

GALERIE
ALEXIS BORDES



TABLEAUX & DESSINS

du XVI^e au XX^e siècle

TEFAF 2019



CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

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

Édouard Manet (1832 - 1883)





TABLEAUX &
DESSINS
DU XVI^e
AU XX^e
SIÈCLE

—
Œuvres choisies

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA
assistée de Mahaut de LA MOTTE

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

EXPOSITION

du mardi 26 mars au vendredi 19 avril 2019
ouverture les samedis 30 mars et 6 avril

GALERIE ALEXIS BORDES

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

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

REMERCIEMENTS

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

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

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

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

Musée d'Adelaïde (Australie), Deutsches Historisches Museum de Berlin, Musée des Beaux-Arts de Nancy, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia, 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, Château de Lunéville, Musée d'Orsay, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Gorkums Museum...

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

Monsieur Neil JEFFARES

Historien de l'art, spécialiste des pastels

Madame Paulette CHONÉ

Professeur émérite des Universités
Historienne de l'art

Madame Catherine LOISEL

Conservateur général du patrimoine

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Monsieur Marcel ROETHLISBERGER

Professeur honoraire
Université de Genève

Monsieur Philippe GRUNCHEC

Conservateur du patrimoine
Historien de l'art

Madame Sidonie LEMEUX-FRAITOT

Chargée des collections
Musée Girodet, Montargis

Madame Antoinette De LAET

Historienne de l'art

Monsieur Alain JACOBS

Historien de l'art
Academia Belgica, Rome

Madame Marie-Laure CROSNIER-LECONTE

Historienne de l'art

Madame Hélène RIHAL

Historienne de l'art
Christie's Paris, département des Dessins
Anciens

Monsieur Piotr DZUMALA

Restaurateur et photographe

Madame Caroline CORRIGAN

Restauratrice de dessins

Madame Anna GABRIELLI

Restauratrice de dessins

Madame Catherine POLNECQ

Restauratrice de peintures

Monsieur Michel GUILLANTON

Encadreur d'art, cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadreur d'art

Monsieur Michel BURY

Photographe

Madame Alexandra ZVEREVA

Historienne de l'art
Rédaction du catalogue

Mademoiselle Mahaut de LA MOTTE

Stagiaire
Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Assistante de galerie

Madame Christine ROLLAND

Historienne de l'art
Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Graphiste

Monsieur Bernard MARINNES

Imprimerie CHIRAT

PRÉFACE

Cette année 2019 constitue un étape décisive dans ma carrière de marchand d'art qui a débutée il y a 23 ans. En effet, après une longue attente, les portes de la foire de Maastricht s'ouvrent enfin. Il s'agit d'une certaine consécration par mes pairs, rendue possible par tous les collectionneurs qui ont contribué à mon succès. Je réalise aujourd'hui ce que je dois à mon père antiquaire qui m'a transmis sa passion de la peinture et songe à mes modestes débuts dans le quartier Drouot : que de chemin parcouru !

Depuis l'étape importante du déménagement de la galerie rue de la Paix en 2014, l'année est rythmée par la publication de deux catalogues d'exposition bien documentés. Ce nouveau catalogue publié à l'occasion de la TEFAF, offre de belles découvertes de peintures et d'œuvres sur papier, qui nous ont apporté beaucoup de joie lors de leur acquisition et pendant les recherches documentaires.

Le XVIII^e siècle sera évidemment à l'honneur. Vous apprécierez notamment notre beau portrait d'aristocrate par Liotard : un véritable chef d'œuvre de psychologie réalisé sur parchemin. Jean-Baptiste Greuze nous saisit avec une sanguine très libre et puissante qui résume bien ses talents de grands dessinateur. Nous évoluons aussi vers la modernité avec un fusain par Firmin Baes représentant l'épouse de l'artiste dans un effet de clair-obscur au réalisme quasi photographique.

Je vous souhaite une belle lecture pleine d'émotions !

This year, 2019, constitutes a decisive stage in my career as an art dealer which began 23 years ago. In fact, after much anticipation, the doors of the Maastricht fair have finally opened. For me, this represents a certain ratification by my peers made possible by all the collectors who have contributed to my success. I realize today what I owe to my father, an antiquarian who transmitted his passion for painting to me and I think of my modest beginnings in the Drouot quarter: what a road has been travelled!

Since the important step of moving to the gallery on Rue de la Paix in 2014, each year has been punctuated by the publication of two well-documented exhibition catalogues. This new one, published on the occasion of TEFAF, offers beautiful discoveries of paintings and works on paper which have brought us a lot of joy in their acquisition and during documentary research.

The 18th century is obviously honored. You will appreciate our beautiful portrait of an aristocrat by Liotard: a genuine psychological masterpiece realized on parchment. Jean-Baptiste Greuze captures our attention with a very loose powerful sanguine which summarizes his talents as a great draughtsman. We evolve in modernity with a fusain by Firmin Baes depicting the artist's wife using chiaroscuro effects with quasi photographic realism.

I'd like to wish you wonderful passionate reading!

*Alexis Bordes
Paris, mars 2019*

Alonso CANO, attribué à
(Grenade, 1601- 1667)

1 | LA FLAGELLATION DU CHRIST VERSO : VIERGE À L'ENFANT EN GLOIRE

Circa 1650

Recto : plume et encre ferro-gallique brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche sur traits de pierre noire

Verso : pinceau et lavis noir

Au verso, cachet estampé violet : *Alexanders (illisible)*

27,2 x 23,4 cm

Provenance

- France, collection particulière

Mêlant le rendu sûr et presque pictural des personnages en camaïeu de bruns et le dessin schématique de l'arrière-plan avec de multiples rectifications, notre œuvre offre une vision particulièrement forte de l'un des épisodes les plus dramatiques des Évangiles. L'artiste retranscrit l'extrême violence de la scène avec deux bourreaux seulement, alors que l'iconographie traditionnelle multiplie les personnages : exécuteurs, soldats romains, gardes, spectateurs, Ponce Pilate, Hérode et leurs serviteurs. En outre, *a contrario* des représentations plus conventionnelles qui montrent Jésus debout, les bras derrière le dos et attaché à une colonne, il est ici figuré penché en avant, ses mains liées à une sorte de balustre, offrant son dos aux coups des fouets. Sur son visage se lisent à la fois la souffrance et l'acceptation. À l'immobilité de la figure du Christ s'opposent la posture torse du bourreau de gauche, tendu comme un ressort, et la gestuelle brutale du soldat de droite, râblé et musculeux.

La technique mixte, avec le premier tracé à la plume, puis un travail leste et précis au pinceau et, enfin, les touches larges et vigoureuses de gouache blanche, renforcent l'intensité de la scène. Ce n'est qu'une fois les trois protagonistes parfaitement définis que le dessinateur s'occupa de l'arrière-plan architecturé, qui apparaît comme une succession d'idées jetées rapidement sur le papier : murs hauts et pilastres auxquels succèdent les voûtes, corniches, ombres, deux soldats fantomatiques. L'écriture est vibrante et saccadée, y compris dans le tracé qui encadre la scène laissant croire que notre dessin prépare un tableau.

C'est également le cas du verso de notre feuille, dont le sujet, la Vierge à l'Enfant en gloire, contraste avec la douleur du recto. Marie y apparaît debout, dans les nuées et



Ill. 1.

Alonso Cano.

L'Annonciation.

1645. Plume et encre brune, lavis brun
sur traits de pierre noire. 26 x 17,6 cm.

Madrid, musée du Prado, inv. D003819.

surmontant un croissant de Lune, comme dans l'iconographie de l'Immaculée Conception. Elle tient dans ses bras un Enfant Jésus triomphant et brandissant une grande croix semblable à un sceptre. Des angelots célèbrent la Vierge et son Fils. Le pinceau est empressé et tourbillonnant, mais néanmoins incroyablement précis, que ce soit





Ill. 2.
Alonso Cano.
Le Christ flagellé reprenant ses habits.
Vers 1650. 11,2 x 7,5 cm. Plume et encre brune,
lavis brun, rehauts de blanc.
Madrid, musée du Prado, inv. D000058.

dans les mains de Marie cernées d'un seul trait, dans la figure de l'Enfant ou dans les drapés. C'est là la main d'un grand artiste, capable de traduire très exactement sa réflexion sur le papier et avec une parfaite maîtrise de la technique aussi contraignante que le lavis pur.

La forte émotion qui émane autant du recto que du verso de notre dessin, son esthétique très particulière, ainsi que les influences assumées et assimilées de l'art vénitien de Titien, du baroque romain et des modèles flamands de Rubens et de Jordaens, permettent de le rattacher à la production du Siècle d'Or espagnol. La dextérité dans le maniement de la plume et du pinceau, le faire libre et sûr, la manière de poser le lavis et les rehauts de gouache, le modelé sculptural structuré par quelques mouvements et arabesques, l'indéniable sens de la mesure et des proportions rapprochent plus particulièrement notre feuille de l'œuvre d'Alonso Cano, artiste polyvalent, peintre, architecte et statuaire originaire de Grenade.

La personnalité de Cano occupe une place à part dans la vie artistique espagnole. Il commença son apprentissage à Séville, auprès de son père Miguel Cano, sculpteur de retables, avant d'entrer en 1616 et pour cinq ans dans l'atelier de Francisco Pacheco. C'est chez ce dernier que le jeune artiste fit la connaissance de Velázquez, également apprenti de Pacheco : l'amitié entre les deux artistes dura toute leur vie. Grâce à l'entremise de Velázquez, Cano fut, en 1638, appelé à la cour de Madrid avec le titre de *pintor y ayudante de cámara* du tout puissant comte-duc Olivares,

principal ministre du roi Philippe IV. Cette grande période madrilène dans la carrière de l'artiste qui dura jusqu'en 1652 fut marquée par la découverte de la peinture vénitienne, surtout de celle de Titien.

À Madrid, puis à Grenade, Cano travailla pour une clientèle de cour et des institutions religieuses, réalisant une grande quantité de retables, dont le cycle de six grandes toiles de la *Vie de la Vierge* (1652-1664) pour le maître-autel de la cathédrale de Grenade dont il devint prébendier en 1656. Dessinateur hors pair, l'artiste avait l'habitude de précéder chacune de ses créations et inventions iconographiques, que ce soit en peinture ou en sculpture, par de nombreux croquis. Il avait employé presque toutes les techniques graphiques de son époque, parfois avec des associations originales comme les contours à la sanguine repris à la plume et au lavis du *Christ aux Limbes* du Prado datant de 1652 (Musée du Prado, inv. 2114). Il manifesta cependant une certaine prédilection pour la plume seule dans les esquisses consacrées à l'invention, ainsi que pour les lavis brun profond ou brun rosé.

Notre dessin se révèle particulièrement proche des œuvres d'Alonso Cano datant de sa période madrilène, telle l'*Annonciation* de 1645 qui présente une Vierge très semblable (*ill. 1*), ou *le Christ flagellé reprenant ses habits*, préparatoire pour la toile conservée à l'Académie de San Fernando et qui offre de nombreuses analogies avec notre feuille (*ill. 2*).

A.Z.



Cesare FRANCHI dit Il Pollino (Pollini)

(Pérouse ?, vers 1560 – Pérouse, 1598)

2 | LA DÉPOSITION DU CHRIST

Circa 1590

Plume et encre brune, lavis brun sur traits de sanguine sur papier beige

Trait d'encadrement à l'encre brune

Traces d'annotation à l'encre brune sur le montage

9,5 x 11 cm

Provenance

- Collection Sir Charles Bigot (1781-1843), ambassadeur de Grande-Bretagne en France et en Russie puis gouverneur du Canada, Londres (Lugt 493 sur le montage).
- Collection Jean-Joseph-Marie-Anatole Marquet de Vasselot (1840-1904), Paris (Lugt 2499 en haut à droite).
- Sa vente, Paris, Drouot, 28-29 mai 1891, probablement lot 160 (« Guido Reni, Mise au Tombeau, plume et sépia) ou part des lots 118-132 (« école italienne »).
- Collection indéterminée, probablement Henri de Bourbon-Parme, comte de Bardi (1851-1905) (Lugt 336, marque estampée formée d'un B couronné et placée à cheval sur le montage et la feuille).
- Belgique, collection particulière.

D'une rare intensité dramatique malgré sa petite taille, notre dessin apparaît comme une réflexion très personnelle sur la Déposition du Christ, l'un des thèmes les plus fréquemment traités par les artistes de la Renaissance. Les protagonistes parmi lesquels on reconnaît Marie Madeleine aux cheveux épars, la Vierge appuyée sur Saint Jean et Joseph d'Arimathie qui soutient les jambes du Christ forment un groupe compact, tracé d'une plume sûre et virevoltante et rehaussé d'un lavis puissant et nerveux débordant les lignes du dessin. L'instabilité des poses, l'outrance des gestes, l'enchevêtrement des formes, les effets de matière, le type de visage très particulier, ainsi que le trait préliminaire à la sanguine sont caractéristiques de la manière graphique de l'un des artistes les plus singuliers de l'école pérugine du XVI^e siècle dominée par Federico Barocci : Cesare Franchi.

Né à Pérouse, Franchi ou Francia fut très tôt surnommé *il Pollino* à cause de sa vue faible, ce surnom étant dérivé du latin *pullus*, « privé de ». Sa vie est relativement mal connue, mais Lione Pascoli, dans ses *Vite de pittori, scultori, et architetti Perugini* publiées à Rome en 1732, assure qu'il « servit de nombreux princes, beaucoup de cardinaux, quelques pontifes, qui le traitèrent avec distinction »¹. D'après *Prugia augusta descritta* de Cesare Crispolti parue en 1648, l'artiste partageait son activité entre Pérouse et Rome, et pratiquait le dessin, la peinture et la miniature. En 1598, plusieurs miniaturistes romains de renom, dont Paris Nogari et Giulio Stella,



Ill. 1.

Cesare Franchi dit Il Pollino.

La Crucifixion.

Plume et encre brune, lavis gris-brun sur traits de sanguine. 17,7 x 13,2 cm.

Vienne, Albertina, inv. 23379.



avaient tenté d'intervenir auprès du pape Clément VIII et du cardinal Pietro Aldobrandini afin de sauver la vie de « Cesare di Francesco, peintre de Pérouse », convaincu d'homicide sur un masque lors du carnaval de Pérouse et condamné à mort. Hélas, la requête des amis de Franchi n'aboutit pas.

On conserve du Pollino un ensemble de miniatures à sujets religieux dont cinq sur huit offertes par le cardinal Scipion Borghèse à l'Oratoire dei Nobili à Pérouse (Galleria Nazionale dell'Umbria) et deux à la Biblioteca comunale Augusta de Pérouse, ainsi que trois *Adorations des noms de Jésus et de la Vierge* (improprement nommées *Rondes de putti dansant*) partagées entre la British Library de Londres et une collection particulière. Mais l'essentiel de l'œuvre de l'artiste est constitué des dessins à la plume et au lavis regroupés autour des feuilles de la National Gallery of Scotland d'Édimbourg, du Staatliche Graphische Sammlung de Munich (inv. 2228 Z-2231 Z) et du Louvre et que Philip Pouncey rendit à Cesare Franchi en 1958. Depuis, le corpus graphique du Pollino ne cessa de grandir. On identifia ainsi ses dessins dans les collections du Musée Magnin de Dijon, aux Offices, au Metropolitan Museum ou à l'Albertina (*ill. 1*).

De dimensions variables et sans lien établi avec une quelconque œuvre peinte, tous portent la marque de son style facilement reconnaissable qui mêle le souvenir de Raphaël à travers le prisme de Giulio Romano et de Marcantonio Raimondi aux emprunts à Michel-Ange, aux influences de Barocci et de Giulio Clovio, ainsi qu'aux inspirations nordiques. Les compositions de Franchi naissent d'une superposition d'un lavis complexe des lignes à la sanguine et d'un tracé calligraphique à la plume, et se parachèvent par un travail au pinceau qui se concentre sur les creux des visages, les drapés amples et les ombres portées. Dans une démarche à l'opposé de la minutie d'un miniaturiste, l'artiste schématise, se hâte, rompt les contours et se contente de quelques circonvolutions pour préciser les orbites des yeux ou les genoux.

Certains thèmes semblent avoir particulièrement poursuivi le Pollino, comme la *Sainte Famille* dont plusieurs versions existent (*ill. 2*). En plus du nôtre, deux autres feuilles concernent ainsi la *Déposition du Christ*, conservées au Louvre (inv. 14650, 11,3 x 20 cm) et à la Fondazione Giorgio Cini de Venise (inv. 31094). Mais si la première est une reprise très interprétative de la célèbre *Déposition du Christ* de Raphaël, partie centrale du *Retable Baglioni* peint en 1507 (Rome, Galerie Borghèse), celle de Venise, avec ses multiples figures, et notre dessin, puissant et ténébreux, s'en écartent résolument libérant toute l'inventivité et l'expressivité maniériste du Pollino.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Mario Di Giampaolo, « Cesare Franchi detto il Pollino (Perugia, 1560 circa - Roma, 1598) », A. M. Ambrosini Massari et M. Cellini (dir.), *Nel segno di Barocci : Allievi e seguaci tra le Marche, Umbria, Siena*, Urbin, 2005.
- Bruno Toscano, « Il Pollino tra Roma e Perugia », A. Forlani Tempesti et S. Prospero Valenti Rodinò (dir.), *Per Luigi Grassi. Disegno e Disegni*, Rimini, 1998, p. 156-167.

¹P. 167-168 (trad. par F. Viatte dans *L'œil du connaisseur. Dessins italiens du Louvre. Hommage à Philip Pouncey*, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 1992, p. XX. Mancini 1987, p. 37).



Ill. 2.

Cesare Franchi dit Il Pollino.

Sainte Famille avec Saint Jean Baptiste enfant.

Plume et encre brune, lavis brun sur traits de sanguine. 10,7 x 16,3 cm.

Collection particulière.



École lorraine vers 1600-1620

3 | RECTO : UN JEUNE CAVALIER TENANT UNE LANCE VERSO : UN CAVALIER DE CARROUSEL (FRAGMENT)

Circa 1600-1620

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

Verso : Plume et encre brune

Feuille découpée en suivant les contours du dessin au recto et montée sur une autre feuille de papier portant, au verso, une inscription à l'encre brune : *fouge à grandes feuilles, venant en arbre à la longue, [...]mol dont les cordonniers se [serve]nt pour talons*

Cavalier : 31,3 x 21 cm

Feuille : 39 x 26,8 cm

Provenance

- France, collection particulière

Divertissement, représentation théâtrale, exercice militaire et célébration des vertus de la chevalerie, les carrousels étaient inventés en Italie pour remplacer les courses de lice et les joutes dont les acteurs risquaient, malgré toutes les précautions, des blessures graves, voire fatales comme le prouva l'accident tragique de Henri II lors du tournoi de 1559. Exempts de tout péril et organisés en tableaux comme des ballets, les carrousels comprenaient divers jeux de lances, de bagues, de dards et autres évolutions équestres concertées d'avance et exécutées par des quadrilles. Superbement vêtus, les cavaliers formaient des partis (groupes) symboliques ou allégoriques et paraissaient tour à tour dans la place suivant un thème tiré de la mythologie ou de l'histoire.

La cour de Lorraine fut, avec celle de Prague, l'une des plus élégantes, prospères et spirituelles en Europe au tournant du XVII^e siècle. Les comptes des ducs confirment le succès des ballets, mascarades, carrousels, combats à pied et à cheval, quintaines, courses de bague, de têtes, de faquin ou « à selle dessanglée ». Ils renseignent en outre sur leur évolution, après 1600, vers des formes de plus en plus élaborées.

Des œuvres de Jacques Bellange, de Claude Déruiet et de Jacques Callot conservent l'éclat et l'inventivité de ces fêtes, mais rendent également compte d'une culture des symboles propre à la Lorraine et qui s'épanouit dans l'éphémère des divertissements et des cérémonies de la cour¹. Les projets rivalisaient d'originalité dans la création d'emblèmes, d'allégories et de devises toujours plus savantes, raffinées et complexes. Il n'en demeure pas moins que les fêtes équestres n'ont pas été aussi bien étudiées que les ballets, notamment

en raison du peu de relations publiées semblables au *Combat à la barrière* de 1627 illustré par Callot, qui est une succession de combats à pied en salle. On retrouve cependant dans sa *Carrière de Nancy* datant de 1625, la place de la ville « où se font les joutes et Tournois, Combats et autres jeux de recreation », avec, à droite, l'entrée d'un char mené par deux centaures et des cavaliers en train de s'affronter à la lance.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'œuvre que nous présentons. Double face, la feuille figure, au recto, un jeune cavalier légèrement vêtu et tenant une lance typique des fêtes, légère et trop courte pour jouter dite « tronçon »². Le jeune homme est vu dans un raccourci audacieux et sa monture ne touche pas terre : avec ses quatre sabots en l'air, l'étalon qui tourne la tête vers le spectateur semble voler et rappelle même les chevaux des manèges qui sont les héritiers lointains des carrousels. Le dessin met en valeur à la fois la grâce du cavalier dans un exercice difficile – il exécute une croupade et monte sans selle –, et la qualité du cheval à la morphologie puissante. L'écriture est souple et élégante et les volumes très marqués sont relevés par des dégradés de lavis posés avec un faire certain. L'apparence presque stylisée de l'ensemble, la simplification décidée des formes font penser à l'œuvre d'un artiste rompu aux pratiques du dessin codifié, probablement un hérauldite talentueux et sensible aux influences de l'école de Fontainebleau. À la cour de Lorraine, les hérauts d'armes étaient effectivement des peintres complets employés à toutes sortes de travaux, surtout pour les fêtes. On peut très avantageusement rapprocher notre





Ill. 1.
Jacques Bellange.
Amazone à cheval.
1600-1606.
Plume et encre noire, lavis gris, aquarelle, rehauts
d'or sur traits de pierre noire. 42,5 x 42,5 cm.
Chantilly, musée Condé, inv. DE 1144.



Ill. 2.
Claude Déruet.
Une amazone à cheval.
Plume et encre brune, lavis brun sur traits de
pierre noire. 36,2 x 31,3 cm.
New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1959.4.

cavalier du dessin qui renforce un registre du tabellionnage conservé aux Archives Départementales de Nancy et qui représente un putto tenant deux blasons, d'un homme de la famille des Pullenoy, peut-être Jeannot de Pullenoy, anobli en 1589, et d'une femme (vide) et qui serait celui de Marguerite de Fricourt (AD 54, 3 E 1984). On y retrouve le même physique robuste et potelé, avec un contour continu et les ombres délicates qui animent les volumes au lieu de les modeler. L'état de la feuille complique son attribution, mais il pourrait s'agir d'une œuvre de Charles Chuppin, peintre de la cour de Nancy, ou bien de Balthazar Crocq ou de Pierre Richier, tous deux héralds d'armes.

