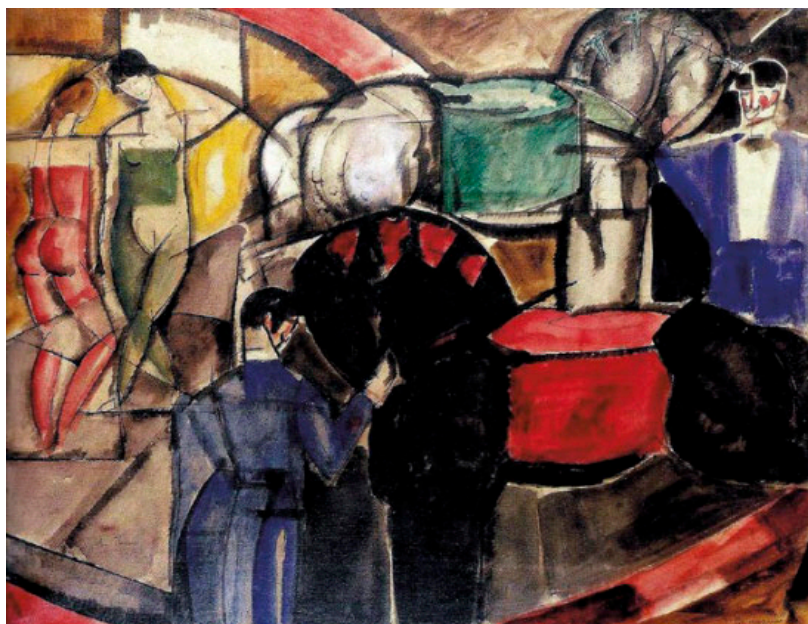
traits sont par ailleurs contrebalancés par les demi-cercles aux larges contours qui forment, en s'emboîtant, les corps musculeux des animaux et la figure svelte de la dompteuse. Chaque trait fin est doublé d'un hachurage court devenant comme estompé et créant une impression inattendue de profondeur. Les coups de pinceau obliques chargés de tons ocres et rompus saturent la surface dans un effet décoratif et maîtrisé, participant de la synergie de la dompteuse et des félins.

A contrario du tumulte coloré de la *Scène de cirque - Medrano* réalisée par Dufresne à la même époque (ill. 2), avec ses couleurs pures et ses lignes enchevêtrées, notre dessin dépeint l'envers du décor flamboyant et dramatise le quotidien paisible et mélancolique du cirque.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Philippe Chabert, *Charles Dufresne, 1876-1938 : rétrospective*, cat. exp., Troyes, Musée d'Art moderne, 1987.



Ill. 2.

Charles Dufresne.

Scène de Cirque - Medrano.

Vers 1917. Huile sur papier marouffé sur toile. 50 x 60 cm.

Troyes, Musée d'Art Moderne, inv. MNPL 144.



Maurice DENIS

(Granville, 1870 - Paris, 1943)

25 | L'ENFANT JÉSUS BAPTISANT SAINT CHRISTOPHE

1920

Aquarelle, gouache, traits de crayon sur deux feuilles de papier marouflées sur carton

Signé *MAVD* en bas vers la droite

Annoté *J. BEL* [Jacques Beltrand] en bas au milieu

48 x 37 cm

Provenance

- Collection Jacques Anthony Louis Beltrand (1874-1874), Paris, puis par descendance.

La musique occupe une place toute particulière dans la vie et l'œuvre de Maurice Denis. Alors encore en formation à l'Académie Julian, l'artiste soulignait dans son *Journal* la mélomanie des ses amis nabis, et notamment leur goût prononcé pour Wagner auquel Paul Sérusier prêtait sa voix de ténor. Plus tard, Maurice Denis épousa Marthe, une musicienne, et le couple s'entoura de compositeurs et d'interprètes comme la pianiste Blanche Selva, le directeur de l'Opéra Jacques Rouché, ou encore le compositeur Ernest Chausson. « La musique, de plus en plus, a sur ma sensibilité un grand pouvoir », écrivait Denis dans son *Journal* en octobre 1904. Cet attrait prit corps de façon grandiose en 1912, dans le décor que le peintre réalisa pour la coupole du théâtre des Champs Élysées.

Maurice Denis évoluait dans une époque où l'Opéra était un lieu incontournable, et la source d'un intense foisonnement créatif. Mais alors que de nombreux peintres participèrent activement aux créations d'opéras d'avant-garde, Denis fut peu sollicité pour la scène. Le plus célèbre de ses projets menés à terme fut celui de la *Légende de Saint Christophe*, de Vincent d'Indy, pour lequel l'artiste créa les costumes et les décors. Il avait rencontré le compositeur par le biais de la Schola Cantorum, organisation créée par l'entourage de César Franck afin de promouvoir la musique ancienne, redécouvrir le plain-chant grégorien et composer une musique religieuse moderne de qualité. Vincent d'Indy en fut directeur, et y suivit les progrès au violon de Bernadette Denis, l'une des filles du peintre. Tirée de la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, la *Légende de Saint Christophe* fut l'œuvre majeure du compositeur et son testament musical et spirituel. Il y travaillait depuis 1908. La première eut lieu le 9 juin 1920 à l'Opéra de Paris.



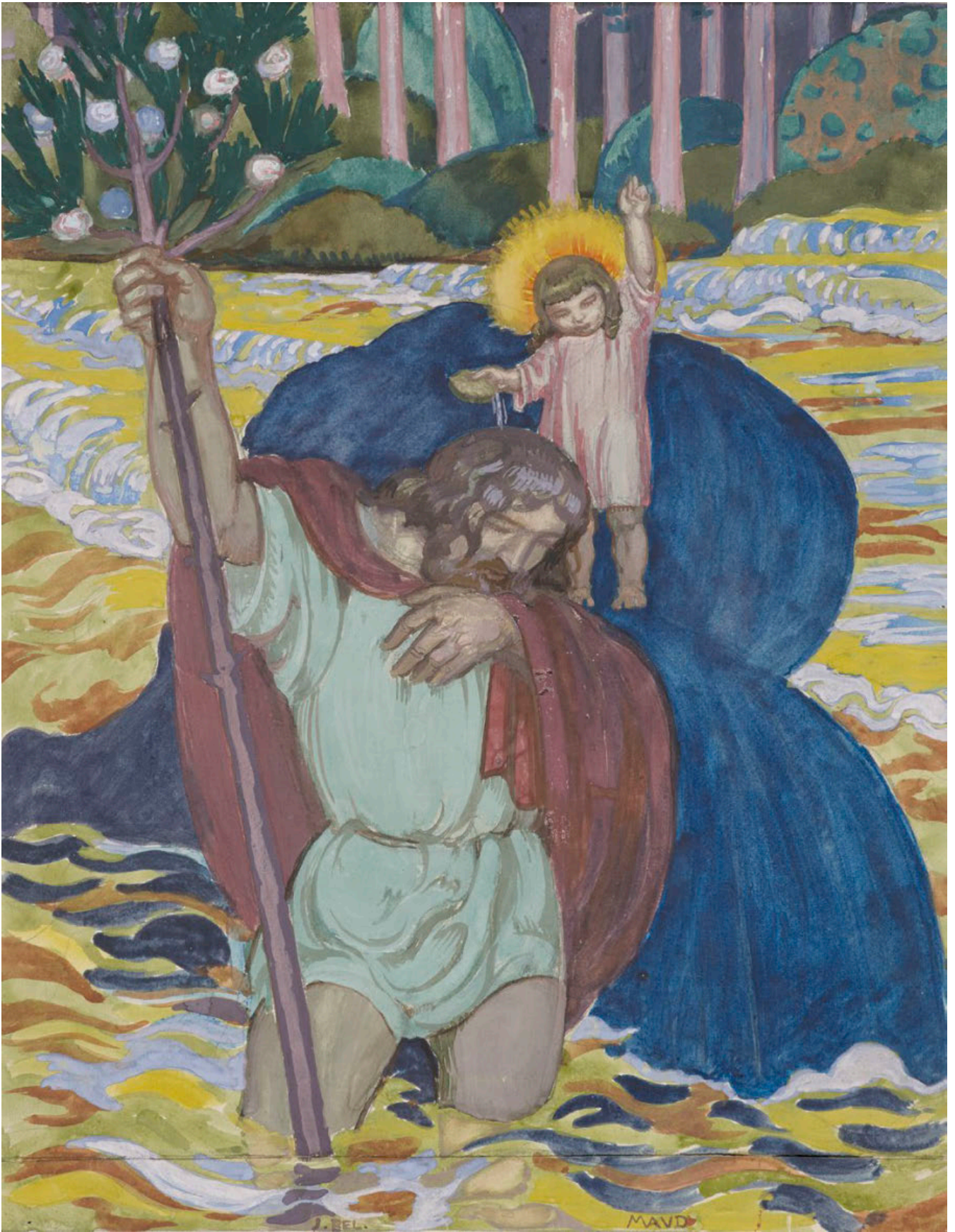
Ill. 1.

Maurice Denis.

Théâtre national de l'opéra.

La légende de Saint - Christophe de M. Vincent d'Indy.

Estampe. Paris, BnF, Est.



Maurice Denis découvrit l'opéra en 1912 dans sa version pour piano, et son nom fut rapidement suggéré pour la réalisation des décors. Le synopsis, assez complexe, relate l'histoire d'Auférus, qui ne veut servir que « le roi le plus puissant », et part à sa recherche. Notre œuvre est une illustration de la scène clef de l'histoire (acte II, scène 3) : Auférus, déçu de n'avoir pas assouvi sa quête, se trouve près d'un torrent qu'il accepte de faire traverser à un petit enfant. La tempête se lève, et le jeune garçon rassure celui qui le porte : « Ne t'en étonne point, car c'est moi qui ai créé le monde. ». Le bâton de route d'Auférus fleurit de roses blanches, l'Enfant Jésus ainsi révélé apaise la tempête, puis baptise Auférus qui prend le nom de Christophe – porteur du Christ.

C'est à partir de cette scène de l'opéra que Maurice Denis travailla pour créer l'affiche (*ill. 1*), le rideau et le billet d'invitation à la répétition générale, variations d'un même motif. Il représente pour la promotion du spectacle un Saint Christophe auréolé, courbé sous le poids de l'Enfant Jésus portant le globe, symbole du monde. Le sapin qui sert de bâton au marcheur n'a pas encore fleuri, et le décor montagneux d'arrière plan, inspiré des paysages d'Ardèche, est celui de l'acte II.

Notre gouache, réalisée en 1920 au moment du travail sur *La Légende de Saint Christophe*, mais indépendamment, prend pour motif le passage qui suit le miracle. Le peintre en livre une interprétation personnelle dont l'esthétique, affranchie des directives très précises du compositeur, est plus intimement la sienne. Saint Christophe semble plus jeune que sur l'affiche, et ne porte pas l'auréole. Il se tient debout au milieu des eaux, appuyé sur son pin fleuri de roses blanches. Sa stature solide contraste avec celle du tout jeune Christ nimbé, dressé sur un rocher bleuté en surplomb du saint qu'il baptise d'une main, levant l'autre dans un geste de bénédiction. L'eau du torrent est composée en sinueux aplats de jaunes, oranges, blancs et bleus. On retrouve à l'arrière plan les troncs de pins et de sapins caractéristiques de Maurice Denis, silhouettes lisses et mauves dont on ne voit pas les cimes, dressées parmi des buissons stylisés dans des tons bleu-vert.

Maurice Denis réalise ici une icône recueillie, d'une grande modernité. Loin des images pieuses éthérées, Saint Christophe a l'allure d'un homme de chair, et le jeune Jésus a certainement pris les traits de l'un de enfants de l'artiste. En confrontant notre Saint Christophe aux premières images religieuses de Denis, on décèle le chemin parcouru par un homme dont la sensibilité spirituelle mûrit conjointement à son cheminement artistique. Son art demeura libre des

conventions et affranchi des modes, inscrivant le registre religieux dans une existence contemporaine sans jamais renier l'intuition esthétique qui lui fit écrire en 1910 : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

L'artiste, qui a toujours beaucoup dessiné, était avant tout peintre, et ne considérait pas le dessin comme une fin. « Il faut enfin dessiner en vue de l'utilisation du dessin. Le dessin d'un artiste est un *dessein* : tous les moyens sont bons pour résumer l'essentiel du monument qu'on veut bâtir, du tableau qu'on veut peindre, de la chaise qu'on veut fabriquer. Le caractère du schéma ainsi obtenu sera d'autant plus beau que la volonté de l'artiste sera plus claire et plus ferme. Il symbolise la volonté de l'artiste¹. » Cette gouache, qui possède les qualités plastiques d'une œuvre autonome, est ainsi un travail préparatoire à sa gravure par Jacques Beltrand. Le graveur sur bois, qui s'était lié d'amitié avec Maurice Denis en 1907, devint peu après son interprète exclusif. Il réalisa pour lui, avec l'aide de ses frères Camille et Georges, les planches en couleurs des lithographies de vingt-trois livres de Denis, jusqu'à la mort accidentelle du peintre en 1943.

M.B.

Nous remercions Madame Claire Denis d'avoir confirmé l'authenticité de notre dessin, inscrit dans les archives du *Catalogue Raisonné de l'œuvre de Maurice Denis* en préparation par Claire Denis et Fabienne Stahl.

Bibliographie :

- Delphine Grivel, *Maurice Denis et la musique*, Lyon, Symétrie, 2011.
- Steven Huebner, « Vincent d'Indy et le drame sacré : de Parsifal à *La Légende de Saint-Christophe* » dans J.C. Branger et A. Ramaut, *Opéra et religion sous la III^e République*, Université de Saint-Etienne, 2006.
- *Maurice Denis dessinateur. L'œuvre dévoilé*, cat. exp. Musée départemental Maurice Denis, Paris, Somogy, 2006.

¹ Maurice Denis, « Idées et opinions. Notre enquête sur le dessin et son enseignement », *Les Arts français : arts, métiers, industrie*, n° 9, 1917 p. 164-166.



Charles-Albert de SAINT-GENOIS de SAINT-BREUCQ

(Avesnes, vers 1855 - Asnières-sur-Seine, 1918)

26 | JOURNAL DU SOIR

1900

Pastel sur papier marouflé sur toile

Signé en bas à gauche *DE SAINT-GENOIS*

40,2 x 100 cm

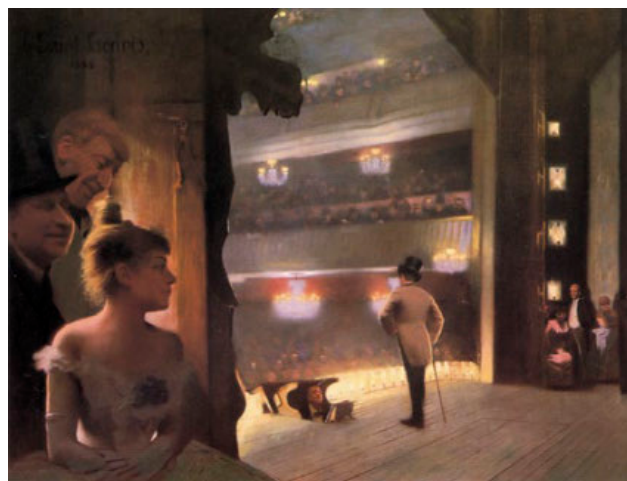
Provenance

- France, collection particulière

Charles-Albert de Saint-Genois de Grand-Breucq est issu d'une vieille famille noble du Hainaut. Son arrière grand-père, François Joseph, comte de Saint-Genois, historien et généalogiste, fut député aux états nobles du Hainaut. Établi à Prague après la Révolution brabançonne, il devint chambellan de l'Empereur François II. De retour à Tournay, la famille dut subir la suppression des droits féodaux et autres mesures financières prises sous Napoléon. Ruiné, le comte attendit la chute de Bonaparte pour se prévaloir de ses titres et fut nommé premier héraut d'armes du Royaume-Uni des Pays-Bas. Le grand-père du peintre, le comte Ferdinand (1793-1838), paraît avoir mené une existence tranquille de magistrat. La fille de celui-ci, Charlotte Élisabeth, dite comtesse de Saint-Genois de Grand-Breucq (1830-1900) s'établit en France, d'abord dans le Nord, puis à Asnières près de Paris. Quoique célibataire, elle donna naissance à trois fils : Hippolyte Alexis né en 1853, Paul Alfred né en 1857 et Charles-Albert.

Très tôt passionné par la peinture, Charles-Albert entra à l'École des Beaux-Arts de Paris où il suivit l'enseignement de Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890) et de Fernand Humbert (1842-1934). Le jeune artiste se lia d'amitié avec Henri Gervex (1852-1929) qui eut une influence décisive sur sa carrière.

En 1885, Saint-Genois débuta au Salon avec *Au Moulin de la Galette* (n° 2172). L'année suivante, il présenta *Une Répétition au café-concert des Ambassadeurs* appartenant à un certain M. Ducarre (n° 2107, *ill. 1*). Comme bien des peintres de cette époque, Saint-Genois se passionna pour les divertissements populaires : bal, cirque, théâtre de boulevard. Un univers qu'il connaissait bien grâce notamment à son frère Paul Alfred, qui se produisait comme prestidigitateur sous le nom de Dicksonn avant de



Ill. 1.

Charles Albert de Saint-Genois.

Une Répétition au café-concert des Ambassadeurs.

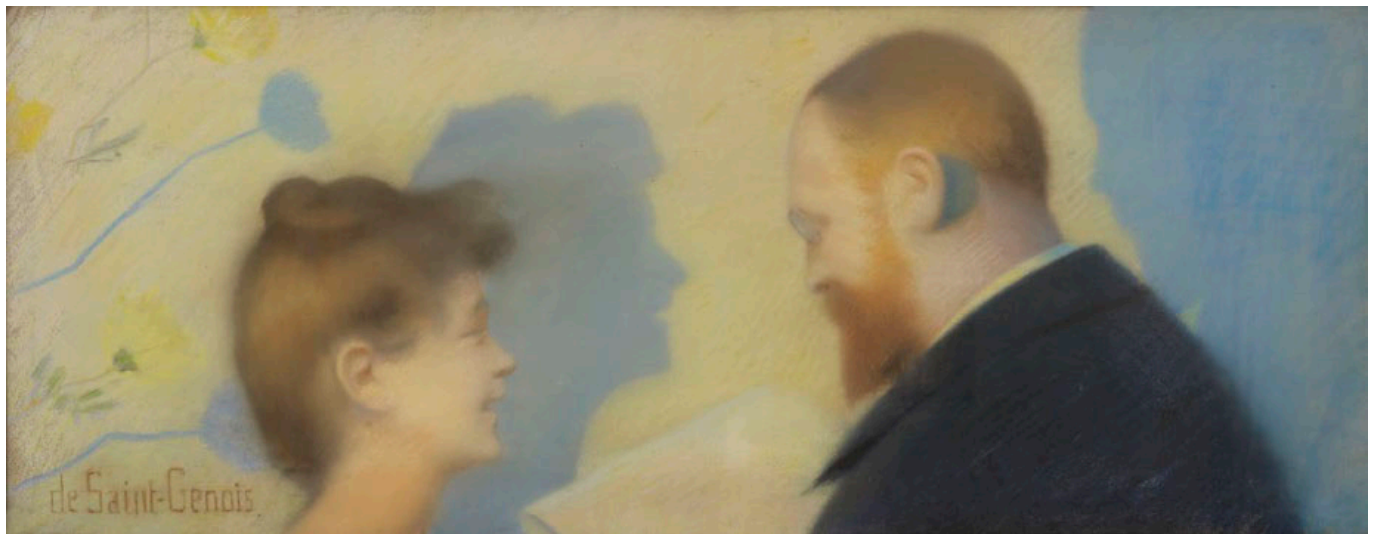
1886. Signé et daté. Huile sur toile.

107,5 x 140 cm.

Collection particulière.

diriger un théâtre à Asnières. Le peintre participa à l'exposition organisée par ce dernier en 1892 « sur les terrains de Buffalo Bill » porte Maillot à l'occasion de l'anniversaire du débarquement de Christophe Colomb en Amérique. Charles-Albert y était chargé du « musée panoramique », tandis que son frère s'occupait du « théâtre de sorcellerie rétrospective ». Le public pouvait également y découvrir des pantomimes, des « attractions diverses » et danser.

Très original de par son format panoramique et sa composition, notre pastel reflète l'intérêt porté par Saint-Genois aux gens ordinaires, déjà visible dans la *Répétition au café-concert des Ambassadeurs*. Dans la peinture, il regroupe





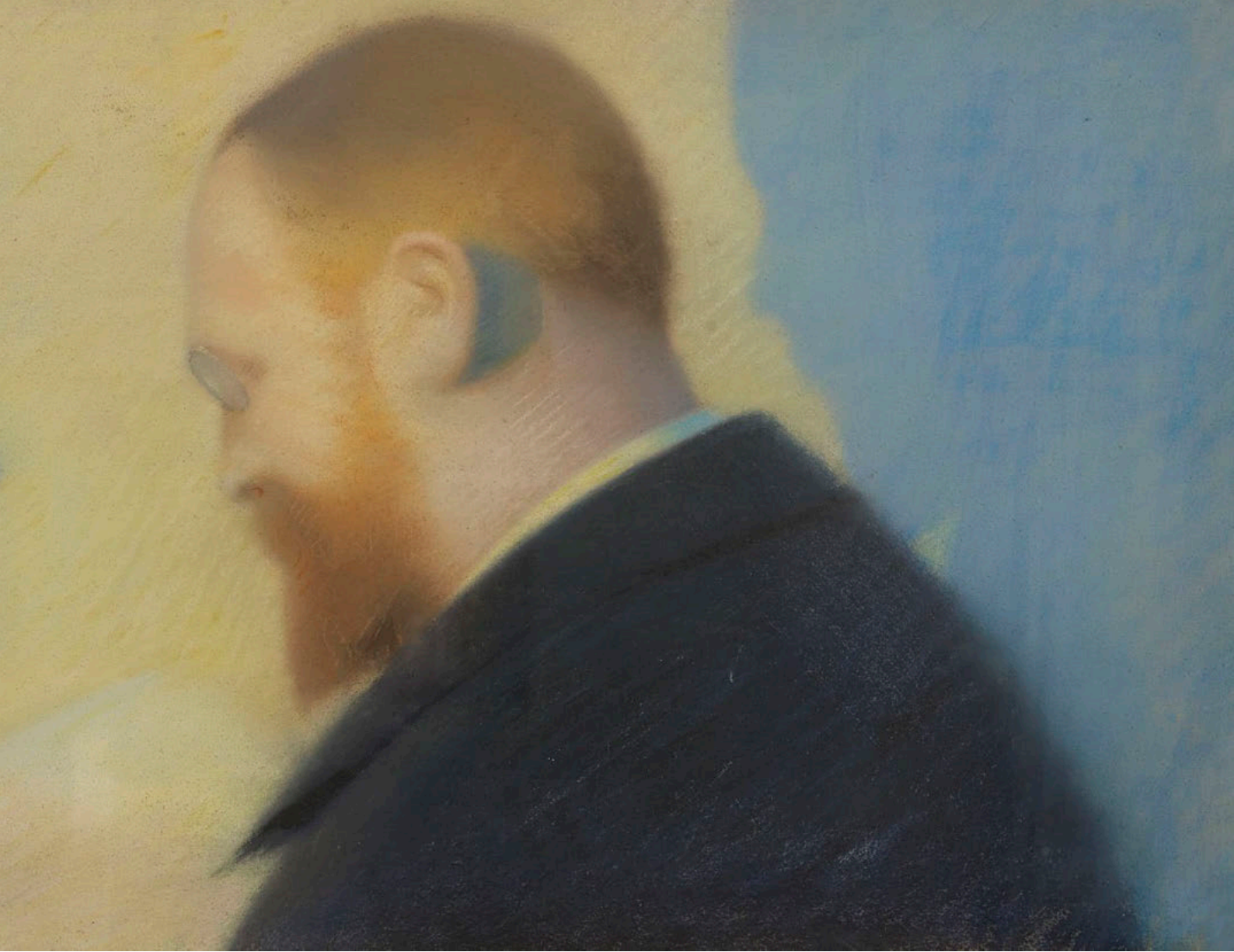
les artistes sur le côté gauche, s'intéressant plus spécialement à leurs visages, au détriment presque du reste du corps. Le *Journal du soir* va plus loin encore, cadrant la composition au plus près des têtes de l'homme un peu lourd et de la jeune femme enjouée. Restés en dehors du cadre, les gestes se devinent avec peine. Qui sont ces personnages ? La femme, est-elle une vendeuse de la rue, fille ou épouse ? Et l'homme, serait-il un acheteur anonyme ou bien père ?

Les ombres bleues projetées sur le mur par le soleil couchant contribuent au mystère, confrontant le profil ouvert de la jeune femme et le regard baissé de l'homme. De même,

le léger flou propre au pastel, mais également à la manière de Saint-Genois puisqu'on le retrouve dans ses peintures à l'huile, fait ressembler la scène à un mirage, une apparition furtive dans un miroir ou à travers la vitre d'une voiture de train.

La scène *a priori* anodine devient énigme dont la clé est probablement l'humeur gaie de la femme qui se répand en jaune d'or. Mais notre pastel est également un élément décoratif dans le plus pur esprit de l'Art Nouveau qui dicte la fluidité des lignes d'un cou, l'irréalité des fleurs et jusqu'à la forme des lettres de la signature de l'artiste.

A.Z.



Fernand LÉGER

(Argentan, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955)

27

PAYSAGE À L'OISEAU

1953

Gouache sur papier vergé

Signé et daté en bas à droite *fl. 53*

27,5 x 42,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Contemporain de Matisse et de Picasso, ami de Duchamp et Cendrars, Fernand Léger compte parmi ces grands noms de l'École de Paris dont l'histoire commença dans l'émulation artistique de Montparnasse, l'activité de la Ruche et du Bateau-Lavoir. Léger s'installa à Paris en 1900, après une scolarité peu assidue et un apprentissage auprès d'un architecte. Il fréquenta l'École des Beaux-arts et l'Académie Julian, travailla un temps dans la mouvance postimpressionniste, puis participa aux premières expérimentations cubistes. Léger signa rapidement un premier contrat avec Daniel-Henry Kahnweiler et exposa à Paris, à Moscou et à New-York en 1913. Sa carrière fut brutalement interrompue par la Première Guerre Mondiale. Réformé en 1917, sans jamais avoir cessé de dessiner au front, Léger reprit la peinture avec une ardeur mûrie par les années de combat. Dès cette année-là, il signait un contrat important avec le galeriste Léonce Rosenberg.

Mû par une intransigeante recherche plastique, Fernand Léger est une personnalité complexe, fascinée par la vie urbaine et les machines, icône de la modernité toute en contrastes, lui qui ne conduisait pas et n'eut jamais le téléphone. Quand ses amis emploient les papiers collés ou la photographie, Léger s'accomplit à la peinture à l'huile. L'artiste a théorisé la mort du *sujet*, cette notion héritée de la Renaissance italienne, arguant que les idées modernes s'attacheront désormais à l'*objet*, associé à l'emploi de la couleur pure. Au fil des diverses périodes de sa vie, il traduisit ce sens de l'objet dans son travail, par une peinture qui refuse l'anecdote, et désigne plus qu'elle raconte. Les objets, non situés, sont conçus indépendamment les uns des autres. La couleur, magnifiée, n'est pas là pour créer l'illusion, mais l'absence de sujet la libère.

Notre gouache, datée de la toute fin de la vie de Fernand Léger, est une belle synthèse de son œuvre. Il y a représenté, en larges traits noirs au dessin net, un oiseau couronné



Ill. 1.

Fernand Léger.

Étude pour la grande Parade.

1952. Gouache, encre et crayon sur papier. 76,2 x 92 cm.

Collection particulière..

d'une crête, qu'entourent des motifs végétaux stylisés, des rameaux, une fleur. Juxtaposée au dessin, indépendante de lui, la couleur réduite à quatre tons est disposée en grands aplats géométriques aux formes imbriquées.

Fernand Léger met ici en œuvre l'idée de « la couleur en dehors », qui serait née lors de son séjour à New-York (1940-1945). « Dans les rues de New York, à Broadway exactement, j'ai été frappé par le jeu coloré des projecteurs publicitaires qui balayaient les rues. Je parlais à quelqu'un, il avait la figure bleue, puis, vingt secondes après, il devient jaune. La couleur passe, une autre arrive, et il devient rouge, puis vert. Je levai la tête et je regardai les maisons. Elles étaient striées par des bandes de couleur. Ça m'a beaucoup



impressionné. Cette couleur-là, cette couleur de projecteur, elle était libre, elle était dans l'espace ; j'ai voulu faire la même chose dans mes toiles. Ce n'est pas de l'imagination, c'est une chose vue. » Les premières dissociations de la couleur et du dessin apparurent en 1940 et 1941.

En 1953, Fernand Léger a poussé à l'extrême cette recherche. Les indications qu'il donne sur la création de *La grande Parade* (ill. 1), considérée comme l'œuvre d'accomplissement de l'artiste, sont instructives dans la compréhension de notre *Paysage à l'oiseau* qui lui est contemporain et participe de la même esthétique. « Plus je m'examine, plus je vois que je suis un classique », confiait le peintre qui travailla longuement à l'élaboration de *La grande Parade*, maniant le dessin puis la gouache avant de passer à la toile. « Dans la première version, la couleur épousait les formes. Dans la version définitive, on voit quelle force, quel élan apporte l'utilisation de la couleur en dehors¹ », complétait-il. C'est ce même mouvement, dynamique et serein, qu'atteint Fernand Léger dans notre *Paysage*.

L'oiseau est un motif qui traversa les différentes périodes de la vie de Fernand Léger. Les perroquets envahirent ses toiles des années 1930. Fernand Léger, à la recherche de détails pour ponctuer son travail, et lassé du motif de la fleur, aurait hérité cette idée d'un de ses amis, qui avait fabriqué un petit perroquet en peluche qu'il donna à l'artiste. Ce dernier jugea de son effet devant ses différentes toiles, puis l'inséra dans son œuvre avec la monumentalité qu'on lui connaît. L'aboutissement de cette recherche fut la magistrale *Composition aux deux perroquets* (1935-1939, huile sur toile, 400 x 480 cm, Paris, Centre Pompidou, inv. AM 3026 P), précédée de nombreuses études préparatoires, et suivie d'autres dessins jusqu'en 1940, à l'instar du *Dessin inspiré de « la composition aux deux perroquets »* (ill. 2), dans une esthétique qui contient déjà les prémices de la « couleur en dehors ».

Le profil d'oiseau à crête de notre paysage est le même que celui que porte la *Femme à l'oiseau*, dont les premiers dessins apparaissent en 1950, pour s'accomplir dans un tableau du même nom en 1952 (ill. 3). Dans la même veine que les dessins inspirés par la *Composition aux deux perroquets*, notre *Paysage à l'oiseau* compte peut-être parmi ces réinterprétations fragmentaires et recomposées de la *Femme à l'oiseau*. Des volatiles du même genre se retrouvent jusqu'à la toute fin de la vie de l'artiste, comme la *Composition aux oiseaux sur fond jaune* (1955, huile sur toile, 130 x 89 cm, Musée National Fernand Léger, Biot).

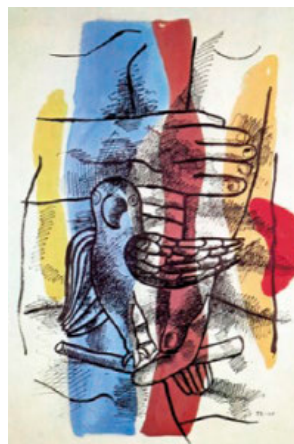
M.B.

Nous remercions Madame Irus Hansma d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre (certificat du 22 juin 2008).

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- *Fernand Léger. Paris-New York*, cat. exp., Bâle, Fondation Beyeler, 2008.
- *Léger monumental*, cat. exp., Toulouse, Les Abattoirs, 2005.
- *Fernand Léger*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-arts, 2004.
- Pierre Descargues, *Fernand Léger*, Paris, Cercle d'art, 1997.
- Fernand Léger, *Fonction de la peinture*, édition augmentée, Paris, Gallimard, 2004.
- *Fernand Léger*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 1997.
- *Fernand Léger, une correspondance poste restante*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors-série Archives, 1997 (lettres à Simone 1931-41).
- Serge Fauchereau, *Fernand Léger, un peintre dans la cité*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Jean Cassou, Jean Leymarie, *Fernand Léger : dessins et gouaches*, Paris, Chêne, 1972.

¹ Propos recueillis par Dora Vallier, cités par Jean Cassou in *Fernand Léger dessinateur*, préface.



Ill. 2.

Fernand Léger.

Dessin inspiré de « la composition aux deux perroquets ».

1940. Encre de Chine et aquarelle. 49 x 29 cm.
Collection particulière.



Ill. 3.

Fernand Léger.

La femme à l'oiseau, étude préparatoire.

1950. Encre. 64 x 49 cm.
Collection particulière.





ENGLISH VERSION



DRAWINGS
FROM THE 16TH TO 20TH CENTURIES

Catalogue by Alexandra Zvereva

With the collaboration of Marie Bertier

English Translation by Christine Rolland

Exhibition

From Friday, March 17th to Friday, April 21st, 2017
Open Saturday, March 18th and 25th

GALERIE ALEXIS BORDES
4, rue de la Paix – 75002 Paris

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

Illustrations to each text can be found in the corresponding French entry.



1

Andrea MELDOLLA dit SCHIAVONE

(Zadar, c. 1510/1515 - Venice, 1563)

HOLY FAMILY WITH SAINT JOHN THE BAPTIST

c. 1545

Pen and brown ink, brown wash over black chalk lines.

11.4 x 9.5 cm. (4 ½ x 3 ¾ in.)

Provenance

- Collection of Moritz Christian Johann, Count Von Friez (1777-1826), Vienna (Lugt 2903 lower left).
- France, Private Collection.

Seated on a rock, the Virgin Mary, a beautiful young woman with a gentle smile, holds the Child Jesus on her lap. Energetically, Christ reaches out towards the young Saint John the Baptist in a gesture straight from Ascension iconography: the right hand raised towards heaven and the left lowered towards the earth. Saint John, who piously kneels with one leg on the ground, offers the Holy Child an apple, a symbol simultaneously of the original Fall and its redemption. Behind Jesus, Saint Joseph leaning on his staff is deep in meditation. He is depicted in the manner imagined by Isidoro Isolani, a Dominican theologian, in his *Summa de donis de Sancti Joseph*, published in 1522: chief protector of the militant Church, spouse and defender of Mary, foster father of Christ.

Absent from Scriptures, this highly symbolic theme of the Holy Family

with Saint John the Baptist as a child appeared during the Renaissance and crystallized new religious feelings. Here it is marked by Mannerist aesthetics, as seen in the elongation and torsion of bodies, the indefinite narrow space, and the lightly twisting line. In fact, Parmigianino's refinement, Titian's fluidity, and Francesco Salviati's inventiveness can all be detected. The only artist who managed such a synthesis, all the while preserving his own profoundly original personality, was Andrea Schiavone, a Venetian painter so celebrated for the flamboyant freedom of his handling that Tintoretto recommended that every artist have one of his pictures in his studio.

Born in Zadar in Dalmatia when it was under Venetian occupation, the artist was the son of Simone Meldolla, commander of the garrison who came from Romagna. His surname of "Schiavone" came either from the Riva degli Schiavone (Slavs/Slovenes) in Venice where he settled in the mid 1530's, or else from the Slavonians who lived on the Adriatic coast. Probably an autodidact, he trained himself mainly through contact with Parmigianino's works known through engravings, even if passage in Titian's studio is not to be excluded. By copying Parmigianino's works, he learned engraving and elaborated a very personal technique entirely in fine cross-hatching.

His first documented work goes back to 1540 and is evidence that he already was successful: Vasari commissioned a large canvas from him depicting *The Battle of Tunis between Charles V and Barberossa* intended for Ottaviano de' Medici (lost). Marked by Venetian *colorito*, Schiavone's art was enriched by contact with Florentine *disegno* through contact with artists such as Salviati, who came into the Most Serene Republic in 1539-1540, and Vasari, invited in 1541 by Aretino. The painter was inspired by the elegant drawing style which he adapted to his own intense rapid manner with violent contrasts in light and shade, more committed – including in drawing – to the intensity of the result than to the minutia of observation.

Painter in oils and fresco, as well as engraver, Schiavone was also a remarkable draughtsman who tried every technique, a fact which sometimes complicates attribution of his folios. Most of his drawings do not correspond to any extant or recorded painting, but certain ones are related to his etchings and engravings which constitute an essential part of his oeuvre.

This is most certainly the case with our drawing which seems to have inspired the figure of the Virgin, a young woman gracefully draped in a diaphanous tunic, in two engravings by Schiavone, *The Holy Family with Saint John the Baptist and Angels* (ill. 1) and *The Holy Family with a Holy Bishop and a Holy Woman under the vines*. In fact, the same fine line, spaced hatching, broken contours deviating frequently from the underlying black chalk line, and the irregular application of wash can be found in *Christ Healing the Paralytic* (Vienna, Albertina, inv. 2661, pen and brown ink, brown wash, gouache highlights, 22.6 x 16.1 cm.) retraced in stiletto on the verso in preparation for an engraving known through several editions. This nervous calligraphic hand is, by the way, exactly the same as in Schiavone's enigmatic drawing from Vasari's personal collection (ill. 2), while the composition of our little sketch echoes the *Holy Conversation* in Dresden, the artist's first masterpiece (ill. 3). All of these elements make it possible to situate our drawing in the mid 1540's, a period when Schiavone's audacious virtuosity powerfully asserted itself, even if Parmigianino's and Salviati's influence remain clearly perceptible in the layered placement of the figures, their serpentine poses, and the plasticity of the lines.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Francis Lee Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- Enrico Maria Dal Pozzolo (dir.), *Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone, tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, exh. cat. Venice, Correr Museum, 2015.



2

Andrea BOSCOLI

(Florence, 1560 - 1607)

**FOUR MALE FIGURES,
STUDIES FOR THE MARTYRDOM
OF SAINT BARTHOLOMEW**

1587

Sanguine

**In lower right corner, a monogram posterior to the sanguine:
M [with an arrow above it] Bonaro[tti].**

26.7 x 36.2 cm. (10 ½ x 14 ¼ in.)

Provenance

- **Arnold Otto Meyer (1825-1913), Hamburg, (Lugt 1994).**
- **Probably his sale, March 19th-20th, 1914, Leipzig, C. G. Boerner, lot 543.**
- **United States, Private Collection.**

Endowed with a bizarre and vivacious personality, as enthusiastic about painting as astrology, music, and poetry, the cosmopolitan Florentine Andrea Boscoli accumulated contacts and artistic experiences that shaped his art and became, in his turn, an inspiration to the artists of the following generation. The painter began his apprenticeship under Santi di Tito (1536-1602), a painter profoundly committed to the Catholic Reform and a certain Florentine classicism. After a short journey to Rome, attested by drawings reproducing antique statues and friezes by Polidoro da Caravaggio, and where he frequented Northern painters as well as Jacopo Zucchi and Federico Zuccaro, the young artist returned to Florence. In 1584, he paid his right to enter the Accademia del Disegno, the drawing academy.

Boscoli worked a lot in his native city, but also in Pisa, Siena, and at the end of his life, in the Marches. His rapid sketches in crayon or pen after masters as diverse as Benozzo Gozzoli, Corregio, Titian, and Murziano, are evidence of travels to Parma, Genoa, and Venice, as well as of his insatiable curiosity. Drawing from several sources, his style is that of a late international spectacular Mannerism coming out of Pontormo, and his style marked as much by Vasari's decorative efforts as by Barrocci's vibrant light. Very early, his own aesthetic became apparent, characterized by the care given to details and an unconventional inventiveness in his compositions before, near the end of his life, adopting a more expressive style far removed from the naturalist efforts of his earlier works.

In 1587, Andrea Boscoli was solicited to participate in the decoration of the cloisters of the Compagnia della Santissima Annunziata of San Pietro Maggiore, today the Oratory of San Pierino (*ill. 1*). Consecrated to the torments suffered by the twelve apostles, the frescoes of San Pierino constituted the first example in Florence of a martyrological cycle based on Post-Tridentine models blending limpid statement with strong spiritual impact. The sisterhood confided the realization of the whole project to several Florentine artists: Bernardino Poccetti who seemingly assured oversight of the whole endeavor, Giovanni Balducci, Bernardino Monaldi, Cosimo Gheri and Boscoli, who was attributed the *Martyrdom of Saint Bartholomew*, and, on the left, on a simulated pillar, the grisaille figure of *Temperance* (*ill. 1*).

This was Boscoli's first public commission and the young artist delivered an audacious fresco with delicate acidic tonalities, linear contours, colored shadows, and details precisely described. The composition is separated in the center by a scaffolding which defines two very distinct levels. The upper part, which is arched, is occupied by an apostle attached to a post and his two torturers, while the lower part, which is larger, is dominated by the figure of the Roman commander in extravagant armor who imposes his authority on the women seated on the ground and on the martyr's disciples who are no other than the members of the sisterhood.

The narrative and emotional intensity of the *Martyrdom of Saint Bartholomew* resides primarily in the studied poses in pronounced *contrapposto* of a few main figures with which the artist seems to have been preoccupied. Thus, if the composition of the *bozzetto* in oil on wood conserved in Vienna is already that of the final work, the protagonists' poses sometimes differ considerably (*ill. 2*). This sketch is preceded by several sanguine drawings on unprepared paper with similar dimensions which concentrate solely on the anatomy, while neglecting draperies, accessories, and the interaction between figures.

Until the discovery of our folio, only four sketches were known, all of them conserved in the Uffizi in Florence: one for the executioner on the left (*ill. 3*), two for the one on the right, and one – the most finished – for *Temperance* which wasn't really part of the scene.¹ Our drawing is the only one to unite several male academies, of which three were re-used for the figures in the *Martyrdom*, by almost always modifying arm positions as in the Uffizi sanguine. The pose of the man all the way on the left, his arms crossed over the head, is the one, in reverse, of the Roman soldier behind the general. The second study is preparatory to the executioner on the right: in the end, only the spread legs were used in the fresco. The man seen full face with his left arm stretched out and eyes raised to the sky corresponds exactly to the saint's tormented figure. Finally, the man laying with his head tipped backwards could refer to an initial idea which was not kept or to another of Boscoli's works.

Sculpted by a strong light coming from the upper left, the athletic bodies are described in strongly shaded surfaces in which the white of the paper left in reserve is constantly juxtaposed to tight more or less insistent hatching. The crayon's movement over being removed from religious context rides the static poses and is materialized in the muscles stretched to an extreme, as well as the second man's agitated hair. Long diagonal lines invade the background of the drawing, and thus accentuate the effect of volume, as does the almost brutal and pathetic presence of the figures despite their being removed from religious context.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Anna Forlani Tempesti, *Mostra di disegni di Andrea Boscoli*, exh. cat. Florence, Uffizi Gallery, Drawings and Prints Cabinet, Florence, Olschki, 1959.
- Anna Forlani Tempesti, "Andrea Boscoli," *Proporzioni*, IV, 1963, pp. 85-176.
- Nadia Bastogi, *Andrea Boscoli. Pittore e disegnatore fiorentino tra la Toscana e le Marche*, Florence, Edifir, 2008.

¹ Florence, Uffizi, inv. 5736 S (28.7 x 21.7 cm), 8241 F (35.7 x 27.8 cm), 2262 S (36.2 x 25.1 cm) et 788 F (21 x 28.4 cm).



3

Roman School, 16th century
 A THEOLOGIAN
 AFTER RAPHAEL'S DISPUTE
 OF THE HOLY SACRAMENT

c. 1510

Pen and brown ink

Upper right, an erased black stamp mark

Inscription lower right in brown ink: *Daniel da Volterra*

Inscribed in pencil on verso: *The Apostle Paul Volterra* and
 along the bottom in brown ink: *D. Da Volterra*

43.5 x 24.5 cm. (17 1/8 x 9 5/8 in.)

Provenance

- France, Private Collection

Situated on the upper floor of the Vatican Palace in the north wing, the Chambers – *Stanze* – were chosen by Julius II as his new papal apartments, as he had little desire to live in the rooms on the lower floor which had been occupied by his predecessor, Alexander VI Borgia. According to Vasari, the Pope first wished to complete the few existing frescoes, works by Piero della Francesca, Luca Signorelli and Bartolomeo della Gatta, by engaging several artists, including Sodoma, Peruzzi, Bramantino, and Lotto. The

arrival of Raphael, who was invited at the advice of Bramante in 1508, changed everything:

“received by Pope Julius II with all kinds of caresses, he went to work on the Room of the Signatura. [...] This masterpiece excited the Pope’s admiration so much, that he had the works that had been executed in the other rooms by other painters destroyed, so that Raphael alone had the glory of replacing everything that had been done so far.”