Le découpage de notre feuille selon les contours du jeune homme rend lacunaire l'image du verso qui montre un autre cavalier, accoutré à l'antique et chevauchant un fougueux cheval magnifiquement harnaché. Le plastron richement ouvragé est orné de têtes de putti et de trois emblèmes avec leur *motto* dont deux sont détaillés. Le plus grand représente une pyramide posée sur un socle garni de volutes et

surmontée d'un *tempietto* avec la légende *vt aet[h]era petat* (*Afin qu'il gagne le ciel*). Le plus petit, sur l'épaule du cheval, montre soit un porc-épic qui envoie ses épines à distance, soit un hérisson. Les encyclopédies symboliques comme celle de Pierio Valeriano font de ce dernier un « animal tant accort et prudent », qu'ils assimilent à « l'homme muni contre les dangers : faisant bouclier de sa propre vertu, il ne craint point les atteintes de fortune »³. Le *motto* peut se lire *astra virtuti* (*Les étoiles pour la vertu*) ou plutôt *virtute* (*grâce à la vertu*). Les deux devises se complètent et s'accordent, le « ciel » et les « astres » signifiant évidemment la gloire immortelle. Elles trouvent leur écho dans les décors de fêtes chevaleresques et des cartels que se lançaient les concurrents des combats et qui suscitaient des inventions chaque fois inédites et surprenantes.

Le dessin du verso est tracé d'une main différente. Il s'agit soit de suggérer des indications iconographiques et décoratives assez précises, soit de conserver la mémoire du détail d'un harnachement et du costume exhibé lors d'une fête



équestre. Le tout n'est pas sans rappeler certains masques équestres de Bellange contenues dans le recueil conservé au musée Condé de Chantilly (*ill. 1*). Ici, le type du cheval, à l'encolure plus déliée et chanfrein plus long que ceux du cheval du recto, traduit une conception très différente de l'animal et contemporaine de Claude Déruet, bien qu'on n'y retrouve pas son expressivité (*ill. 2*). L'écriture est calligraphique et agitée, mais l'intention descriptive est bien présente, avec des détails ornementaux du caparaçon et de la selle, les drapés et les houppes décrits un à un. L'ensemble paraît légèrement plus tardif que le recto bien que guère postérieur à 1620, ce qui confirmerait la continuité des ateliers artistiques travaillant en Lorraine et pour la cour ducale.

À une date inconnue, mais probablement ancienne, le jeune cavalier fut préféré à l'image du verso. Découpé, il fut collé sur une page issue semble-t-il d'un recueil de botanique si l'on se fie à l'annotation qui figure en haut au verso de cette page. D'une belle écriture ancienne, mais d'une syntaxe surprenante, la légende paraît se référer à la *fouge*, *feuge* ou *fougère*, sans que le rapport entre la plante et la cordonnerie ne soit très clair : il s'agit peut-être d'une allusion à un terme technique de la cordonnerie désignant une feuille de cuir souple.

A.Z.

Nous remercions Mme Paulette Choné, professeur émérite des Universités, spécialiste de l'art lorrain de la Renaissance et du XVII^e siècle, pour son aide dans la rédaction de cette notice.

¹ Voir Paulette Choné et Jérôme de La Gorce, *Fastes de cour au XVII^e siècle. Costumes de Bellange & Berain*, Paris, Editions Monelle Hayot, 2015.

² Ainsi, dans les comptes de la cour ducale en 1578 : « Dépenses pour courses de bague, combats à selle dessanglée, à la pique, à l'épée, au tronçon, à la masse et au fléau, faits aux jours gras des carêmeaux. »

³ *Les Hieroglyphiques de Jan-Pierre Valerian [...] autrement commentaires des lettres et figures sacrées des Aegyptiens & autres Nations*, Lyon, Paul Frelon, 1615, p. 99.





Emanuel DE WITTE

(Alkmaar, vers 1617-Amsterdam, 1692)

4 | ÉTUDES DE PERSONNAGES ET DE CHIENS
POUR L'INTÉRIEUR D'ÉGLISE AVEC L'ÉPITAPHE
DE L'AMIRAL CORNELIS JOHANNESZ. DE HAEN

1684

Huile sur papier préparé coupé en deux et maroufflé sur deux toiles

Annotations de l'artiste à la pierre noire en haut *4 volts 31* (?)

Annoté en bas *E. De Wittes fecit [?] 1684*

30,5 x 23 cm chaque

Provenance

- Vente Sotheby's, Monaco, 2 juillet 1993, lot 72.
- Vente Tajan, Paris, 19 juin 2001, lot 37.
- France, collection particulière

Seule œuvre sur papier et seule esquisse connue d'Emanuel de Witte, notre feuille d'études, coupée en deux à une date relativement ancienne et maroufflée sur deux toiles de façon à former une paire, est préparatoire pour l'*Intérieur d'église avec l'épithaphe de l'amiral Cornelis Johannesz. de Haen* signé et daté de 1684 (*ill. 1*). L'artiste se concentre sur les personnages qui évoluent dans une construction imaginaire qui mêle les éléments de la Nieuwe Kerk (Nouvelle église) et de la Oude Kerk (Vieille église) d'Amsterdam : déambulateur gothique aux vitraux historiés, orgue, bannières, lustres, armoiries et épithaphe, parmi lesquels celle de l'amiral Cornelis, comte de Haen, tué en 1633 en combattant les pirates, qui orne l'un des piliers de la Vieille église.

Cœuvre de Pieter de Keyser, avec ses marbres polychromes, inscriptions dorées et représentation de bataille au large de Dunkerque où l'amiral trouva la mort, cette épithaphe apparaît dans un grand nombre de tableaux de De Witte qui appréciait son caractère graphique et sa symbolique forte. C'est vers elle que lèvent les yeux l'homme à la cape brun-gris doublée de rouge et sa compagne vue de profil qui retient le pan de sa robe jaune. Auprès d'elle, une autre dame désigne l'épithaphe de son éventail et semble en expliquer le sens. Dans la peinture et comme souvent chez l'artiste, le même discours qui évoque la mort et la vanité de l'existence, est rappelé par plusieurs détails : un tombeau ouvert, une brouette et un fossoyeur qui discute avec le pasteur au loin. Ces personnages sont absents de notre esquisse, à l'inverse

de l'homme vu de face qui ôte son chapeau et de deux chiens, un lévrier debout et un bâtard assis, qui procèdent pourtant de la même réflexion sur la foi, la fidélité et le recueillement. On retrouve nos deux chiens, en contrepartie, dans la toile peinte en 1683 représentant le chœur de la Nieuwe Kerk conservée au Musée d'Amsterdam (*ill. 2*). Le groupe de trois personnages qui y admire le tombeau de l'amiral Michiel de Ruijter est très semblable au nôtre à quelques gestes et détails vestimentaires près.

Fils d'un maître d'école d'Alkmaar, Emanuel de Witte fut formé dans sa ville natale, puis à Delft avec le peintre de natures mortes Evert van Aelst. En 1636, il s'inscrivit dans la guilde d'Alkmaar, puis résida brièvement à Rotterdam en 1639-1640, avant de s'installer à Delft dont il rejoignit la corporation en 1641. De Witte peignait alors des œuvres de sujets variés : portraits, scènes mythologiques, historiques ou de genre. L'évènement décisif qui orienta la suite de sa carrière fut la découverte, vers 1650, des intérieurs d'églises de Gerrit Houckgeest, dont *L'Ancienne église à Delft avec le tombeau de Piet Hein* (1650, Rijksmuseum) ou *La Nouvelle église de Delft avec le tombeau de Guillaume de Taciturne* (1651, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts). Adoptant les mêmes sujets et les angles de vues très semblables, De Witte, en peintre accompli, s'intéressa cependant moins au rendu rigoureux de la perspective qu'aux effets de la lumière et des couleurs. L'artiste n'hésite pas à couper les architec-





Ill. 1.

Emanuel de Witte.

*L'Intérieur d'une église avec l'épithaphe
de Cornelis Johannes de Haan.*

Signé et daté *E. De Witte fecit A° 1684.*

Huile sur toile. 121,9 x 102,9 cm.

Collection particulière.

tures trop élancées pour concentrer son attention sur les tombeaux et les personnages, s'attardant longuement sur le mobilier, les décors, la foule qui se presse au moment du prêche ou sur les événements pittoresques qui se produisent dans une église en dehors des heures d'office.

En 1652, De Witte quitta Delft et déménagea à Amsterdam. Dès lors, bien de ses œuvres évoquent l'ancienne et la nouvelle églises de la ville que l'artiste représente pourtant rarement telles quelles. Il prend au contraire toutes les libertés non pas pour mieux restituer l'impression donnée par ces édifices, mais pour recomposer un espace adapté aux scènes qu'il veut y faire dérouler et partiellement reconnaissable. Notre esquisse, dépourvue de tout élément d'architecture, préserve justement cette originalité de De Witte qui met l'accent sur l'évocation réaliste de la société amsterdamoise, sur l'importance de la foi et l'échange. Tout en évitant une gestuelle brusque ou une narration trop appuyée, le peintre se révèle un observateur discret, saisissant, au-delà des postures et des attitudes, la fierté, l'humilité, la vanité,







Ill. 2.

Emanuel de Witte.

Le Chœur de la Nieuwe Kerk à Amsterdam

avec le tombeau de Michiel de Ruijter.

Signé et daté *E. De Witte* A° 1683. Huile sur toile. 123,5 x 105 cm.

Amsterdam, Rijksmuseum, inv ; SK-A-1642, en prêt au Musée d'Amsterdam.

l'indifférence ou la curiosité de ses personnages. On retrouve également ici cette lumière moelleuse et cette pénombre vibrante, sans égales dans la peinture néerlandaise d'église et qui confèrent un charme particulier aux œuvres de De Witte, capables de retranscrire la poésie des lieux, leur silence, leur atmosphère feutrée.

Témoignages exceptionnels sur la manière de travailler de De Witte, dont, à l'inverse de Pieter Jansz. Saenredam et de Gerrit Houckgeest, on ne connaît guère de dessins préparatoires, nos études confirment la rapidité de son pinceau et de son invention, tout spécialement dans les dernières années de sa carrière. Comme dans ses toiles, la gamme chromatique s'articule autour des nuances de blanc, de gris et de brun ocre, tandis que la facture virtuose et plastique participe pleinement par son expressivité à la puissance de l'ensemble. Le coup de pinceau juste et délié qui résume l'essentiel en quelques touches semble préfigurer celui des romantiques du XIX^e siècle et paraît d'une modernité étonnante.

A.Z.

M. Walter Liedtke, spécialiste de l'artiste, a bien voulu confirmer l'authenticité de nos œuvres dans une lettre datée du 24 septembre 2001.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Ilse Manke, « Nachtraege zum Werkkatalog von Emanuel de Witte, » *Pantheon*, septembre-octobre 1972, vol. XXX, p. 389-390 (peinture).
- Walter Liedtke, *Architectural Painting in Delft: Genard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte*, Doornspijk, 1982, p. 115, Appendix III, cat. 236 (peinture).
- Bernard Maillet, *Intérieurs d'églises : la peinture architecturale des écoles du nord : 1580-1720*, Wijnegem, 2012, p. 484, n° M-1838 (peinture).



E. De Willems 1884

8

François-Thomas MONDON dit MONDON le Fils
(Paris, vers 1709 - 1755)

5 | PROJET DE FRONTISPICE ALLÉGORIQUE AUX ARMES DE L'ACADÉMIE

Circa 1740

Sanguine

Trait d'encadrement à la pierre noire, mise au carreau à la sanguine

28,5 x 44 cm

Provenance

- France, collection particulière

Dans son *Dictionnaire généalogique, héraldique, chronologique et historique* publié à Paris en 1757, François Alexandre Aubert de La Chesnaye-Desbois, décrit ainsi le blason de l'« Académie des Peintres » (*sic*) : « d'azur à trois écussons d'argent posés 2 & 1, à la fleur de lys d'or en cœur » (t. III, p. 128). Gravé sur le sceau de l'Académie dès 1648, ce blason réunissait les armoiries accordées, selon la tradition, à Albrecht Dürer et à toutes les corporations de peintres par l'empereur Maximilien¹ – trois écussons d'argent garnissant leur champ d'azur – et la fleur de lys royale en abîme qui aurait été ajoutée par François I^{er}². Les trois écussons rappelaient les arts libéraux de la peinture, la sculpture et la gravure, car l'Académie royale d'architecture formait alors une compagnie tout à fait distincte.

Toutefois, jusqu'au XVIII^e siècle l'Académie utilisait peu son blason, préférant les armes de France pour mieux se démarquer de la corporation parisienne de peintres qui pouvait légitimement prétendre aux armoiries aux trois écussons, la fleur de lys compris³. On retrouve cependant le blason « officiel » de l'Académie dans le tableau monumental de Henri Testelin représentant *Louis XIV protecteur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Versailles, inv. MV6155) qui ornait la grande salle où les académiciens tenaient leurs assemblées. Il figure le roi assis sur le trône et posant de sa main gauche une couronne de laurier sur la tête d'un jeune enfant personnifiant le génie de l'Académie et qui tient l'écu des armes de l'Académie. Aux pieds du trône sont disposés un globe qui fait voir le signe du Lion qui est celui de Louis XIV, les instruments des arts et une esquisse où la Peinture, sous les traits d'une femme, dessine le portrait du souverain dans un ovale. En 1714, Antoine Coyppel s'en inspira pour une vignette gravée



Ill. 1.

Benoît Audran le Vieux
d'après Antoine Coyppel.

Vignette.

1714. N. Guérin, *Description de
l'Académie royale des arts, de peinture
et de sculpture*,

Paris, 1725, p. 1.

par Benoît Audran le Vieux destinée à ouvrir la *Description de l'Académie royale des arts, de peinture et de sculpture* de Nicolas Guérin parue l'année suivante. La Peinture est remplacée par l'allégorie de l'Académie qui appuie la main droite sur le portrait ovale de Louis XIV. Elle est entourée d'une palette avec des pinceaux, d'un buste de Minerve et d'une feuille déroulée aux armes de l'Académie (*ill. 1*).

Avec son esthétique typique du rocaille épanoui des années 1730, notre dessin reprend et étoffe le même thème en célébrant l'Académie à travers la représentation allégorique. Le blason aux trois écussons orne le cartouche adossé à une construction pyramidale au centre de la feuille. Il est soutenu par un génie ailé, tandis qu'un autre, une palette à la main, pointe son index vers les armoiries. Au-dessous est fixé un autre cartouche, vide celui-ci et destiné vraisemblablement à accueillir une inscription que désigne la Peinture







reconnaissable à ses attributs : palette, pinceaux et repose-poignet. En bas, entre les volutes et les coquilles du grand cartouche, un lion se tapit. De part et d'autre du monument, dans ce qui s'avère une fabrique de parc à la française, sont disposés des ouvrages, des gravures, des sculptures célèbres dont l'Hercule Farnèse et le Torse du Belvédère, une Vénus Médicis aux cheveux épars, des vases, des bustes, des chapiteaux, un tableau ovale montrant Apollon avec sa lyre, des rouleaux de papier et des instruments de géométrie nécessaires à la construction de perspective, à savoir des compas de proportion et des équerres. On y découvre également des putti dessinant. L'ensemble est mis au carreau pour faciliter le transfert : il s'agit sans doute d'un projet de gravure et, plus exactement, d'un frontispice ou d'un en-tête, le cartouche vide attendant de recevoir sa légende en contrepartie. L'œuvre préparée par notre sanguine reste à découvrir, mais il pouvait s'agir soit d'une commande de l'Académie, soit d'une composition suffisamment ambitieuse pour apporter à son auteur l'agrément de la compagnie.

Le style de notre dessin qui tient des compositions d'ornements de François Boucher et plus sûrement encore de l'art de Jacques de Lajoue, est caractéristique de l'un des ornemanistes les plus originaux du XVIII^e siècle français, François-Thomas Mondon. Plusieurs éléments de sa manière s'y affirment avec force, telles que l'inventivité et le spectaculaire des formes, la composition à plusieurs plans chargée et dense, la profusion décorative, la ligne saccadée et vibrante ou l'attention minutieuse portée aux figures bien plus présentes que chez les autres ornemanistes rocaille comme Meissonnier, Babel ou Peyrotte.

Fils de Pasquier Mondon, orfèvre-ciseleur parisien, François-Thomas Mondon fut graveur, dessinateur et fournisseur de modèles pour l'orfèvrerie (*ill. 2*). Il est parfaitement représentatif de cette union entre arts décoratifs et dessin qui s'opère à l'époque du rocaille français. Mondon reste cependant un artiste rare et sa carrière n'est documentée avec précision qu'entre 1736 et 1740, époque à laquelle la protection du duc de Châtillon, gouverneur du Dauphin, à qui il dédia plusieurs de ses suites gravées, lui valut le titre



Ill. 2.
François-Thomas Mondon.
Post Meridies.

de « dessinateur des Menus plaisirs du Roy ». L'artiste participa à la publication de plusieurs recueils de décors, de « formes rocailles », de trophées, « cartels » et cartouches et donna le dessin de plusieurs frontispices, dont celui du *Nouveau livre d'écriture d'après les meilleures (sic) exemples* du maître calligraphe Louis Rossignol.

On retrouve, dans plusieurs de ses compositions notamment gravées par François-Antoine Aveline, les mêmes éléments d'architecture que dans notre sanguine, les mêmes cartouches tout en courbes et contre-courbes, les mêmes putti aux visages malicieux et gestuelle un peu naïve, la même minutie de graveur dans le rendu des détails et de la végétation, ainsi que, dans le *Livre de Trophée* de 1736, un lion très semblable sous le cartouche aux armes de Savoie (pl. 1) et l'Hercule Farnèse (pl. 2). Avec *L'Heure du Midi* entrée récemment au Musée Cognacq-Jay (ill. 3), notre feuille est le deuxième grand dessin à la sanguine connu de Mondon qui se révèle un artiste raffiné et merveilleusement imaginaire.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

• Marianne Roland Michel, « François-Thomas Mondon, artiste "rocaille" méconnu », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, année 1978, Paris, 1981, p. 150-1558.

¹ Isaac Bullart, *Académie des sciences et des arts, contenant les vies & les éloges historiques des hommes illustres*, t. II, Amsterdam, 1682, p. 385.

² « François I [...] honora les peintres d'une fleur de lis d'or dans leurs armes au milieu de trois escussons » (requête de Martin de Charmois au roi et à son Conseil au sujet de l'établissement de l'Académie des peintres et sculpteurs, janvier 1648, Paris, E.N.S.B.-A., ms. 25¹).

³ Ce blason figure en tête des *Statuts, ordonnances et règlements de la Communauté des Maîtres-Peintres*, Paris, Bouillierot, 1672.



Ill. 3.

François-Thomas Mondon.

L'Heure du Midi.

Vers 1736. Sanguine sur traits de pierre noire. 31 x 43 cm.

Paris, Musée Cognacq-Jay, inv. 2009.1.

Jean Étienne LIOTARD
(Genève 1702 – 1789)

6 | PORTRAIT D'UN ARISTOCRATE DE L'ENTOURAGE DE MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE

Circa 1744

Pastel sur parchemin
69 x 56 cm

Provenance

- Vente anonyme, Lucerne, Fischer, novembre 1954, lot 1981 (avec son pendant, identifiés comme comte Kaunitz et son épouse).
- Vente Lucerne, Fischer, 22 mai 1992, lot 2446 (avec son pendant, même identification), repr., vendus ensemble 12 000 francs suisses.
- Vente Sotheby's Londres, 8 juillet 2004, lot 123 (sans le pendant).
- France, collection particulière

Œuvres en rapport

- Notre portrait possède un pendant, *Portrait de femme* : 69 x 56 cm (vente Sotheby's New York, 21 janvier 2004, lot 103 ; Giancarlo Baroni ; vente Sotheby's New York, 29-30 janvier 2013, lot 23 ; vente Christie's Paris, 25 mars 2015, lot 139, *ill. 1*). Voir Roethlisberger et Loche, 2008, I, p. 333-334, n° 132, fig. 218.

Fils d'Antoine Liotard, négociant de Montélimar qui s'était exilé avec sa famille à Genève après la Révocation de l'Édit de Nantes, le futur pastelliste se forma auprès du miniaturiste genevois Daniel Gardelle, puis à Paris, chez Jean-Baptiste Massé. Le jeune artiste échoua au Prix de Rome, mais se fit une réputation d'excellent portraitiste, et notamment en petit. Nommé ambassadeur à Naples en octobre 1735, Louis Brûlart de Sillery, marquis de Puitsieux, cherchait un peintre pour l'accompagner dans son voyage en Italie. François Lemoyne lui recommanda Liotard. L'artiste put ainsi entamer un Grand Tour artistique qui le mena à Rome, où il peignit le pape Clément XII et plusieurs cardinaux, puis à Florence, à Naples, à Malte et, enfin, à Constantinople

Après un séjour de quatre ans sur les rives de Bosphore, Liotard accepta l'invitation du prince de Moldavie et passa dix mois à Jassy (Iasi), puis gagna la Hongrie en 1743 et Vienne où il demeura un an et demi. Le succès à la cour impériale du « peintre turc », surnommé ainsi à cause de sa barbe et son turban, fut immédiat. Séduits par ses dessins ottomans et ses indéniables talents de portraitiste, Marie-Thérèse d'Autriche et François de Lorraine lui accordèrent toute leur protection à défaut de pouvoir lui offrir un emploi fixe, et furent les premiers à poser pour Liotard.



Ill. 1.
Jean-Étienne Liotard.
Portrait de femme.
Vers 1745. Pastel sur parchemin. 69 x 56 cm.
Collection particulière.



C'est lors de ce séjour à Vienne que Liotard réalisa son pastel peut-être le plus célèbre, la *Chocolatière* (Dresde) et son *Autoportrait* en habit turc pour la Galerie des Offices, mais surtout plusieurs portraits des membres de la famille des Habsbourg. Avec une audace étonnante, il imposa à ce milieu royal totalement nouveau pour lui et attaché à un certain apparat, une vision originale de portrait officiel qui s'inspire profondément du style de la cour, tout en donnant des souverains une image plus immédiate et naturelle. La réussite de Liotard à Vienne lui assura une renommée européenne et une carrière de portraitiste de cour cosmopolite sollicité aussi bien à Bayreuth, à Darmstadt, à Vienne, qu'à Londres ou à Paris. Il excellait dans toutes les techniques et dans tous les formats, réalisant des pastels, des miniatures et des portraits monumentaux à l'huile.