Finished in 1511, the Room of the Signatura, so named because the court of the *Signatura gratie* was held here, was the beginning and pride of the whole decorative cycle. When Raphael took charge, it was the central room in Julius II’s apartment which served as a study and library. The iconographic program, established by a theologian or dictated by the Pope himself, is dominated by the exaltation of Truth and Virtue, by magisterially combining abstract allegories and a gallery of “illustrious men,” the traditional decoration of an Italian *studiolo*. Each of the four grand frescoes, which represent main facets of Humanist culture – Theology, Philosophy, Jurisprudence, and Poetry, – is first of all an extraordinary gathering of figures who are all heatedly involved in debate and in which the faithful characterization of each is given top priority.

The *Dispute of the Holy Sacrament*, title given by Vasari although it more accurately consists of the *Triumph of the Eucharist*, was probably the first fresco executed by Raphael for Julius II. It is separated into two levels, celestial and terrestrial, each has its own dynamic while being subject to a semi-circular organization around a central axis formed by the Holy Trinity and the Host. The drawings, a great number of which are conserved, make it possible to follow the stages of artistic creation, and especially the distribution of the figures on the lower level. An ink drawing conserved in Frankfurt thus shows the part that is left of the altar perfectly arranged in rows of seated, kneeling, and standing figures.

In order to break this linearity, Raphael introduced a bearded figure seen from the back into the fresco. He stands on the steps to the left of Saint Gregory the Great (*ill. 1*). Barefoot, clothed in a green tunic and draped in sky blue, his index finger pointing towards Saint Gregory’s *Liber moralium*, he remains unidentifiable, both an ancient theologian and an apostle descended among men. Raphael, in fact, reused this figure to incarnate the Apostle Paul in two of the Vatican tapestry cartoons realized between 1515 and 1516, *Saint Paul Preaching in Athens* and *The Blinding of Elymas* (London, Victoria and Albert Museum, inv. Royal Loans, 7 and 8.)

Saint Paul’s name was also formerly given to our drawing, a fact which confirms the fascination this monumental figure exercised, and still does, as he seems to incarnate by himself alone the indomitable steadfastness of Christian dogma. This sheet, realized by an artist who certainly was able to gain access to the Pope’s private apartments while the work was still in process, was produced shortly after the fresco was finished. In fact, it differs too much from the engraving drawn from the *Dispute* by Giorgio Mantovano Ghisi in 1552 for that to have been used (*ill. 2*). Its surprisingly large format also leads to the same conclusion.

It consists of an ink study executed rapidly but with attention so as to conserve Raphael’s subtle play of light as he modeled the draperies by shading the colors while adding his own very personal and original interpretation. For our artist endowed this drapery – which seems to preoccupy him the most, as opposed to the hair which is simply contoured – with turbulent folds which are absent from the original and have some tendency to remind us of those which Daniele de Volterra preferred. In a technique close to engraving, volumes are handled by associating parallel lines made by the pen which follow the forms and intersect in the shadows, and untouched parts, which confer the appearance of antique sculpture to the figure.

A.Z.



4

Bartolomeo PASSAROTTI, attributed to
(Bologna, 1529 - 1592)

SAINT JOHN THE BAPTIST PREACHING IN THE DESERT

c. 1560

Pen and brown ink, brown wash, white highlights, over black chalk and sanguine lines

On verso of mount, 18th century inscription in ink: *Un dessein de Thaddée Zuccaro. acheté de Groot pour 12. fl[orins]* ("A drawing by Thaddée Zuccaro. Bought de Groot for 12 Guilders")

28.2 x 36.3 cm. (11 1/8 x 14 5/16 in.)

Provenance

- Anonymous collection, France (according to inscription on verso).
- Great Britain, Private Collection.

From the beginning of the Renaissance, the image of Saint John the Baptist preaching in the desert appeared frequently, and in the age of Mannerism, its resonance increased substantially in response to Council of Trent thoughts on the importance of instructive exalted preaching. The last prophet of the Old Testament and first preacher of Christianity, the Baptist, depicted alone by Leonardo da Vinci and Andrea del Sarto, henceforth appeared in the midst of a more and more heteroclitic and dense crowd, until it saturated the space as in the work by Jacopino del Conte (Rome, Oratorio San Giovanni Decollato, 1538).

A more refined and elegant *maniera*, similar to that of Vasari and Salviati, reigns in our folio. The artist takes advantage of all types of graphic techniques to create a strikingly beautiful effect. The initial phase of drawing, very free and summary, is in sanguine. Only a few lines traverse the luxurious landscape, trace outlines of the rock and the Precursor, and situate the "multitudes" who have come to hear him: "Jerusalem, and all Judea, and all the region around Jordan." (Matth. 3, 5). Probably preceded by separate sketches, the pyramidal composition, as well as the essentials of the poses and forms, had already been established, from Saint John's contrapposto to the turbaned man's gesture of astonishment as he rests his hand on his companion's shoulder. Fine light black chalk was added

next to suggest a few details: tree trunks, the armor's leather straps, zones of shadow, drapery folds, and the purse which designates one of the figures on the left as a publican.

The draughtsman pursued his work in pen and wash without hesitating to leave his crayon composition or return to it when he thought better effects could be obtained, even if it meant covering up or erasing lines which he had just drawn. Thus, the two figures on the right, a bearded man seated on the ground and a group of captivated Judeans in the background are hardly changed. On the contrary, the pose of the child held by a young mother seated at the foot of the rock has been considerably modified, as has Saint John's right arm, hereafter raised higher to the sky. Similarly the man in a pilgrim's hat at the very right edge of the sheet is found accompanied by two initially unforeseen figures from an engraving by Parmigianino (*Young Man Seated on a Rock and Two Old Men Conversing*) – undoubtedly this is the only direct borrowing from another artist. The tax receiver's purse is left out, blurring his identification, even though, along with the superb captain with a serpentine figure, and the beardless man enveloped in a coat, his presence refers to the Gospel of Saint Luke who names soldiers, publicans, and Pharisees (Luke 3, 10-14) as being among those who questioned the Baptist. Finally, the soldier on the far left almost entirely disappears, only to reappear when the artist perfects his oeuvre with a few touches of judiciously placed white.

The unevenness of the hand, sometimes fluid and fine, sometimes attentive and thick, complicates the attribution of our folio, even if the sure touch and easy inspired creation are those of a confirmed master. To understand this point, it suffices to consider the publican's apprehensive profile, dancing poses of the two exotically clothed men on the right, the soldier's prominent musculature, and above all, the virtuosity of the pen work with its rigid hatching and cross-hatching which invades the shaded areas.

This manner of handling forms is characteristic of Bartolomeo Passarotti's art, a Bolognese painter and engraver trained mainly in Rome through contact with the architect Vignole and with Taddeo Zuccaro. Raffaello Borghini thus relates in *Il Riposo*, which appeared in 1584:

"In Bologna lives Bartolomeo Passerotti, a very famous painter, who, at first, learned his trade from Jacopo Vignola, architect and painter; with him he went to Rome, where he made a great study of drawing. But Vignola, freed from his commitments, went back to France, where he came from, and Passerotto to Bologna; and after not very long, he returned to Rome and started working with Taddeo Zucchero; and they lived together for a long time, until Federigo, Taddeo's brother came to Rome; Passerotto then went to live on the upper floor."¹

Documentary sources which illuminate these initial years of Passarotti's career are lacking, but it is generally accepted that this collaboration with Taddeo Zuccaro took place between about 1556 and 1560, the date at which the artist bought a studio in Bologna.

Not only does our beautiful sheet perfectly correspond to the style that dominated Rome in the 1550's, but the influences that can be seen are those which shaped Passarotti's art. The body language, which comes in part from Raphael, blends with Vasari's magnificence, Salviati's dynamism, and the expressivity of Northern painters working in Italy, such as Martin de Vos, while the handling of ochre wash entirely in transparencies is typical of Taddeo Zuccaro's sketches. Comparison with Zuccaro's sketches for the decoration of the Villa Giulia (done with Vignole and Vasari), of the Frangipani Chapel (*ill. 1*), and the altar of Santa Maria dell'Orto, reveal both technical concordance and differences in the handling of the pen. On the contrary, much resemblance can be seen between our work and the *Apostles* series engraved by Passarotti after Zuccaro's drawings, especially the *Apostle Paul* whose figure corresponds to that of the publican in our *Preaching of Saint John* (*ill. 2*).

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Angela Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti, pittore (1529-1592). Catalogo generale*, Rimini, 1990.

¹ Borghini, *Il Riposo in cui della Pittura, e della Scultura si favella, de' piu illustri Pittori e Scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione*, Bologna, 1584, pp. 565-566.



5

Cornelis DUSART

(Haarlem, 1660 - 1704)

THE CHARLATAN

c. 1690

Pen and brown ink, brown wash, on rounded sheet of paper

On the charlatan's poster, deleted and modified inscriptions

in *Utrecht* and monogram *Fc.f.*

Arched folio.

51.9 x 35.5 cm. (20 ⁷/₁₆ x 14 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

On a beautiful summer's day in the village square, a huckster in once elegant clothing that is now patched everywhere, vaunts his miraculous product, perhaps rat poison, to the inhabitants. Made of boards, his stage resembles a boat which floats over the crowd with a sail in the form of a large engraving which explains in great detail the effects of the potion, and for a mast, the charlatan's large drum rattle, and for a cabin boy, a tame monkey attached to a chain. Promises, certificates of all types, and the picturesque figure of the man himself attract mostly children who leave their games to watch the spectacle, but they also attract peasants with glum expressions, credulous idlers, a woman with her basket of provisions and a curious turbaned traveler.

Our folio lies within the genre tradition begun by Pieter Brueghel the Elder and largely developed by Dutch painters during the Golden Century. Peopled with decent folk in unrestrained poses and vulgar mimics, laughing, dancing, getting drunk in the joyful ambience of markets, taverns, and village festivals, these images stand out in contrast to the distinction and dignity required of history painting. If some flirted willingly with caricature, others sought to capture natural expressions, poses, and aspirations with a comic or moralizing purpose, a fact which explains the considerable success these subjects had with a bourgeoisie clientele.

Painter, draughtsman, and engraver, Dusart was the son of the organist of Saint-Bavon in Haarlem. In about 1675, he became an apprentice to Adriaen van Ostade (1610-1685). In January 1680, the Haarlem guild received him as a master. Twelve years later, he was elected Doyen of the corporation for a year. Like his master, Dusart specialized in depicting daily life of peasants and simple people. His first works, limited to imitation, attest to Van Ostade's strong influence. When his master died, Dusart recuperated the studio's entire holdings, including certain unfinished paintings and drawings which the former student took care to complete. In addition to Van Ostade, the artist was inspired by Jan Steen (1626-1679), who lived in Haarlem in the 1660's and was famous for his comic scenes. Dusart owed him the humor and exaggerated theatricality of a good number of his works. The artist also drew certain subjects, such as swindlers and other figures, from his elders. Thus the little boy with the hoop in our drawing can be recognized in Van Ostade's *Charlatan* painted in 1648 (ill. 1), while the smooth-talking huckster recalls that painted by Steen in about 1660 (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-387.) Similarly the arched format and the pyramidal composition concentrated in the lower half evoke the elegant creations in a completely different style by Gerrit Dou (1613-1675), notably his *Quacksalvar* dated 1652 (Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum, inv. ST 4).

Before the end of the 1680's, Dusart moved away from his predecessors' artistic schemas to give free rein to his own personal vivacity and keen sense of observation. This burlesque expressiveness which constitutes the originality of his manner is best seen in his graphic work, and especially in his wash drawings. Very developed, they were perfectly independent of his painting production and intended for sale. They were famous both during the artist's lifetime and after his death: Jan van Gool, the author of Dusart's biography which appeared in 1751 thus noted that his folios were "appreciated by art collectors who conserved them very carefully." It's not impossible that our work may be the "charlatan at a village fair by Cornelis Dusart," which figures in the post-mortem inventory, dated August 30 1722,¹ of Maria Justina Kraij, wife of Samuel van der Lanen the Younger, Alderman of Haarlem. This rich family's collection included an impressive number of paintings by great masters as well as framed drawings. Featuring brown wash, our folio is mainly constructed by means of vigorous chiaroscuro which intensifies and dramatizes the scene. Dusart passes a brush over an initial composition traced with a fine feather pen. Large white areas left in reserve form light which falls on the platform, ground, and figures gathered around the charlatan and illuminate the façade of the house in the background. The artist then takes up his pen again to accen-

tuate a detail with a few strokes, such as the ghostly face of the man who appears in the window, the skirt stripes of the little girl, or the dead rats attached to the drum rattle.

Our *Charlatan* is to be compared to other drawings Dusart produced in the same “brown” technique which featured figures still influenced by Van Ostade, such as *A Shopkeeper in front of his Boutique playing the Horn* (British Museum, inv. 1910.0212.136), *Peasants and Children at a Cock Fight* (Jean Bonna collection), and *A Hurdy-Gurdy Player* which he signs with two names, his and that of his master (*ill. 2*). The similarities with the artist’s engravings dating from the second half of the 1680’s, such as the *Violin Player in an Inn*, 1685, and the series of *Five Senses* in a mezzotint – a process which he was one of the first to practice and in which the technique resembles wash – make it possible to date our drawing to the same period.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Irene van Thiel-Stroman, “Cornelis Jansz Dusart,” *Painting in Haarlem 1500-1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, Gand, Haarlem, 2006, pp. 144-145.

1 “91. Een quacksalver en kermis door Cornelis Dusart” (pub. Pieter Biesboer, *Collections of Paintings in Haarlem, 1572-1745*, Paul Getty Trust, p. 345)



6

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

JACOB BLESSING JOSEPH’S SONS

c. 1620

Pen and brown ink, brown wash over black chalk lines

On verso, pen strokes and illegible inscriptions (... face...)

Watermark cut off near upper edge: lily flower (*fleur de lys*) of Florence in a circle

21.3 x 26.6 cm. (8 3/8 x 10 1/2 in.)

Provenance

- For certain the collection of Count Antonio Maria Zanetti (1680-1766), Venice.
- Purchased in Venice c. 1791 by Dominique-Vivant Denon (1747-1825).
- Collection of Baron Dominique-Vivant Denon, Paris (no mark), until at least 1829.
- France, Private Collection.

Related Works

- Engraved by Vivant Denon for *Monuments des arts du dessin* under the title “A Patriarch with his Children. Taken from the Cabinet of M. Denon.” (pl. 202).¹

Was called to Ferrara, where [he] did other paintings for the said Legate, and for his nephew, who so delighted in drawings; and made a painting of the Prophet Elijah in the desert, and Jacob Blessing the Sons, all with full figures.

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice, vite de’ pittori bolognesi*, Bologna, 1678, vol. II, p. 364.

Annus mirabilis: thus Sir Denis Mahon characterized the year 1620 in Guercino’s career. Spent between Cento, Bologna, and Ferrara, these few months would see the birth of a series of masterpieces dominated by *Saint William of Aquitaine Receiving the Monastic Habit*, painted for the Church of San Gregorio in Bologna (Bologna, Pinacoteca Nazionale), as well as pictures for the personal collection of Cardinal Jacopo Serra (1570-1623), papal legate in Ferrara: *Saint Sebastian Tended by Saint Irene* (Bologna), *The Return of the Prodigal Son* (Vienna), *Samson Captured by the Philistines* (New York), *Elijah Fed by Crows* (London), and *Jacob Blessing Joseph’s Sons* (Dublin, *ill. 1*).

Rarely depicted by artists, the subject of the last picture is taken from the Book of Genesis. One of the most complex figures in the Bible, Jacob, called “Israel” after having wrestled with the angel, came into Egypt at Joseph’s invitation. Feeling his death near, he called for his sons and grandsons – Manasseh, the elder one, and Ephraim – to come to him. Whereas tradition was that he would bless the elder with his right hand, Jacob laid his left on Manasseh and the right on Ephraim, and responded to Joseph’s interrogation by saying that the younger one “shall be greater” and that “his seed shall become a multitude of nations.” (Gen. 48, 13-19).

This original theme was certainly suggested to Guercino by Cardinal Serra who bore the same name as the patriarch. However, the Prelate gave the painter full freedom as he didn’t wish to curb either his genius which he had already been able to appreciate, or his rich inventiveness which, with Guercino, took the form of a multitude of sketches. Hurried or concise, studies of the whole or of details, done in a single sitting or reworked many times, Guercino’s preparatory drawings in ink and wash represent the meanders of his ardent imagination as he searched for the best possible expression, the best gestures and poses, the best light effects.

The rareness of the subject of *Jacob Blessing Joseph’s Sons* meant that the disparate preparatory works for the painting which were dispersed between many public and private collections remained unidentified for a long time; the attribution of some was even subject of discussion.² In addition, our work, one of the gems of Dominique-Vivant Denon’s cabinet, was engraved by him under the title of “A Patriarch with his Children” to illustrate Guercino’s talent in his encyclopedic work dedicated to the “arts of drawing” and left unfinished. The indefatigable collector had certainly acquired it in Venice, where he retired to flee the uncertainty of the Revolution:

“Zanetti’s famous cabinet remained undivided, and among all of his successors, none of them inherited his talents and taste. I could not buy everything at once, but forty drawings by Parmigianino, sixty by Guercino, seemed a treasure to me.”³

With our drawing, seven preparatory sketches for Cardinal Serra’s painting can be recognized today. All are in pen and wash, the dimensions are relatively close and the scene is treated as a whole, with the exception of a small sketch which studies Jacob’s bust (Cento, Pinacoteca, 13 x 13 cm.) Nonetheless, the composition differs so radically from one folio to another that it is easy to understand the difficulty of associating a series that is so disparate to one single painting.

In the painting, Guercino chose to depict the exact moment when Joseph questions his father on the reason for inverting his benediction (*ill. 1*). The old man, half nude, sits up in his bed, as in the Scriptures (“And Israel strengthened himself, and sat upon the bed.” Gen. 48, 2) He turns to his son, on the right, and doing so, removes his hands from the children’s heads, to the left of his couch.

The composition is virtually the same in the drawing conserved in Moscow which is no doubt later (Pushkin Museum of Fine Arts). The sketch in Bayonne shows Jacob turning towards his grandsons (Bonnat Museum, inv. RF 502940), while as in that of Chicago, the whole scene is reversed and Joseph’s kneeling pose has been reworked intensively as can be seen by several pentimenti (*ill. 2*). As for the Chatsworth (*ill. 3*) and Windsor sketches (Royal Collection, inv. RCIN 902471), there is no more question of an intervention by Joseph who doesn’t seem to be the man reading a book: this strange figure absorbed by his reading assumes the features of the young man in the Windsor drawing. The scene is still in Jacob’s bedroom, but the old man is standing and attired in the fashion of the time in a long buttoned robe or coat. He leans towards the two boys with a benevolent gaze.

Further yet from the final composition, our drawing should seemingly be placed well in the beginning of the artist’s creative reflections as in a *primo pensiero*. All indications of space are absent: there is no bed nor column nor draperies, but only three half-figures, as in *The Return of the Prodigal Son* painted for Cardinal Serra (Vienna, KHM, inv. 253), one of Guercino’s most Caravaggesque works. Solemn in his ample fur coat, the old man holds the younger boy tightly in his arms and the latter gives in to his grandfather’s caresses. With his left hand – in an exact repetition of the father in the *Prodigal Son* – Jacob attracts the elder son who has his arms crossed on his chest, the traditional gesture of requesting a blessing.

Everything takes place as if the painter first mused on another passage in Genesis:

“And Israel said, Bring them, I pray thee, unto me, and I will bless them.

Now the eyes of Israel were dim for age, so that he could not see. And he brought them near unto him; and he kissed them, and embraced them.” (Gen. 48, 9-10)

Guercino’s agitated incisive line, recognizable in all of the drawings, subsides in the patriarch’s coat folds and white hair. The pen is more attentive to hands and faces, seeks to capture the old man’s sincere emotion, the tenderness of his gestures, the warmth of his embrace, the innocence of the young children. The brush places light blended shadows which do not at all disturb the scene’s quietude so distant from the tension in the painted version. Long before Rembrandt, who appropriated the same subject in 1656 (Kassel, Museumslandschaft Hessen, inv. GK249), Guercino handled this Biblical story here not as composed of passion and action, but of emotion.

A.Z.

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

Bibliography of the Work

- Dominique-Vivant Denon, Amaury Duval, *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, Paris, Brunet Denon, 1829, vol. III. *Suite des écoles italiennes*, pl. 202.
- Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, Phaidon Press, 1994, vol. IV, *Bolognese and Emilian Schools*, p. 142, under cat. 561 (as lost).
- Denis Mahon and Nicholas Turner, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989, under cat. 499 (as lost).

General Bibliography

- Marie-Anne Dupuy-Vachey (dir.), *Dominique-Vivant Denon. L’œil de Napoléon*, exh. cat. Paris, Louvre Museum, RMN, 1999, pp. 392-469, 511-515.
- Denis Mahon, *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino (1591-1666). Disegni*, Bologna, 1992.
- Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988.
- Benjamin Perronet, “Denon, collectionneur typique ou atypique?,” in D. Gallo (dir.), *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, Paris, La Documentation française, 2001, vol. II, pp. 741-766.

¹ See also Albert de la Fizelière, *L’Œuvre originale de Vivant-Denon*, Paris, 1873, “Estampes d’après les dessins de différents maîtres,” p. II, n° 41.

² The Windsor drawing was thus catalogued as “Studio of Guercino.”

³ *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, Paris, 1829, vol. I, p. 22



7

Adam Frans VAN DER MEULEN and Studio
(Brussels, 1632 - Paris, 1690)

THE SIEGE OF OUDENAARDE

1680-1683

Sanguine over black chalk lines on two sheets of assembled paper

Squared off with styllet

Inscribed in sanguine lower right: *Vander Meulen fec.*

Watermark: mill and initials ICIG

38.8 x 95.6 cm. (15 ¼ x 37 ⅝ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Even as construction at Versailles was in full swing, Louis XIV determined to have a new château raised in the valley of Marly. A pleasure residence, Marly was conceived as an architectural fantasy, with its twelve little pavilions and elegant Royal Pavilion laid out on a square plan. The four apartments of the pavilion which were reserved for the royal family were separated by vestibules dominated by simplicity: white painting without gilding; ceilings without stucco; and as the only decoration, two marble tables with two large paintings above them of *The King's Conquests*, or more precisely, the battles and sieges of the War of Devolution of 1667-1668. For these pictures, Louis XIV called on Van der Meulen, who had until then mainly worked for the Gobelins and had only painted occasionally for the king. The decoration at Marly was the occasion for him to produce a grand ensemble of pictures of his own invention. The commission was passed in the early 1680's. The painter could be inspired by his own sketches, realized during the capture of the city in 1667 when he accompanied the royal armies with Le Brun, as well as during the voyage made in 1679, to

"take perspective views of the cities and places of his new conquests, even of the one which his Majesty had given back to the Catholic King through the Treaty of Nijmegen." (Colbert to the Governor of Dinant, August 9th, 1679).

In 1684, Van der Meulen delivered the first six canvases, among them *The Siege of Oudenaarde*, placed in the West vestibule where it remained until 1758 (*ill. 1*).

Oudenaarde was one of the last sieges in the Flanders campaign where the king commanded in person. The city was occupied on July 28th. The next day, the Marshal of Aumont had a trench opened to establish a battery. The force of the attack caused the governor to capitulate already on July 31st: he arrived in the French camp "in the time that the King who was camped half a league away arrived to visit the trenches." (Marquis de Quincy, 1726, I, p. 281).

Van der Meulen chose to depict this encounter. The Governor of Oudenaarde can be recognized on the left, followed by the magistrates, and in the center, Louis XIV on horseback is surrounded by his general staff. In the distance, cannons thunder, creating breaches in the town's fortifications: this is the only really military detail in a painting which gives advantageously presents a vast landscape enlivened by a brilliant court cavalcade. In the petition addressed to Louvois in about 1683 or 1685, the painter intitled his work not *The Siege of Oudenaarde* but "The Town of Oudenaarde, the King in the Foreground with his Court." In 1685, Robert Bonnart, student of Van der Meulen, engraved the already famous painting under the mixed name of *Vue de la ville et du Siège d'Audenarde* (*ill. 2*).

As was his habit, Van der Meulen prepared his canvas with the help of many drawings, often squared off to facilitate transfer. They were also in large formats which obliged the artist to conserve them rolled up. Nonetheless the *Mobilier national*, which conserved the drawings and tracings found in the artist's studio at his death and which devolved to the king, only has three folios for *Oudenaarde*: two views of the town (inv. 19 and 20) and a large drawing in black chalk attributed to the master and studio and which only concerns the figures whose gestures differ at times in the final painting (66 x 139 cm., inv. 18)

As was the case for many other sketches, our folio escaped from Van der Meulen's studio before the artist's death; it only studies figures in the painting, while simply evoking the contours of the fortifications of Oudenaarde in the mid ground. Smaller and more finished than the drawing in the *Mobilier national*, it is worked mainly in sanguine, a medium the master used a lot in the 1680's. The differences with the Marly canvas are minimal. They are, however, considerable with Bonnart's engraving where certain riders and servants were removed (*ill. 2*). Thus this drawing represents either a stage in the elaboration of the picture destined for the king, or else a preparatory sketch for a replica commissioned from Van

der Meulen by a private patron. Reduced versions of the *Conquests* were in fact highly sought: a version of *Oudenaarde* decorated the little cabinet of Mademoiselle de Montpensier at the Château de Choisy, another was with Louvois (Versailles, inv. MV 97, oil on canvas, 234 x 191 cm.) and two canvases approximately 143 on 103 cm. were still to be found at the painter's in 1690.¹

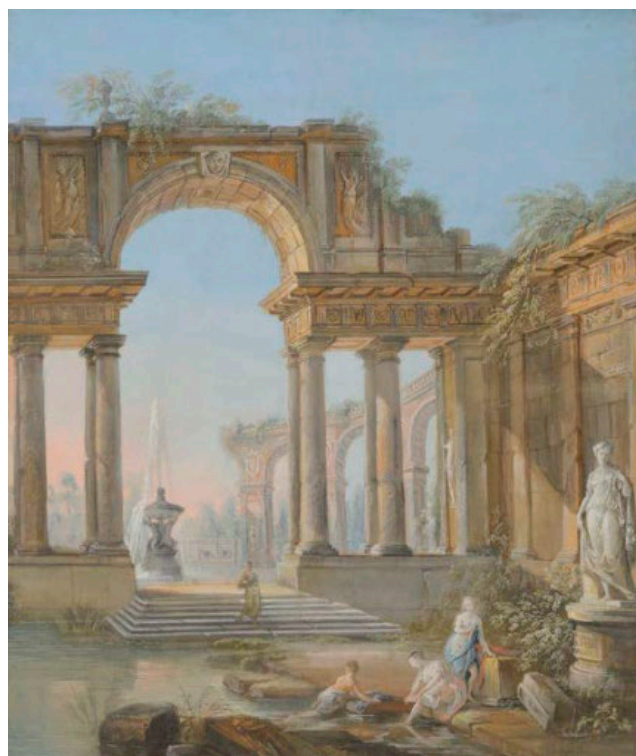
If the organization and placement on the page of our drawing definitely are by Van der Meulen, comparison with the painter's known autograph works, such as *The Army of Louis XIV at the Priory of Fives* (Mobilier National, inv. 135), preparatory for the decoration of Marly, reveals dryness in certain details and a too careful translation of the faces and clothes, which would tend to indicate the participation of a collaborator. The practice was common in Van der Meulen's studio where artists such as Adriaen Frans Boudewyns (1644-1711) and Sauveur Le Comte (1659-1694) worked, as well as Jean-Baptiste Martin, called Martin des Batailles (1639-1735), successor to Van der Meulen at the Gobelins Manufacture who actively participated in the Marly commissions.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Isabelle Richefort, *Adam-François Van der Meulen, peintre flamand au service de Louis XIV*, Rennes, PUR, 2004.
- Laure Starcky, *Paris, Mobilier national, Dessins de Van der Meulen et de son atelier*, Paris, RMN, 1988.
- Stéphane Castelluccio, "Les "Conquestes du Roy" du château de Marly," *À la gloire du Roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, exh. cat. Dijon, Museum of Fine Arts, Paris, 1998, pp. 220-231.

¹ They ended up with the artist's wife, Marie de By (post-mortem inventory, 1690, AN Y 12859, pub. Richefort, 2004, p. 261, 268).



8

Jean-Baptiste LALLEMAND

(Dijon, 1716 - Paris, 1803)

RUINS OF A VILLA WITH YOUNG WOMEN BATHING

c. 1765

Gouache.

Signed in white gouache on the stone, lower left: *Lallemand*
Inscribed in ink on verso of former mount: *Collection Deg... n° 53 Lallemand*

48 x 40 cm. (18 7/8 x 15 3/4 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Son of a tailor in Dijon, Jean-Baptiste Lallemand appears to have initially exercised the paternal profession, while drawing and painting on his own. In 1739, he went to Paris as a journeyman tailor. According to Paillet, a collector apparently asked him to realize a series of *Four Seasons* which caused Lallemand to decide on his vocation.¹ He is not known to have had any studio training in the capital, even if his œuvre reveals a certain influence from Jean Nicolas Servandoni (1695-1766), an architect and painter, student of the famous view painter Giovanni Paolo Panini (1691-1765). If he wasn't trained under Servandoni, Lallemand could have seen his "pictures of ruins and architecture" exhibited in the Salons between 1737 and 1743. Admitted "to the number of the master painters" in Dijon in October 1744, Lallemand was received less than a year later into the Academy of Saint Luke in Paris as landscape painter. In 1747, in quest of new inspiration, he left for Italy, having financed the voyage himself. In Rome, he

settled between the Trinita dei Monti and the Piazza Barbarini, the quarter which was strongly appreciated by artists and assiduously frequented by travelers, especially English ones who were accustomed to visiting the studios and acquiring works of art.

This long stay – it lasted fourteen years – finally opened an opportunity for the artist to discover the Roman landscape with his own eyes. Quite naturally and although he worked in the outskirts of the Academy's sphere, he grew closer to French artistic circles, forged a friendship with Etienne Parrocel the Roman, Hubert Robert, and probably Joseph Vernet, as well as with the pensioners at the Mancini Palace, including the sculptor Jacques Saly, the architect Charles Wailly, a student of Servandoni, the painters Jean Barbault and Charles-Louis Clérisseau.

Thanks to his real and imaginary views realized in oil and especially in gouache, Lallemand rapidly forged a place for himself among the Roman artists. That is how he met the Scottish architect Robert Adam in 1755 to whom he taught landscape painting, whereas Clérisseau initiated him in perspective. Scattered during two sales in 1773 and 1818, the collections of the Adam brothers included no fewer than eighty-seven drawings by Lallemand which mainly dated to the Roman period.

The reasons which caused the painter to leave the city where he had been so successful are unknown. He seemed to have settled permanently there, was married and the father of ten children. In 1759, the Pope commissioned a large decorative canvas, *Moses saved from the Water* (Vatican, inv. 913). Back in France in 1761, Lallemand led a full and prosperous career, painted views of French regions and regularly exhibited his canvases and gouaches in the non academic salons.

Signed "*Lallemand*," although the artist seems to have preferred a phonetic spelling "*lalman*" in Rome, our gouache dates to the period which immediately followed the artist's return to France and where he continued to explore Roman motifs by producing very polished works destined for experienced collectors and connoisseurs (ill. 1). An elegant architectural caprice, our drawing is nourished by memories of the horizons of the Roman countryside, its statuary and antique ruins, as well as the Mannerist and baroque monuments of the Eternal City which the artist had studied as attentively as the vestiges from the era of the Caesars.

Lallemand imagined a villa in ruins like Hadrian's. Even so, its architecture has nothing antique about it and skillfully mixes an arcade inspired by the fountains at the Villa d'Este in Tivoli and a Serlian which is reminiscent of the Villa Medici façade, but here is endowed with the Doric order and a double colonnade. In this theatrical setting, neither completely outside nor totally inside, the painter placed a white marble statue of Flora, which is no other than the famous Farnese Flora, from which in this case a spring of pure water gushes forth. Architecture and Nature unite and in the crystalline water, three young women are bathing who could have been taken for nymphs or the Graces if a washerwoman descending the steps with her laundry basket under her arm didn't interrupt bring us back to the rituals of daily life.

With the ease that was his, the artist has captured the rough texture of the stones, the minute details of sculpture, the transparency of the water in the basins. His touch is light, colors limpid and restrained. He envelops his imaginary landscape in an evening light which marks the sky with broad swathes ranging from clear blue to gilt pink and tints the architecture a warm ochre ton with beautiful decorative effect.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Olivier Michel, "Recherches sur Jean-Baptiste Lallemand à Rome," in G. Brunel (dir.), *Piranèse et les Français*, Rome, 1978, pp. 327-341.
- Pierre Quarré, *Un Paysagiste dijonnais du XVIIIe siècle, J.-B. Lallemand, 1716-1803*, exh. cat. Dijon, Museum of Fine Arts, 1954.



¹ J. Paillet, *Le Panthéon dijonnais*, Dijon, 1805, p. 70.

9

François BOUCHER

(Paris, 1703-1770)

ACADEMY OF A MAN ON HIS SIDE

c. 1740

Sanguine, thin line of black ink added on the upper part

Inscribed in sanguine lower left: *F. Boucher del*

Watermark of grapes

27.3 x 39 cm. (10 ¾ x 15 ⅜ in.)

Provenance

France, Private Collection

This beautiful quality male academy was conserved in a portfolio without a mount for several centuries. Attentive examination reveals that it was also counter-proofed, an occasion which caused the sanguine to lose some intensity. Thus legibility in some places is imprecise and attribution consequently difficult. Nonetheless, the name of Boucher crops up insistently for this folio.

The inscription on the lower left of the drawing does not constitute a signature, but is an old indication of a known link to Boucher. Even so, this study can neither be the copy of a lost original drawing by the artist, nor the copy of an engraving whose location is unknown, because the work presents technical qualities and the freedom of a master's drawing. The expressive rendering of the sitter's back, which is almost over-developed, and the quality of the handling of arms and legs in swathes of light evoke Boucher's quite unusual work after 1740 when he was drawing academies. Here his precise knowledge of the human body can be found expressed from the interior by an efficient play of muscular mass which many of his contemporaries preferred to avoid. It can also be seen in his characteristic use of long slender lines which make underlying bone structure evident. The handling of hair demonstrates a desire for naturalness which relates the drawing to preparatory studies for *The Tiger Hunt* and *The Crocodile Hunt*, realized between 1736 and 1739. Nonetheless the accentuated sinuosity of the contours corresponding to the rocaille period, Jean Jouvenet's clear influence, and the synthesizing technique which is becoming apparent all coincide to place it just after 1740.

Having entered the Royal Academy at the end of 1734, become Assistant Professor by 1735 and then Professor in 1737, François Boucher effectively broke away around 1740 from traditional teaching which modeled the body from the outside with small rounded lines. In the drawings which he

delivered to his students at the Royal Academy, he adopted a style using long lines associated with swathes of light which played across the body in an almost sculptural fashion. This technique forged a very singular expressive style which gave the academies from his mature period a unique powerfulness. The evolution in process which is visible in this drawing is due to very patient thought and synthesis based on models by Lebrun, Rubens, the Carracci, and especially Jean Jouvenet, all of which were accessible in the private collections which he frequented, and in particular, that of Pierre Crozat which was dispersed in 1741. In 2003, we emphasized for the first time, and have often evoked since then, the importance of Jean Jouvenet's drawings for François Boucher.¹ He owned several folios by the

master and was much inspired by his academies, and after 1750, didn't even hesitate to insert Jouvenet's drawings – or copies he had made of them – in the midst of his own in his *Book of Academies* engraved by Larue (Plate 7, for example.) In our case, Boucher's contours and lines are even more emphasized than Jouvenet's. He was inspired here by a lost drawing by the artist for which an anonymous 18th century replica is conserved at the Ecole des Beaux-Arts de Paris (inv. EBA 1128).

Françoise Joulie

¹ Françoise Joulie, *François Boucher. Fragments d'une vision du monde*, cat. exp. Holte, Copenhagen, GI Holtegaard museum, 2013, p. 67-69



10

Louis-Léopold BOILLY

(La Bassée, 1761 - Paris, 1845)

YOUNG WOMAN WITH HER DAUGHTER, YOUNG MAN WITH HIS SON, PREPARATORY STUDIES FOR THE SUDDEN SHOWER

c. 1805

Black chalk, white chalk highlights on chamois paper

Signed in black chalk lower right: *L. Boilly*

40 x 24.6 cm. (15 3/4 x 9 1/16 in.)

39.3 x 24.6 cm (15 1/2 x 9 1/16 in.)

Provenance

- Sale Paris, Drouot, November 4th, 1955, lot 9, repr.
- France, Private Collection

Exhibition

- 1959, *De Watteau à Picasso. Le Charme dans le dessin français*, Paris, Galerie Marcel Guiot, cat. 37.

From Salon criticism, and then the first catalogue on him by Henry Harris in 1898, up until the most recent publications, art historians have had to face the difficulty of characterizing Louis-Leopold Boilly's painting. Portraitist, genre painter, or history painter, Boilly has not finished provoking intense emotions, an indication of the quality of an oeuvre which the public appreciated very early and which defies rigid categorization.

In line with the Neo-Classical artists of his generation, Boilly proved to be an incomparable draughtsman. The elaboration of each of his paintings was accompanied by a succession of drawings and then oil sketches realized with a goldsmith's detail. The painter studied each figure in larger scale than it would appear in the final work. Despite the Davidian complexity of his staging, Boilly disdained large formats and favored dimensions which seemed intentionally to seek an effect of reduction.

Cantor of Parisian life, Boilly was interested in all social classes and positioned himself as a fine observer of the contemporary world which he interpreted in painting the way Balzac did in literature. Heir to the Dutch Masters of the Golden Age, Greuze and even Chardin, Boilly lifted daily anecdote to the rank of subject with a verve which had more in common with theatrical purview than with social engagement. A plethora of family scenes appear in the work of this artist, father of a large family who unceasingly furnished him with motifs.

Our two drawings are preparatory studies for the painting, *Sudden Shower* (ill. 1), executed in about 1805 and largely diffused by engraving under the title *Passez. Payez. Scène de mœurs parisiennes (Pass. Pay. Scene of Parisian Customs.)* The sudden shower has rendered one of the capital's unpaved streets impassable. Taking advantage of the situation, a man has thrown a mobile wheeled plank onto the mud and is making money off of the more comfortable crossing. The artist immortalizes a bourgeois family advancing on this makeshift bridge in front of a charming ballet of umbrellas.

Boilly had a penchant for pendant compositions, an inclination which can be found even in his preparatory drawings. Here he studies two pairs of the painting's protagonists. As was his habit, each of the figures measures about double its height in the painting. The drawings gain the status of autonomous works by virtue of their quality. Other preparatory drawings for *The Sudden Shower* are known, including an ink and watercolor compositional view with a few variations (private collection, England), and a black chalk study of the father with his two children (Paris, Marmottan Museum).

Our first folio depicts a mother and her daughter. Entirely elegant, the woman wears a plumed hat and an ample dress with puffed sleeves. With one hand, she holds up her skirt, and with the other, holds a puppy half wrapped in a Cashmere shawl. In front of her, her daughter with curls tightly held back by a bonnet lifts one hand – which will be held by her father in the painting. White chalk dominates, traces the faces with characteristic features, and emphasizes the watering of satin fabrics. Shadows are delicately hatched in black chalk.

The second sheet details a father and his son, both clothed in suits and carrying top hats. They are modeled in black chalk. White chalk highlights the brightness of the scarves and the suppleness of the child's flesh. The craftsmanship is infallible, the line decided, previously defined light and shadows prefigure the iridescent atmosphere which will permeate the painting. This lively scene which seems to be sketched on the spot is in fact meditated, composed so to leave nothing to chance except its reception by the public, who were assuredly conquered by this sensitive gracefulness and dialogue couched entirely in terms of direction of gestures and gaze.

A few other drawings of this type have been passed down to posterity, among them a *Study of a Young Woman Wearing a Poke-Bonnet* realized at the same period as our folios (black chalk and white chalk highlights on blue paper, 42.5 x 22.5 cm. Arras, Museum of Fine Arts.) The elegant silhouette, with the same taste as our young mother, is preparatory to one of the artist's first street scenes, *The Arrival of the Stagecoach in the Court of the Shipping Office* (1804, oil on wood, 62 x 85 cm. Paris, Louvre Museum.)

M.B.

We would like to thank Mr. Etienne Breton and Mr. Pascal Zuber for having confirmed the authenticity of our works which will be included in the forthcoming catalogue raisonné on the artist.

Bibliography

- Anne Scottet-De Wambrechies, Florence Raymond (dir.), *Boilly (1761-1845)*, exh. cat. Lille, Palace of Fine Arts, 2011.
- Susan L. Siegfried, *The art of Louis-Léopold Boilly. Modern life in Napoleonic France*, New Haven, London, Yale University Press, 1995.
- Yves Brayer, *Louis Boilly*, exh. cat. Paris, Marmottan Museum, 1984.
- Henry Harrisse, *L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe, sa vie et son œuvre*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1898.



11

Jean-Thomas THIBAUT

(Moutier-cn-Der, 1757 - Paris, 1826)

A. THE WALLS OF ROME

B. ROMAN ROAD LINED WITH TOMBS (AFTER SERLIO AND PIRRO LIGORIO)

1812 and 1813

Pen and brown ink, watercolor over black chalk lines

Titles on escutcheons fixed to the frames

a. Signed on the right on the wall: *j. t. thibault*

b. Signed and dated lower left on the stone: *j. t. thibault 1813*

On verso, in ink on an old label: *Conjecture sur un Chemin des anciens Romains, & Réunion de Sépulchres antiques restaurées d'après leurs ruines par Serlio, Pirro Ligorio & autres (Conjecture on an ancient Roman Road & Assemblage of restored antique Sepulchres based on their ruins by Serlio, Pirro Ligorio & others)*

62 x 84 cm. (24 7/16 x 33 1/16 in.) each

Provenance

- France, Private Collection.

Related Works

- **The Walls of Rome are reproduced with variations and the date of 1823 in Thibault's *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin* as illustrations for Chapter 8, *Ombres (Shadows)* (Paris, J. Renouard, 1827, pl. 37.).**

*So much Power has Art, and so much Perspective
Which lends your pictures its fleeting beauty,
Through its sweet enchantment and secret charms,
Coloring, approaching, distancing objects,
Embellishes countryside with its brilliant prestige,
Fills valleys here, mountains there,
Disguises objects, distances, place,
And, in order to charm even more, imposes them on our gaze!*
Jacques Delille, *Les Jardins*, Paris, 1801, Song III.

Throughout Jean-Thomas Thibault's entire career, perspective, its theory and practice, formed a living link between painting and architecture, two disciplines which he exercised with the same passion.

A joiner's son, he was placed at a young age in the Royal Free Drawing School which Jean-Jacques Bachelier had just opened in Paris. Noticing his talent, Jean-Baptiste André, the Prince of Conti's architect, engaged the young artist as a draughtsman to assist in the construction site of the Château of Isle-Adam. After work, Thibault followed drawing and architecture courses which were offered there by Pierre Panseron, Inspector of Works. An infallible friendship formed between artist and his two school fellows, Nicolas Louis Durand and Pierre Fontaine. In 1827, at the request of Thibault's nieces, Fontaine wrote a biographical note on his pal in which he recalled how successful with the prince and other collectors were his views

"drawn with perfect dexterity, and which evoked in the most agreeable way the finesse of charming views by Israël Sylvestre, Leclerc's precision, and Callot's skill."

Having passed the examination for the Architecture Academy in 1780 and after having worked for Richard Mique at Versailles, Thibault entered Etienne-Louis Boullée's studio. Without attempting the Prix de Rome, he went on his own to Italy where he practiced, according to Fontaine, "alternately and always successfully Painting and Architecture." Shortened by the Revolution, his transalpine travels only lasted four years, from 1786 to 1790, but the artist returned marked by the discovery of antique edifices and Italy's beautiful light. With Percier and Fontaine, he was one of the founding members of the group of *duodi*, twelve Parisian artists – architects like Dufour and Callet, as well as painters such as Morel d'Arleux and Guillon-Lethière – who became acquainted in Rome and met once a month starting in 1798.

As soon as he returned to Paris, Thibault became known both for his architectural drawings in oil and in watercolor. His views of Roman monuments, basilica interiors, and caprices in large formats and with rare attention to minute details, were ardently sought (*ill. 1*). Furthermore, he teamed up with Durand for several projects awarded through State competitions. In 1804, Louis Bonaparte called on them to transform his Château of Saint-Leu and his Parisian mansion. Thibault subsequently was charged with finishing the Château of the Petite Malmaison for Empress Josephine, decorating the Elysée Palace, and that of Neuilly, and then with restoring the Palace of The Hague and Amsterdam City Hall.

A member of the Architectural Section of the Institute in 1818, Thibault was appointed the following year to replace Valenciennes as Professor of Perspective at the Ecole des Beaux-Arts. His course there became the basis of his treatise *Application of Linear Perspective to the Arts of Drawing*, published after the artist's death by his student Chapuis and his nieces.