D'après l'autobiographie de Liotard adaptée par son fils aîné, l'artiste peignit, à Vienne, d'abord Marie-Thérèse et François de Lorraine alors seulement reine de Hongrie et Grand-Duc de Toscane, puis « l'Impératrice Mère [Élisabeth-Christine de Brunswick-Wolfenbüttel], le prince Charles de Lorraine frère du Grand Duc, la sœur de l'Impératrice [Marie-Anne d'Autriche, sœur de Marie-Thérèse, épouse de Charles], la Duchesse Charlotte [Anne-Charlotte, sœur de François de Lorraine]¹ et l'aînée des Archiduchesses [Marie-Anne d'Autriche, fille de Marie-Thérèse, future abbesse]² ». L'essentiel de l'activité du peintre consistait à réaliser de nombreuses répliques de ces portraits : il se souvenait d'avoir ainsi reçu un jour pas moins de trente commandes.

L'entourage proche du couple impérial dut également solliciter l'artiste pour des portraits d'eux-mêmes. Cependant, deux pastels d'aristocrates seulement peuvent être rattachés au premier séjour de Liotard à Vienne, à savoir notre œuvre et de son pendant (*ill. 1*).

Apparus sur le marché de l'art il y a quelques dizaines d'années et séparés depuis, ils représentent un couple de haut rang. Tournés très légèrement l'un vers l'autre, ils partagent une mise en scène en buste, la simplicité des tenues mauves bordés de martre, ainsi que le coloris bâti sur l'harmonie des bruns et des roses que seuls rompent les blancs-gris des chemises et des perruques poudrées, ainsi que l'or jaune des galons en passementerie qui ornent la robe d'intérieur de l'homme. Celui-ci apparaît d'ailleurs avec plus d'éclat, une pose plus dynamique, un regard plus vif et un très léger sourire. D'un geste plein de grâce, il retient le bord de sa robe fourrée.

Le nom du couple reste à découvrir, car l'identification traditionnelle avec comte et comtesse von Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton et Maria Ernestine von Stahremberg, est réfutée par la comparaison avec leurs représentations certaines. Kaunitz avait ainsi un regard bleu, tandis que

le modèle de notre pastel a des yeux bruns. Mais notre personnage fier et parfaitement conscient de son importance devait très certainement être issu d'une lignée aussi ancienne que celle des Kaunitz et occuper à la cour une place très comparable à celle du comte qui fut ministre plénipotentiaire à Turin puis à Bruxelles. La haute position de notre modèle est confirmée par l'existence d'une miniature de Liotard qui figure son épouse, la dame du pendant, vêtue « à la turque » d'une robe rose boutonnée et d'un caftan blanc à fleurs bordé de fourrure (*ill. 2*)³. Or, ce déguisement rappelle celui, connu par des copies, de Marie-Thérèse elle-même, peinte par Liotard en costume turc avec un masque. Commémorant peut-être quelque divertissement de la cour, ce portrait de l'impératrice complétait ses représentations en habit de cour et en habit de sacre. Et c'est avec la première de ces images, sans doute réalisée par Liotard dès son arrivée à Vienne fin 1743 et où la souveraine apparaît en robe jaune paille et sans couronne (*ill. 3*), que notre pastel et son pendant offrent le plus de similitudes, aussi bien pour la mise en place que pour la technique employée.

Très personnel, vivant et incisif, le portrait de Marie-Thérèse étonne par la liberté de la touche dans le vêtement et le fond qui contraste avec le traitement plus précis dans le visage. On retrouve la même disparité du modelé dans le pastel que nous présentons et dans son pendant. Sur vélin soigneusement blanchi à la chaux et poncé, l'artiste trace les contours préliminaires au stylet, puis reprend le tout à la craie sombre et estompée. La tête et la main sont ensuite travaillées tout en délicatesse, par superposition de hachures courtes et vibrantes, chargées de teintes chaudes et froides. Comme dans le pastel de l'impératrice, Liotard insiste sur les reflets de lumière dans les iris et la commissure des lèvres, et souligne l'arête du nez d'une ombre rosée et floue. Il est tout aussi méticuleux dans le rendu des boucles de la perruque, de la dentelle vaporeuse de la cravate et de la manchette et des poils soyeux de la fourrure. *A contrario*, l'exécution de l'habit est vigoureuse et rapide, presque esquissée, jouant avec la couleur ivoire du parchemin laissé en réserve, sans que cela ne nuise à recréer le chatoiement de l'étoffe. Enfin, le fond brun, neutre et irrégulier, semble animé d'une lumière intérieure.

Cette diversité de finitions entre les éléments qui font le portrait et les drapés qui paraissent inachevés, alors même qu'il s'agit d'une œuvre parfaitement terminée, constitue la particularité des premiers pastels viennois et contraste avec le fini plus uniforme des portraits ultérieurs de Liotard. L'artiste genevois fait ici montre d'un faire brillant, mais également d'un esprit fin et original, anticipant le goût de l'esquisse qui s'épanouit vers la fin du XVIII^e siècle et les expériences des portraitistes du siècle suivant.

A.Z.

Nous remercions Monsieur Marcel Roethlisberger de nous avoir confirmé l'authenticité de notre pastel.

Bibliographie de l'œuvre

- Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Londres, Unicorn Press, 2006, p. 345.
- Marcel Roethlisberger et Renée Loche, *Liotard*, Doornspijk, Davaco Publishers, 2008, vol. I, p. 333-334, cat. 132, repr. vol. II, fig. 218.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, version en ligne mise à jour le 31 décembre 2018, <http://www.pastellists.com/Articles/LIOTARD2.pdf>, p. 10, n° J.49.1733.

Bibliographie générale

- Renée Loche et Marcel Roethlisberger, *L'Opera completa di Liotard*, Milan, Rizzoli, 1978.
- Anne de Herdt, *Dessins de Liotard*, suivi du catalogue de l'œuvre dessiné, cat. exp. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Paris, Musée du Louvre, RMN, 1992.
- Claire Stoullig, Isabelle Félicité Bleeker et al., *Jean-Étienne Liotard 1702-1789 dans les Collections des Musées d'Art et d'Histoire de Genève*, cat. exp. Genève, Musée d'art et d'histoire, Somogy, 2002.

¹ Marcel Roethlisberger lit « la sœur de l'Impératrice la duchesse Charlotte » et pense que Liotard confondit Marie-Anne d'Autriche avec Charlotte d'Orléans, mère de François de Lorraine, morte en 1744 à Commercy et qui n'était jamais venue à Vienne. Il faut sans doute séparer ces deux noms et voir dans la « duchesse Charlotte » Anne-Charlotte de Lorraine, abbesse séculière de Remiremont, arrivée à la cour impériale en 1744 pour assister au couronnement de son frère.

² Pub. Roethlisberger et Loche, 2008, p. 67.

³ Voir Roethlisberger et Loche, 2008, I, p. 334, n° 133, fig. 211.



Ill. 2.
Jean-Étienne Liotard.
Portrait de femme.
Vers 1745. Gouache sur vélin. 5,7 x 4,5 cm.
Collection particulière.



Ill. 3.
Jean-Étienne Liotard.
Marie-Thérèse d'Autriche.
Vers 1743. Pastel sur parchemin. 62,8 x 50 cm.
Vienne, Château de Schönbrunn.

Charles PARROCEL

(Paris, 1688 - 1752)

7 | UN FUSILIER DE L'ARMÉE FRANÇAISE VU DE DOS

Circa 1744-1745

Sanguine et rehauts de craie blanche sur papier beige

Pliure horizontale

45 x 40 cm

Provenance

- Vente Paris, Drouot, M^e Tilorier, 23-25 janvier 1980, lot 269, repr.
- Collection Jacques Malatier (1926-2017), Paris.
- Sa vente, Paris, Drouot, Ader, 10 octobre 2018, lot 23.

Actif depuis le XVI^e siècle et jusqu'au XVIII^e, les Parrocel furent l'une des plus longues généalogies d'artistes français, œuvrant à Paris, mais également à Montbrison, berceau de la famille, à Avignon, à Rome, à Vienne ou à Venise. C'est dans la Sérénissime que Joseph Parrocel avait forgé un style libre et vigoureux, reconnaissable entre tous, qui s'épanouit dans ses peintures de bataille et de chasse. Son esthétique trouva un prolongement logique et néanmoins original dans le travail de son fils Charles. Bien qu'il ne pût bénéficier longtemps des conseils de son père, disparu alors qu'il n'avait que seize ans, Charles profita du langage des œuvres elles-mêmes. Son inventaire après décès révèle qu'il possédait plusieurs toiles de Joseph, ainsi qu'un certain nombre de recueils de dessins, dont un de trois-cent-quarante-sept feuilles.

Le jeune artiste paracheva sa formation auprès de Charles de La Fosse et de Bon de Boullogne. D'après Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, il aurait également servi dans la cavalerie afin d'acquérir une meilleure connaissance des « détails militaires qu'il se destinoit à représenter ». En 1712, Parrocel se rendit en Italie où il passa plusieurs années. Reçu à l'Académie en 1721 sur présentation d'un *Combat de cavalerie et d'infanterie*, il acquit rapidement, à la suite de son père Joseph, une grande réputation comme peintre de batailles et de vie militaire, unanimement reconnu par la critique de son temps pour le feu de son imagination, la puissance de son coloris et la facilité de son pinceau. Son corpus peint identifié reste cependant relativement réduit, se composant essentiellement des grandes commandes royales dont *Méhemet Effendi, ambassadeur turc, arrivant aux Tuileries, le 21 mars 1721*, présenté au



Ill. 1.
Charles Parrocel.
Personnage en costume oriental vu de dos.
1727. Sanguine sur papier. 24,3 x 14,3 cm.
Vente Christie's, New York,
30 janvier 1997, lot 135.



concours organisé par le duc d'Antin en 1727, *La Chasse à l'éléphant* et *La Chasse au taureau* pour *Les Chasses exotiques de Louis XV* dans la grande galerie de Versailles, et surtout la série illustrant les épisodes de la campagne des Flandres de 1744-1745.

L'œuvre connue de Charles Parrocel comprend en revanche plus de deux cent cinquante dessins de techniques diverses, une disparité notée, au XVIII^e siècle déjà, par Pierre-Jean Mariette : « on peut compter ses tableaux, tant ils sont en petit nombre ; il a fait une plus grande quantité de desseins [...] et dans ce nombre on en voit qui sont de toute beauté¹ ». Cette constatation est reprise par un biographe anonyme contemporain, qui indique que l'artiste « a laissé un nombre considérable de dessins qui se sont répandus tant dans le royaume que dans les pays étrangers où il est très recherché² ». Parmi les admirateurs de son talent, on trouve tous les grands collectionneurs de dessins de l'époque, comme Dezallier d'Argenville, Jean de Julienne, le comte Carl Gustav de Tessin ou Antoine de La Roque, directeur du *Mercur de France*.

Comme pour beaucoup de ses confrères, le dessin constituait pour Parrocel un mode d'expression autonome et certaines feuilles n'avaient aucune destination particulière. D'autres cependant étaient destinées à la gravure ou préparaient des peintures, à l'instar des figures isolées tracées à la pierre noire ou à la sanguine pour *l'Ambassadeur turc arrivant aux Tuileries* comme un *Personnage en costume oriental vu de dos* (ill. 1).

Notre dessin semble, de prime abord, appartenir à ce même groupe d'études, parfois prises sur le vif. Il s'agit d'un fantassin armé de son fusil, vu jusqu'à la taille et de dos, s'avancant dans un mouvement souple et très naturel. Son uniforme dépourvu d'ornements et l'absence d'une perruque trahissent sa condition de simple soldat. On imaginerait facilement cette figure dans l'une des scènes de bataille de Charles Parrocel, dans le feu de l'action, marchant avec son régiment d'infanterie contre un ennemi en nombre. De tels personnages vus de dos sont une constante dans l'œuvre de l'artiste, car ils permettaient d'accentuer la profondeur de l'espace en dirigeant les mouvements vers le lointain, plutôt que de masser les protagonistes au premier plan.

Toutefois, le rendu précis, le trait maîtrisé, les rehauts de blanc judicieusement disposés, la composition équilibrée et tout particulièrement le grand format de notre feuille font croire à un dessin achevé plutôt qu'à un croquis préliminaire ou une étude de figure, généralement plus petits (ill. 2). On peut rapprocher notre sanguine d'un *Soldat assis tenant un verre* réalisé aux trois crayons sur un papier de dimensions sensiblement semblables (40 x 26 cm, collection particulière).

Ici, le cadrage à la taille et le réseau serré de hachures du fond participent à isoler le personnage, lui conférant une monumentalité impensable dans une composition plus vaste à multiples figures. En même temps, la véracité de son mouvement rapide qui fait ébouriffer les cheveux sur les tempes fait croire à une observation prise sur le vif, probablement lorsque l'artiste accompagnait les troupes du roi dans les Flandres. Ceci permet de dater notre dessin des années 1744-1745.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Une Dynastie de peintres, les Parrocel*, cat. exp. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, « Carnets d'études 9 », 2007.
- Jack Crosby Schuman, *Charles Parrocel*, Washington, 1979.
- Hélène Rihal, *Charles Parrocel, nouvelles perspectives de recherches*, mémoire de DEA, Université de Paris, 2003.

¹ Mariette, *Abeceario*, éd. Ph. De Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, 1857-1858, t. IV, p. 83.

² *Vie de Charles Parrocel par un auteur anonyme*, Paris, Bibliothèque de l'INHA, ms 1084 VII, cit. par H. Rihal dans E. Brugerolles 2007, p. 43.



Ill. 2.
Charles Parrocel.
Le Tambour vu de dos.
Sanguine sur papier. 25,5 x 15,6 cm.
Collection particulière.



François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

8 | **ÉTUDE POUR UN GÉNIE DES VENTS,
PRÉPARATOIRE POUR JUNON DEMANDANT À ÉOLE DE LIBÉRER LES VENTS**

1769

Pierre noire et estompe, rehauts de sanguine, de craie blanche et de pastel noir sur papier vergé crème, traits d'encadrement à l'encre noire

27,6 x 40,3 cm

Provenance

- Grande-Bretagne, collection particulière.

Œuvres en rapport

- *Junon demandant à Éole de libérer les vents*, 1755, huile sur toile, Kimbell Art Museum, Fort Worth, inv. AP 1972.08 (ill. 1).

Les ultimes études sur papier de François Boucher sont parmi les plus impressionnantes par la puissance du trait et la simplification des masses. Celle-ci date des derniers mois de sa vie et prépare l'une des six peintures d'un ensemble commandé par Jean-François Bergeret, seigneur de Frouville, frère cadet de Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt, comte de Nègrepelisse, pour l'hôtel particulier qu'il vient d'acquérir. Ces toiles sont datées de 1769 : deux d'entre elles font aujourd'hui partie des collections du J. Paul Getty Museum, à Los Angeles (inv. 71.PA.54-55), tandis que les quatre autres, incluant celle liée à ce dessin se trouvent au Kimbell Art Museum, à Fort Worth (inv. AP 1972.07-1972.10). On relève de nombreuses variantes entre le projet initial horizontal pour cette composition à la plume et encre brune, conservé dans la collection de Jeffrey Horvitz (inv. DF 28) et la toile du Kimbell (ill. 1). Elles suggèrent que François Boucher a proposé à Bergeret une première pensée qu'il a ensuite profondément modifiée pour en faire un format vertical à l'action plus resserrée. Les études de détail des personnages des tableaux sont venues après, et de l'une à l'autre on peut encore suivre l'évolution de la pensée de l'artiste vers le tableau final.

C'est le cas dans cette feuille. François Boucher représente ici un génie du vent obéissant à Éole. Le sujet est inspiré du prologue de l'Énéide de Virgile et raconte comment Junon promet au demi-dieu Éole, fils de Neptune, maître des vents et roi d'Éolie, de lui accorder la nymphe Déiopée s'il



Ill. 1.

François Boucher

Junon demandant à Éole de libérer les vents

1769. Huile sur toile

278,2 x 203,2 cm

Kimbell Art Museum, Fort Worth, inv. AP 1972.08



anéantit la flotte troyenne avant qu'elle ne parvienne en Italie. La rapidité de la mise en place du visage et des mains, l'utilisation efficace de l'estompe pour suggérer les masses et les ombres, les touches légères de sanguine pour rendre les carnations, les traits fermés du contour du corps masculin et son traitement par pans sont autant d'éléments propres à François Boucher.

Il ne travaille pas ici d'après nature mais « d'imagination », et modifie sous nos yeux son idée initiale d'un génie enchaîné, moins visible, qui apparaîtrait à mi-corps au milieu des rochers ouverts par Éole, la tête tournée vers lui. On voit cette première idée dans un dessin de la collection de Jeffrey Horvitz (inv DF 666, *ill. 2*). Le choix est fait ici d'une figure plus dynamique, déjà en mouvement, dont l'artiste sait exactement ce qu'il veut en faire, comme le montrent les rehauts de craie blanche tombant depuis l'angle supérieur gauche de la feuille sur le dos et passant derrière le corps, et aussi l'inachèvement du bas du corps qui ne figurera pas dans le tableau. Sa pensée créatrice est donc en exercice devant nous, ce qui évoque irrésistiblement les témoignages de ses contemporains concernant sa capacité inventive : « ni moi ni personne », raconte par exemple son élève Mannlich en 1765, « n'aurait pu croire à une semblable virtuosité, si nous n'avions été chaque jour les témoins de ce tour de force ». Les femmes font aussi l'objet d'études, quelquefois très poussées : c'est le cas de la célèbre naïade allongée, vue de dos, rehaussée de pastel qui occupe le premier plan de la composition définitive (Paris, Musée du Louvre, inv. RF 3879).

Les études de détail pour ces ultimes tableaux mythologiques reparaissent peu à peu, souvent sans historique ancien. Peut-être se trouvaient-elles, comme beaucoup de dessins des dernières années, dans les nombreux portefeuilles décrits dans l'atelier du peintre. La toile de Fort Worth compte en effet parmi les dernières œuvres de l'artiste, qui décède au printemps suivant. Elle montre, avec les dessins préparatoires, que, même très affaibli, Boucher a gardé intacts jusqu'à la fin sa puissance de la composition et sa virtuosité technique.

Françoise Joulie

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Alexandre Ananoff, *L'œuvre dessiné de François Boucher (1703-1770)*, Paris, F. de Nobele, 1966.
- Alexandre Ananoff, Daniel Wildenstein, *François Boucher*, 2 vol., Lausanne, Paris, 1976, sous cat. 674.
- Françoise Joulie, *Esquisses, pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, cat. exp., Versailles, Musée Lambinet, 2004, sous cat. 63.
- Alastair Laing, *The Drawings of François Boucher*, cat. exp. New York, Frick Collection, Forth Worth, Kimbell Art Museum, 2003-2004, p. 197, sous cat. 75.
- Alastair Laing, *François Boucher. 1703-1770*, cat. exp. New York, Metropolitan Museum of Art, 1986-1987, sous cat. 84.



Ill. 2.

François Boucher

Étude pour Éole

Vers 1768-1769.

Pierre noire, rehauts de craie sur papier brun

29 x 20,1 cm

Boston, Horvitz Collection, inv. DF 666



Nicolas-Marie OZANNE

(Brest, 1728 – Paris, 1811)

9 | VUE DU PORT DE BREST, PRISE DU CÔTÉ DE RECOUVRANCE

Circa 1790

Plume et encre brune, lavis gris, papier agrandi par l'artiste en cours d'exécution

24 x 38,5 cm

Provenance

- Vente Paris, année inconnue, lot 161 (d'après l'étiquette au revers du montage).
- Vente Sotheby's, Monaco, 15 juin 1990, lot 68.
- France, collection particulière

Fils d'aubergiste, ancien cuisinier du Capitaine de Roquefeuil, Nicolas Ozanne fut remarqué dès son plus jeune âge pour ses qualités de dessinateur et son sens de l'observation technique et scientifique. Entré à dix ans au service de Roblin, maître à dessiner à l'école des Gardes de la Marine de Brest, il en devint le suppléant en 1743 et le remplaça en 1750, se chargeant notamment de la formation de son plus jeune frère, Pierre, qui allait lui aussi devenir un dessinateur de la marine et ingénieur. Nicolas Ozanne n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il fut associé aux travaux de l'Académie de Marine qui venait d'être créée à Brest.

La grande réputation de ses travaux lui valut les faveurs du Ministre de la Marine, Antoine-Louis Rouillé, et le soutien de Henri-Louis Duhamel Du Monceau, alors Inspecteur Général de la Marine. Les commandes que le dessinateur reçut allaient du dessin des vaisseaux et des vues du Havre commémorant la visite de Louis XV en 1749, aux vues de combat et aux illustrations des traités. En 1755, il obtint un congé avec frais afin d'accompagner Joseph Vernet dans sa tournée des *Ports de France*. Vingt ans plus tard, c'est à Ozanne qu'incomba de créer une nouvelle série de soixante vues des ports du royaume.

Nommé dessinateur de la Marine à Versailles en 1757, puis chargé de travaux au bureau des ingénieurs géographes de la guerre, Ozanne se vit confier la très importante mission d'éduquer dans le domaine maritime, de la construction et de la navigation, d'abord le duc de Bourgogne, puis le Dauphin (le futur Louis XVI) et ses deux frères, comtes de Provence et d'Artois (futurs Louis XVIII et Charles X). La construction de la flottille de Versailles et de la corvette *l'Aurore* pour la mission scientifique du Marquis de Courtanvaux vinrent couronner sa carrière d'ingénieur naval.



Ill. 1.
Nicolas Ozanne.
*Le Port de Brest vu du Chenal
devant le nouveau quai aux canons.*
1776.

Définitivement établi à Paris dès 1765, l'artiste s'occupa à faire éditer ses œuvres, gravées pour la plupart par ses sœurs Jeanne-Françoise et Marie-Jeanne. Il prit sa retraite en 1791 après quarante-sept ans de service, mais ne cessa jamais de dessiner jusqu'à sa mort en 1811. Son œuvre, exclusivement graphique, a trait tout entier au domaine maritime dont il affirme la connaissance subtile et consciencieuse. Chacune de ses feuilles est l'expression fidèle d'une chose vue et vécue, tracée d'une main sûre avec un sens didactique d'un maître à dessiner. Généralement au lavis, légers, précis, lumineux et élégants, ses dessins sont destinés pour la plupart à être reproduits en gravure. On y trouve peu de navires isolés, mais beaucoup de vues plus décoratives, peuplées de personnages dont l'agréable animation venait des leçons prises par Ozanne auprès de Natoire et de Boucher.