As opposed to other perspective methods, Thibault's work is primarily a collection of views "of sites embellished by the most beautiful buildings in Italy" (Chapuis) which reveal their mathematical structure. Without losing any of its rigor, the architect-artist's scientific demonstration is stamped with memories of Italy and the attentive study of the great classical landscape painters such as Poussin, and especially the three French masters of architectural views cited by Fontaine and whose works Thibault collected: Israël Sylvestre, Sebastien Leclerc, and Jacques Callot. In each plate, the abstract schemas are systematically subordinate to real or imaginary landscapes of Rome, perfectly finished and enlivened, and many inspired by the author's delicate watercolors.

The Walls of Rome, one of the drawings we present here, can be recognized in Plate 37 which illustrates a course in shadows and is lightly reworked. The scene is dominated by a massive construction of superimposed arcades which is reminiscent of Hadrian's Wall with its square towers and arches on the façade turned toward the city, but also of the Aqua Claudia aqueduct which rests on this wall near the Porta Maggiore. The artist brings his architectural caprice to life by multiplying details handled with remarkable precision: wild vegetation invading the ruins, Cyprus and parasol pine trees, the stony shoulders of the path, bricks laid bare by fallen render, ripples of water in the sluice. More than simple human figures, the figures narrate a genuine story: a Roman kneels before an oratory, while a group of street musicians interrupt the dance to give information to a passerby under the curious gaze of two foreign strangers recognizable by their cloaks. Skillfully using the whiteness of the paper, the draughtsman has flooded the landscape with a warm evening light which fuses the ruins and Nature by draping them in the same faded dominantly brown shades and reinforcing the contrast between the majestic severity of the buildings and the picturesque Roman people.

With Thibault, this autumnal hue is that of ancient Rome and its past grandeur. It can always be found in his Italian views, whether they are real, idealized as in *The Walls of Rome*, or dreamt, as in this "conjecture on the route of the ancient Romans" which we also present. Dated 1813, this large composition belongs to a period when the artist devoted himself entirely to drawing while exploring all of the complexity of perspective. He reveals here his perfect understanding of geometric rules, his virtuoso handling of watercolor, and also his talents as an architect, because he recreates, without any pretence of archaeological exactitude, the ancient buildings which have disappeared. Most, in fact, come out of his imagination, and only a few are rooted in ancient works, such as the spectacular Septizodium erected by Septimus Severus at the foot of Mont Palatine and razed at the Renaissance, or the aqueduct of Nero which can be recognized in the distance. Thibault situates the scene at the entrance to the gates of Rome, along a large road, place for traditional sepulchers for the Romans where steles, *columbaria*, mausolea, and statues are raised. Nonetheless, as a reminder that this still intact magnificence is perishable, a funerary cortege makes its way among the tombs preceded by a crier who summons pilgrims and inhabitants of Rome. The work is instilled with a poetic ambiance and invites contemplation. As for a young woman holding the urn of her spouse, she seems to personify this eternal city so dear to the draughtsman, so splendidly beautiful under a limpid sky and lasting through the centuries in dulled marbles, worn cobblestones, and the light amber foliage of the trees.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Pierre François Léonard Fontaine, "Notice sur J. T. Thibault," Jean-Thomas Thibault, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, Paris, J. Renouard, 1827, pp. IX-XV.
- Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie: les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont, Mardaga, 2004.



12

Theodore GERICAULT

(Rouen, 1791 - Paris, 1824)

ROMANS IN COMBAT AND STUDIES FOR RACE OF BARBARY HORSES

c. 1817

Pen and brown ink on paper

On verso of the old mount in the hand of Eudoxe Marcille with his signature in ink: *Collection Eudoxe Marcille. dessins n° 181. Géricault. Romains combattant. Deux croquis pour les courses. Cheval trainant une charrette. Etude pour les jambes du cheval. Vente M. Faivre Duffer le 27 janvier 1870, n° 55 et 56 du catalogue. Les deux feuilles 72 [francs] et 3,60 5% 75,60.*

(“Eudoxe Marcille collection, drawings no. 181. Géricault. Romans in Combat. Two sketches for the races. Horse pulling a cart. Study for the legs of a horse. M. Faivre Duffer Sale, January 27th, 1870, no. 55 and 56 in the catalogue. The two folios 72 [francs] and 3.60% 75.60.”)

14.5 x 12 cm. (5 ¹¹/₁₆ x 4 ³/₄ in.)

Provenance

- Collection of Louis Stanislas Faivre-Duffer (1818-1897), Lyon
- His Sale (Collection de M.D*** [Faivre-Duffer] Dessins et croquis par Géricault et quelques aquarelles modernes], Paris, Drouot, January 27, 1870, lott 55 or 56.
- Eudoxe Marcille (1814-1890) Collection, Parisn no. 181.
- Purchased in 1990 by Jan Krugier (1928-2008) and Marie-Anne Krugier-Poniatowski (born in 1931).
- Jan et Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection, Geneva, inv. JK 4669, until 2015.
- Sale Sotheby’s New York, December 10th, 2014, lot 8.
- Belgium, Private Collection.

Exhibition

- New York, Jan Krugier Gallery, Geneva, Galerie Jan Krugier, *Victor Hugo and the Romantic Vision. Drawings and Watercolors, 1990-1991*, cat. 56.

After failing to win the Prix de Rome, Géricault decided to undertake the voyage to the Eternal City at his own expense: he left in 1816 and returned the following year. A painter of horses, but also a modern artist who absorbed to his advantage street scenes as much as antique ruins, Géricault could not help but be enthralled by the race of loose horses which closed the Roman Carnival every year. In 1817, the festivities took place between February 9th and 16th. The race, which had the Barbary Horses mount the length of the Corso, from the Piazza del Popolo to the Piazza di Venezia, was particularly frenetic that year: fifteen horses competed for the different prizes. The event gave Géricault the desire to create a monumental painting, probably in view of the Parisian Salon. This project, which was thoroughly thought out, never was completed, but is documented by many drawings and by five painted studies conserved in Lille, Baltimore, Rouen, Los Angeles, and Paris (*ill. 1*). The first two studies handle the race as a contemporary subject; the following three, as an antique theme, an indication of Géricault’s desire to situate this painting in the tradition of grand history painting.

Our folio dates from this period. On it, five studies in vignette can be seen sketched in a rapid but sure hand in pen and brown ink. Above, a battle between soldiers from Antiquity armed with shields. Two studies follow for the *Race of Barbary Horses*, then a horse held by two men and pulling a cart with slatted sides, and finally an anatomic study of the forequarters of the same horse. It is interesting to linger on the vignettes related to the *Race of Barbary Horses* which document Géricault’s complex creative process. Each offers a synthetic view of the whole project. In his catalogue raisonné, Bazin identifies these drawings as *memorandi*, *a posteriori* variations on the theme of the *mossa* – the start of the race. For Whitney, they are more likely to precede the Louvre painting and proceed from the work of elaborating the composition. The vignette on the left is very close to the Getty Museum sketch: Géricault did not enclose it in a single line, but in a full frame with sketched decorative motifs in the angles. This feature reinforces the idea that the painter thought out everything concerning his oeuvre, including its exhibition – necessarily framed – and its reception by the public.

Our drawing should be observed in relation to three other folios which also comport several variations in vignettes for the *Race of the Barbary Horses*. Like ours, the first comes from the collection of Eudoxe Marcille, Director of the Museum of Fine Arts of Orleans from 1870 to 1890, and was discovered by Bazin (n° 1418, *ill. 2*). The two others, conserved in private hands, were recently identified (17.6 x 14 cm. and 14.6 x 12 cm.): in addition to the *Race*, they also develop the *Romans in Combat* of our drawing. The four folios can only be understood together. Géricault appears to have synthesized several ideas for the *Race* so as to arrive the final organization of this painting through their juxtaposition.

These studies taken together are precious documentary evidence of Géricault’s way of working. Our folio, in which the dexterity of a passionate draughtsman is revealed, also reflects a keen sense of dramatic sense which guided the artist’s brush as a result of ceaseless work.

M.B.

Bibliography of the Work

- Germain Bazin, *Théodore Géricault, Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, 1990, vol. IV, pp. 75-76, detail illustrated p. 225, cat. 1419, illustrated.
- Wheelock Whitney, *Géricault in Italy*, London, 1997, pp. 147-149, illustrated p. 148, fig. 186.
- *Victor Hugo and the Romantic Vision. Drawings and Watercolors*, exh. cat. New York, Jan Krugier Gallery, Geneva, Jan Krugier Gallery, 1990-1991, cat. 56, illustrated.

- Alexander Dockers (dir.), *Linie, Licht und Schatten. Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, exh. cat., Kupferstichkabinett, State Museums, Berlin, 1999, p. 402, repr.
- Alexander Dockers (dir.), *The Timeless Eye. Master Drawings from the Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection*, exh. cat. Berlin, 1999, p. 401, illustrated.



13

Alexandre-Marie COLIN

(Paris, 1798 - 1875)

PORTRAIT OF A YOUNG MAN PLAYING THE GUITAR

c. 1820

Black chalk, stump, charcoal on parchment paper

Watermark cut off on the left side: palmette and the number 28

48.1 x 38.1 cm. (18 ¹⁵/₁₆ x 15 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

A Romantic painter, portraitist, and lithographer, Alexandre-Marie Colin was born in Paris in 1798, the same year as Delacroix, into a bourgeois family with artistic ancestors. His maternal grandfather was one of the two Challe brothers, either Simon, the sculptor, or else Michel-Ange, draughtsman to the king, both of whom won the Prix de Rome. The Colins also claimed to be related to Greuze, as well as the Drouais.

At the age of sixteen in 1814, Colin entered the Ecole des Beaux-Arts and Girodet's studio where a spirit of freedom and strong sense of group flourished. He stayed there three years. Colin's famous drawing dated 1817 depicted the master with all his students, including Edouard Bertin, Francois-Louis Dejuinne, Achille Deveria, Robert Fleury, Joseph-Ferdinand Lancrenon, and Etienne-Achille Reveil. As opposed to some of his fellow disciples, Colin did not try to compete for the Prix de Rome, but, according to Georges Toudouze, his great grandson,

“a very independent character, with an irresistible taste for total freedom, he preferred to act on his own, in function of his travel whims, so as to be his own master without constraints.”¹

Believing nonetheless that his education would be incomplete without a trip to Italy, Colin left for that peninsula and stayed several months in Venice where he incessantly copied the Old Masters. The artist excelled in this very demanding genre and his replicas were highly sought. The critics praised Colin's “delicate and well practiced taste” in his choice of works and his talent which was open “to every kind of beauty and the most diverse styles.” Not long before his death, through Drouot, he dispersed numerous copies after paintings conserved both in Italy and in the great European Museums.

Back in France in 1819, Colin first entered the Salon with a *Portrait of a Woman* (n° 2330). His portraits and landscapes, as well as historic, orientalist and literary subjects, were in every Salon until 1873. His works could also be admired in the Salons of Lyon, Dijon, and cities in northern France, in addition to the Royal Academy in London and the British Institution. Along with friends such as Gericault, Delacroix, Eugene Isabey, and Augustin Enfantin, the artist shared in contemporary Anglo mania. In 1819, he accompanied Gericault's *Raft of the Medusa* to London and engraved a lithograph which was distributed at the entrance to the room in which it was exhibited. Colin became especially close to Richard Parkes Bonington not long after the latter arrived in Paris in 1818.

The painter always remembered his formative years in Girodet's studio and those beginnings devoted with youthful effervescence to creation midst friends who were among the most innovative and passionate artists of the time. In addition to the group portrait of Girodet and his thirty-two students, Colin left many drawings of his comrades, some of which were rapidly sketched on the spot, and others reworked with precision. The Cabinet des Estampes at the National Library of France thus conserves an album entitled *Croquis de l'atelier de Girodet (Sketches from Girodet's Studio)* of two hundred and twenty sheets of various techniques, handling, and formats. The album came from Etienne Moreau-Nélaton's collection, but was probably assembled by Colin mainly from his own drawings of the 1820's and 1830's. In the majority of sheets in black chalk, lead point, red chalk, or with watercolor highlights, Colin's supple, precise hand can in fact be easily recognized by the handling of the lithographic crayon.

On multiple occasions, a young as yet unidentified young man can be seen in the album who figures on Colin's left in the depiction of Girodet's studio. In five sheets, he can be seen happily playing a guitar (rather than the mandolin), apparently with genuine mastery (*ill. 1*). This musician-artist's features bear similarities to the sitter in our portrait, with attire and hair style in keeping with 1820's fashions. Our drawing's elegant presentation and technique, with the upper part – that of the face – very finished, stumped, and quasi photographic, while the lower part – with the chair – on the other hand, barely sketched and hatched, makes one think of the musicians' lithograph portraits by Achille Deveria, Colin's close friend ever since their training at Girodet's. However the realization is very different and can be distinguished especially by the virtuoso stump work which gives the whole a velvet aspect,

makes the black chalk almost seem like watercolor wash, and replaces the white highlights in the hair, eyes, and starched collar. Identical use of stump can be found in two of the artist's drawings dated 1818: the *Portrait of a Man* conserved in Orleans (inv. 580, black crayon, stump, 28.8 x 21.6 cm.) and the *Portrait of a Young Man* in private hands in which Colin has signed in stump (ill. 2). As for the inspired clear gaze of our young and so elegant guitar player, it is also that of *Louis-Auguste Lemonnier*, a singer at the Comic Opera who was drawn and engraved by Colin in 1823 (ill. 3).

A.Z.

We would like to thank Madame Sydonie Lemeux-Fretot, curator of collections at the Girodet Museum, and Madame Daniele Sarrat, specialist of the artist, for having confirmed the attribution of our work.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Danièle Sarrat, "Un talent bien vif et bien franc: Alexandre Colin (1798-1875)," *Bulletin de la Société des Amis du musée Delacroix*, September 2011, pp. 69-80.
- François Fossier, "Amicae liber amicorum: un recueil de portraits d'élèves de Girodet," M. T. Caracciolo (dir.), *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, pp. 551-561.

¹ Georges Toudouze, *Documents sur les familles Toudouze, Colin, Leloir*, Paris, Arsenal, Ms 15077 (cit. Danièle Sarrat, "Un talent bien vif et bien franc: Alexandre Colin (1798-1875)," *Bulletin de la Société des Amis du musée Delacroix*, September 2011, p. 71).



14

Louis-Étienne WATELET

(Paris, 1780 - 1866)

A TRAVELER RESTING AT THE FOOT OF THE LITTLE CASCADES AT TIVOLI

1824

Oil on several sheets of assembled paper laid down on canvas.

Signed and dated lower left.

43.3 x 55.8 cm. (17 ¹/₁₆ x 55 ¹³/₁₆ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Exhibition

- 1824, Paris, Salon, n° 1745, "Étude, d'après nature, des cascades de Tivoli."

From a modest background, Louis-Etienne Watelet was the son of a small wares merchant. He married the daughter of a commercial ship captain. Little is known about his training: he appears to have acquired the basics of his craft by himself and honed his technique by comparing himself to masters of historical landscape, such as Pierre-Henri de Valenciennes whose studio he supposedly frequented. Watelet stood out as a landscapist with a talent which Paul Huet considered superior to that of his rivals Bidault or Bertin. The painter observed nature attentively and punctuated it with antique ruins, and then mills after his return from Italy. As was common practice, the silhouettes which enlivened his pictures sometimes were the work of other painters; the hand of Demarne is recognizable on many. Watelet also engaged in teaching: Caruell d'Aligny counts among the many students who frequented his studio.

The ease of Louis-Etienne's craft which allies delicacy of brushstrokes with refinement of color harmonies comes first of all from his consistency. He exhibited every year in the Salon from 1800 to 1857, revealing eighty-seven canvases there for which he was regularly awarded, all the way to obtaining the Legion of Honour in 1824. That same year, he presented several views from his travels in Italy in 1822, wanderings which continued into the Dauphiné, Alps, Tyrol, and all the way to Belgium. Beside an *Adjusted View of Lake Nemi*, a volcanic lake situated southwest of Rome, and a watercolor "after studies done in Amalfi," figured a "study after nature of the little cascades of Tivoli" under number 1745 which is certainly our oeuvre. Although Watelet did studies on site, his paintings were always retouched, even entirely recomposed in the studio. The mention "after nature" thus infers faithful transcription of the observed landscape.

In our picture, the Tivoli cascades, dear to all the painters who went on the Grand Tour, can be recognized. The site was immortalized by the greatest, from Claude-Joseph Vernet to William Turner, and including Hubert Robert and Valenciennes. The landscape, a poetic succession of cascades against a background of antique ruins, was entirely natural the year in which Watelet painted it, but was tamed soon after. A violent flooding of the Aniene River in 1835 caused Pope Gregory XVI to have it deviated to preserve the town of Tivoli. The pontiff partially contained the cascades and constructed the city's third key point on the site after the villas of Hadrian and the Este: the Gregoriana Villa.

Watelet excluded all architectural reference from his oeuvre, such as the Temple of Sybille generally depicted by painters as overlooking the cascades. He stationed himself downstream from the river, on the right bank, facing the falls. The vegetation is treated with naturalist minutia: the artist's palette deployed a wide range of greens heightened with glazes. With this backdrop, the water descends in vaporous foam, before expiring – limpid and serene – at the painter's feet: it is true that Watelet owed part of his fame to the beauty and poetry of his pictures of cascades. On the shore, the brush has placed a woman in traditional costume and a traveller seated on his trunk, the only human presence in the virginal nature.

Watelet's composition is very close to that of his contemporary Alexandre-Hyacinthe Dunouy (1757-1843), who painted *The Cascades of Tivoli with the Temple of the Sibylle and a Shepherd in the Foreground* in 1822 (oil on canvas, 114 x 162,5 cm. private collection). It is tempting to imagine these two artists, who evolved in the same artistic circles, working together at Tivoli that year.

It is interesting to compare our work with another picture by Watelet, the *Landscape with a River* painted in 1825 (ill. 1), which stages, with the same

refined touch, the marriage of water and vegetation under a similar sky. M.B.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Lydia Hamrambourg, *Dictionnaire des peintres de paysages au XIXe siècle*, Ides et Calendes, 1980.
- Pierre Miquel, *Le paysage français au XIXe siècle, 1824-1874. L'École de la Nature*, vol. I, Maurs-La-Jolie, La Martinelle, 1975.
- Paul Marmottan, *L'École française de peinture*, Paris, Renouard, 1886.



15

Denis Auguste Marie RAFFET

(Paris, 1804 - Gênes, 1860)

DRESDEN. 1813

1836

Pen and brown ink, grey and brown wash, white highlights on black chalk lines

Entitled in brown ink lower center

Dated lower left in ink: 21 mai 1860.

Lower right in ink: don de M^{me} Raffet.

18.2 x 22.2 cm. (7 3/16 x 8 3/4 in.)

Provenance

- The artist's collection.
- Probably the artist's post-mortem sale, Paris, Drouot, May 10th-12th, 1860, lot 101 ("L'oeil du Maître (Dresde 1813). Sepia.") Purchased for 90 francs by "Black."
- M. de Ressac Collection (according to inscription on verso of the mount.)
- France, Private Collection.

"We leave his imagination and freedom to each artist, under the condition that at the same time he permits us to defend the truth of art for all time. For these reasons, we were very moved, it would be difficult to say to what point, by this little drama by Raffet. During a stormy night, the emperor dreamt of his victory the next day, and who is to say it would be a useless victory. In this scene, which is terrible through being simple, no preparation, no studies, nothing heroic. Of course, nothing here resembles an ode, dithyramb or war poem from the Pindaric period, and yet in it is interest and sympathy, that is to say that the most difficult problem of art is demonstrated."¹

An anonymous author described Denis-Auguste Raffet's lithograph soberly intitled *1813* (ill. 1) in these terms in *L'Artiste*. The era of the Grand Army, the tragedy of the last year of the Empire, the solitude of the Emperor-soldier almost stripped of his crown, seemed to be summarized here by an artist who was already famous for restituting drama into recent episodes from history without any grandiloquent body language or the theatricality of academic painters.

Nephew to General Nicolas Raffet, orphaned of his father at an early age, Denis Auguste Raffet began his career as an apprentice painter and porcelain gilder. Passionate about drawing, he followed the courses at the Swiss Academy and in 1824, entered the studio of Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), draughtsman and lithographer specialized in military scenes and helped construct the Napoleonic legend, along with Horace Vernet and Hippolyte Bellangé. In 1829, thanks to Charlet, the young artist, who had already published many lithographs in his master's tradition, was admitted to the Ecole des Beaux-Arts in the studio of Baron Gros. There, Raffet drew on his great ability and power of composition to free himself totally from Charlet's influence.

As a painter, Raffet became famous mainly for his series of historic plates and illustrations of works, of which Thiers' *Histoire de la Révolution française* (*History of the French Revolution*) and Norvins' *Histoire de Napoléon* which appeared in 1829 decorated with 351 engravings. Characterized by critics as the "painter of the French Army," Raffet avoided anecdote and large panoramic views in his military subjects. Rather he sought verity, as much in the details as the poses, and was helped by his keen sense of observation and multiple sketches after Nature. The artist concentrated on a precise instant, so as to give an historic event the appearance of a scene seen and experienced. His inexhaustible imagination always served to create an overall effect, with deep feeling which was deliberately Romantic.

The lithograph which appeared in *L'Artiste* in 1836 was not the first to bear the simple date of 1813 as the title. In 1833, Raffet published an album of twelve plates which traced the campaign in Germany through a few historic and genre scenes, and without any battle views. Opening the collection, *1813* shows Napoleon riding a magnificent white horse followed by his marshals and officers. Further along, plate 6 shows his guards' grenadiers passing the battle front in review. Finally, he is seen in the center of *L'Œil du maître*, plate 8, standing upright, his lorgnette in hand, with a lively conquering gaze directed outside of the frame, while the battle of Dresden rages in the background (ill. 2).²

After three years and several engravings more devoted to the twilight of the Empire, Raffet gave *L'Artiste* a composition which, under the title *1813* (ill. 1), actually came from *L'Œil du maître*. Napoleon is standing in the center on a knoll turned towards the spectator with an impenetrable serious gaze. His hands are behind his back and tighten on the back of the chair

on which he leans. To his left, the saddled mount from *L'Œil du maître* gives way to a shelter constituted of boards where two camp aides write the orders which an ordinance officer awaits. To Napoleon's right, the grenadiers advance in rows rendered virtually ghostly by the smoke and driving rain. That no more allusion is made to the Battle of Dresden, the Emperor's last great victory, reinforces the allegorical aspect of the plate which isolates Napoleon's figure as it anticipates his fall and the disappearance of the Grand Army.