Il n'est pas un hasard si ses compositions les plus inspirées concernent le port de Brest, sa ville natale, dont il dessina tous les quais depuis l'anse du Moulin à Poudre et la Batterie de la Rose jusqu'à l'embouchure, l'arsenal, la cale couverte, les bassins de Pontaniou et le magasin des vivres (*ill. 1*).

Notre dessin est à rapprocher de la *Vue du port de Rouen prise depuis l'amont du fleuve* conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen et datée de 1792 (*ill. 2*). Non seulement elle possède les dimensions exactes de notre vue de Brest, mais surtout elle est dessinée sur une feuille de papier collée par l'artiste lui-même sur une autre feuille plus grande. Les deux œuvres partagent également la légèreté de la touche, la large place réservée au ciel parcouru de nuages vaporeux et la recherche de narration. Mais si, dans le dessin rouennais, il ne s'agit que d'une promenade agréable, le « sujet » principal de notre lavis, enveloppé d'une douce lumière, est beaucoup plus touchant, car il s'agit d'un retour d'un officier de marine accueilli avec joie par son épouse, ses enfants et son chien.

Notre lavis est donc postérieur à la série des *Ports de France* et offre un angle de vue encore inédit dans le corpus

d'Ozanne. L'artiste se pose sur la rive ouest de la Penfeld, au niveau de l'actuel pont de la Recouvrance, afin d'embrasser le quai avec ses maisons, l'entrée du fleuve fermée par les chaînes avec ses navires marchands, gabares et bâtiments de guerre dont un démâté, ainsi que le château, les fortifications de Vauban et la mâture. Remarquablement précis et néanmoins léger, le dessin d'Ozanne décrit, dans une mise en scène gracieuse, aérienne et volontiers théâtrale, la vie d'un port où chacun – marchand, ouvrier, lavandière, porteur – s'affaire, où les bateaux glissent sur une eau calme, les mouettes parcourent le ciel, les chiens jouent, les stores et les voiles se gonflent sous le vent et les cheminées fument.

A.Z.

Bibliographie

- Charles Auffret, *Une famille d'artistes brestois au XVIIIe siècle. Les Ozanne*, Rennes, 1891, probablement p. 100, « chez M. D*** à Paris : Diverses vues de Brest ».
- Jacques Vichot, « L'œuvre des Ozanne : essai d'inventaire illustré », n° 87-102, 1967-1971, et plus particulièrement n° 93, 1969, n° B2a.



Ill. 2.

Nicolas Ozanne.

Vue du port de Rouen prise depuis l'amont du fleuve.

1792. Plume et encre brune, lavis gris,

papier agrandi par l'artiste.

25 x 39 cm.

Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. AG.1994.5.1.



Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 - Paris, 1805)

10 | JEUNE GARÇON COIFFÉ D'UN BONNET

Circa 1775

Sanguine de deux teintes différentes

Au verso, une étude de pied (*ill. 1*)

Annoté au verso à la sanguine greuze

28 x 21,7 cm

Provenance

- Probablement vente Paris, 12 mars 1893, Febvre expert, lot 8 : « Tête d'enfant. Sanguine. De trois quarts à [sa] droite, les cheveux embroussaillés, la bouche parlante, les yeux expressifs. 28 x 23 cm ».
- Collection Alfred Normand (1910-1993), Paris (Lugt 153c en bas à droite), puis par descendance.

Peindre l'homme, dans la vie privée, est le grand talent de M. Greuze. L'expression des mœurs simples, de la candeur, de l'amour, du désir, de la libéralité, de la reconnaissance, de la tendresse filiale ; tels sont les sujets qu'il prend dans la nature et qu'il rend avec le plus grand intérêt.

Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, 1776.

L'un des traits particuliers et constants de Greuze, l'élément primordial de son art si singulier, fut son intérêt pour l'expression des passions. Caractéristique traditionnelle de la grande peinture d'histoire, l'expression permet à Greuze de cristalliser la situation dramatique que vivent les personnages de ses toiles alors même que les sujets issus du quotidien rattachent ces tableaux à la peinture du genre. L'expression crée également ce lien nécessaire entre l'œuvre et les spectateurs qui perçoivent les sentiments des protagonistes et éprouvent pour eux une véritable empathie : « l'intérêt et le pathétique ont étonné les connoisseurs et fait verser des larmes à des âmes indifférentes jusqu'à ce jour à la force magique de la peinture [...] et le Peintre qui savait nous émouvoir de la sorte est, pour nous, un nouveau Raphaël¹. »

Ces mots élogieux sont de Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, peintre et collectionneur, arrière-petit-neveu de Charles Le Brun qui, un siècle plus tôt, prononça une célèbre *Conférence sur l'expression générale et particulière*, publiée en trois versions successives et illustrées. En cette seconde moitié du XVIII^e siècle, l'ouvrage du premier directeur de l'Académie était plus que jamais d'actualité, en grande partie grâce à l'influence des philosophes et des naturalistes. En



Ill. 1.
Verso.

1760, Watelet dans son *Art de Peindre* plaide pour une représentation des passions orientée vers l'utilité sociale et morale. Six ans plus tard, Diderot écrit en tête du chapitre IV de ses *Essais sur la peinture* : « l'expression est en général l'image d'un sentiment ». Enfin, en 1768, l'année même de la réception de Greuze à l'Académie, le comte de Caylus fonde le Prix de la Tête d'expression.

Observateur attentif et infatigable, captant avec une habileté exceptionnelle l'image des hommes qui l'entouraient, Greuze renouvela la démarche de Le Brun en l'adaptant à la vie moderne. Il fit par ailleurs œuvre de pionnier en étendant l'investigation des expressions humaines à la physiologie enfantine. Les expressions adoptées par ses modèles n'ont



pas l'outrance de celles illustrées dans la *Conférence*. Au lieu d'archétype, Greuze propose des attitudes qui respirent le naturel, comme celle que présente notre garçon âgé d'une dizaine d'années au plus.

L'artiste se consacre entièrement à la tête de l'enfant, négligeant le col rabattu du vêtement et l'intérieur de l'oreille. La sanguine sculpte le visage aux pommettes hautes et petit nez retroussé, détaille la chevelure qui s'échappe d'un bonnet souple en mèches libres et délicates. Les traits fermes et appuyés laissent transparaître par endroit le blanc du papier. Ces réserves permettent de suggérer la lumière venant de la droite qui éclaire la tempe et le menton et glisse sur la frange. L'ensemble est d'une grande douceur qui sied parfaitement à la fraîcheur de ce jeune garçon. La bouche légèrement entrouverte et les yeux grand ouverts lui donnent un air surpris et légèrement inquiet, non sans une pointe d'espoir qui se lit dans son regard.

Il n'a pas été possible de mettre en relation directe notre étude avec une toile connue. Son caractère achevé et la fermeté de la sanguine inclinent à la situer dans les années de maturité de l'artiste. Notre belle tête d'enfant peut être rapprochée stylistiquement de dessins en rapport avec les tableaux des années 1770 et notamment *La Malédiction paternelle*, *le Fils ingrat* et *La Malédiction paternelle, le Fils puni* : on y observe la même manière de modeler les formes en croisant les traits de sanguine. Ces études préparatoires sont en général réalisées sur des feuilles presque deux fois plus grandes, à l'inverse de certains dessins destinés soit à la gravure, soit aux amateurs qui, du vivant même de Greuze, recherchaient avidement ses œuvres graphiques.

La Petite Boudeuse de la collection Jean Bonna possède ainsi les dimensions exactes de notre *Jeune garçon* (ill. 2). Reprenant l'une des figures de *La Lecture de la Bible* de 1755, *La Petite Boudeuse* fut gravée à la manière de sanguine par Louis-Marin Bonnet en 1766, l'année de la publication par Greuze du recueil de *Têtes de différents caractères* composé surtout des visages les plus significatifs et les plus expressifs de ses toiles et conçu comme une réponse de l'artiste à la *Conférence* de Le Brun.

Contrairement à *La Petite Boudeuse* aux traits appuyés et nets, notre tête d'enfant traitée avec souplesse en deux tons de sanguine convient mal à une traduction en estampe, mais relève des dessins isolés de Greuze. Comme c'est le cas de certaines de ces œuvres autonomes, le verso de notre feuille est occupé par une étude de pied nu et d'un bord de drapé qui font penser aux tableaux à sujets antiquisants de l'artiste (ill. 1).

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

• Edgar Munhall, *Greuze the Draftsman*, cat. exp. New York, Los Angeles, 2002.

¹Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs* Paris, 1776.



Ill. 2.

Jean-Bapstiste Greuze
La Petite Boudeuse
1766. Sanguine
28,9 x 21 cm
Collection Jean Bonna



Anne-Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON

(Montargis, 1767 – Paris, 1824)

11 | HÉRO VERSANT LES PARFUMS SUR LA TÊTE DE LÉANDRE, AU MOMENT OÙ CELUI-CI VIENT D'ENTRER DANS LA TOUR

Circa 1810

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier bleu

Au verso, paraphes de l'inventaire après décès de Girodet (Lugt 3005e)

18 x 15,5 cm

Provenance

- Collection de l'artiste.
- Sa vente après décès, 11-25 avril 1825, partie du lot 330 (« Suite de vingt compositions, de petite dimension, les unes esquissées aux crayons noir et blanc sur papier bleu, les autres seulement au trait. Trois sont terminées à l'estompe et au crayon noir, sur papier blanc »).
- Lot adjugé 272 francs puis dispersé.
- Vente Dorotheum Vienne, 19 mars 2002, lot 26.
- Vente Sotheby's Londres, 9 juillet 2003, lot 127 (comme *Amour et Psyché*).
- France, collection particulière.

Œuvre en rapport

- Lithographié du vivant de l'artiste et sous sa direction par Joseph Dassy en 1820. Imprimé à C. Costans, Paris (*ill. 1*).

La volupté les guide et la pudeur soupire ;
Mais bannie aussitôt par l'Amour en délire,
Dans l'asyle discret Léandre est introduit,
Vers le lit virginal en triomphe conduit.
Là, de ses noirs cheveux aux tresses ondoyantes
Elle exprime l'écume de ses mains caressantes.
Les parfums les plus doux raniment sa vigueur,
Et de l'algue et des flots bientôt chassent l'odeur.

Girodet, *Héro et Léandre*, poème, traduit de Musée¹.

C'est en s'inspirant d'une légende très ancienne, connue de Virgile et d'Ovide, que Musée le Grammairien, poète égyptien de langue grecque du V^e ou du VI^e siècle, narra les amours tragiques de Héro et de Léandre dans un poème de trois cent quarante-trois vers. Léandre, jeune Grec, vit dans la ville d'Abydos sur les bords de l'Hellespont. Un jour, lors d'une fête, il rencontre Héro, prêtresse d'Aphrodite à Sestos situé de l'autre côté du détroit, et en tombe éperdument amoureux. Grâce à ses paroles qui occupent l'essentiel du poème, il parvient à se faire aimer par la jeune femme. Mais elle est vouée à la chasteté et, à la demande de ses



Ill. 1.
Joseph Dassy d'après Girodet.
Héro versant des parfums sur la tête de Léandre.
1820. Lithographie.



parents, vit recluse dans une tour qui surplombe la mer. Aussi, chaque nuit, Léandre traverse l'Hellespont à la nage, guidé par une flamme allumée par Héro. Par une nuit de tempête, le vent éteint son phare et le jeune homme se noie. Au matin, Héro découvre le corps de son amant rejeté par la mer. Elle se précipite alors du haut de sa tour.

Publié à Venise en 1494, le poème du Grammairien fut traduit en français dès 1541 par Clément Marot, mais il fallut attendre la fin du XVIII^e siècle pour que l'histoire des amants de l'Hellespont devienne véritablement célèbre. En 1784, parut sa traduction en prose par Gabriel de La Porte du Theil, puis, en 1796, celle de Jean-Baptiste Gail, plus élégante et plus fidèle. En 1805, Charles-Louis Mollevaut publia une version en vers, mais qui n'avait ni la grâce de Marot ni celle de Girodet, éditée par Pierre-Alexandre Coupin en 1829 avec les autres œuvres littéraires et poétiques de l'artiste².

Poète accompli, le peintre avait déjà traduit les odes d'Anacréon et Virgile qu'il accompagna d'une « multitude de compositions que son crayon improvisoit », car, comme le disait le secrétaire perpétuel de l'Académie, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, dans son éloge posthume de Girodet, celui-ci « ne faisoit pas une lecture qui ne devînt pour lui le programme de quelque sujet nouveau » et « ne quittoit pas un poème qu'il ne l'eût traduit en dessin »³.

Héro et Léandre occupa Girodet à la fin de sa carrière et lui inspira toute une série de dessins sur papier bleu ou blanc. Chargé de l'inventaire de l'artiste en vue de la vente d'atelier d'avril 1825, Alexis-Nicolas Pérignon, élève de Girodet, regroupa ces feuilles sous le même lot 330. Identifiables notamment grâce au paraphe de Pérignon au verso, accompagné de ceux de Benoist Antoine Bonnefons, commissaire-priseur, et de Laviolle et Antoine-César Becquerel, exécuteur testamentaire du peintre⁴, les dessins furent ensuite dispersés entre diverses collections particulières.

Sur les vingt études de *Héro et Léandre* que Coupin situa entre 1810 et 1814, huit au moins sont connues⁵. Six furent acquises par le Louvre en 1877 de M. Vionnois (inv. RF 410-415, *ill. 1*) : *Héro sacrifiant à Vénus*, *Léandre sur le bord de l'Hellespont*, *Héro et Léandre montant dans la tour*, *Héro remontant dans la tour au matin*, *Léandre mourant traversant l'Hellespont* et *Héro se précipitant dans les flots*. Deux autres étaient récemment venus sur le marché de l'art : *Léandre dénouant la ceinture de Héro*⁶ et *Héro découvre le corps naufragé de Léandre* (*ill. 2*). Notre feuille constitue ainsi la neuvième connue du cycle et la quatrième dans l'ordre de la narration.

Plus ou moins aboutis, les dessins devaient vraisemblablement préparer les lithographies destinées à illustrer la traduction de Musée par l'artiste. Toutefois, seule notre composition fut gravée en 1820 par Joseph Dassy, élève de



Ill. 2.

Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson.

Héro et Léandre montant dans la tour.

Pierre noire et rehauts de blanc

sur papier bleu. 18 x 13 cm.

Paris, musée du Louvre, inv. RF 415.

Girodet (*ill. 1*). Celui-ci y apporta de nombreuses modifications, ne gardant que la pose des deux protagonistes. Tout porte cependant à croire que la datation proposée par Coupin est exacte et que notre étude soit antérieure à 1814, année où Pierre-Claude Delorme, lui aussi disciple de Girodet, présenta au Salon (hors livret) une grande huile sur toile sur le même sujet (*ill. 4*).

Après la mort de son maître, Dassy lithographia *Léandre dénouant la ceinture de Héro*, non pas d'après l'étude, mais à partir d'une esquisse à l'huile très finie qui se trouvait alors dans la collection de Becquerel⁷.

La série met en scène les deux amants, accompagnés par Amour ou Cupidon, complice ému, ainsi que par Vénus, tantôt en déesse intraitable, tantôt, comme dans notre feuille, sous les traits d'une servante de Héro. En cela, Girodet suit le texte antique qui fait souvent appel aux deux divinités, même si aucun ne prend part active à l'histoire. Toutefois, probablement pour éviter toute confusion, l'artiste supprima Vénus dans deux compositions finales connues grâce aux lithographies de Dassy en la remplaçant par la statue de la déesse de l'amour (*ill. 1*).

Rapides et vifs, les dessins de Girodet pour *Héro et Léandre* sont des premières pensées inspirées par la lecture attentive du texte antique. Ils ont le laconisme des illustrations de l'artiste pour *Phèdre et Andromaque* exposées au Salon de 1804, mais n'ont pas la pureté dépouillée des dessins plus tardifs pour l'*Énéide* de Virgile. Ici, Girodet représente le passage cité au début de notre notice lorsque Héro accueille son amant dans sa chambre et verse sur sa tête des parfums précieux⁸. Le trait est souple et précis, traduisant les recherches de l'artiste pour une meilleure ligne des corps et des plis de la tunique transparente de la jeune femme. Les rehauts de blanc viennent souligner la musculature de Léandre qui rappelle le Torse du Belvédère, et se répandent en reflets de froide lumière de lune sur les drapés, les chevelures et les ailes de l'Amour, curieux du geste de Héro et invisible des amants.

A.Z.

Nous remercions Madame Sidonie Lemeux-Fraitot d'avoir confirmé l'authenticité de notre dessin qui sera inclus dans le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste en préparation.



Ill. 3.

Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson.

Héro découvre le corps naufragé de Léandre.

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche sur traits de pierre noire sur papier bleu. 22 x 18 cm.

Collection particulière.

Bibliographie de l'œuvre

- Œuvres posthumes de Girodet-Trioson peintre d'histoire, éd. P. A. Coupin, Paris, Renouard, 1829, t. I, p. LXXX (« 1810 [...] Héro et Léandre. Suite de vingt compositions, de petite dimension, les unes esquissées aux crayons noir et blanc sur papier bleu, les autres seulement au trait. Trois sont terminées à l'estompe et au crayon noir, sur papier blanc. Héro versant des parfums sur la tête de Léandre, au moment où celui-ci vient d'entrer dans la tour. Lithographié par M. Dassy, sous la direction de Girodet »).

Bibliographie générale

- Sylvain Bellenger (dir.), *Girodet. 1767-1824*, cat. exp. Paris, Chicago, New York, Montréal, 2005-2007, Paris, Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2005.

¹ Œuvres posthumes de Girodet-Trioson peintre d'histoire, éd. P. A. Coupin, Paris, Renouard, 1829, t. II, p. 17.

² *Ibidem*, p. 3-21.

³ A. C. Quatremère de Quincy, « Éloge historique de M. Girodet peintre », *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut*, éd., Paris, 1934, p. 323-324.

⁴ Voir Sidonie Lemeux-Fraitot, « Inventaire après décès d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) », dans S. Lemeux-Fraitot et V. Bajou, *Inventaires après décès de Gros et de Girodet, documents inédits*, Paris, 2003.

⁵ Certains dessins auraient pu réapparaître sous une identification erronée.

⁶ Une esquisse de Girodet, plus précise et légèrement différente, se trouvait dans la collection de Becquerel en 1829 et fut lithographiée par Dassy.

⁷ Les lithographies de Dassy sont généralement mal inventoriées : la première fut ainsi récemment vendue sous le titre de *Daphné et Adonis* et une épreuve de la seconde est conservée au Musée Carnavalet sous le nom de *Pâris et Hélène*.

⁸ On retrouve la fiole du parfum par terre dans la lithographie de *Léandre dénouant la ceinture de Héro*.



Ill. 4.
Pierre-Claude Delorme.
Héro et Léandre.
1814. Huile sur toile. 115 x 92,5 cm.
Brest, musée des Beaux-Arts, inv. 70161.



Pierre-Paul PRUD'HON

(Cluny, 1758 – Paris, 1823)

12 | **PORTRAIT DE MARIE CHARLOT,
MADAME NAVIER, MARQUISE DE BEAUVOIR (1782-1863)**

1821

Huile sur sa toile et châssis d'origine

En haut à droite, l'étiquette du Salon de 1822 : 1048 (numéro, dans le *Livret*, du *Portrait de Mme Jarre*)

Au revers de la toile, marque du fournisseur Belot utilisée entre 1806 et 1824 : *belot Rue de l'Arbre-Sec N° 3 a paris*

Sur le châssis, étiquette de l'exposition de 1912

61 x 51 cm

Provenance

- Collection du modèle.
- Par descendance, collection de sa fille, Jeanne Marie Adèle Navier (1817-1901), et d'Alexis-Alexandre-Armand Lefèvre (1813-1872), son époux, Sceaux.
- Par descendance, leur petit-fils, Jean-Henri-Louis Nepveur (1866-1912), Paris.
- Son épouse, Thérésia Nepveur née Trouvé (1833-1979), Paris.
- En prêt à la Galerie Alphonse Kann, Paris, en 1912.
- Par descendance, Jeanne Nepveur (1902-1987), Paris.
- Par descendance, collection des familles Seillier puis Berthelon, Paris.

Exposition

- 1822, Paris, Salon de 1822, n° 1049.
- 1912, Saint-Petersbourg, *Exposition centennale de l'art français*, n° 497.

Œuvres en rapport

- Lithographié sans nom d'auteur ni de graveur, probablement par l'artiste lui-même.
- Lithographie rare (36,5 x 28 cm, collection famille Berthelon, *ill. 2*).

Charles Clément, auteur de la biographie de Pierre-Paul Prud'hon publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1869-1870, puis séparément en 1872, mit son point d'honneur à interroger les proches de l'artiste qui étaient encore en vie. C'est ainsi qu'il put recueillir les souvenirs de Joseph Berger (1798-1870), qui occupait alors le poste de professeur de dessin à l'École des Beaux-Arts de Cambrai et fut élève de Prud'hon entre 1819 et 1822. Berger lui raconta avoir, un jour de 1821, porté à son maître une ébauche de portrait :

« il me donna des conseils, mit du gros blanc et traça sur ma toile ce qu'il voulait m'exprimer ; puis, il me dit : Je vais vous montrer comment on doit faire l'ébauche d'un portrait. Il m'apporta deux portraits de femme ébauchés. Ils étaient

bien posés, déjà parfaitement modelés, grassement faits en teinte grisâtre, mais transparente. C'était déjà très-gracieux. Quelque temps après, j'allai le trouver. Il me dit : – Êtes-vous allé au Salon ? – Non, Monsieur. – Allez-y donc. J'y allai aussitôt. Je vis ces deux portraits terminés. Ils étaient placés où se trouve l'*Antiope* du Corrège aujourd'hui¹. Ils étaient admirables de faire, de fraîcheur et de grâce. On se pressait en foule pour les voir ; quatre rangs de personnes en défendaient l'approche. L'un de ces portraits était une brune avec robe blanche un peu décolletée et rayée de petites bandes d'or. Il est aujourd'hui au Musée [du Louvre] sous la désignation de : *Mme Jarre*, mais il a beaucoup changé, surtout dans les ombres. L'autre était une blonde, ravissante de beauté. Elle était vêtue aussi d'une robe blanche décolletée, mais







Ill. 1.
Pierre-Paul Prud'hon.
Portrait de Madame Jarre.
1821. Huile sur toile mise à l'ovale. 66 x 55 cm.
Paris, musée du Louvre, inv. 7344.

mouchetée d'or. Bien que ces portraits ne fussent que des bustes avec fonds unis et sans accessoires, on ne pouvait se lasser de les admirer, tant ils étaient pleins de vie et de grâce. Je fus immédiatement chez M. Prud'hon raconter mon impression et celle du public ; il parut fort content². »

Ce portrait d'une femme blonde, identifié dans le *Livret* du Salon de 1822 sous le titre de *Portrait de Mme. N.* et que Frédéric Villot, premier biographe de Prud'hon nomme dès 1844 « Madame Navier », est le tableau que nous présentons. Pour son ultime participation au Salon, l'artiste envoya au Salon cinq toiles, dont *Une famille dans la désolation* et quatre portraits : celui du jeune *Fils du maréchal Gouvion-Saint-Cyr* et trois bustes féminins de Mesdames Péan de Saint-Gilles, Jarre et Navier. Mais c'est bien l'étonnante paire formée par ces deux derniers tableaux qui attirait tous les regards, la brune coiffée d'une couronne de blés et de fleurs de champs et enveloppée d'un *sfumato* léonardesque (ill. 1), et la blonde à la beauté radieuse qui ravive le souvenir de Titien et de Véronèse.

Au faite de sa gloire, membre de l'Institut depuis 1816 et l'un des portraitistes les plus recherchés par la haute société

de la Restauration, Prud'hon paraît ici vouloir dépasser le cadre étroit du portrait mondain codifié sous Napoléon par David et ses disciples. Le seul artiste d'envergure de son temps à être resté en dehors de l'influence de David, c'est chez les maîtres de la Renaissance et du XVIIIe siècle que Prud'hon avait trouvé cette douce mélancolie qui rejoignait celle du peintre. En mai 1821, il perdait sa compagne, Constance Mayer, et la tragédie de cette disparition se lit dans les figures de Mesdames Jarre et Navier, à la fois réelles et inaccessibles. Pour les frères de Goncourt, ces œuvres n'appartenaient presque plus à l'école française :

« derniers et plus beaux portraits du Maître, ces portraits de femmes qui me semblent mettre Prud'hon, dans le genre du portrait, je ne dis pas au premier rang des peintres français, mais au-dessus de l'école française. Vous retrouverez dans ces portraits, que la postérité admirera [...] ces caractères de grandeur spirituelle, d'animation morale, d'idéalité intime, de beauté pénétrante, cette profondeur de l'expression, ce mystère du regard, cette étrangeté délicate du sourire, tous les signes des inimitables portraits de la grande école italienne. La gloire de Prud'hon est dans ces portraits³. »

Volontairement conçus comme complémentaires, les deux portraits ne devaient plus jamais être réunis passé le Salon de 1822. Non seulement ils ne formaient pas des pendants, mais leurs modèles gravitaient dans des cercles distincts. Madame Jarre est Henriette Marguerite Madeleine Hébert qui épousa Charles Jarre, ancien élève de Vincent devenu passementier militaire et fournisseur des armées. L'un des frères de Madeleine était un ami de Prud'hon, ce qui lui valut d'être peint par lui.

Tout le contraire de la parisienne Madame Jarre, Marie Charlot était issue d'une noble famille de Bourgogne et portait le titre de marquise de Beauvoir. Vers 1812, elle épousa Claude-Louis Henri Navier, mathématicien brillant, ingénieur civil, spécialiste des ponts suspendus et professeur aux Ponts et Chaussées. Auteur de plusieurs traités, il fut élu, en 1824, à l'Académie des Sciences, et fait chevalier de la Légion d'honneur en 1831. Femme d'esprit, Madame Navier tenait un salon où elle recevait l'élite de la science française.

Il n'est pas impossible que le *Portrait de Madame Navier* fut le premier commandé à Prud'hon. En effet, deux dessins de Prud'hon traditionnellement identifiés comme préparatoires au *Portrait de Madame Jarre* semblent se rattacher en réalité à notre œuvre (Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. B 1028a, ill. 3 ; collection particulière ; voir Laveissière 1997, fig. 204a et 204b). Certes, la présentation des deux femmes est identique, mais on retrouve, dans les deux études, la coiffure « en cheveux » de Marie Navier avec chignon haut et boucles délicates sur les tempes, l'ovale de son visage, sa



Ill. 2.
Pierre-Paul Prud'hon.
Portrait de Madame Navier.
Lithographie.
Collection particulière.



Ill. 3.
Pierre-Paul Prud'hon.
Portrait de Madame Navier (étude).
Pierre noire et rehauts de blanc sur papier bleu.
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. B 1028a.

gorge pleine et le châle noir qui remonte plus sur le bras droit que pour Madame Jarre (ill. 3). En outre, notre toile paraît avoir été plus soigneusement et longuement travaillée par l'artiste. Contrairement au tableau du Louvre, assombri par la couche d'impression brun-rouge qui transparait sous les glacis, notre tableau garde toute sa luminosité, la blancheur délicatement rosée des carnations et la transparence du ruché qui borde le décolleté. Enfin, plusieurs repentirs, qui concernent tout particulièrement le châle, attestent des recherches de Prud'hon.

L'habit de Madame Navier est moins extravagant que celui de Madame Jarre, mais d'une plus grande élégance tout en retenue. Elle est vêtue d'une robe en mousseline ivoire mouchetée d'or et sa tête est entourée d'un bandeau orné d'une agrafe. Le châle noir, fin et coûteux, rehausse la clarté de la tenue tandis que le fond gris magnifie le regard gris-vert de la jeune femme. Le rendu des matières est virtuose, la touche suave et délicate, plus souple dans la chevelure ou la ceinture de soie, et toute en pâte dans les embellissements de la robe, créant un étonnant effet décoratif et conférant au modèle une véritable présence.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Frédéric Villot, « Essai d'un catalogue raisonné des gravures et des lithographies exécutées par P.-P. Prud'hon, ou d'après ses compositions par différents artistes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1844, p. 490, sous n° 14.
- Charles Clément, *Prud'hon : sa vie, ses œuvres et sa correspondance*, Paris, 1872, p. 429-430.
- Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, dessiné et gravé de P. P. Prud'hon, Paris, Rapilly, 1876, p. 14-15, sous n° 11.
- *Exposition centennale de l'Art français à Saint-Petersbourg sous le haut patronage de S. A. I. le Grand-Duc Nicolas Mikhaïlovitch*, cat. exp. (en français et en russe), 1912, p. 112, n° 497 (« Portrait de Mme N.* »).
- François Monod, « Exposition centennale de l'art français à Saint-Petersbourg », *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, n° 4, p. 304.
- Alfred Forest, *Pierre-Paul Prud'hon, peintre français (1758-1823)*, Paris, E. Leroux, 1913, p. 106, 218, lithographie n° 502.
- Jean Guiffrey, *L'œuvre de P.-P. Prud'hon*, Paris, Armand Colin, 1924, p. 218, n° 581.
- Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, cat. exp. Paris, Grand Palais, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997-1998, Paris, RMN, 1997, p. 286, fig. 204c (dimensions erronées 61 x 51 cm).

¹ Dans l'angle du Salon Carré du Louvre.

² Forest 1913, p. 429-430.

³ Edmond et Jules de Goncourt, *Prudon. Étude contenant quatre dessins gravés à l'eau-forte*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 23.



Théodore GÉRICHAULT

(Rouen, 1791 – Paris, 1824)

13

CALCHAS ET ACHILLE DEMANDANT À AGAMEMNON DE RENDRE CHRYSÉIS

Circa 1812-1814

Huile sur papier maroufflé sur toile

Au revers de la toile, deux étiquettes : une étiquette imprimée n° de L'Espine, avec une annotation manuscrite à l'encre brune n°. 107. E. Delacroix ; une autre étiquette manuscrite 5386 Mr SAUVEL Nost. rest.

Sur le châssis, étiquette de l'exposition de 1930 et celle de la galerie Wildenstein

21,6 x 27,5 cm

Provenance

- Collection vicomte Alexandre-Émile de L'Espine (1799-1865), Paris.
- Probablement par descendance, vicomte Marie-Émile-Oscar de L'Espine (1827-1892), Paris.
- Collection Marcel Émile Joseph Lermoyez (1858-1929), docteur, membre de l'Académie de Médecine, Paris.
- Collection Marie Rose Marguerite Labbé, madame Lermoyez (1866-après 1930), Paris.
- Collection Tony Sauvel (1889-1987), conseiller d'État, Paris.
- Son épouse, Mme Tony Sauvel, Paris (d'après l'étiquette au revers).
- France, collection particulière.

Expositions

- 1930, Palais du Louvre, Paris, *Eugène Delacroix*, p. 37, n° 1 (« Sujet antique. Tableau peint par Delacroix à l'époque où il travaillait encore avec Guérin. »).
- Exposition indéterminée, n° 9 (d'après l'étiquette au revers).
- 1952, *Eugène Delacroix*, Londres, Wildenstein Gallery, n° 1.

« Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée [...]. Pars du jour où une querelle tout d'abord divisa le fils d'Atreïde, protecteur de son peuple, et le divin Achille¹ » : c'est ainsi que commence l'*Iliade* d'Homère, par un désaccord entre Agamemnon, roi des rois, chef de l'expédition contre les Troyens, et Achille. Cela fait déjà neuf ans que les Achéens assiègent la ville de Troie, mais leur seul succès est une expédition contre une cité voisine et la capture de nombreux prisonniers. Avec sa part du butin, Agamemnon reçoit Chryseïs, tandis que Briséis est accordée à Achille. Le père de Chryseïs, Chryseïs, prêtre d'Apollon, vient alors pour « racheter sa fille, porteur d'une immense rançon », mais Agamemnon le chasse. Alors Apollon déchaîne sa colère : la peste s'abat sur les Grecs et « les bûchers funèbres, sans relâche, brûlent par centaines ».

Neuf jours plus tard, Achille convoque les chefs. « Et voici que se lève Calchas, fils de Thestor, de beaucoup le meilleur



Ill. 1.

Éloi-Firmin Féron.

Chryseïs demandant sa fille à Agamemnon.

1822. Huile sur papier huilé. 33 x 40,5 cm.

Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. Esq p 12.





Ill. 2.
Théodore Géricault.
Deux études de compositions d'après l'antique.
Vers 1812. Plume et encre brune, lavis brun
sur traits de mine de plomb.
Album Zoubaloff. 14,7 x 19 cm.
Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 6072, fol. 4 r°.



Ill. 3.
Théodore Géricault.
Deux études de compositions d'après l'antique.
Vers 1812. Plume et encre brune, lavis brun
sur traits de mine de plomb.
Album Zoubaloff. 14,7 x 19 cm.
Paris, musée du Louvre, DAG, inv. 6072, fol. 2 v°.

des devins, qui connaît le présent, le futur, le passé ». Rassuré par Achille, il accuse Agamemnon. Il s'ensuit une violente querelle entre le roi et le héros : l'un réclame Briséis en échange de Cryséis, l'autre s'insurge contre le pouvoir qu'Agamemnon s'est octroyé. Achille finit par sortir son glaive, mais Athéna intervient pour arrêter sa main.

Texte classique par excellence, l'*Iliade* constitue, pour les artistes, une source d'inspiration inépuisable depuis l'Antiquité, mais elle n'était jamais autant explorée qu'à l'époque néoclassique et notamment après la publication, en 1780, d'une nouvelle traduction française par Paul Jérémie Bitaubé. Les sujets issus d'*Iliade* avaient les honneurs de chaque Salon et étaient parmi les plus fréquemment proposés aux jeunes peintres d'histoire concourant pour les prix de l'École des Beaux-Arts et surtout celui, le plus prestigieux, de Rome qui permettait de partir se perfectionner en Italie. Avec ses passions et rebondissements, le premier chant était l'un des plus prisés. Aussi, en 1810, le sujet définitif du Grand Prix de Rome était *La Colère d'Achille*, tandis que deux ans plus tard, la première épreuve du concours avait pour l'intitulé *Chrysis Grand Prêtre d'Apollon vient demander sa fille aux Grecs*. Ce dernier thème revient dès 1822 pour le concours de l'esquisse peinte de l'École des Beaux-Arts².

L'œuvre que nous présentons a également pour propos la dispute entre Agamemnon et Achille, mais représentée d'une manière originale et inédite. Dans un espace clos semblable à une scène de théâtre, mais qui se révèle être une vaste tente supportée par des piliers en bois, plusieurs personnes sont réunies, formant deux groupes bien distincts de part et d'autre d'un vide central qui rappelle le profond désaccord entre Agamemnon et Achille. Reconnaisable à son casque couronné et vêtu de rouge, le roi contrarié est à droite. Son frère, Ménélas, roi de Sparte et époux d'Hélène, est assis à ses côtés et vu de dos. Derrière eux, se tiennent Nestor et Ulysse, drapé de jaune clair, ainsi qu'une jeune femme qui se lamente et ne peut être que Cryséis.

À gauche de la composition, le jeune guerrier gracile au chiton rose et himation bleu est Achille : il tient la longue canne-sceptre des rois grecs que l'on retrouve dans de nombreuses toiles d'après l'*Iliade*, comme *La Colère d'Achille* de Michel-Martin Drölling, gagnant du concours de 1810 (Paris, ENSB-A, inv. PRP 48), ou dans *Achille donnant à Nestor le prix de la sagesse* de Raymond Quinsac Monvoisin, deuxième au Prix de Rome de 1820 dont ce fut le sujet (collection particulière).

Le personnage le plus énigmatique de la scène est le vieillard à droite d'Achille et dont l'habit blanc attire la lumière et

l'attention. Il ne peut en effet s'agir de Chryses qui vint voir Agamemnon en grand prêtre d'Apollon, tenant son bâton d'or (sceptre sacerdotal) orné des bandelettes blanches et apportant quantité de richesses pour amadouer le roi achéen. La comparaison avec Chryses tel que le représente Eloi-Firmin Féron, gagnant du concours de l'esquisse peinte de 1822, permet en effet de constater que les artistes étaient très respectueux du texte antique (*ill. 1*). C'est Calchas, le devin grec, qu'il faut voir dans ce personnage, ce qui situerait la scène après la venue de Chryses et avant que n'éclate la colère d'Achille. Ses bras baissés et ouverts dans un geste de résignation, il écoute le héros intervenir pour tenter de raisonner Agamemnon, courroucé et sombre. La justesse de cette interprétation est confirmée par le feu qui flamboie à l'extérieur de la tente : ce bûcher consume les corps des victimes de la peste.

Même si on ignore l'intitulé de certains sujets des concours académiques du début du XIX^e siècle, il semble donc que notre œuvre ne se rapporte pas à une épreuve. De fait, même si sa technique est exactement celle employée par les concurrents – esquisse à l'huile sur calque (papier huilé) – ses dimensions sont légèrement inférieures à celles des peintures briguant un prix. En outre, le dessin sous-jacent à la plume est ici absent, l'ensemble de la composition réalisé au pinceau, avec quelques tracés préalables faits à la peinture brun foncé, visibles notamment dans la figure d'Achille.

Pour autant, notre esquisse procède de la même lecture attentive du texte antique et de la même réflexion classique que les œuvres réalisées dans le cadre des concours ou à la demande des professeurs de l'École des Beaux-Arts. Philippe Grunhec note ainsi que le thème de Chryses apparaît parmi les sujets proposés aux élèves en 1811. Néanmoins, l'influence évidente de Pierre-Narcisse Guérin, tout spécialement dans le personnage longiligne d'Achille, fait rechercher l'auteur de notre peinture parmi les élèves de cet artiste inclassable³. La pratique de l'esquisse peinte sur calque fut l'une des forces de l'enseignement de Guérin qui paraît avoir été le seul à avoir exploité cette technique aussi systématiquement. Plutôt qu'une esquisse libre, jetée comme une première pensée sur la toile, il s'agissait, chez Guérin, d'une recherche patiente et poussée de composition, de la mise en place et de la distribution des masses de couleur.

C'est sans doute la raison pour laquelle notre esquisse fut très tôt donnée à Eugène Delacroix, élève de Guérin : ce nom figure sur l'étiquette de la collection du vicomte de L'Espine, son premier propriétaire attesté. Ami de plusieurs artistes, Alexandre-Émile de L'Espine fut un amateur passionné, avec un goût particulier pour l'esquisse peinte. L'étiquette de sa collection, comportant un numéro et une

attribution manuscrite, plus rarement le titre de l'œuvre, apparaît au revers de plusieurs esquisses de Pierre Henri de Valenciennes et d'Achille-Etina Michallon (ainsi la *Cascade, étude inachevée* conservée au Louvre, inv. RF 2871). Notre huile porte le numéro 107 : le précédent, 106, correspond à la *Vue de Santa Scolastica à Subiaco*, petite huile sur papier de Michallon datant de 1818 (Paris, Fondation Custodia, inv. 2011-S.18).

Or, alors que la manière de notre peinture paraît très différente de celle du jeune Delacroix, elle est étonnamment proche de celle d'un autre élève de Guérin, Théodore Géricault. Les œuvres datables des années de formation de l'artiste chez Guérin sont extrêmement rares, mais tout porte à croire qu'il travaillait alors beaucoup sur les sujets antiques qu'il abandonna ensuite. En témoigne le carnet de dessins utilisé par Géricault entre 1811 et 1814, donné au Musée du Louvre en 1924 par Jacques-Michel de Zoubaloff (Département des Arts Graphiques, inv. 6072). On y retrouve retranscrit le sujet donné par Le Mot, professeur à l'École des Beaux-Arts, aux concurrents du Prix de Rome le 16 mars 1812 : « Chrylas grand prêtre d'apoll. chargé de riches présents aux grecs vient redemander sa fille Chryseis ; il adresse sa voix suppliante aux deux Attrides chefs de l'armée 2^e la scène se passe dans le camp des grecs. Agamemnon doit être entouré des principaux chefs de l'armée et l'on doit dans ce nombre distinguer particulièrement Achille, Nestor, Ulysse, Ajax et Calchas. Menelas doit se trouver à côté d'Agamemnon, le grand prêtre doit être accompagné par des hommes portant des vases des tripieds et tous les riches dons que Chryse destinait à la rançon de sa fille⁴ ». Cette note, comme le remarqua très justement Philippe Grunhec, ne prouve nullement que Géricault s'était inscrit au concours de 1812. On ne le retrouve de façon certaine parmi les concurrents pour le Prix de Rome qu'en 1816 (qui avait pour sujet *Cenone refusant de secourir Paris au siège de Troie*). En revanche, elle démontre son intérêt pour le texte d'Homère qui pourrait avoir amené le jeune peintre, que l'on sait lecteur attentif et passionné, à rechercher un moment différent de l'histoire, au dramatisme et à l'intensité bien plus palpables. L'intervention de Calchas permet en effet de mettre en scène plusieurs personnages aux réactions très diverses, ce qui n'est pas le cas de la venue de Chryses qui se résume à l'opposition de deux hommes. Les scènes antiques rapidement tracées qui remplissent les pages de l'*Album Zoubaloff* viennent confirmer les recherches du jeune artiste. Plusieurs croquis apparaissent comme des échos de notre esquisse, tels une composition d'une conception très similaire (*ill. 2*) ou la figure d'un homme dans la pose de Calchas bien qu'en contrepartie (*ill. 3*). Il faut également rapprocher notre

peinture de deux huiles sur toile de Géricault : *La Mort de Germanicus* d'après une gravure du tableau de Poussin conservé au palais Barberini à Rome (45 x 55 cm, collection particulière) et surtout *Le Serment de Brutus après la mort de Lucrèce* peint vers 1812-1814 (ill. 4). La parenté entre ces œuvres de jeunesse et de notre esquisse est évidente dans l'extrême simplification de l'anatomie et tout particulièrement des visages, dans le traitement des chairs, le modelé des drapés, la gamme chromatique sombre aux accents bleu pétrole, jaune vif et rose clair, ainsi que dans la touche anguleuse et vigoureuse.

La redécouverte de cette œuvre apporte un éclairage nouveau sur la jeunesse de Géricault, ses relations avec son maître Guérin et la genèse de sa manière.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Philippe Grunhec, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978.
- Lorenz Eitner, *Géricault. His Life. His Work*, London, 1983.

¹ Trad. Paul Mazon.

² Voir Philippe Grunhec, *Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, ENSB-A, 1986, 2 vol. ; *Les Concours d'esquisses peintes 1816-1863*, Paris, ENSB-A, 1986, 2 vol.

³ Voir Mehdi Korchane, *Pierre Guérin (1774-1833)*, Paris, Mare et Martin Arts, 2018.

⁴ Joanna Szczepinska-Tramer, « Notes on Géricault's early chronology », *Master Drawings*, t. XX, n° 2, 1982, p. 138-139 ; Germain Bazin, *Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, vol. III, Paris, 1989, p. 258-259, n° 1017.



Ill. 4.

Théodore Géricault.

Le Serment de Brutus après la mort de Lucrèce.

Vers 1812-1814. Huile sur toile. 38,5 x 46,5 cm.

Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 92-35.





Henri-Joseph HESSE

(Paris, 1781-1849)

14

PORTRAIT D'UN LIEUTENANT DU RÉGIMENT DE HUSSARDS DU HAUT-RHIN

1821

Aquarelle, gouache, plume et encre brune, traits de pierre noire sur papier ovale marouflé sur cuivre

Signé et daté *hesse 1821* près du bord droit

22,4 x 16,5 cm

Dans son cadre d'origine en bois et stuc doré à décor de palmettes, feuilles d'acanthé et feuillages stylisés

Provenance

- France, collection particulière

Henri-Joseph Hesse entra à l'École de l'Académie en 1795, et suivit les cours de Jean-Louis David et de Jean-Baptiste Isabey. Il se fit connaître comme miniaturiste sous l'Empire, puis à la Restauration en réalisant les portraits de grandes figures de la vie politique et culturelle de Paris, comme ceux de Talleyrand, de Madame de Staël, et, à de nombreuses reprises, de la duchesse de Berry, dont il fut l'un des artistes préférés. Il participa aux Salons entre 1808 et 1833. Élève de Gros, son fils Alexandre devint un peintre d'histoire célèbre.

Notre miniature figure un jeune militaire qui porte un uniforme caractéristique des hussards indiquant l'origine hongroise de ces troupes de cavalerie. Il s'agit d'une pelisse bleu roi brodée de nœuds hongrois en soutache et galonnée de tresses d'or. La bordure du col est en fourrure de mouton noir. La pelisse est endossée intégralement et non portée sur l'épaule gauche par-dessus le dolman, ce qui empêche de voir la couleur de celui-ci. Traversant la pelisse, la banderole de la giberne est également couleur or et ornée d'une couronne fermée surmontée d'une fleur de lys et reliée par des chaînes à un écusson au monogramme de Louis XVIII qui avait remplacé l'aigle impériale sous la Restauration. Enfin, le cordon double de la pelisse s'enroule autour du col et se déploie sur l'épaule gauche du modèle : il s'agit d'un cordon-raquette de grande tenue indiquant sa qualité d'officier. Les trois pompons sont garnis de franges fines et non des torsades épaisses, ce qui correspond au grade de lieutenant.