A preparatory study to this lithograph, our drawing proves that the artist had envisaged dramatizing the scene even more, while making it more trivial and situating it more precisely in Dresden in the rain in the early morning on the second day of battle, August 27th, 1813. Although one finds the hut with the camp aides and the officer as they will appear in the lithograph, logically reversed from the plate for *L'Artiste*, everything else is different. Leaning on his chair, the Emperor here is seen from the back observing troop maneuvers on the plain. His immediately recognizable slightly curved silhouette does not in the least make it possible to guess the thoughts which absorb him and make him ignore the storm which descends on the battle field.

The scene is handled swiftly, as if taken on site. The nervous alert brushstroke only captures essentials, and suggests in a few lines the violence of the rain, the cuirassiers' movements, the wind blowing through Napoleon's clothes and the folds of the canvas covering the shelter. Playing with the softness of diluted ink and the clarity of the paper left in reserve in places, Raffet distributes the masses, planes, and models the volumes with a rare sense of chiaroscuro. To finish, he reinforces the opacity of the smoke with gouache and thus confirms its central place, against all the academic rules. Abandoned in the final lithograph, this intensely dramatic staging reveals the complexity of the Napoleonic figure in Raffet's oeuvre. It shows a painter who is more Romantic than in his lithographs and sketches after Nature, to the point that the text in *L'Artiste* seems to correspond curiously better to our drawing, with its simultaneously lyric and tense atmosphere, than to the lithograph.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Pierre Ladoué, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, A. Michel, 1946.
- Hector Giacomelli, *Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, Paris, 1862.

¹ [Unsigned], "1813," *L'Artiste*, t. XII, 1836, p. 244.

² Hector Giacomelli, *Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, Paris, 1862, cat. 365, 369, 372.



16

Paul CHABAS

(Nantes, 1869 - Paris, 1937)

a. STUDY OF A FEMALE BUST FOR YOUNG GIRL BATHING

Oil on canvas laid down on panel

Signed lower left

37.5 x 48 cm. (14³/₄ x 18⁷/₈ in.)

b. STUDY OF A SIDE VIEW OF A FEMALE NUDE FOR UNDER THE BRANCHES

1910

Oil on paper laid down on canvas laid down on panel

Signed lower right

64 x 45 cm. (25³/₁₆ x 17¹¹/₁₆ in.)

Provenance

- France, Private collection.

Raised in a cultivated Nantaise family to join the Navy, the young Paul Chabas abandoned his studies for an artistic career, a vocation he discovered while sketching extensively on the family property situated along the shores of the Erdre. At the age of 15, Paul joined his brother Maurice at the Julian Academy, where he evolved under the direction of William Bouguereau and Tony Robert Fleury, and benefited from Emile Menard's and Jules Adler's influence. Starting in 1886, Chabas exhibited in the Salon. Far from his brother's Symbolist and spiritual sensitivity, he first gained recognition as a society portraitist. He distinguished himself in the Salon of 1895 with *At Alphonse Lemerre's in the Villa d'Avray*, a group portrait commissioned by the Parnassian publisher who was depicted surrounded by his authors: Leconte de Lisle, François Coppée, José-Maria de Hérédia, Alphonse Daudet, and Sully Prudhomme.

In 1899, Chabas carried the Grand Prize for his picture *Joyful Frolics*, which was crowned the following year with a gold medal in the World's Fair. In it, the artist depicted very young women frolicking in the water at the Lake of Annecy. These refreshingly natural bathers proved successful. Henceforth, Paul Chabas exhibited

"almost every year [...] a new variation on *joie de vivre*, the charm of adolescence, the beauty of light, the tender harmony of young bodies bathing in a lively atmosphere of reflections [...] Was the shiver which runs through these young nudes triggered by cold or by modesty? Chabas found new charming gestures and his almost universal success with so many happy scenes is easily understood."¹

Chabas was an excellent draughtsman whose sure hand reflected a classical education in search of ideal beauty. As sensitive to the gracefulness of the body as he was to the depiction of the landscape in which it was placed, the artist often worked outside and brought his young models to pose in Nature, which contributed to the spontaneous character of his works.

Our *Study of a Female Bust* is a detail of the *Young Girl Bathing* for which a small closely cropped preparatory version is known (*Bather*, oil on panel, 13,5 x 10 cm., Ader Nordmann Sale, June 8th, 2013, lot 169) as well as a more finished one (*ill. 1*). Here, Chabas concentrates on this modest gesture which is constant in his work: the young woman crosses her hands over her chest, while holding onto a cloth which partially covers her. A bracelet around her wrist emphasizes her juvenile finesse. The light oil of the study loosely models the flesh in dark brown with white highlights on an untreated canvas left in reserve.

As for the *Study of a Side View of a Female Nude*, it is preparation for one of the artist's masterpieces, *Under the Branches*, a picture which was welcomed triumphantly at the Salon of French Artists in 1910 under n°. 424 (*ill. 2*, probably preparatory for the Salon picture) beside the *Portrait of Mme. Henri Lavedan*. Here Chabas studies one of the three young girls of *Under the Branches* with great delicacy. The body leans lightly forward, hands joined over the chest and the mute face caught with restraint. The medium employed transparently permits the prepared paper to show through. The supple body curves with pearly flesh tones are either outlined with a dark stroke or heightened with the white flash of light reflections.

M.B.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Jean VALMY-BAYSSE, *Paul Chabas: sa vie, son œuvre*, Paris, F. Juven, 1910.

¹ S.n., Obituary in *l'Illustration*, May 22nd, 1937.



17

Paul César HELLEU

(Vannes, 1859 - Paris, 1927)

THE ARTIST'S DAUGHTER, PAULETTE, WHILE DRAWING

c. 1920

Sanguine on paper

Signed in pencil, lower right: *Helleu*

48.2 x 37 cm. (19 x 14 9/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

"He was the most adept, the most gifted, Manet, Monet, Renoir believed as did we," wrote his dear friend Jacques-Emile Blanche about Paul César Helleu. Helleu made his mark in Gérôme's studio, where his talent and sure artistic taste fascinated his companions. Starting in 1880, he painted portraits for Deck, the ceramicist in whose studio he made friends with Boldini. He entered the Salon of 1882 with a portrait, the genre which brought him fame. This elegant dandy, his slender silhouette always clothed in black, was remarked by Robert de Montesquiou, the refined intellectual and arbiter of good taste during the Belle Epoque. The entourage of this worldly man included Whistler and Boldini, Debussy and Fauré, Verlaine, Rimbaud, Proust, Goncourt, and Mallarmé among his entourage. Rapidly Helleu became one of the favorite portraitists of the Parisian jet set. Attracted from the beginning to Impressionism, Paul Helleu had

ventured into every genre from seascapes to landscape, and concluded with some bitterness that he had been reduced to the image of a “fashionable portraitist” who would never be up to par otherwise; by the end of the 1890’s, encouraged by his success in the area and doubting his painting, he only presented drawings and dry points at the Salon.

“Flower-women, child-women, these are Helleu’s real sitters, rare master of elegance,” wrote Monesquiou, as he recalled how much women were at the heart of the work of an artist who only wished to have young beautiful women as sitters. Even if he was flighty, Helleu remained tenderly attached to his wife and children throughout his life. His salon painted in white, decorated with Louis XVI furniture and gilded frames, was also his studio, the site of intimate expressive scenes without affectation. Helleu never tired of seizing occasions to depict both the gracefulness of his favorite sitter - his wife Alice - and the games of his children - Ellen, Jean, and Paulette - in pencil or dry point.

Born in 1905, the Helleu’s younger daughter was already aware of the pleasures of drawing at a very young age, as can be seen in *Madame Helleu Kneeling and Looking at a Portfolio of Drawings with Paulette* (ill. 1), or *Paulette as a Child Kneeling and Drawing on a Large Sheet* (Paris, Louvre Museum, Graphic Arts Dept. Inv. 41266, sanguine and white highlights, 54.3 x 44.3 cm.). The young girl had the feline gracefulness of her mother, her slightly tip-tilted nose, fine features and voluminous red hair. Paul Helleu surprised her here at the corner of the apartment seated with her legs crossed, her gaze lowered to the drawing which she is making: the same expression can be seen in *Paulette Seated at the End of a Settee near her Mother* (ill. 3).

Helleu drew rapidly, almost hastily. The sanguine is applied here in firm free strokes with sure movements and no stumping. This is the same profile as that of *Paulette Seated while Drawing, Three-quarter View to the Left; Bust Portrait of Paulette* (Paris, Louvre Museum, Graphic Arts Dept. inv. 41277, sanguine, charcoal, and white highlights on paper, 47.6 cm x 56.5 cm.), but the concentrated expression of the child gives way to the saucy grace of the young girl, the “woman as flower.”

The artist’s gaze can be detected here, along with paternal affection, which are indicated in what he wrote to Paulette in 1921 in regard to a dry point depicting her which was admired in the United States where he was travelling: “Your engraving met with surprising success. It’s because I love you very much and that must have been engraved by me as I did it.”

M.B.

We would like to thank Mme. Frédérique de Watrigant for having confirmed the attribution of our drawing, which will be included in the forthcoming catalogue raisonné of the artist’s works.

Bibliography (Unpublished Work)

- Frédérique L. de Watrigant (dir.), *Paul-César Helleu*, Paris, Somogy, 2014.
- Francesca Dini (dir.), *Boldini, Helleu, Sem : protagonisti e miti della Belle Époque*, Milan, Skira, 2006.
- Anne-Marie Bergeret-Gourbin, Marie-Lucie Imhoff, *Paul Helleu, 1859-1927*, exh. cat., Honfleur, Musée Eugène Boudin, 1993.



18

Marie Joseph Léon CLAVEL called IWILL
(Paris, 1850 - 1923)

PARIS, THE SEINE, AT NIGHT, FROM THE CARROUSEL BRIDGE

1900

Pastel on canvas

Signed lower right: *Iwill*

Dated lower left: *28 janvier 1900*

Verso, on the stretcher, labels bearing inscriptions : “n° 162, Carnegie Institute, Pittsburgh, PA, USA, artiste IWILL M. J., professeur, Lansyer, 11 Quai Voltaire, Paris” and “NAVEZ, emballages de tableaux, 76, rue Blanche, Paris, Exposition..., n° 30, M. IWILL, pastel.”

48.5 x 72.5 cm. (19 1/16 x 28 9/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Exhibitions

- 1900, Paris, World’s Fair, group II, Works of Art, Classes 7 to 10, n° 1031.
- 1911 or 1912, Pittsburgh, Carnegie Institute, n° 162.

Iwill’s name first appears in the Salon of French Artists in 1895 where the young painter exhibited *Snow Effects in Suresne on a Winter Day*. Leon Clavel supposedly chose this nickname drawn from the English phrase “I will,” to indicate his determination to lead an artistic career, a choice he made against the will of his father who was Secretary General at the National Assembly. Iwill had been held prisoner in Switzerland during the 1870 war and had effected several State missions, notably to Morocco in

1872, before he abandoned his official functions in order to be trained by the Austrian painter Kuwasseg and Lansyer who was from the Vendée. He was attracted to Nature and he devoted himself to landscape for the rest of his life during his incessant travels. Venice and Normandy were his favorite subjects, but Iwill also explored in depth the Pas-de-Calais, Flanders, the Paris area, and Brittany.

“Pastelist or painter, Iwill loves water mirrors, the budding grain, the damp wind of the winter months [...] His pastel shades captured shifting mother-of-pearl, the pearl grey of the depths in greenish or pinkish shades,” wrote Raymond Boyer.¹

The artist, who excelled in oils as well as in pastels, was an atmospheric painter whose sense of observation kept him from becoming trapped in a system. Iwill especially liked the effects of mist shrouding the sun or moon in a thick veil. Living in Paris at 11 quay Voltaire, he naturally set his easel just below his residence on the Carrousel bridge on January 28th, 1900. We are at the dawn of the World’s Fair, where our pastel was most certainly to be found under the title, *Paris, la nuit (Paris, at Night)* (n° 1031). On a canvas prepared with a blue ground, the artist enveloped the landscape in a warm grey nocturnal veil which mixes the same shades in the sky, the water, and the architecture. A generous full half-exposed full moon is reflected in the river in candid strokes of yellow which echo the luminosity of street-lights which punctuate the quays and the Bridge of the Arts. In the middle of the river, the artist places a barge with denser contrasts. Other vessels are docked along the quays. The port of Saint-Nicolas is barely visible on the left bank as it overlooks the Louvre, whereas on the right, the Institute’s dome and the silhouette of Notre Dame loom.

This atmospheric handling of landscape and light misty effect can be found in several of Iwill’s works, such as *Grey Night* (Orsay Museum, inv. RF 938, oil on canvas, 60 x 92 cm.), a vast landscape in shades of blue and grey lit by the moon, as well as in *View of Venice* in which the silhouettes of vessels and monuments stand out in a foggy laguna (*ill. 1*). Iwill’s mastery of pastel in interpreting light effects is also apparent in his landscape of *The Hague* (pastel on paper, 1895, 57.5 x 89.5 cm., private collection.)

The painter exhibited several times in the United States. His work could be found in 1910 at the Detroit Museum of Art which gave him a personal exhibition. The Carnegie Institute conserves letters from the artist in its archives which are dated 1911 and 1912. This is probably the period when he exhibited our pastel, as is indicated by the label on the verso of the stretcher, even if it doesn’t figure in the catalogues of the Institute’s annual exhibitions.

M.B.

General Bibliography (Unpublished Work)

- *Une ville pour l'impressionnisme: Monet, Pissarro et Gauguin à Rouen*, exh. cat. Rouen, Fine Arts Museum, 2010.
- *Tableaux, pastels, et aquarelles par M. J. Iwill et provenant de son atelier*, Artist’s posthumous sale, February 6th and November 22nd, 1924.

¹ In *L’art et la couleur. Les maîtres contemporains*, Paris, Laurens, 1908.



19

Félicien ROPS

(Namur, 1833 - Essonnes, 1898)

THE BODYSUIT, PREPARATORY DRAWING FOR NUMBER 77 IN THE SERIES OF ONE HUNDRED LIGHT UNPRETENTIOUS SKETCHES TO DELIGHT HONEST DECENT PEOPLE

1878

Pastel, charcoal, stump and scraping

21.8 x 14.9 cm. (8 9/16 x 5 7/8 in.)

Provenance

- Probably the artist’s personal collection.
- Acquired from the Patrice Derom Gallery, Brussels (Belgium) in the 1990’s.
- Belgium, Private Collection.

Related Works

- Félicien Rops, *The Bodysuit*, charcoal, watercolor, pencil, sanguine on paper 21 x 15 cm. Germany, Private Collection (*ill. 1*).
- Félicien Rops, *The Bodysuit*, lithograph (*ill. 2*).

“Nevertheless I only know how to paint entirely from Nature. I try simply and

stupidly to render what I feel with my nerves and what I see with my eyes, that's my entire artistic theory... I also stick stubbornly to something else as well, that is, wishing to paint scenes and types from this 19th century whom I find very odd and very interesting; the women are as beautiful as ever and the men are always the same."

Félicien Rops to Fortuné Calmels, 1863, cited Robert Delevoey et al, *Félicien Rops*, Lausanne, Paris, 1984, p. 109.

At a young age, Félicien Rops, the only son of an industrialist in Namur, left his native town which he considered too forlorn and settled in Brussels which was in the throes of creative effervescence. Although registered as a law student at the Free University of Brussels, he devoted himself to writing, founded an artistic and satiric weekly, *Uylenspiegel*, and took painting courses at the Saint Luke Studio which brought together avant-garde artists and was run by Ernest Slingeneyer. He began as a caricaturist and then launched a career as an illustrator in Belgium and France, where he moved in 1874. Famous writers turned to him: his friend Charles De Coster, as well as Jules Barbey d'Aurevilly, Joséphin Péladan, Paul Verlaine, Charles Baudelaire, and Stéphane Mallarmé. Starting in the late 1870's, although he was unclassifiable, Rops had unquestionably become one of the most fashionable artists in Paris. Painter when he wished, virtuoso engraver, he was above all a draughtsman who mastered and often mixed all techniques: pencil, colored pencil, pastel, distemper, stump, and charcoal. He used a special *Pelée* paper, because he appreciated its ability to render effects in white.

Fascinated by the anxieties of Parisian society which seduced him by its extremes and whose atmosphere caused "new lofty thoughts,"¹ he painted bawdy house interiors, street and circus scenes. During this intensely creative period, the artist thought of himself as "molting" as he ceaselessly sought to renew himself and produced his most outstanding works. In the pivotal year of 1878, Rops produced the *Temptation of Saint Anthony*, followed by the famous and sulfurous *Pornocrates* which he refused to exhibit until 1896 (watercolor, pastel, and gouache highlights, 75 x 48 cm. Félicien Rops Provincial Museum), and the first drawings of *One Hundred Light Unpretentious Sketches to Delight Honest Decent People* which gave "the modern demi-nude" a stage.

This vast project in the "human and amorous comedy" inspired by the erotic puppet theater of the rue de la Santé founded in 1862 and conceived "after Molière's simple idea to delight honest people." In 1864, Rops had elaborated the theater's frontispiece for which he reused elements for his *Hundred Sketches*. The drawings were intended for the bibliophile Jules Noilly: together the patron and artist defined the principle of "depicting all women of the period" and "without premeditation of an erotic work." If certain scenes evoke the rural world or the circus, most refer directly or in encoded form to prostitution so as to make bourgeois hypocrisy obvious. Using an anecdotal mode, each drawing elaborates its own narrative structure which is rendered explicit by the image's title.

In August 1878, Rops wrote a letter to Noilly from Anseremme where he was staying at the inn, *Au Repos des Artistes*: "The *Hundred Sketches* are entirely finished; they are done. All that is left is to perfect them and give them the last indispensable pencil touch at the end..."² In reality, the project was not finished. On December 12th, 1878, the draughtsman wrote to Noilly from near Fontainebleau:

"I am sending you the list of drawings already made for the *Hundred Sketches*...I will have seventy-seven drawings delivered to you... Plus the frontispiece for the *Hundred Sketches* and frontispieces for the 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th, 6th, and 7th [groups of] ten. Therefore, twenty-three drawings remain, plus the frontispieces for the 8th and 9th tens, and a drawing for the Afterword."

The Frontispiece for the "Tenth and last ten," which opens a group of

ten drawings intitled "*The Closing*," dates to 1881. In all, Noilly received 113 drawings: the hundred drawings *per se*, two general frontispieces, a postface "*Saying Good-bye to Folly*," and ten "tens." The patron added a drawing depicting Félicien Rops' studio, and had all of them bound in two red Moroccan leather volumes. He also had four works engraved, including *The Bodysuit* (ill. 2), number 77 in Rops' list. At Noilly's sale in 1886, the work was adjudged 15,000 Francs,³ and then resold sheet by sheet. The oxyhydric blue watercolor of *The Bodysuit* was thus separated from the rest of the series. Today, it is conserved in a German private collection (ill. 1).⁴

The monochrome page which we present here is the preparatory drawing for sketch number 77, realized in black chalk and charcoal. The scene takes place in the wings of a theater, one of Rops' favorite themes. A young woman is putting on her close-fitting bodysuit under the heavy gaze of a surprisingly stylish man of a certain age. The actress already is wearing the wings of her costume and a headband decorated with antennas: she probably plays the role of a moth (a "night butterfly"), an image which was used at the time to designate prostitutes. This is one of the "modern demi-nudes" dear to Rops which he sought in the streets of Paris. In a famous letter to Noilly, he wrote, "I only stayed in Paris three days to have half a dozen little models pose for me whom I can only find there. I consider that for studies of modern nudes, one mustn't do classical nudes, but today's nudes who have their own special character and form which resemble no other. One must not do the breast of Venus de Milo but that of Tata which is less beautiful but is today's breast."

The rapid energetic strokes in the drawing give the scene and instantaneous and intimate quality, while the corrections and erasures make it possible to see the work of placement and search for best effects. Rops thus has the young woman bend further over and lowers the left hand of the man. He also hesitates on the height of the mirror against the wall. The latter disappears in the final version which contrasts with the sketch in its clarity and precise lines.

A.Z.

We would like to thank the curators at the Félicien Rops Museum in Namur for having confirmed the attribution of our work.

General Bibliography

- Bernadette Bonnier (dir.), *Le musée provincial Félicien Rops*, Brussels, Dexia et Fonds Mercator, 2005.
- Bernadette Bonnier (dir.), Véronique Leblanc, Didier Prioul et Hélène Védrine, *Rops suis, aultre ne veulx estre*, Brussels, Complexes, 1999.
- Robert Delevoey et al., *Félicien Rops*, Lausanne, Paris, Bibliothèque des Arts, 1985.
- Jef Meert, *Félicien Rops. L'œuvre gravé érotique*, Antwerp, Loempia, 1986.
- Thierry Zéno, *Les Muses sataniques - Félicien Rops, œuvre graphique et lettres choisies*, Brussels, Jacques Antoine, 1985.

¹ Félicien Rops to Léon Dommartin, Paris, October 31st, 1883.

² Robert Delevoey et al., *Félicien Rops*, Lausanne, Paris, 1985, p. 144.

³ *Catalogue de livres rares et curieux, anciens et modernes, et d'une précieuse collection de livres de l'École romantique, composant la bibliothèque de M. J. Noilly*, Paris, Drouot, Maurice Delestre, March 20th, 1886, lot 1046.

⁴ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops. 1833-1898*, exh. cat. Hanover, Wilhelm-Busch-Museum, 1999, ill. 118.



20

Maximilien LUCE

(Paris, 1858 - 1941)

PARIS, LABORERS AND WORKERS ON THE QUAYS OF THE SEINE

c. 1900

Oil on paper laid down on cardboard

Signed lower left

60 x 73 cm. (23 5/8 x 28 3/4 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

On the occasion of the artist's exhibition at the Berheim Gallery in 1929, the critic Arsène Alexandre summarized the especially endearing personality of Maximilien Luce:

"What shines forth in an overall examination of his oeuvre is the tremendous unity of his temperament in the course of very diverse efforts... what mainly dominates is a virile tenderness in the countryside, a serious and decided feeling before the spectacle of human activity.[...] His art has all the character of simplicity, strength, and kindness [...] Through his painting, this warm, generous spirit communicated the ardor of his soul as a good honest fellow, as Corot similarly communicated his own Virgilian spirit."