Ill. 1.

École française.

Portrait d'un lieutenant du 6^{ème} régiment de hussards.

1804-1812. Huile sur toile. 80 x 56 cm.

Collection particulière.



La pelisse bleue bordée de fourrure noire aux parements dorés fut portée par les officiers du Sixième régiment de hussards (*ill. 1*). Cet escadron de deux cents hommes fut créé en 1792 sous l'appellation « Hussards défenseurs de la Liberté et de l'Égalité » ou « Légion de Boyer ». Rattaché deux mois plus tard au Septième régiment de hussards, il devint en 1793 le Sixième régiment. Il conserva cette dénomination jusqu'à sa dissolution en 1926, sauf entre 1816 et 1825 où il porta le nom du « Régiment de hussards du Haut-Rhin ».

Notre modèle porte les cheveux longs et bouclés au fer à la mode des années 1820, conciliant carrière militaire et élégance toute parisienne. Le souffle romantique se ressent dans le regard profond dirigé hors du cadre de ces grands yeux bruns, mais également dans le paysage vallonné et brumeux de l'arrière-plan et le ciel orageux délicatement dégradé que l'artiste employa pour d'autres portraits de cette époque (*Ill. 2*). Héritée d'Isabey, la technique virtuose de Hesse permet un rendu précis des moindres détails, des boucles de passementerie jusqu'aux reflets de lumière sur la pupille et près de la paupière inférieure.

M.L.M. & A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Yves Barjaud, *Les Hussards : trois siècles de cavalerie légère en France*, Paris, 1988.
- Nathalie Lemoine-Bouchard, « Henri-Joseph Hesse, sous le feu de la critique », *Lettre de la miniature*, n°16 (2013), p. 6.
- L. Rousselot, « Hussards, Généralités 1804-1812 », *Armée Française*, planche n° 22.
- Abbé André Pierre Staub, *Histoire de tous les régiments de hussards*, Paris, 1867.



Ill. 2.
Henri-Joseph Hesse.
*Ange Emmanuel, marquis
de Gouy d'Arisy.*
Vers 1820. Aquarelle
gouachée.
14,2 x 12,1 cm.
Collection particulière.





Jules NOËL

(Nancy, 1810 - Mustapha, Algérie, 1881)

15

BARQUES DE PÊCHE ÉCHOUÉES AU TRÉPORT

Circa 1870

Huile sur toile

Signé et situé en bas à droite

27 x 39 cm

Provenance

- France, collection particulière

Mariniste et paysagiste, Jules Assez Noël se consacra presque uniquement à des sujets bretons ou normands. Il naquit à Nancy où ses parents s'étaient installés pendant deux ans avant de revenir en Bretagne. Très lié à sa mère, il reprit comme signature artistique le N inversé dont sa mère signait sa correspondance. Son père, ingénieur des Ponts et Chaussées, lui enseigna les rudiments du dessin et l'inscrivit à l'Académie de Louis-Gabriel Charioux. Noël étudia ensuite le dessin auprès de Jean-Victor Bertin à Paris, qui eut également Jean-Baptiste Camille Corot comme élève. Titulaire de la chaire de dessin à Lorient en 1835, et il débuta l'année suivante au Salon des Beaux-Arts de Nantes.

Introduit par son beau-frère, lieutenant d'artillerie de marine, dans le monde nautique, Noël se familiarisa avec les manœuvres maritimes et les détails des voilures. Il reçut la protection du duc de Nemours qui lui commanda un sujet pour le musée historique de Versailles (*Le duc et la duchesse de Nemours s'embarquant en chaloupe en rade de Brest le 10 août 1843*, huile sur toile, Versailles, inv. MV 6951) et le fit nommer professeur de dessin au collège royal Henri-IV.

L'artiste participa à presque tous les Salons de 1846 à 1879, en y exposant principalement des marines réalisées lors de ses séjours en Bretagne et en Normandie. Il peignit ainsi un ex-voto pour la basilique d'Auray à la demande de marins

de la flotte de 1871, ainsi qu'une série de dessins du bague de Brest.

Notre huile sur toile a pour thème Le Tréport, ville normande la plus représentée dans l'œuvre de l'artiste (*ill. 1*). Noël y séjourna pendant l'occupation prussienne et la Commune, puis de nouveau entre 1869 et 1878. Notre œuvre est tout particulièrement à rapprocher d'une *Vue du port du Tréport à marée basse* (*ill. 2*). Ici, la marée basse est complète, permettant à un pêcheur de marcher sur le sable à côté des barques. L'artiste dirige le regard du spectateur sur les imposantes falaises, parmi les plus hautes du Pays de Caux, plutôt que sur la ville comme dans la toile de 1869. Sa vision s'affaiblissant, la technique picturale de Noël se modifia dans la dernière période de sa vie. Dans notre tableau, les coques sont rendues avec une grande économie de moyens, ne saisissant que l'essentiel au détriment des détails. La sobriété de la touche permet au peintre de se concentrer sur l'atmosphère de la scène, baignée de lumière pâle d'un ciel ennuagé.

M.L.M.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Michel Rodrigue et André Cariou, *Jules Noël*, Quimper, 2005.



Ill. 1.
Jules Noël.
Le Tréport, les quais.
1878. Huile sur toile. 27 x 38 cm.
Collection particulière.



Ill. 2.
Jules Noël.
Vue du port du Tréport à marée basse.
1869. Huile sur toile. 26,5 x 38 cm.
Collection particulière.







JULES MOËLLE

Jean-François PORTAELS
(Vilvorde, 1818-Schaerbeek, 1895)

16

UNE FEMME SYRIENNE À L'ÉGLISE DE LA SAINTE NATIVITÉ À BETHLÉEM

Circa 1865

Huile sur sa toile d'origine

Signé en bas à droite *J. Portaels*

Annoté au revers de la toile en haut à droite : *à Bethlehem*

125 x 94 cm

Provenance

- Vente Charles Sedelmeyer, Vienne, 20 décembre 1872, lot 65 (*Une Bretonne*).
- Belgique, collection particulière.
- Exposition
- 1865, Londres, Galerie Ernest Gambart & Co., *Syrian Girl at the Church of the Holy Nativity, Bethlehem*.

Le tableau met en scène une jeune femme représentée debout, contre un mur de pierre sur lequel son ombre est projetée. Elle est vêtue d'une robe soyeuse et chatoyante constituée d'empiècements de différents tissus et aux motifs géométriques. Sur la poitrine est cousue une pièce de forme carrée, en taffetas rouge, sans broderie et bordée d'un zigzag en taffetas jaune¹. Les larges manches évasées en soie jaune sont rehaussées d'une bande de couleur rouge bordée d'un jeu de lignes vertes et jaunes. Elle est coiffée d'un keffieh, maintenu par un cordon sous le menton, et recouvert d'un tissu écru, ourlé d'une frise brodée et dont les pans frangés descendent le long du dos. L'ensemble est complété par un collier-plastron de deux rangs de piastres en argent enfilées sur un cordon, dont l'un tombe en chute jusqu'à une petite croix. Enfin, elle tient un chapelet dans la main. Il s'agit du costume traditionnel que les jeunes femmes chrétiennes de Syrie et de Palestine portaient à l'occasion de la fête de la Nativité à Bethléem². Les bijoux et les broderies permettaient de distinguer le costume syrien de celui palestinien³.

Cette œuvre, non datée, apparaît pour la première fois en mai 1865 à l'exposition du marchand d'art belgo-anglais Ernest Gambart (1814-1902) à Londres, sous le titre *Syrian Girl at the Church of the Holy Nativity, Bethlehem*. Elle est décrite dans *The Art Journal, London* : « *The Syrian Girl, a figure gaudy and even crude, in striped robes, bright in colours, yellow, red, orange, and green* »⁴. La presse américaine fut particulièrement enthousiaste pour le tableau. On lit

dans *The round table* de New York du 16 décembre 1865 : « *A fine picture by Portaels is that representing a Syrian Girl at the Church of the Holy Nativity, Bethlehem. It is a three-quarter length life-size study of a magnificent young woman of the gorgeous East. Nothing comparable to it could ever have been made out of the crinoline and « jockey-hats » that point the moral of our country and period* »⁵. Gambart a été certainement l'un des plus fervents admirateurs de l'œuvre de Portaels et c'est avec fierté qu'il aimait exhiber les tableaux qu'il avait acquis du peintre dans la galerie de sa demeure niçoise, la villa *Les Palmiers*, ancien château de Barla. Il savait sélectionner les tableaux qu'il intégrait dans sa collection ou ceux qu'il réservait à la vente. En 1865, *Femme syrienne à l'église de la Sainte Nativité à Bethléem* fut, avec *Une fille d'Orient*, les deux premiers tableaux de Portaels que le marchand exposa dans sa galerie londonienne.

Jean-François Portaels fut le principal orientaliste de l'école belge au XIX^e siècle. Il naît le 30 avril 1818 à Vilvorde, petite cité aux environs de Bruxelles, et décède à son domicile bruxellois de la rue Royale, le 8 février 1895. Après une formation rigoureuse à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles et dans l'atelier du peintre François-Joseph Navez, il part se perfectionner à Paris dans l'atelier de Paul Delaroche. Il entre également à l'École des Beaux-Arts de Paris. Dans la capitale française, Portaels découvre la peinture orientaliste d'Horace Vernet et d'Eugène Delacroix. À 24 ans, il remporte le Grand Prix de Rome





Ill. 1.
Jean-François Portaels.
Léa et Rachel,
1862, huile sur toile, 138 x 110 cm.
Paris, collection particulière.

de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. De Rome où il est arrivé en juin 1843, Portaels entreprend un voyage en Orient de juin 1845 à mai 1846. Parti de Sicile, il passe par Malte, la Grèce, Constantinople, Beyrouth où il est accueilli par Nicolas Bourré, le consul de France en Syrie. Il visite ensuite Damas, Jérusalem, Bethléem, avant de se fixer quatre mois en Égypte, où il reçoit la commande d'un portrait en buste et d'un portrait en pied du vice-roi Méhémed Ali. Il réalise ce dernier tableau à Rome et l'apporte lui-même lors d'un second voyage qu'il effectua en Égypte d'octobre 1846 à fin janvier 1847⁶. Dès ce moment, l'orientalisme devint l'une des thématiques centrales dans l'œuvre de Portaels, et lorsqu'il aborde la peinture religieuse, il s'efforce de donner aux scènes une coloration orientaliste tant dans les décors que dans les costumes et les types humains. Ses tableaux connurent un grand succès aux salons belges et internationaux auxquels il participa tout au long d'une carrière jalonnée de prix, de distinctions académiques, de nominations à des postes d'enseignant et de directeur à l'Académie

Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Apprécié pour son ouverture d'esprit, l'atelier libre qu'il ouvre à Bruxelles en 1858, attire la jeune génération d'artistes qui formera l'école moderne belge. Enfin, Portaels ne cessa jamais de voyager, Allemagne, Autriche, Hongrie, Norvège, Angleterre, Espagne, Égypte, Maroc, Italie, France, Pays-Bas.

Portaels a été ébloui par l'Orient, son atmosphère, ses couleurs, sa tradition biblique et également par les femmes, tant pour leur grâce que pour leurs habits. Il succombe sous leur charme dès le début de son arrivée. Ainsi à Zahlé en Syrie, il écrit à ses parents le 12 décembre 1845, « *les femmes sont dignes de leur antique réputation de beauté. C'est vraiment le premier endroit que je vis complètement dans le caractère national, pas un habit à l'Européenne n'en venait rompre l'harmonie* »⁷. Jour après jour, il annote et remplit de dessins ses petits carnets de voyage, se constituant un répertoire de modèles pour ses futurs tableaux. Son enchantement est tel qu'il n'a de cesse de vouloir



Ill. 2.
Jean-François Portaels.
Jeune Orientale au collier de perles.
huile sur toile, 101 x 76 cm.
Collection particulière.

partager ses sensations. C'est le cas avec ce tableau qui évoque pour lui l'un des moments les plus chargés d'émotions de son périple : la veillée de Noël à Bethléem. Avec quelques compagnons de voyage, Portaels arriva dans la ville le 24 décembre 1845 pour en repartir le lendemain. Dans sa lettre à sa sœur Marie du 1^{er} janvier suivant, il décrit dans le détail la cérémonie à laquelle il a assisté et ne peut s'empêcher de préciser, « *Nous nous rendîmes tous à l'Église où déjà une foule de personnes se trouvait réunie, mais pas à l'édification des fidèles, car de ma vie je n'ai entendu tant causer dans une église, surtout les femmes avaient la parole; elles sont extrêmement jolies, et paraissent très gaies* »⁸.

On n'a pas trouvé d'études relatives à ce costume traditionnel syrien dans ses carnets de croquis, mais on a pu constater l'intérêt qu'il lui portait, puisqu'il est repris dans plusieurs de ses tableaux. C'est ainsi qu'il revêt la figure de Rachel dans son tableau *Léa et Rachel* de 1862 (ill. 1) ou encore *Jeune Orientale au collier de perles* (ill. 2). Enfin,

Portaels a repris la figure de sa *Femme syrienne à l'église de la Sainte Nativité à Bethléem* dans un autre tableau, non retrouvé mais connu pas une ancienne photographie en noir et blanc (ill. 3). La jeune femme est cette fois accompagnée d'une seconde femme, chrétienne elle-aussi, vêtue d'une grande robe claire, la tête couverte et le visage à moitié caché. À quelques détails près, comme l'anneau à l'oreille et l'alliance à l'annulaire de sa main droite, la jeune Syrienne est identique à celle du tableau ici présenté.

On notera la présence du chapelet que la jeune femme tient en main. Portaels fit grand cas de cet objet de piété. Il en envoya plusieurs à sa famille et précisa dans une lettre à l'un de ses amis, l'avocat Camille Wins, que les chapelets de Palestine sont fait « *avec les olives du jardin des oliviers à Jérusalem.* »⁹

La *Femme syrienne à l'église de la Sainte Nativité à Bethléem* est représentative des « fantaisies féminines » de Portaels, pour reprendre le terme à son ami et biographe De Taeye¹⁰. Dès son retour de Rome en 1847, le peintre crée un type de

tableaux très personnel et reconnaissable consistant à représenter une femme idéalisée de type orientale, à l'expression rêveuse et au charme romantique indéniab. Si le décor est réduit à des indices suggestifs d'un Orient enchanteur, Portaels s'attache surtout à reproduire avec justesse les costumes traditionnels régionaux et les bijoux avec un grand luxe de détails. Il s'efforce de retranscrire le chatoiem des matières soyeuses, brillantes ou terreuses dans des ordonnances formelles et des harmonies chromatiques qui ajoutent à la séduction des modèles un plaisir purement esthétique.

Antoinette De Laet

Alain Jacobs

Nous remercions Mme Antoinette De Laet et M. Alain Jacobs, spécialistes de l'artiste, pour l'authentification de notre œuvre qui sera incluse dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation, et la rédaction de cette notice.

¹ Shelagh Weir, *Palestinian Costum*, British Museum, 1989, p. 97

² Exposition, *Threads of Tradition: Palestinian Traditional Costumes*, organisée par The Palestinian Heritage Foundation au Antiochian Heritage Museum de Ligonier, en Pennsylvanie, 2005-2006.

³ Yedida Kalfon Stillman, *Palestinian Costume and Jewellery*, University of Mexico Press 1979 p.38.

⁴ *Art Journal*, London May 1, 1865, p. 148.

⁵ *The round table*, vol. 2, part. 2, New York, Saturday, December 16, 1865, p. 239.

⁶ *Portaels et l'appel de l'Orient 1841-1847*. Les cahiers des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 2015.

⁷ Corr. J.P., lettre de Jean Portaels à ses parents, Beyrouth, 12 décembre 1845. Coll. part.

⁸ Corr. J.P., lettre de Jean Portaels (incomplète et non signée) à ses sœurs, Jérusalem, 1^{er} janvier 1846. Coll. part.

⁹ Lettre de Jean Portaels à Camille Wins, avocat et président de la Société des Sciences, Arts et Lettres du Hainaut. Bruxelles, 10 juillet 1852. Coll. Bruges.

¹⁰ Edmond-Louis De Taye, *Les artistes Belges contemporains*, Bruxelles 1894, p. 18.



Ill. 3.

Jean-François Portaels.

Deux jeunes chrétiennes à Bethléem.

technique et dimensions inconnues.

localisation actuelle inconnue.



Gabriel DAVIOUD (Paris, 1824-1881)
et Service des promenades et plantations de la Ville de Paris
Dessins attribués à Émile REIBER
(Sélestat, 1826-Paris, 1893)

17 | PROJET D'UN CIRQUE : ÉLÉVATION DE FAÇADE ET COUPE LONGITUDINALE

Circa 1865

Graphite, plume et encre noire, aquarelle, gouache et rehauts d'or
Papier filigrané *j. wathman turkey mill 1863*
63 x 93 cm chaque

Provenance

- France, collection particulière

Magnifiques autant qu'intrigants sont ces deux dessins de présentation pour un cirque équestre dont la destination nous est inconnue. Magnifiques par la sûreté et la finesse du trait, la légèreté de l'aquarelle, l'animation de petits personnages, les rehauts rehauts d'or, ces deux dessins ne s'adressent pas à un commanditaire quelconque. Intrigants, tant il est rarissime qu'un projet atteignant à ce niveau de qualité reste totalement anonyme, totalement dépourvu d'inscription. Seule, la contremarque « Wathman 1863 » nous donne un élément de datation.

Pourtant, ces oeuvres présentent avec celles produites par le Service des promenades et plantations de la Ville de Paris créé fin 1854, et dont la direction a été confiée à l'ingénieur Adolphe Alphand (1817-1891), de telles affinités que nous proposons de les relier à l'architecte du service, Gabriel Davioud. Second Grand Prix de Rome en 1849, brillant dessinateur, Davioud a été recruté en 1855 comme architecte inspecteur, et promu architecte en chef du service en 1856. Il compte à son actif un nombre considérable de réalisations parisiennes parmi lesquelles les constructions des parcs et squares de la ville, la fontaine Saint-Michel, les deux théâtres de la place du Châtelet, et le palais du Trocadéro. Les dessins qu'il a produits sont parvenus jusqu'à nous grâce au legs fait à la Ville après le décès de sa veuve en 1917 (Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris).

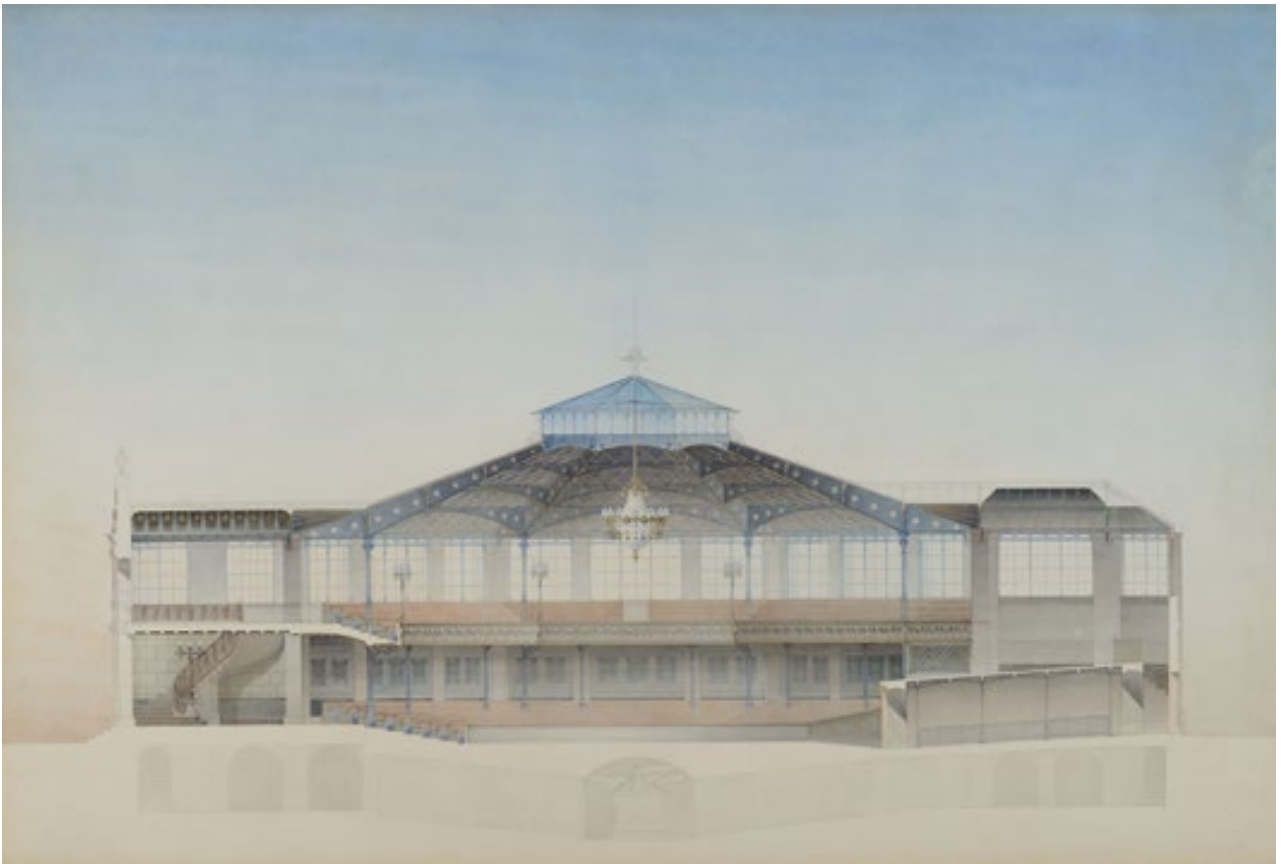
Le cirque est apparu au XVIII^e siècle en Angleterre, consacré à l'art équestre. Très vite, des troupes se sont sédentarisées, générant des constructions pérennes, ou « cirques stables ». Un cirque stable est construit dans le carré Marigny sur les



Ill. 1.
Vue du Cirque, prise auprès du Théâtre des Folies-Marigny.
Adolphe Alphand,
Les Promenades de Paris, Paris, J. Rothschild, 1867, vol. I, fig. 320.

Champs-Élysées par l'architecte Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867). Vaste polygone de seize côtés, somptueusement décoré, le cirque National, puis cirque d'été, réunissait jusqu'à 4000 spectateurs autour d'une piste de 13,50 mètres de diamètre. Le célèbre écuyer François Baucher (1796-1873), qui a amplement contribué à codifier les règles de la haute-école, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui par l'École d'équitation de Saumur, le célèbre Cadre Noir, s'y est produit avec succès entre 1837 et 1843.