Maximilien Luce worked as an apprentice and then assistant to an engraver, while studying at the Swiss Academy in the tradition of his Impressionist predecessors and being trained in the studio of Carolus-Duran. As a youth, the Parisian had been strongly affected by the *Semaine sanglante*, the bloody repression of the Commune in May 1771. His social involvement corresponded to the impact of this experience and could be seen almost thirty years later in the famous painting, *A Paris Street in May 1871* (Orsay Museum, inv. RF 1977 235).

Maximilien Luce's encounter during his military service with anarchist

circles gave direction to his future political commitment. "If only I were Daumier!" he confided to Jean Grave, Director of the anarchist newspaper *La Révolte* who hired him as a draughtsman. His convictions, strong as they were, were still mainly those of a humanist rather than of an activist, and reflected his sensitivity and concern for placing humanity itself at the heart of his work.

Working people were the constant subject of Maximilien Luce's visual efforts. Belgium was a revelation for him. Welcomed by Emile Verhaeren in 1896, he stayed in Brussels before exploring the Charleroi region. Close to the aesthetics of Constantin Meunier whose works he copied, Luce was deeply affected by this landscape punctuated by factories, slag heaps, chimneys, and blast furnaces. "This country frightens me. It is so terrible and beautiful that I doubt that I can render what I see," he wrote to Henri Edmond Cross. In Paris, Luce found similar themes at the turn of the century in the capital's public works, the construction of the 1900 World's Fair, and the major undertaking to dig a subway. He discovered an abundance of subjects, be it the stevedores and dockers along the quays, the pile-drivers, navvies, masons, or asphalt pavers.

Maximilien Luce depicts a group of workers here on the quays of the Seine engaged in unloading a boat. The painter's eye detects beauty where the passer-by wouldn't notice a thing, and interprets the scene as a sensitive colorist. He employs a luminous palette of blues and soft greens, beige, pinks, mauves, yellows, and ochres, punctuated by the red of a belt and night blue shadows. In contrast to these soft hues, the brushstroke is broad and spontaneous, leaving its passage visible in reserve on the cardboard. A friend of Pissarro, Georges Seurat, and Paul Signac, Maximilien Luce was engaged in pointillism as of 1885. He gradually abandoned optical division in the second half of the 1890's in favor of a more fluid and broader style. The composition emits a robust power: the working men are solidly posed against a structured space composed of geometric lines of the pontoons and masts behind the curved rhythm of their bodies leaning on the crankshaft. Luce studied laborers at work at great length and easily translated this feeling of effort. One can find the same arched profiles in *Workers loading a Ship* (oil on cardboard, 59 x 72 cm. private collection). Quay activity was one of Luce's favorite subjects, which he also illustrated in *Pile-Drivers* (1903, oil on canvas, 154 x 196 cm., Orsay Museum, inv. FR1977 234), which still bears the stamp of Neo-Impressionism, and in *Workers on the Quay* (oil on panel, 23 x 73 cm., private collection), in which the handling is much closer to our picture.

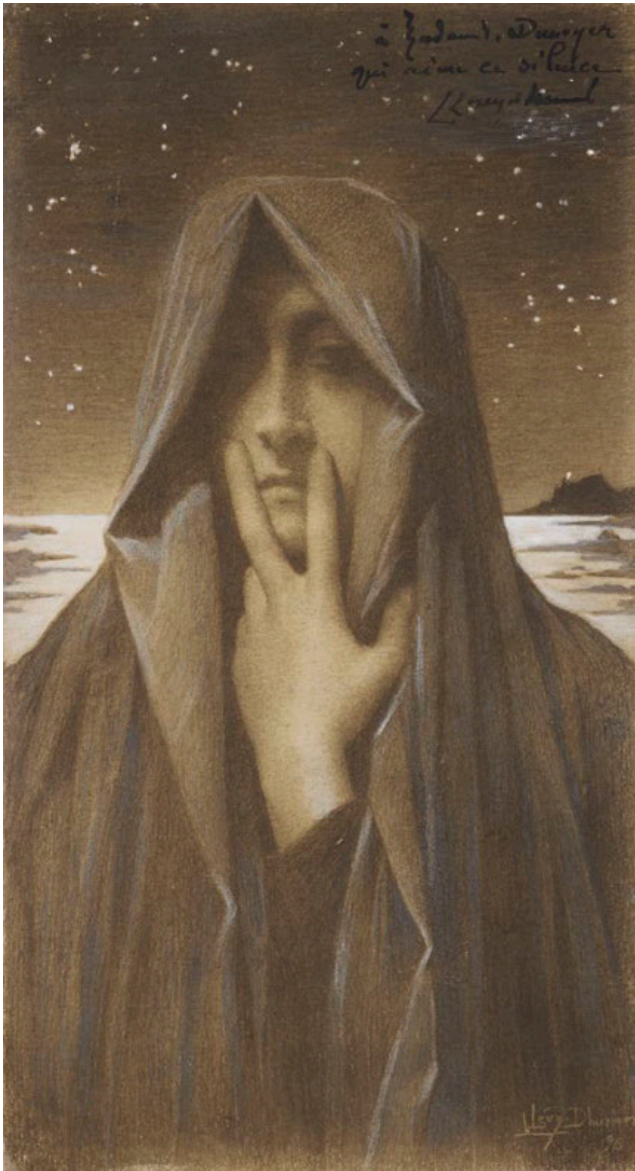
M.B.

Bibliography related to the Work

- Jean Bouin-Luce, Denize Bazetoux, *Maximilien Luce: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, La Celle-Saint-Cloud, JBL, 1986, vol. II, p. 231, n° 919.

General Bibliography

- Josiane Garnovel et al., *Maximilien Luce et les bâtisseurs du Paris haussmannien*, exh. cat. Guéret, Museum of Art and Archaeology, 2015.
- Marina Ferretti Bocquillon (dir.), *Maximilien Luce, néo-impressionniste. Retrospective*, exh. cat. Giverny, Impressionism Museum, 2010.
- *Maximilien Luce, peintre la condition humaine*, exh. cat. Mantes-la-Jolie, Musée de l'Hôtel-Dieu, Paris, Somogy, 2000.



21

Lucien LÉVY-DHURMER

(Alger, 1865 - Le Vésinet, 1953)

SILENCE

After 1895

Photograph, highlights in graphite, chalk, and gouache
 Dedicated and signed upper right: *à Madame Dunoyer / qui aime ce silence / LLevy dthurmer*
 (To Madame Dunoyer / who loves silence / LLevy dthurmer)
 28 x 15.4 cm. (11 x 6 1/16 in.)

Provenance

- Belgium, Private Collection

I will always be thankful to the artist who, while seducing my retina, does not forget to nourish my spirit by inciting me to meditate on the mystery of a face or the meaning of an allegory – and that is what Lévy-Dhurmer does [...] I like him because wherever his imagination leads him, to whatever distant realms it adventures, he places living beings in enchanting atmospheres [...] and does what he will with a magnificent lack of concern for mishaps or fashion, with which nonetheless he is as familiar as any of us.

Camille Mauclair¹

A major work by Lucien Lévy-Dhurmer, *Silence* (ill. 1) is also one of the icons of the Symbolist generation. It was achieved in 1895, the year in which the artist ceased his activities as a ceramicist, which he had pursued since 1887 at the Golfe-Juan faïence manufactory, in order to devote himself to painting, and even more to pastel. Lévy-Dhurmer exhibited *Silence* in his first individual exhibition at the Georges Petit Gallery in 1896, the occasion on which he added Dhurmer – a part of his maternal surname – to his usual signature “Lucien Lévy.” The exhibition was hailed by critics:

“No contemporary work causes us to experience an equal degree of slow irresistible seduction, a sort of enchantment, as if the artist had really breathed a soul into these faces which look at us in silence. There is the magic creation of palpating constituted beings. He establishes mysterious ties between them and us.”²

Silence was again exhibited in 1899 and 1900 at the gallery of the Paul Ollendorff bookstore, evidence of the bond between the artist and literary circles.

The 1890’s marked a peak in the progress of Lévy-Dhurmer, who used pastel with virtuosity, in his quest for plasticity which was also spiritual. “Symbolic poetry seeks to clothe the Idea in a sensitive form,” wrote Jean Moréas on September 18th, 1886, in an article in *Figaro* which is considered the manifesto of Literary Symbolism.

Lévy-Dhurmer was one of the painters who interpreted this idea with the most finesse in the visual arts. An excellent draughtsman, he did not sacrifice form to the idea:

“A vague and ill-defined form does not suffice to render a vision; it only clouds the spirit; the artists who aimed the highest gave the most precise forms to their fantasies. The art of the dream is based on observation of Nature,” he confided.³

Silence marvelously illustrates this remark. Lévy-Dhurmer borrowed the traditional iconography of allegories: the gesture of the fingers on the lips was already that of the Egyptian god Horus as a child, or of Harpocrates. The artist almost certainly drew inspiration from the fascinating mask of *Silence* by the sculptor Augustin Préault, produced in 1842 for the tomb of Jacob Roblès at Père-Lachaise Cemetery. In their turn, Fernand Khnopff (*Of Silence*, 1890), Henri Martin (*Silence*, 1897), and even Odilon Redon (*Silence*, 1911) explored this subject which was so dear to the Symbolists. With keen knowledge of construction and exquisite purity of line, Lévy-Dhurmer places this draped figure in a vertical format which accentuates hieraticism. The economy of means increases both the impact of the gesture and the sense which emanates from it of a serene mystery. The use of pastel reinforces the fleeting impression of an apparition. Between presence and absence, the figure’s gaze, partially dissimulated behind the veil, is directed at the spectator with the intimation to be quiet. The graphic technique is very tight, the sensitive modeling of the face and hand have the softness of a Leonardo da Vinci, while the folds are handled more loosely. The artist,

who perhaps used Countess Vitali as a sitter, places this enigmatic figure in front of a seascape void of references under a star-studded sky whose cosmic dimensions suggest the idea of eternity.

In the *La Revue illustrée* of December 15th, Achille Segard accurately described the feelings which overcame his contemporaries at the sight of *Silence*:

“This extinguished tonality, this attenuated coloring gives the impression of a pacifying calm. The woman’s face is as solemn as a statue’s. Her dress and veil are draped like the folds of a stone dress. Nothing moves. Nothing speaks. [...] The general impression is like that of sphinxes kneeling for thousands of years in an immense vague desert. By giving importance to no single detail, the painter gives importance and force to the entire painting.”

Our work is a photograph of *Silence*, reworked by Lucien Lévy-Dhurmer with a dedication added. Given the special affection that the artist had for pastels, the work is of especial value both for its technique and for the sentiment expressed. Aside from its two public exhibitions at the turn of the century, and despite the fascination it exercised on Symbolist circles, *Silence* was not diffused very much, because the artist kept it in his room all his life and only sold it shortly before his death to the Zagorowsky couple. The work passed into the Bobritschew collection in 1976 where it remained until its donation to the Orsay Museum in 2006.

The range of brown shades in the proof was reworked to accentuate contrasts: white chalk heightens drapery folds, the sparkle of stars constellates the sky and the clear sea, while pastel blue strokes reinforce certain shadows while referring to the tonalities of the original work.

The inventory of Lévy-Dhurmer’s archives, accomplished under the direction of Geneviève Lacambre, is a source of precious information on the exchanges which the artist entertained with well-known figures as diverse as Pierre Loti, Marshall Lyautey, the Sâr Peladan, Baron Robert de Rothschild, Auguste Rodin, René Lalique, and Claude Debussy. No trace is found of Madame Dunoyer as is typical of a painter who was not worldly and whose whole life was as discrete in his friendships as he was secret in his art.

M.B.

General Bibliography (Unpublished Work)

- *Le mystère et l'éclat, pastels du Musée d'Orsay*, exh. cat. Orsay Museum, Paris, RMN, 2008.
- *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde*, exh. cat. Museum of Fine Arts, Montreal, Centre de cultura contemporània de Barcelona, 1999.
- “La Belle Epoque comme l’a rêvée Lévy Dhurmer,” *Connaissance des Arts*, March 1973.
- *Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900*, exh. cat. Grand Palais, Paris, RMN, 1973.
- *Exposition des œuvres du maître français Lucien Lévy-Dhurmer*, exh. cat. Galerie des Artistes Français, Brussels, 1927-1928, preface.

¹ In *Exposition des œuvres du maître français Lucien Lévy-Dhurmer*, exh. cat. Galerie des Artistes Français, Brussels, 1927-1928, preface.

² In “La Belle Époque comme l’a rêvée Lévy Dhurmer,” *Connaissance des Arts*, March 1973

³ *Ibid.*



22

Edgard MAXENCE

(Nantes, 1871 - La Bernerie-en-Retz, 1954)

PORTRAIT OF A YOUNG WOMAN

1908

Pastel, watercolor and gouache on octagonal paper
Signed and dated center right

In its original gilt wood Neo-Impressionist style frame
Dia. 52 cm. (20 ½ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Edgard Maxence was born during the Commune and passed away during the period when Nicolas de Staël and Jackson Pollock were reaching their heights. Throughout his life, he wended his way with the serene immutability of a “modern archaic” and remained faithful to the originality of his own inspiration. Part of a well-off family in Nantes, Maxence entered the School of Fine Arts in 1891. He did brilliantly in the studio of Elie Delaunay, a Nantais portraitist, and then under Gustave Moreau who considered him as one of his best students. Moreau had a determinant influence on Maxence, and at the same time, left the young artist freedom for his personal style to blossom. Maxence thus also took after Burne-Jones and Rossetti in a refined Symbolist vein tinted by the lure of both an ideal medieval world and the Italian Renaissance.

Edgard Maxence exhibited for the first time in the *Salon des Artistes Français* in 1893. After three years of presence in the Rose+Cross (1895-1897), and despite his Symbolist feelings, he remained most committed to the official Salon, and preferred it to the *Salon des artistes de l'âme* and that

of the Independents. Between Paris, where he was installed, and the city of his childhood where bourgeois circles appreciated his talent as a portraitist, Maxence led a comfortable career and never lacked in commissions. In 1900 he won the gold medal at the Decennial Exhibition and in 1924, was elected to the Institute. The artist frequented fashionable painters such as Paul Chabas and Henri Martin, but remained in the background of effervescent Parisian artistic life, as he preferred solitary work which was a reflection of an interior world imbued with an almost mystic spirituality.

For Maxence, the turn of the century brought the creation of mysterious allegories with enigmatic titles which depicted introspective figures adorned with medieval finery, haloes, and books of hours. The realism of the features, pose and setting mean that our work was probably a commissioned portrait which nonetheless remains within this very particular aesthetic.

The writer Marc Elder recognized the artist's "temperament as an illuminator" which was evident already in the complexity of his artistic studies. Maxence explored the limits of his medium and was interested in the old techniques: he practiced tempera and willingly mixed wax and gold leaf with oil. In our portrait, over lines in lead point, he associated pastel, watercolor, and gouache, so as to draw from a first velvet texture, from the second a light gracefulness, and from the third, colored density.

Our work is evidence that the artist, who depicted his brother, sister, and cousins many times, was "above all, a portraitist," as Grand recalled in 1898. Maxence placed his sitter in a tondo format in the style of Quattrocento Florentine private devotional Madonnas. The young woman's face is precisely drawn. The supple skin is modeled in powdered shades. The sideways gaze seems lost, but the young woman exudes a sensual presence symptomatic of the portraitist's psychological acuity and comparable to the *Young Girl* (ill. 1).

A branch of flowering Bignonia and an antique capital establish the setting as a refined backdrop for this secretive face. The woman arbors a vaporous white feathered boa over her dress embroidered with Renaissance motifs. An incomparable colorist, Maxence employs a chromatic range of deep greens and blues in counterpoint to the milky flesh in harmony with the Venetian blond of her hair and the orange shades in the flowers.

M.B.

General Bibliography (Unpublished Work)

- *Belles de jour: figures féminines dans les collections du Musée des beaux-arts de Nantes, 1860-1930*, exh. cat. Evian, Palais Lumière, 2016.
- Blandine Chavanne, Jean-David Jumeau-Lafond, Anne Labourdette et al., *Edgard Maxence, les dernières fleurs du symbolisme*, exh. cat. Nantes Museums of Fine Arts, Museum of the Chartreuse of Douai, 2010.
- Philippe Saunier, Isabelle Gaëtan, Araxie Toutghalian, *Le mystère et l'éclat: pastels du Musée d'Orsay*, exh. cat. Orsay Museum, Paris, RMN 2008.
- Agnès Delannoy, Denise Delouche, Geneviève Lacambre, Philippe Le Guillou, *Autour des symbolistes et des Nabis du musée: les peintres du rêve en Bretagne*, exh. cat. Brest, Fine Arts Museum, 2006.
- Jean-David Jumeau-Lafond, Museum of Ixelles, *Les peintres de l'âme: le symbolisme idéaliste en France*, Antwerp, Pandora, 1999.



23

Émile-Antoine COULON

(Brussels (?), vers 1868 - Brussels, 1938)

SMOKE...

1893

Watercolor, white bodycolor highlights, black ink, varnish, and graphite on blue prepared paper

Signed, dated, and title on lower right:

Fumée... Em. A. Coulon. 93

19 x 11 cm. (7 ½ x 4 ⅜ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Draughtsman, writer, poet, and illustrator, Emile-Antoine Coulon was the son of Emile Coulon (1825-1891), an architect in Nivelles who built many public buildings in the province and restored the Nivelles Collegiate Church spire. Coulon, the father, also saved the Caillou farm, which had been Napoleon's Headquarters the evening before the Battle of Waterloo, by purchasing it in 1862. Heir to the farm, Emile-Antoine was the secretary and one of the most active members of the Franco-Belgian Waterloo Committee founded in 1900 which instigated the *Wounded Eagle* monument realized in 1904 based on drawings by Jean-Léon Gérôme to honor the soldiers of the Grand Army.

Having naturally chosen an artistic career, Emile-Antoine Coulon began his education at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels. He then went to Paris where he found many Belgian artists, especially Felicien Rops who had been in the French capital since 1874 and whose studio Coulon frequented. Thanks to Rops, the young draughtsman met writers such as Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, and Josephin Peladan, founder of the Salon of the Rose+Cross. Refusing all historic and military depictions, this event would exalt the mystical, idealistic Symbolist art of Alphonse Osbert, Armand Point, Alexandre Seon, and Carlos Schwabe. During the first Salon held at the Durand-Ruel Gallery in 1892, Coulon exhibited five very poetic drawings.

Coulon's career was split between Brussels and Paris. In France, he embellished Octave Uzanne's edition of *Paroissien du célibataire* with twenty original watercolor, pen and ink compositions (private collection.) He then produced a series of drawings on the *Life and Death of Theodora* for Sarah Bernhardt which appeared in the famous actress' sale.

In Belgium, Edmond Deman, main publisher of the Belgian Symbolists, requested that he highlight Verhaeren's edition of the *Flambeaux noirs* with drawings (Mariemont Royal Museum, inv. 723) and that of Maurice Maeterlinck's *Alladine et Palomides* (Courtrai, private collection).¹ Coulon subsequently exhibited at the Artistic Circle and the triennial Salon of Brussels.

1893, the date of our drawing, marked a turning point in Coulon's art. He only exhibited a single drawing in the second Rose+Cross Salon in Paris, which had been reduced because the main financier withdrew despite the success of the preceding exhibition. At the same time, the artist was one of fifteen founders of the Sillon Circle created in Brussels under the presidency of Gustave Max Stevens. Forming a counter-current to Neo-Impressionism, Symbolism, and the burgeoning Luminism, Sillon members preferred a return to the rich Flemish realist tradition. In 1893, as well, Coulon in Paris embellished two copies of Paul Verlaine's poetry edited by Leon Vanier with drawings: that of the *Parallels* for his friend the poet Charles Vesseron (private collection) and that of *Songs for Her* for Félicien Champsaur (Christie's Sale, Paris, November 4th, 2014, lot 106). In both cases, the first watercolor bears the signature "*par Emile-Antoine Coulon, élève de Rops. Paris, 1893.*" (By Emile-Antoine Coulon, student of Rops. Paris. 1893) (*ill. 1*).

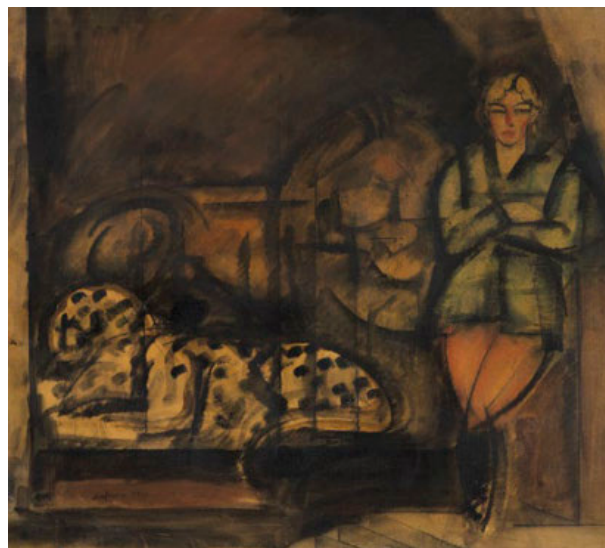
Insistently repeated, this filiation confirms Coulon's artistic tendencies under Rops' decadent aesthetic and his dreamy nihilism. In turn, the young artist appropriated these "modern demi-nudes," these dancers, comedians, and prostitutes with their refined provocative sensuality, these end-of-the-century Salomés which made his master famous. In our drawing, the sitter's openly presented nudity, her body modeled from being accustomed to wearing corsets, her high hairdo, her opaque stockings held by delicately knotted garters, and especially her pose seen in strict though relaxed profile recall Rops' works, from his famous *Pornocrates* of 1878 to his later *Nubility*. Nonetheless, Coulon's drawing is void of any morbid allusions and any satire on bourgeois customs which often permeate the work of Rops who began as a caricaturist. In our artist, depictions of women oscillate between fascination and poetry. The ink surrounding the sitter's face in profile creates a dark halo and participates in her mysterious aura. Although the young woman reveals signs of her condition as a prostitute, such as the red stockings and especially the cigarette, she is hieratic like an antique statue and presents a fine delicate profile. As in Rops, the title plays a role in reading the image, but whereas Rops sought provocation and entertainment, Coulon questions and poeticizes daily life. "Smoke..." may thus be seen as a metonym for the figure, an allusion to her flighty loves and the precarity of her existence.

Already with his first exhibited works, Coulon distinguished himself from his master by his very personal style of tight hatching and virtuoso multiplicity of technique. In our drawing, as in the Verlaine illustrations which

are reputed to be among his most successful, the artist mixed graphite, watercolor, ink, and body color, while incessantly experimenting with his media. The young woman's gracious figure, with contours subtly indicated in thin pen strokes contrasts with the background, which has been tinted blue and then covered in ink applied with the help of a metal point which yields a double particularly intense and long line. The quick black hatching in compact zigzags defines the complex angular geometric forms which interlock like a mosaic while also reminding us of engravings. Tirelessly, the artist varies line thickness, direction, and slant, in a rendering which is at once decorative and spontaneous. He then lays a varnish on the background which, through its crackling, produces a unique precious and surprising effect of enamel.