Hittorff construit en 1852 vers la place de la République un second établissement, aujourd'hui cirque d'hiver Bouglione, qui reste probablement le plus bel édifice du genre au monde, tandis que le cirque d'été ne survit pas aux travaux de l'Exposition universelle de 1900.



En 1863, *terminus ante quem* de nos dessins, la Ville lumière est donc dotée de deux cirques stables. Il semble qu'il ait été projeté d'en construire un troisième, de dimensions plus modestes. Rien ne donne cependant à penser que ce projet ait été poussé plus loin. Ces œuvres restent des dessins de présentation, la charpente métallique, bien que très élégante, n'est pas détaillée, et le projet présente de nombreuses maladresses. La pente des gradins est trop faible pour une bonne visibilité, et colonnes et lampadaires sont autant d'obstacles au regard. Les dessertes ne sont pas pensées, et on cherche en vain les stalles pour les chevaux, toujours présentes au cirque d'hiver Bouglione. Alors que Hittorff reprend avec habileté le modèle de l'amphithéâtre antique, totalement dégagé et desservi sous les gradins par des coursives circulaires, l'auteur des deux dessins présentés ici ne reprend aucune de ces solutions.

Comment comprendre qu'un projet aussi inabouti sur le plan constructif ait pu être présenté avec un tel luxe ? Nous ne pouvons avancer qu'une seule hypothèse. Il aurait été présenté au couple impérial, peut-être avec un ensemble de propositions, en vue des aménagements urbains pour l'Exposition universelle de 1867. On ne le retrouve évoqué dans aucune des instances officielles de la Ville ni de l'État.

Qui peut être l'auteur de ce projet de cirque ?

Gabriel Davioud, comme tous les responsables des services dédiés aux grands travaux édilitaires, avait à son service des collaborateurs talentueux, dont une armée de petites mains spécialisées pour tracer, aquareller et graver ces feuilles qui font aujourd'hui notre admiration. Ces artistes du dessin d'architecture ne nous sont connus qu'imparfaitement, ils n'émergeaient pas sur les listes du personnel, étant plus vraisemblablement payés à la tâche.

Pour notre cirque équestre, on doit compter au moins deux auteurs. Le premier a tracé le projet architectural. Il s'est peut-être fait assister par un virtuose de l'aquarelle capable de souligner les volumes par le tracé des ombres, de restituer l'arrondi d'une façade en graduant ses teintes, de rendre la texture d'une ferronnerie ou d'une tenture au moyen de légères touches de gouache. Une quasi certitude, la végétation, les nuages, et les petits personnages qui donnent à cette vue d'architecture l'allure d'une scène urbaine élégante, sont d'une autre facture, celle d'un « peintre ». Ainsi appelait-on, dans les ateliers où se formaient les élèves en architecture parallèlement aux cours dispensés à l'École des Beaux-arts, leurs camarades habiles à rendre la figure humaine, et qui intervenaient en tout dernier lieu pour animer les châssis et charmer l'œil des membres du jury.

Des promeneurs élégants, deux militaires à cheval, un ouvrier et un porteur d'eau, et au premier plan, un enfant

jouant au cerceau, tous ces personnages comme les frondaisons sont colorés d'une main si légère qu'ils ne couvrent pas les tracés architecturaux. Les « peintres » disposaient de toute une collection de petits motifs qu'ils semaient librement sur la feuille, ce qui explique que les robes portées par les femmes suivent une mode qui oscille entre 1860 et 1865. L'enfant au cerceau, bien qu'offrant un motif récurrent dans un jardin public, attire particulièrement l'attention, car on le retrouve à l'identique en avant-plan d'une vue du cirque des Champs-Élysées, et qui a été publiée dans *Les Promenades de Paris* d'Adolphe Alphand en 1867-1873 (*ill. 1*).

Si nous ne connaissons souvent des dessinateurs qui gravitaient autour d'Alphand et de son service que leurs signatures, l'un d'entre eux, Émile Reiber, retient particulièrement l'attention. Formé à l'architecture à l'École des Beaux-arts, ses talents pour l'aquarelle et les vues à vol d'oiseau lui ont fait une spécialité grâce à laquelle il s'est fait embaucher en 1852 par le Service d'architecture de la Ville comme dessinateur pour ses grands projets. Il a notamment collaboré avec l'ingénieur Alphonse Oudry sur des ponts métalliques à Paris, à Brest et en Italie. Avec Alphand et son adjoint, l'ingénieur Jean Darcel, il a travaillé en 1857 à un projet de décoration pour le puits artésien de Passy destiné à pomper la nappe phréatique située sous le bassin parisien, afin d'alimenter en eau les lacs du Bois de Boulogne. Jugé inutile, le projet a été abandonné, mais le dessin qui nous en est conservé présente de fortes affinités avec notre projet de cirque (*ill. 2*). La feuille a la même finesse de rendu, à l'aquarelle rehaussée de gouache, en même temps qu'elle signale par sa totale absence d'inscription. Déjà en 1859, Reiber, qui devait consacrer sa carrière exclusivement au dessin d'architecture et d'art décoratif, collaborait avec le céramiste Théodore Deck et le joaillier Lucien Falize, avant d'être embauché par la maison Christoffle comme chef de ses ateliers de dessin et de composition, poste qu'il devait occuper de 1865 à 1879. Quelques réalisations prestigieuses émaillent son passage chez Christoffle, à commencer par une somptueuse table de boudoir en acajou, bronze, vermeil, lapis-lazuli, jaspe et argent, enrichie d'éléments sculptés par Albert-Ernest Carrier-Belleuse et Gustave-Joseph Chéret, et qui a été présentée à l'Exposition universelle de 1867¹. Reiber a aussi laissé un dessin de monument à Napoléon III, projeté par Davioud en 1857, et qui nous est connu par un cliché du célèbre photographe Charles Marville, lui aussi vide de toute annotation (Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris).

A quel site notre cirque était-il destiné ? Le Champ de Mars nous paraît une hypothèse séduisante. En effet, en juin 1863, quelques mois seulement après la clôture de



l'Exposition Universelle de 1851 à Londres, Napoléon III signait le décret pour une nouvelle exposition programmée pour 1867, et dont l'organisation s'est mise en place en février 1865. C'est précisément dans cette période que s'inscrit notre projet de cirque. Des concessions étrangères ou privées ont été implantées autour du palais d'exposition, et elles comportaient de nombreuses constructions dédiées à la distraction des visiteurs. Parmi celle-ci, le parc de l'Exposition contenait un théâtre, établissement proche du cirque en termes de public potentiel. Comment ne pas imaginer aussi un cirque ? Celui-ci aurait été refusé par l'empereur, ou n'aurait pas été réalisé faute de financement.

L'ingénieur Alphonse Oudry a dessiné un projet de chapiteau géant pour le palais de l'Exposition universelle de 1867 au Champ de Mars. Reiber, son dessinateur attiré, a réalisé le rendu de ce projet, qui n'a pas été retenu, mais qui nous est connu par une gravure (BnF Est., SNR-Reiber). De là à imaginer que le tandem a proposé aussi un projet de cirque pour les jardins du Champ-de-Mars, il n'y a qu'un pas que nous pensons légitime de franchir.

Marie-Laure Crosnier Leconte

Bibliographie générale (œuvre inédite)

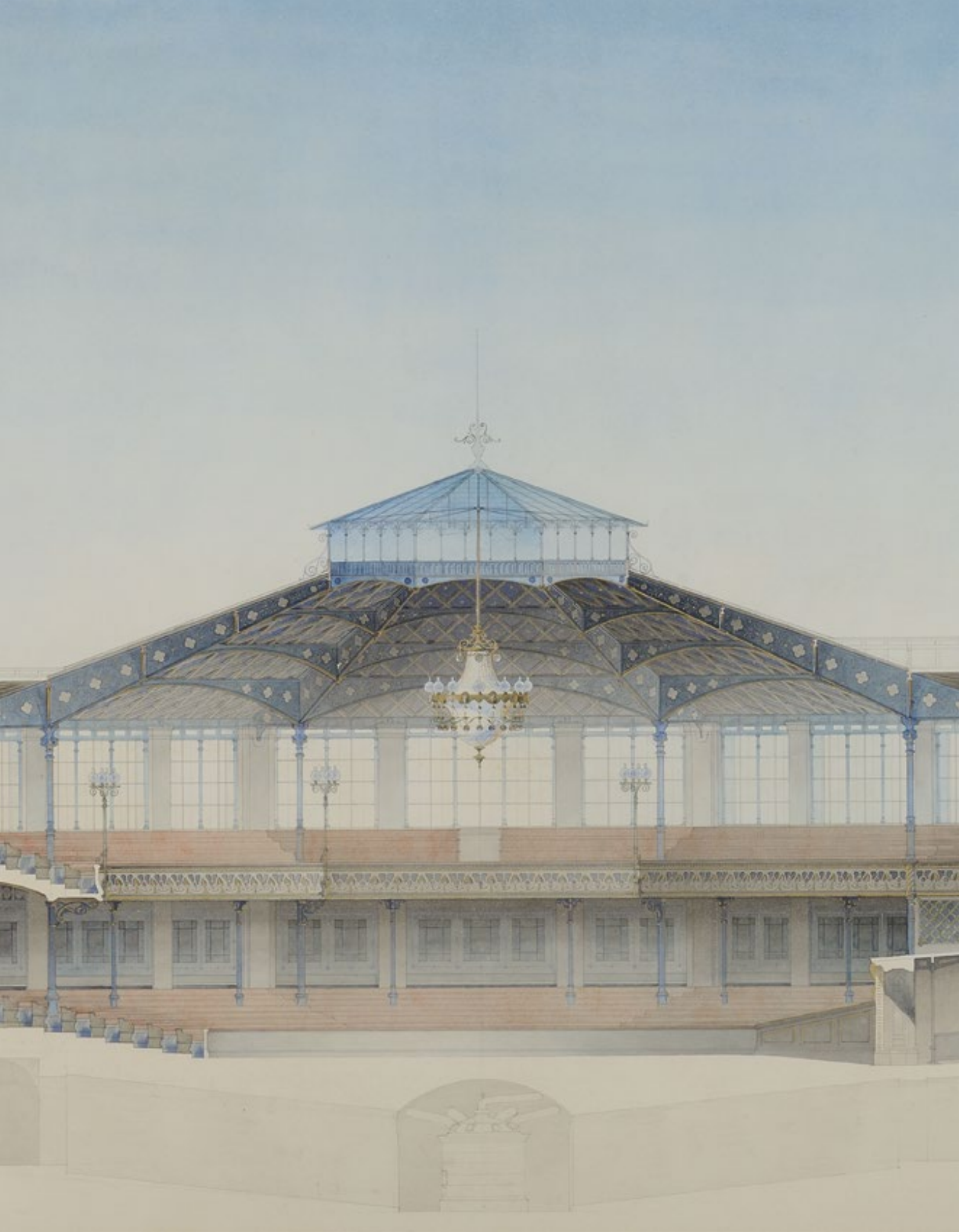
- *Exposition Universelle de 1867, Album du parc, dessiné par M. Hochereau, architecte, inspecteur des Promenades de Paris, sous la direction de M. A. Alphand, ingénieur en chef des Ponts et Chaussées, directeur du parc de l'Exposition*, deux volumes composés d'aquarelles originales et de photographies, dédiés à l'empereur Napoléon III (Archives nationales de France, Cartes et plans, F¹² 11872).
- Adolphe Alphand, *Les Promenades de Paris*, Paris, J. Rothschild, 1867-1873, 2 vol. (sur le cirque d'été aux Champs-Élysées, vol. 1, p. 205-210).
- Gabriel Davioud (1824-1881), *architecte de Paris*, catalogue d'exposition, Délégation artistique de la ville de Paris, 1981-1982.
- Christian Dupavillon, *Architectures du cirque : des origines à nos jours*, Paris, Moniteur, 1982.
- *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Émile Reiber, ... Incunables, beaux-arts, arts divers, livres à figures sur bois et sur cuivre des XV^e et XVI^e siècles, principalement français et allemands, dessins, aquarelles, estampes et figures anciennes et modernes, recueils importants d'ornements typographiques, etc., etc.*, catalogue de vente, Paris, hôtel Drouot, salles Silvestre, M^e Maurice Delestre commissaire-priseur, 15 mai 1895, Paris, E. Paul, 1895.
- Marie-Laure Crosnier Leconte, Henri Loyrette, Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des dessins d'architecture et d'art décoratif*, RMN, Paris, 1986.
- *Hittorff un architecte du XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, musée Carnavalet, 1986, p. 153-161.
- Marie-Laure Crosnier Leconte, « Projet de tour en fonte pour le puits artésien de Passy par Adolphe Alphand, Jean Darcel et Émile Reiber, 1857 », notice pour le catalogue de l'exposition *De Manet à Matisse: sept ans d'enrichissement au Musée d'Orsay*, musée d'Orsay, 1990-1991, Paris, RMN, 1990, p. 47.

¹ Acquis par Madame Isaac Pereire, aujourd'hui conservée au Musée des Arts Décoratifs, inv. 33777.



Ill. 2.

Adolphe Alphand et Jean Darcel (ingénieurs),
Émile Reiber (dessinateur).
Projet d'une tour en fonte pour le puits artésien de Passy.
1857. Graphite, aquarelle et rehauts de blanc. 98 x 67 cm.
Paris, Musée d'Orsay, inv. ARO 1988-21.



Charles Nicholls WOOLNOTH

(Londres, 1815 – Glasgow, 1906)

18

PAYSAGE D'ÉCOSSE

Circa 1870

Gouache et aquarelle sur papier

Signé en bas à droite *C. Woolnoth*

49,5 x 76,5cm

Provenance

- France, collection particulière

Paysagiste écossais, Woolnoth fit ses études à la Royal Scottish Academy School à Édimbourg. Bien qu'il ait également travaillé à l'huile (*ill. 1*), l'essentiel de ses œuvres est réalisé à la peinture à l'eau, technique très prisée par les amateurs d'art britanniques et qui permettait à l'artiste de rendre avec précision l'atmosphère brumeuse de son Écosse natale. En 1876, Woolnoth fut l'un des membres fondateurs de la Royal Scottish Society of Painters in Watercolours et signait désormais ses œuvres *Woolnoth RSW*. L'artiste participa à toutes les expositions de la RSW dès la première manifestation de 1879. Il exposait également régulièrement à la Royal Scottish Academy et au Royal Glasgow Institute of Fine Arts.

Notre paysage est caractéristique de la manière du peintre, de sa thématique et du soin qu'il aime à apporter aux moindres détails. De grandes dimensions, comme la majorité des tableaux de Woolnoth, c'est une œuvre achevée et non une esquisse faite sur le vif. Toutefois, le site représenté est sans aucun doute identifiable et sa topographie s'appuie sur les études réalisées en plein air. Il s'agit d'une vallée rocheuse dans les *Highlands*, très vraisemblablement aux environs du Loch Goil que Woolnoth avait peint à multiples reprises. L'artiste sait tirer le meilleur de l'aquarelle et de la gouache pour retranscrire la densité des nuages, le givre recouvrant les collines, le miroitement de l'eau gelée, la rugosité de la pierre. La touche est souvent apparente et la gamme colorée très réduite, bâtie sur un contraste entre le gris

minéral, l'ocre de la terre sablonneuse et le vert émeraude de la pauvre végétation qui tend néanmoins à dominer le paysage. Immense et grandiose, la nature n'en est pas moins un pâturage paisible et un écrin accueillant et protecteur. C'est là tout le contraire des paysages écossais réalisés à l'aquarelle par Gustave Doré à la même époque : l'artiste français qui avait découvert l'Écosse lors d'un voyage en 1873, trouva au contraire la nature des *Highlands* mystérieuse et sombre, voire hostile à l'homme.

A.Z.



Ill. 1.

Charles Nicolls Woolnoth.

Loch Maree.

Huile sur toile. 83,5 x 135 cm.

Kirkcaldy, Kirkcaldy Galleries, Inv. KIRMG:174.







Kornél Maria SPÁNYIK

(Bratislava, 1858 - Budapest, 1943)

19 | LES DEUX BEAUTÉS

1897

Huile, feuille d'or et d'argent sur toile

Signé, daté et situé en haut à droite *Spányik Kornel M. Bpest 1897*

200 x 121 cm

Provenance

- Allemagne, collection particulière.
- Vienne, vente Kinsky, 9 décembre 2009, lot 3.
- Collection particulière européenne.

Œuvres en rapport

- Version autographe postérieure : *Le printemps*, huile sur toile, 125 x 96 cm. Collection particulière (ill. 2).

Fils d'avocat, Kornel Spányik étudia la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Budapest, dans la classe de Christian Griepenkerl. C'est durant sa formation académique qu'il rencontra Gyula Benczúr, directeur de l'école nationale de peinture, dont il rejoignit l'atelier en 1883. Il acheva ses études auprès de Sándor Liezen-Mayer, portraitiste impérial à Munich.

À son retour en Hongrie, en 1886, il fut associé à la décoration du Théâtre national Slovaque et de l'Hôtel de Ville de Pressburg (actuelle Bratislava), ville cosmopolite en plein renouveau et forte de son Union artistique créée l'année précédente sur l'idée du prince Nicolas Esterhazy et placée sous le haut patronage de l'archiduc Frédéric d'Autriche. Spányik présenta plusieurs toiles aux expositions de l'Union de 1887, 1888 et 1889. Partageant sa vie entre Pressburg et Budapest, il était en effet devenu l'un des membres les plus influents de l'Union jusqu'à en être élu vice-président au début du XX^e siècle. Aléatoires depuis la mort d'Esterhazy, les expositions reprirent sous la direction de Spányik qui établit une règle selon laquelle deux tiers des œuvres présentées viendraient dorénavant des expositions de Pest et un tiers serait produit par les membres de l'Union artistique de Pressburg. Lui-même exposait régulièrement à Pest depuis 1888, mais aussi à Vienne, à Munich (il reçut la médaille d'or pour sa *Lune de miel*) et à Paris et obtint la médaille de bronze à l'exposition universelle de 1900.

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



Ill. 1.
Kornél M. Spányik.
Le Printemps.
Huile sur toile.
125 x 96 cm.
Collection particulière.



Grâce à sa renommée de portraitiste, ainsi que les liens de sa famille avec la cour impériale (son frère était l'aide-camp de l'empereur François-Joseph), il reçut de nombreuses commandes officielles. C'est ainsi qu'il réalisa plusieurs portraits de l'empereur, dont deux en 1904. Outre les portraits, Spányik peignait des tableaux historiques, religieux et des œuvres d'« exposition » de dimensions importantes et aux titres poétiques, que ce soit des scènes d'intérieur ou des sujets allégoriques d'inspiration symboliste.

Notre tableau fait partie de ces œuvres destinées aux salons et développe le thème d'une jeune femme humant une fleur ou portant un bouquet qui apparaît dans l'œuvre de l'artiste quelques années auparavant. Aussi, la *Jeune fille au bouquet de lilas* de 1894 (125 x 80,5 cm, collection particulière) présente une jeune femme vêtue à la mode de l'époque qui fixe le spectateur d'un regard serein. Elle est représentée devant une draperie sombre aux plis profonds. Ici, les habits sont antiquisants et la tapisserie qui sert de fond ondule si peu qu'elle tend vers l'abstraction.

L'ensemble rend l'effet d'un miroir inversé où les contraires gouvernent aussi bien l'arrière-plan que les modèles. Divisée en deux sur la hauteur et en trois sur la largeur, la tapisserie argent et or donne la trame de la composition et organise l'espace. La partie haute est semée de fleurs de lys héraldiques, tandis que la partie basse est ornée de plantes de lys stylisées dont les tiges se croisent dans un jeu d'entrelacs. Deux jeunes femmes, l'une brune avec un lys blanc et l'autre blonde portant des lys jaunes, se tiennent côte à côte. La brune, aux cheveux réunis en chignon et retenus par un bandeau, vêtue d'une robe blanche ornée de motifs géométriques, est vue de profil. Ses yeux sont fermés et la blancheur de ses fleurs ressort sur le fond doré de la tapisserie. Un bouquet de lys blancs est posé à ses pieds. Respirant le parfum enivrant du lys, elle semble s'isoler du monde.

La blonde a les cheveux épars et le sein gauche dénudé. Un léger sourire aux lèvres, elle est représentée de face et regarde le spectateur. Sa pose est relâchée, rompant le caractère linéaire de la composition. Elle s'appuie nonchalamment sur l'épaule de sa voisine et glisse sa main sous la sienne. Sa tunique vert clair est semée d'étoiles et d'ailes d'or. Ses lys jaunes laissent tomber quelques pétales sur le sol en mosaïque. C'est une atmosphère de pureté et de douceur qui se dégage du tableau, rythmée par les tonalités fraîches de jaune, de blanc et de vert. L'unité thématique est définie par l'omniprésence du lys jusqu'au blason en haut à droite qui rappelle ceux des portraits de la Renaissance et emprunte sa forme au lys de Florence. Le peintre compose une allégorie de la dualité de la beauté féminine qui peut être pure, sereine et sage, mais également tendre, lascive, provocante et volage.

Quelques années plus tard, l'artiste réutilisa sa compo-

sition en supprimant la tapisserie remplacée par un paysage verdoyant et en adoucissant le contraste entre les deux femmes (*ill. 1*). Le titre de cette toile, *Le Printemps*, rend compte du changement sémantique. On retrouve également le motif de la femme de profil, les yeux clos, recueillie, dans plusieurs toiles de Spányik, mais il peint également des femmes plus ouvertement lascives que la blonde de notre toile, à l'instar de la *Jeune femme en costume Directoire* (*ill. 2*).

M.L.M. & A.Z.



Ill. 2.

Kornél M. Spányik.

Jeune femme en costume Directoire.

Huile sur toile. 125 x 94,5 cm.

Collection particulière.



Firmin BAES

(Saint-Josse-Ten-Noode, 1874 - Uccle, 1945)

20 | LA PETITE TRICOTEUSE

1938

Pastel sur toile préparée

Signé *Firmin Baes* en bas à gauche, contresigné et titré au dos

88 x 73 cm

Provenance

Belgique, collection particulière

Ce pastelliste, en écrasant d'un pouce subtil sur le papier ou sur la toile des craies aux tons choisis, arrive à des finesse, à des douceurs ou des intensités auxquelles la peinture à l'huile n'atteint pas toujours avec le même bonheur et rarement la même réussite de matières.