A.Z.

¹ Arienne and Luc Fontainas, *Edmond Deman éditeur (1857-1918): art et transition au tournant du siècle*, Labor, 1997, pp. 42-43.



24

Georges-Charles DUFRESNE
(Millemont, 1876 - La Seyne-sur-Mer, 1938)

THE WILD ANIMAL TAMER

1917

Ink and watercolor on brown paper laid down on canvas
Signed and dated lower left: *dufresne 1917.*

On verso: label from the Stiebel Gallery
42 x 47 cm. (16 ½ x 18 ½ in.)

Provenance

• France, Private Collection.

After an initial apprenticeship under an engraver, Charles Dufresne entered the studio of the medal maker Hubert Ponscamme as an independent student. He next worked for the sculptor Alexander Charpentier. The young artist successfully exhibited medals in the Salon de la Nationale in 1902, and in the Salon des Beaux-Arts in Paris and the Salon de la Libre Esthétique in Brussels in 1903.

Two years later, however, he exhibited eight pastels in the *Salon des Indépendants*, for in the meantime, Dufresne “who was envied by the most well known medal makers for his knowledge of modeling, abandoned wax and the roughing-chisel for pastels.” As the critic Charles Saunier continued,

“And a new Dufrière (*sic*), not entirely unforeseen for those who have the good fortune to know the artist, to enjoy his spirit of observation and spontaneity, appears. A Dufrière closely related to Degas, conveying in his own new way, the picturesque qualities of the café concert, the bearing of its usual customers, of those who live from it and those who suffer. All of this expressed in very sober drawing which keeps to essentials and is highlighted with vibrant hues. After all, Dufresne’s pastels are perhaps the chief attraction in the *Salon des Indépendants*, the biggest novelty in this rendez-vous so full of audacity.”¹

A singular self-taught painter, influenced both by contemporaries such as Toulouse-Lautrec and Degas, and by old masters such as Veronese, Tiepolo, and Rubens, Charles Dufresne received a fellowship for the Villa Abd-el-Tif in Algiers in 1910. The “Algerian Villa Medici,” which was more liberal and open to modern art tendencies than the Roman institution, welcomed artists whose personalities were already manifest and made it possible for them to work without constraints. This two-year sojourn liberated the artist’s need for exoticism. Under Algerian skies, he renounced pastels for India ink, while seeking to capture North Africa’s very special light, and then turned towards watercolor and oils which translated more effectively than velvety pastels the chromatic intensity of Oriental life.

Back in Paris, Dufresne continued to exploit Algerian themes without, for all of that, abandoning his Parisian observations of café-concerts, the circus, and pleasure gardens with their dancing and music, now handled in nervous brushstrokes that tended to stiffen, and with attentive distribution of shadows and lighting. It is during this period immediately before the war that *The Wild Animal Tamer* conserved at the Pompidou Center belongs (*ill. 1*). It is a spaceless work in blended sepia in which wild beasts with angular contours confront the limp three-dimensionality of the circus woman.

The First World War separates our drawing dated 1917 from this sheet from which he repeats the distribution. Mobilized in the infantry in 1914, affected by gas in 1916, Dufresne was transferred to the Camouflage Section of the Third Army. The artist returned from the front with a darkened palette, a mat surface and a geometric line which synthesized Cubism and Fauvism in a very personal fashion. The slanting wall panel against which the tamer leans and the few steps situate the scene in the wings of the circus or the cage-car of the wild animals. Waiting for her entry into the ring, the young blond woman gazes at the spectator calmly, her arms crossed on her chest. To the left, curiously shelved, a lion and leopard straight from the Orientalist bestiary seem indifferent while retaining their savage power.

Here Dufresne develops contrasting line plays, while multiplying vertical strokes in black ink which evoke the bars of the cage, although they are too short to reach the top of the page and really enclose the felines. These lines are, for that matter, counter-balanced by the broad contoured interlocking half-circles which form the muscular bodies of the animals and the svelte figure of the tamer. Each fine stroke is doubled with short hatching which seems like stumping and creates an unexpected impression of depth. The broken oblique brushstrokes loaded with ochre shades saturate the surface with a decorative controlled effect and participate in the synergy of the tamer and felines.

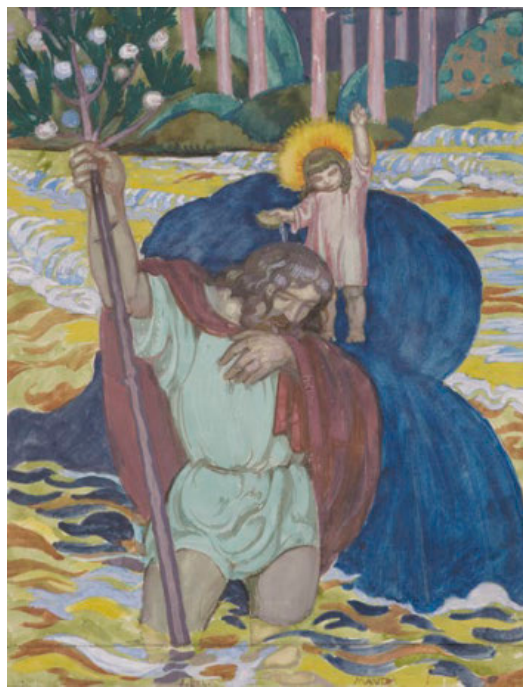
In contrast with the colored tumult of the *Circus Scene – Medrano* by Dufresne in the same period (*ill. 2*) with its pure colors and entangled lines, our drawing depicts the opposite of the flamboyant stageset in order to dramatize the peaceful melancholy daily life of the circus.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Philippe Chabert, *Charles Dufresne, 1876-1938: rétrospective*, exh. cat. Troyes, Museum of Modern Art, 1987.

¹ Charles Saunier, “Le Salon des Indépendants,” *La Plume*, seventeenth year, January-June, 1905, p. 334.



25

Maurice DENIS

(Granville, 1870 - Paris, 1943)

THE CHILD JESUS BAPTISING SAINT CHRISTOPHER

1920

Watercolor, body color, pencil lines on two sheets of paper
laid down on cardboard

Signed lower right: *MAVD*

Inscribed lower center: *J. BEL [Jacques Bertrand]*

48 x 37 cm. (18 7/8 x 14 9/16 in.)

Provenance

- Jacques Anthony Louis Bertrand Collection (1874-1874),
Paris, and then by inheritance.

Music occupies a very special place in the life and work of Maurice Denis. While he was still a student at the Julian Academy, the artist emphasized his Nabi friends’ passion for music in his *Journal*, and especially their pronounced taste for Wagner for whom Paul Sérusier sang tenor. Later, Maurice Denis married Marthe, who was a musician, and the couple was surrounded by composers and performers such as the pianist Blanche Selva, the opera director Jacques Rouché, and the composer Ernest Chausson. “More and more, music has great power over my sensitivities,” Denis wrote

in his *Journal* in October 1904. This attraction took on a grandiose form in 1912 in the painter's decoration for the cupola of the Champs Elysees Theater.

Maurice Denis evolved in an era when the Opera was unavoidable and the source of intense creative activity. Whereas a number of painters actively participated in the avant-garde creations, Denis was not solicited much for stagework. His most famous completed project was Vincent d'Indy's *Legend of Saint Christopher*, for which the artist created the costumes and sets. He had met the composer through the Schola Cantorum, an organization created in Cesar Franck's circles so as to promote old music, rediscover Gregorian plain chants, and compose quality modern religious music. Vincent d'Indy, the director, followed the progress of Bernadette Denis, one of the painter's daughters. Drawn from the *Golden Legend* by Jacques de Voragine, *The Legend of Saint Christopher* was Indy's major work, his musical and spiritual testament. He had been working on it since 1908 and its premier performance was on June 9th, 1920 at the Paris Opera.

Maurice Denis discovered this opera in 1912 in his version for the piano, and his name was soon suggested for doing the stage sets. The fairly complex synopsis tells the story of Auferus who only wants to serve "the most powerful king," and goes looking for him. Our work is an illustration of the key scene in the story (Act II, scene 3): Auferus, disappointed in not having been successful in his quest, is found near a torrent where he agrees to help a small child cross. The storm abates, and the young boy reassures the one who is carrying him: "Don't be astonished, because I am the one who created the world." Auferus' walking stick flowers with white roses, the Child Jesus, thus revealed by the tempest's calm, baptizes Auferus who takes the name of Christopher: the one who carries Christ.

Maurice Denis worked from this opera scene when he created the poster (*ill. 1*), the curtain and invitation ticket to the general rehearsal, which were variations on the same theme. To advertise the performance, he depicted a haloed Saint Christopher, bent under the weight of the Child Jesus who was carrying a globe, symbol of the world. The pine tree which served as a hiker's staff has not yet flowered, and the background mountain setting, inspired from landscapes in Ardeche, is that of Act II.

Our gouache, realized in 1920 during the work on, but independently of, the *The Legend of Saint Christopher*, is based on the passage that follows the miracle. The painter delivers a personal interpretation in which the aesthetic, freed from the composer's very precise instructions, is more intimate than his. Saint Christopher appears younger than on the poster and does not wear a halo. He stands in the middle of the water, leaning on his pine stick blossoming with white roses. His solid stature contrasts with that of the very young haloed Christ who is standing on a steely blue rock overlooking the saint whom he baptizes with one hand, while lifting the other in a gesture of benediction. The river water is composed of sinuous yellows, oranges, whites, and blues. In the background, pine and fir trees characteristic of Maurice Denis, with their smooth mauve silhouettes whose tops are not visible, can be seen rising above stylized blue-green bushes.

Here, Maurice Denis has created an extremely modern contemplative icon. Far removed from ethereal pious images, Saint Christopher bears himself like a man of flesh and blood, while the young Jesus certainly has assumed the features of one of the artist's children. Comparing our Saint Christopher with Denis' first religious images, one can detect the path taken by a man whose spiritual sensitivity ripened in relation to his artistic development. His art remained free of conventions and independent of fashions, so that he inscribed religious registers into contemporary existence without ever denying the esthetic which inspired him to write in 1910: "To remember that a picture, before being a war horse, a nude woman, or whatever anecdote, is essentially a planar surface covered with colors assembled in a certain order."

The artist, who had always done a lot of drawing, was first and foremost a painter, and did not consider drawing as an end in itself.

"One has to draw in view of using the drawing. An artist's drawing is a *design*: all means are good for summarizing the essentials of a monument one wishes to build, a picture one wishes to paint, a chair one wishes to make. The character of the schema thus obtained will be even more beautiful, the clearer and firmer the artist. It symbolizes the artist's determination."¹

This gouache, which has all of the three-dimensional qualities of an autonomous work, is thus preparatory for its engraving by Jacques Beltrand. The wood engraver, who was tied through friendship with Maurice Denis in 1907, became his exclusive interpreter not long after. Together with his brothers Camille and Georges, he realized color lithograph plates for twenty-three books by Denis, until the painter's accidentally death in 1943.

M.B.

We would like to thank Madame Claire Denis for having confirmed our drawing's authenticity. It is inscribed in the archives of the *Catalogue Raisonné de l'oeuvre de Maurice Denis*, which is in progress by Claire Denis and Fabienne Stahl.

Bibliography:

- Delphine Grivel, *Maurice Denis et la musique*, Lyon, Symétrie, 2011.
- Steven Huebner, "Vincent d'Indy et le drame sacré: de Parsifal à *La Légende de Saint-Christophe*," J.C. Branger and A. Ramaut, *Opéra et religion sous la III^e République*, University of Saint-Etienne, 2006.
- *Maurice Denis dessinateur: L'œuvre dévoilé*, exh. cat. Maurice Denis Departmental Museum, Paris, Somogy, 2006.

¹ Maurice Denis, "Idées et opinions. Notre enquête sur le dessin et son enseignement," *Les Arts français: arts, métiers, industrie*, n° 9, 1917, pp. 164-166.



26

Charles-Albert de SAINT-GENOIS de SAINT-BREUCQ

(Avesnes, c. 1855 - Asnières-sur-Seine, 1918)

EVENING NEWS

1900

Pastel on paper laid down on canvas

Signed lower left: *DE SAINT-GENOIS*

40.2 x 100 cm. (15 ¹³/₁₆ x 39 ³/₈ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Charles-Albert de Saint-Genois de Grand Breucq came from an old noble family of Hainaut. His great Grandfather, François Joseph, Count of Saint-Genois, historian and genealogist, was Deputy for Hainaut to the Noble States. Settled in Prague after the Brabantine Revolution, he became Chamberlain to Emperor Francis II. Back in Tournay, the family endured the suppression of their feudal rights and other financial measures taken under Napoleon. Ruined, the Count waited for the fall of Bonaparte to assert his titles and was named First Herald of Arms of the United Kingdom of the Netherlands. The painter's grandfather, the Count Ferdinand (1793-1838) seems to have led a tranquil existence as a magistrate. The daughter of Count Ferdinand, Charlotte Elisabeth, called the Countess of Saint-Genois de Grand-Breucq (1830-1900) settled in France, first in the North, and then in Asnières near Paris. Although single, she gave birth to three sons: Hippolyte Alexis, born in 1853; Paul Alfred, born in 1857; and Charles-Albert.

Passionate about art from an early age, Charles-Albert entered the Ecole des Beaux Arts in Paris where he followed the teachings of Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890) and Fernand Humbert (1843-1934). The young artist formed a friendship with Henri Gervex (1852-1929) which had a decisive influence on his career.

In 1885, Saint-Genois entered the Salon with *Au Moulin de la Galette* (n° 2172). The following year, he exhibited *A Rehearsal at the Concert-Café of the Ambassadors* belonging to a certain M. Ducarre (n° 2107, *ill. 1*). As was the case for many painters of the time, Saint-Genois was fond of popular entertainment: balls, circus, street theater – a universe he knew well on account

of his brother Paul Alfred, who performed as a prestidigitator under the name of Dicksonn before directing a theater in Asnières. The painter participated in the exhibition organized by the latter in 1892 “on Buffalo Bill’s lands” at Porte Maillot on the anniversary of Columbus landing in America. Charles-Albert was in charge of the “panoramic museum,” while his brother took care of the “theater of retrospective sorcery.” The public could also discover pantomimes, “diverse attractions,” and dance.

Very original in its horizontal format and its composition, our pastel reflects Saint-Genois’ interest in ordinary people which could already be seen in the *Rehearsal at the Concert-Café of the Ambassadors*. In the painting, the artist gathered the artists on the left side, and paid special attention to their faces, to the detriment of most of the rest of the body. The *Evening News* goes even further, as it frames the composition very close to the heads of the rather hefty man and the vivacious woman. The gestures, which remain outside of this framework, are barely distinguishable. Who are these figures? Is the woman a street seller? A daughter? or a wife? And is the man an anonymous buyer or a father?

The blue shadows projected on the wall by the setting sun contribute to the mystery in the confrontation of the young woman’s unpretentious profile and the lowered gaze of the man. Similarly, the light blur characteristic of pastel – as well as Saint-Genois’ manner that can also be found in his oil paintings – makes these scene resemble a mirage, a furtive apparition in a mirror or through the window of a train wagon.

The apparently anodyne scene becomes an enigma whose key is probably the woman’s cheerful spirits indicated in golden yellow shades. However our pastel is also a decorative element in the purest spirit of Art Nouveau which dictates the fluidity of the lines of a neck, the unreality of flowers, and even the form of the letters in the artist’s signature.

A.Z.



27

Fernand LÉGER

(Argentan, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955)

LANDSCAPE WITH A BIRD

1953

Gouache on paper

Signed and dated lower right : *fl. 53*

27.5 x 42.5 cm. (10 ¹³/₁₆ x 16 ³/₄ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Contemporary with Matisse and Picasso, friends with Duchamp and Cendrars, Fernand Léger figures among the great names in the Paris School whose history begins with the artistic emulation of Montparnasse and the activities which took place at the artists' residences and meeting places known as *La Ruche* and the *Bateau-Lavoir*. Léger settled in Paris in 1900 after schooling marked by little effort and then an apprenticeship under an architect. He attended the Ecole des Beaux-Arts and the Julian Academy, worked for a while in a Post-Impressionist vein, and then participated in early cubist experiments. Léger rapidly signed a contract with Daniel-Henry Kahnweiler and exhibited in Paris, Moscow, and New York in 1913. His career was brutally interrupted by the First World War. Declared inapt for service and demobilized in 1917, after never having ceased to draw on the front, Léger went back to painting with an ardor which had matured under years of combat. Starting in that year, he signed an important contract with the gallery owner Léonce Rosenberg.

Driven by an intransigent search for plasticity, Fernand Léger had a complex personality fascinated by urban life and machines; he was an icon of modernity in all its contrasts, he who did not drive and never had a telephone. When his friends used glued paper and photography, Léger found fulfillment in oil painting. The artist theorized the death of the *subject*, a notion inherited from the Italian Renaissance and argued that modern ideas were from now on attached to the *object* associated with the use of pure color. In the course of different periods in his life, he translated this sense of object in his work by painting which refused anecdote and designated more than it narrated. The objects, which were unsituated, were conceived independently from each other. Color, which was magnified, was not there to create an illusion and was liberated by the absence of subject.

Our gouache, which dates to the end of Fernand Léger's life, is a beautiful synthesis of his œuvre. A crested bird is depicted clearly drawn in large black strokes and surrounded by stylized vegetal motifs, palm fronds, and a flower. Juxtaposed and independent of the drawing, color is reduced to

four hues distributed in large geometric swathes of interlocking forms. Fernand Léger applies the idea of "outside color" which originated during his trip to New York (1940-1945).

"In the streets of New York, on Broadway, to be precise, I was struck by the colored play of advertising projectors which swept the streets. I spoke with someone, he had a blue face, and then twenty seconds later, he became yellow. The color went away, another arrived, and he became red, then green. I lifted my head and looked at the houses. They were streaked with colored bands. That impressed me a lot. This color here, this color from the projector was free and in space; I wanted to do the same thing in my pictures. It isn't imagination, it is something seen."

The first dissociations of color and drawing appeared in 1940 and 1941. In 1953, Fernand Léger pushed these experiments to an extreme. The indications he gave for the creation of *The Big Parade* (ill. 1), considered the artist's signatory accomplishment, are instructive in understanding our *Landscape with a Bird* which is contemporary and participates in the same aesthetic. "The more I examine myself, the more I see I am classical," confided the painter who worked a long time at elaborating *The Big Parade*, as he handled drawing, then gouache, before moving on to canvas. "In the first version, color followed the forms. In the final version, one sees what force, what momentum is brought by using outside color,"¹ he finished. It is this same dynamic yet serene movement that Fernand Léger achieves in our *Landscape*.

The bird is a motif which traverses different periods of Fernand Léger's life. Parrots invade his canvas in the 1930's. In search of details to punctuate his work and bored with flower motifs, Fernand Léger supposedly acquired this idea from one of his friends who had made a small stuffed parrot which he gave to the artist. The latter judged its effect in front of various canvases, then inserted it in his work with the monumentality for which he is known. The culmination of this search was the magistral *Composition with two Parrots* (1935-1939, oil on canvas, 400 x 480 cm. Paris, Pompidou Center, inv. AM 3026 P), preceded by numerous preparatory studies, and followed by other drawings until 1940, in line with *Drawing inspired by "the Composition with Two Parrots,"* (ill. 2), in an aesthetic which already contains the premises of "outside color."

The crested bird's profile in our landscape is the same as that in the *Woman with Bird*, for which the first drawings appeared in 1950, and culminated in a picture of the same name in 1952 (ill. 3). In the same vein as the drawings inspired by the *Composition with Two Parrots*, our *Landscape with a Bird* may count among these fragmentary recomposed reinterpretations of the *Woman with Bird*. Loose sheets of the same type can be found until the end of the artist's life, such as *Composition with Birds against a Yellow Background* (1955, oil on canvas, 130 x 89 cm., Fernand Léger National Museum, Biot.)

M.B.

We would like to thank Madame Irus Hansma for having confirmed the authenticity of our work (certificate dated June 22, 2008).

General Bibliography (Unpublished Work)

- Fernand Léger, *Paris-New York*, exh. cat. Basel, Beyeler Foundation, 2008.
- Léger *monumental*, exh. cat. Toulouse, Les Abattoirs, 2005.
- Fernand Léger, exh. cat. Lyon, Fine Arts Museum, 2004.
- Pierre Descargues, *Fernand Léger*, Paris, Cercle d'art, 1997.
- Fernand Léger, *Fonction de la peinture*, Augmented edition, Paris, Gallimard, 2004.
- Fernand Léger, exh. cat. Paris, Pompidou Center, 1997.
- Fernand Léger, *une correspondance poste restante*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors-série Archives, 1997 (lettres à Simone 1931-41).
- Serge Fauchereau, *Fernand Léger, un peintre dans la cité*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Jean Cassou, Jean Leymarie, *Fernand Léger: dessins et gouaches*, Paris, Chêne, 1972.

¹ Statements collected by Dora Vallier, cited by Jean Cassou in *Fernand Léger dessinateur*, preface.

| INDEX ALPHABÉTIQUE

Giovanni Francesco BARBIERI dit LE GUERCHIN.....	6
Louis-Léopold BOILLY	10
Andrea BOSCOLI.....	2
François BOUCHER.....	9
Paul CHABAS.....	16
Marie Joseph Léon CLAVEL dit IWILL.....	18
Alexandre-Marie COLIN	13
Émile-Antoine COULON.....	23
Maurice DENIS.....	25
Georges-Charles DUFRESNE.....	24
Cornelis DUSART.....	5
École romaine du XVI ^e siècle	3
Théodore GÉRICAULT	12
Paul César HELLEU	17
Jean-Baptiste LALLEMAND.....	8
Fernand LÉGER	27
Lucien LÉVY-DHURMER.....	21
Maximilien LUCE	20
Edgard MAXENCE.....	22
Andrea MELDOLLA dit SCHIAVONE	1
Bartolomeo PASSAROTTI, attribué à.....	4
Denis Auguste Marie RAFFET	15
Félicien ROPS.....	19
Charles-Albert de SAINT-GENOIS de SAINT-BREUCQ.....	26
Jean-Thomas THIBAULT	11
Adam Frans VAN DER MEULEN et atelier	7
Louis-Étienne WATELET.....	14





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 979-10-94395-05-9