Richard Dupierreux (Le Soir, 8 février 1932)

Fils de Henri Baes, peintre-décorateur, architecte, professeur à l'Académie de Bruxelles et directeur de l'École des Arts Décoratifs, Firmin Baes fut l'élève de Léon Frédéric, un ami de la famille, dont il imita le style au début de sa carrière. L'artiste poursuivit sa formation à l'École des Beaux-Arts, puis dans une académie privée, « la Patte de Dindon », située au-dessus d'un estaminet du même nom sur la Grand'Place de Bruxelles et où il avait comme condisciples Eugène Laermans, Jean Laudy et Émile Fabry.

Les premières œuvres de Baes furent des fusains et des huiles, mais il s'intéressa très tôt au pastel qu'il employa d'abord pour ses paysages et ses natures mortes. Il commença à exposer durant ses études de dessin, et reçut de nombreuses commandes décoratives pour les demeures patriciennes de Bruxelles. Membre assidu du cercle « Pour l'Art » dès sa création en 1898, il rencontra des peintres de l'Art Nouveau et du fauvisme, sans toutefois rejoindre un mouvement particulier.

Lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1900, Firmin Baes, âgé de vingt-cinq ans, se fit connaître internationalement en obtenant la médaille de bronze pour son huile *Les Tireurs à l'Arc*. Grâce à la commande de la comtesse d'Aerschot en 1915, il devint un portraitiste recherché de la haute société belge, séduite par ses dons de coloriste et



Ill. 1.

Firmin Baes.

La Petite Tricoteuse.

Pastel sur toile. 88 x 76 cm.

Collection particulière



le rendu virtuose des matières et de la lumière. En 1930, le Mémorial de l'Armée Belge à l'Hôtel des Invalides de Paris lui valut le titre d'Officier de l'Instruction Publique française. En 1935, il décora le Pavillon du Brabant pour l'Exposition de Bruxelles.

La production variée de Baes, constituée, à partir des années 1910, essentiellement de pastels, fut toujours admirée par les critiques qui louèrent la délicatesse d'exécution des tableaux et la sérénité qui y transparait. L'artiste élaborait une technique particulière de pastel sur toile préparée selon un procédé dont il garda le secret et qui lui permettait de composer des œuvres de grandes dimensions. Il savait tirer le meilleur de ce médium fragile et velouté, jouant sur les teintes froides et chaleureuses et l'épaisseur de la matière, avec la précision constante des détails que ce soit au premier plan ou dans le fond. La subtilité de la technique de Baes, la douceur de sa touche et sa vision à la fois poétique et réaliste servent tout particulièrement ses scènes d'intérieurs modestes habités par des laitières, paysannes ou dentellières, loin des modèles aristocratiques de ses portraits. Avec leurs murs blanchis, le mobilier de bois et les fenêtres ouvertes, ces sujets rappellent les intérieurs paisibles et silencieux des maîtres hollandais du Siècle d'Or comme Pieter de Hooch. Réalisé en 1938 d'après le registre des ventes soigneusement tenu par l'artiste lui-même, notre pastel figure une jeune fille assise sur le rebord d'une fenêtre en train de tricoter. On reconnaît la vue sur la campagne qui s'ouvre depuis « Le Chenois », villa que Baes fit construire en 1914 à Faulx-les-Tombes près de Namur et où il se rendait aussi souvent que possible.

Les reflets orangés des arbres, et la lumière qui caresse la peau du modèle, reflètent la douceur d'une journée de début d'automne, dont le jeune modèle profite en ouvrant la fenêtre. Le coloris somptueux de la robe bleue traitée en une multitude de nuances, focalise l'œil du spectateur et contraste avec l'or des feuilles d'automne et le brun roux des cheveux, donnant à la scène une atmosphère de rêverie paisible. Le pastelliste soigne les moindres détails, de la pelote de laine posée sur le rebord jusqu'au reflet du paysage dans les carreaux de la fenêtre et les bois des collines lointaines. Le fin sourire de la jeune fille aux yeux mi-clos, illustre l'humanisme plein de sérénité que célébraient les critiques dans les œuvres de Firmin Baes : « *Il y a partout une élévation d'inspiration, une dignité paisible, une vision empreinte de grandeur simple qui réconfortent et réjouissent l'âme et le cœur*¹ ». La figure de la tricoteuse, activité féminine par excellence, est une thématique récurrente chez Firmin Baes, chaque fois renouvelée avec une grande richesse, notamment dans les dernières années de sa carrière. On connaît ainsi les paysannes reconnaissables à leurs coiffes qui tricotent dans la cuisine (*Quiétude*, 1941) ou à l'extérieur (*Printemps* de 1938 ou *La Tricoteuse* de 1943), mais également une sage enfant blonde vêtue d'une robe rose qui tricote assise près d'une fenêtre devant un vase de beaux géraniums rouges (*ill. 1*). Avec ses cheveux coupés court et sa robe d'intérieur longue genou, notre jeune fille penchée sur son fil appartient bien à son époque, mais paraît étrangement intemporelle à l'instar des femmes énigmatiques de Vermeer.

M.L.M. & A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Georgette Naegels-Delfosse, *Firmin Baes*, Bruxelles, Éditions d'Art Associés, 1987, repr. p. 176.

¹ Article de mars 1940, cité Naegels-Delfosse 1987, p. 25.



Firmin BAES

(Saint-Josse-Ten-Noode, 1874 - Uccle, 1945)

21 | MARIA NÉLIS, FUTURE ÉPOUSE DE L'ARTISTE

1901

Fusain et pastel noir sur papier

Signé, daté et dédié en bas à gauche à *Maria / Firmin Baes. / octobre 1901*

83,5 x 57 cm

Provenance

- Bruxelles, famille de l'artiste par descendance

Au tournant du XX^e siècle, avant de s'adonner presque exclusivement au pastel, Firmin Baes pratiquait volontiers le fusain et la pierre noire, parfois rehaussés d'aquarelle. Souvent de grands formats, ses feuilles proprement achevées avaient pour sujets des paysages, à l'instar de *l'Après l'orage* daté de 1904 (aquarelle et fusain, 79 x 108 cm, collection particulière), des nus féminins, des scènes de ville ou de campagne, ainsi que des portraits. En attendant le succès qu'allaient connaître ses portraits au pastel auprès de la haute société belge, les modèles de Baes appartenaient à son entourage proche et à sa famille. Aussi, ce sont les œuvres les moins connues du public, car restées généralement chez les descendants, comme le fusain représentant son oncle, *L'architecte Jean Baes* daté de 1896 (dimensions et localisation inconnues), le double portrait d'Alice et Irma, sœurs de l'artiste, au piano intitulé *Le Duo* (*ill. 1*), ou encore celui de sa première fille, *Suzanne à un an* (1904, fusain, 48 x 35 cm, collection particulière).

Conservé par la famille Baes, le portrait que nous présentons figure Maria Nélis, la jeune femme de vingt-trois ans que l'artiste rencontra par l'intermédiaire de ses sœurs et qu'il épousa en avril 1902, soit cinq mois après la date de notre fusain. Il s'agit vraisemblablement d'un cadeau réalisé à l'époque de leurs fiançailles. Maria joua un rôle important dans la carrière de son époux, en gérant les questions pratiques et financières du couple. Elle fut également un modèle fréquent de Firmin Baes (*ill. 2*).

La tête appuyée sur sa main droite, l'index de la main gauche coincé entre les pages d'un livre, la jeune femme est méditative, comme si elle venait d'être interrompue dans sa lecture. Son regard est fixé sur le portraitiste qui saisit amoureuxment l'instant. Éclairé par une lumière basse et faible, sans doute celle d'une lampe, le visage de Maria est



ill. 1.

Firmin Baes.

Le duo (Alice et Irma, sœurs de l'artiste, au piano),

1899, fusain sur papier, 71.2 x 75.5 cm,

coll. particulière.



sculpté par des ombres estompées et les réserves de papier, faisant surgir ses traits de la pénombre. On ne peut qu'admirer la délicatesse et la justesse du clair-obscur, proche du réalisme photographique. Notre portrait confirme l'opinion d'un critique sur l'art du jeune Firmin Baes qui commença à exposer régulièrement ses huiles et ses grands dessins : « la pensée et l'âme sont les plus grands moteurs de la production d'art et la main très habile ne remplacera jamais l'émotion, les dessins de Firmin Baes nous le prouvent une fois de plus, on vit, on respire, on souffre devant ces fusains, ce sont l'impression et la sensation fixées¹. »

M.L.M. & A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Georgette Naegels-Delfosse, *Firmin Baes*, Bruxelles, Éditions d'Art Associés, 1987, repr. p. 176.

¹ Cité par G. Naegels-Delfosse, 1987, p. 18.



Ill. 2.

Firmin Baes.

Madame Firmin Baes au bouquet d'asters.

1914. Pastel. 100 x 107 cm.

Collection particulière.



Constantin MEUNIER

(Etterbeck, 1831 - Ixelles, 1905)

22

TÊTE DE MINEUR

1893

Fonte au sable, bronze à patine brune nuancée
Signé en haut à droite et daté en haut à gauche
32,9 x 28,3 cm

Provenance

- France, collection particulière

Peintre et sculpteur réaliste, Constantin Meunier fut l'un des plus éminents représentants de l'art social belge à la fin du XIX^e siècle. Son frère Jean-Baptiste avait été élève en gravure chez Luigi Calamatta, et exerça une forte influence sur l'art de son cadet. En parallèle de sa formation à l'Académie de Bruxelles avec Louis Jehotte comme professeur de sculpture, Constantin Meunier suivit l'enseignement de Charles-Auguste Fraikin. Il exposa pour la première fois au Salon de Bruxelles de 1851. C'est lors de ce Salon qu'il découvrit *Les Casseurs de pierre* de Gustave Courbet et son réalisme qui devaient marquer profondément son œuvre.

Jusqu'en 1884, l'artiste se consacra uniquement à la peinture, réalisant des tableaux de genre et d'histoire, ainsi que de nombreuses compositions religieuses, inspirées de ses retraits chez les Trappistes de Westmalle. En 1878, le fils de son ami Charles De Groux l'invita à Herstal près de Liège, région célèbre pour ses armureries. Mais la véritable rencontre de Meunier avec le monde industriel eut lieu en 1880 lorsque Camille Lemonnier entreprit une étude encyclopédique de la région du Borinage, pays minier du Hainaut, et l'invita à se joindre à lui.

Ce fut l'occasion d'un tournant artistique majeur, une seconde carrière pour Meunier, qui se découvrit également une passion pour la sculpture et la fonte de bronze qui lui semblait se rapprocher davantage du travail des ouvriers. Profondément marqué par la condition des travailleurs, il s'attacha dès lors à retranscrire les aspects sociaux et industriels de la Belgique, dans une réalité sans fards ni concessions, à commencer par les illustrations de l'ouvrage de Lemonnier, *La Belgique*. L'artiste devint également militant au Parti ouvrier belge.



Ill. 1.
Constantin Meunier.
Les Mineurs. Borinage.
Lithographie.



En 1886, son *Marteleur*, conçu dans le cadre de son projet d du *Monument au travail*, reçut une mention honorable au Salon de Paris. Il fut également invité à prendre part aux expositions du Groupe des XX, mouvement d'avant-garde belge, et à la Sécession de Vienne en 1898.

D'une remarquable qualité de fonte, notre œuvre date de la même année que l'huile sur toile intitulée *Le Pays noir*. Le personnage aux traits anguleux est un archétype dans l'œuvre de Meunier : on retrouve ces figures de profil, fatiguées par le labeur du Pays noir dans le bas-relief de bronze exposé au Salon de 1893, *Mineurs à la sortie du puits*, puis dans les plâtres et les plaques de bronze jusqu'à celle commandée en 1904 par le marchand de charbon Édouard Taymans et tirée à plusieurs exemplaires.

Le profil identique au nôtre apparaît également dans une gravure non datée de Meunier intitulée *Mineurs. Borinage* (ill. 1) qui se rattache au travail de l'artiste sur le *Triptyque de la mine* (*La remonte, Le Calvaire, La descente*) (huile sur toile, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts, inv. 10000/176).

L'originalité de la *Tête de Mineur* réside dans le fait qu'elle

forme pendant avec le profil du *Marteleur*, une plaque issue de la sculpture de 1886 (ill. 2). Il reste difficile de connaître précisément leur diffusion, mais elle paraît restreinte en comparaison d'autres modèles.

De dimensions presque identiques, les deux bas-reliefs présentent une tête d'homme de profil gauche qui semble faire corps avec la matière, tout en rendant avec une acuité étonnante les traits puissants et irréguliers des modèles. Mais ici, le bord du casque forme une diagonale mécanique et tranchante, qui contraste avec le reste modelé d'une main sûre, sans recours au ciseau. Aussi, les pupilles ne sont pas creusés et les iris ne sont pas indiqués. Le sculpteur se concentre sur la manifestation silencieuse de l'effort, il héroïse et glorifie le travail. « *C'est cet orgueil qui s'exprime dans la noble harmonie des formes, dans le regard des figures de Meunier ; même quand ces figures disent la lassitude, elles disent encore l'énergie qui va reprendre son élan. Ce sont des Atlantes qui vont se redresser, vainqueurs du fardeau* » (Vanzype).

A.Z. et M.L.M.



Ill. 2.

Constantin Meunier.

Le Marteleur.

Vers 1883. Bronze à patine brun-vert. 35 x 30,7 cm.

Bibliographie de l'œuvre

- *Morceaux choisis du XIX^e siècle dans les collections des musées d'Ile de France*, cat. exp., Paris, mairie du IX^e arrondissement, 1989, p. 222, n° 183, repr. (épreuve du musée d'art et d'histoire de Saint-Denis).
- *Les XX, la Libre Esthétique 100 ans après*, cat. exp. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993, n° 166, p. 486, repr. (épreuve du musée des Beaux-Arts de Bruxelles).

Bibliographie générale

- Marguerite Devigne, *Constantin Meunier. Les grands Belges*, Turnhout, 1919.
- Gustave Vanzype, « Constantin Meunier, une œuvre d'exception ? », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 1931, 5^{ème} série, t. 13, p. 59-72.
- Micheline Jérôme-Schotsmans, *Constantin Meunier, sa vie, son œuvre*, Waterloo, Olivier Bertrand Éditions et Belgian Art Research Institute, 2012.
- Francesca Vandepitte, *Constantin Meunier*, cat. exp. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2014.



1893

Élisabeth SONREL
(Tours, 1874 – Sceaux, 1953)

23

LIGÉIA

1904

Huile sur sa toile d'origine

Sur le châssis, une étiquette de salon portant le numéro 105

Signé en bas à gauche

61,8 x 41,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Exposition

- 1904, Paris, Salon, n° 1655, *Ligéïa*.

Élisabeth Sonrel est une artiste proche des symbolistes, bien qu'elle soit restée en marge de leurs cercles artistiques. Elle suivit les cours de dessin à l'Académie Julian comme élève de Jules Lefèvre. Installée à Sceaux en 1895, elle réalisa des décors peints et des portraits, prenant le plus souvent ses amies comme modèles. Son travail fut récompensé avant même ses vingt ans et elle prit part au Salon des artistes français dès 1893 et jusqu'en 1939. Ses œuvres étaient recherchées tant par les collectionneurs français qu'étrangers, et notamment aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Italie.

Une iconographie féminine idéale prédomine chez Élisabeth Sonrel qui puise ses inspirations dans l'esthétique préraphaélite, symboliste et Art Nouveau, mais également dans l'œuvre des maîtres anciens dont Botticelli. Spirituelles, lointaines et mystérieuses, ses jeunes femmes n'appartiennent à aucun monde et s'inspirent de la Vierge et des saintes mystiques, ainsi que des légendes de l'époque médiévale. L'artiste en conçoit des représentations douces et mélancoliques mettant en scène des jeunes femmes aux longs cheveux roux et portant des tuniques précieuses (*ill. 1*), tel le modèle de notre toile.

Figurée en buste et de face, la jeune fille est d'une beauté troublante et altière. Ses cheveux roux ondulants glissent sur son épaule gauche et sur sa robe rouge cramoisi richement ornée. Ces bijoux et broderies font écho à ceux qui garnissent la robe de la *Princesse lointaine* présentée par Sonrel au Salon de 1903. Ce tableau réinterprète le thème de la Belle Dame propre aux textes littéraires de son époque où les princesses au destin tragique évoluent dans un Moyen

Âge idéalisé. Le titre même renvoie à la pièce d'Edmond Rostand, *La Princesse lointaine*, qui relate la longue traversée de Joffroy de Rudel souhaitant voir voir la belle Mélissinde avant de mourir.

Dans notre œuvre, le rouge de la robe, le roux des cheveux et le brun du fond sobrement brossé font ressortir la carnation pâle de la jeune femme et la légère torsion du cou qui souligne sa fine nuque. De même, parfaitement apparente dans le fond, la trame de la toile disparaît sous la touche lisse de la figure la faisant ressembler d'autant plus à une apparition irréaliste.

Portrait rêvé, notre tableau est doté d'une énergie plus profonde. Les bijoux or et vert qui parent la jeune femme lui confèrent une touche de mystère. Le haut de ses manches est recouvert d'ornements en métal précieux tandis que le corsage est rehaussé d'un grand bijou en forme d'un buste de femme nue aux grandes ailes déployées et qui soutient un pendentif formé d'une émeraude et d'une perle. Celle-ci a le regard impénétrable et la gravité d'une sphinge, mais ses mains visibles contredisent cette supposition. Élisabeth Sonrel faisait parfois reproduire certaines pièces de joaillerie à partir de ses dessins. Aussi, le choix des bijoux dans ses tableaux n'est jamais anodin. Ici, la créature fabuleuse fait de la dame une figure ambivalente entre sagesse et séduction, impression renforcée par son regard bleu-vert, de la même couleur que la pierre tenue par la créature ailée.

Notre toile fut exposée au Salon des Artistes français de 1904 sous le titre de *Ligéïa*, du nom du personnage de la nouvelle homonyme d'Edgar Allan Poe publiée en 1838 et traduite en français par Charles Baudelaire en 1856. Sur



les bords du Rhin, le narrateur rencontre et épouse Ligéïa, une jeune noble d'une grande beauté et aux connaissances immenses. Le narrateur est éperdu d'amour pour son regard, intense et magnétique :

L'expression des yeux de Ligéïa !... Combien de longues heures ai-je médité dessus ! combien de fois, durant toute une nuit d'été, me suis-je efforcé de les sonder ! Qu'était donc ce je ne sais quoi, ce quelque chose plus profond que le puits de Démocrite, qui gisait au fond des pupilles de ma bien-aimée ?

Or, notre modèle ne peut être Ligéïa, décrite comme ayant les cheveux et les yeux « plus noirs que les ailes de minuit, l'heure au plumage de corbeau ». La belle et spirituelle dame décède d'ailleurs peu après le mariage, laissant le narrateur au désespoir. Il se réfugie alors dans un ancien couvent anglais et fait la connaissance d'une autre noble jeune fille, Lady Rowena de Trevanion (Tremaine), blonde aux yeux

bleus, très différente de sa première femme. Il l'épouse, mais sans oublier Ligéïa dont le souvenir et l'ombre reviennent tourmenter Rowena qui finit par s'éteindre et devenir Ligéïa dans la mort. C'est le moment où le fantôme de Ligéïa s'empare progressivement de la nouvelle épouse que Sonrel pourrait avoir voulu représenter, possession révélée par le changement d'intensité du regard. Le spectateur se retrouve ainsi dans la position du narrateur de Poe, assistant, fasciné et envoûté, à la métamorphose.

M.L.M. & A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Charlotte Foucher, « Élisabeth Sonrel (1874-1953), une artiste symboliste oubliée », *Bulletin des amis de Sceaux*, nouvelle série n°25, 2009), p. 21, repr.



Ill. 1.
Élisabeth Sonrel.
Jeune fille en jaune.
Huile sur toile. 54,5 x 73 cm.
Collection particulière.



Walter SAUER

(Saint-Gilles, 1889 – Alger, 1927)

24

RÊVERIE

1919

Graphite et pastel gras sur papier huilé

Signé, monogrammé et daté au crayon en bas à droite 1919 WS

49,8 x 39,4 cm

Provenance

- Belgique, collection particulière

Walter Sauer étudia la peinture décorative auprès, notamment, du symboliste Constant Montald aux Beaux-arts de Bruxelles. Après un séjour européen, il exposa au Salon de la Libre Esthétique en 1914 et au Salon triennal de Bruxelles, se destinant à la grande peinture décorative. Toutefois, à partir de 1916, n'étant pas mobilisé pour des raisons de santé, il abandonna la peinture pour se consacrer au dessin. Il exposa plusieurs œuvres, toutes centrées sur la Femme, au Salon des peintres et sculpteurs du Nu en 1917. Son succès commença réellement avec les Années Vingt. Ainsi, en 1923, quatre-vingt-deux de ses œuvres furent exposées au Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles, et il participa à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs en 1925, à Paris. Il obtint un poste à l'Académie d'Ixelles. Mais, parti en Algérie en 1927 pour se documenter avant de réaliser une commande pour le Baron Allard, il tomba malade et mourut à Alger.

La formation de l'artiste auprès de maîtres symbolistes a marqué l'art de Walter Sauer. Ses figures féminines, très présentes dans sa production artistique, sont ambivalentes. Elles sont représentées rêveuses, méditatives ou en extase : soit sages, soit sensuelles.

En 1918, Walter Sauer avait représenté plusieurs figures de religieuses priant (*La novice*, 1918, pierre noire et pastel sur papier ciré, 55 x 41 cm, coll. particulière, ou encore *ill. 1*). Leurs cheveux sont cachés par un voile et les mains sont jointes sur les lèvres.

Sur notre dessin, l'artiste reprend ces figures féminines dans une variante profane : la femme a les yeux clos, un



ill. 1.

Walter Sauer.

La Prière.

1918. Graphite sur papier huilé. 55 x 39,5 cm.

Collection particulière.



léger sourire sur la bouche et ses mains caressent son menton. Walter Sauer a d'ailleurs repris cette composition dans d'autres dessins en variant la position des mains et les couleurs chatoyantes du foulard (*Ill.2*).

L'artiste trace ses traits avec sûreté et précision en utilisant un léger cerne noir. Seules deux taches de couleur vive, pour la bouche et le foulard, viennent animer le modèle, encadrant son visage.

Ce dessin rappelle la technique de l'estampe orientale que Walter Sauer avait découvert avant-guerre par le biais d'un antiquaire japonais. L'artiste a ciré le papier pour donner un aspect ivoirin à la jeune femme, peut-être inspiré en cela par les statuettes d'ivoire d'Extrême-Orient.

M.L.M.



Ill. 2.

Walter Sauer.

L'Extase (jeune femme au turban).

1919. Pastel et graphite sur papier huilé. 41 x 32 cm.

Collection particulière.



Leopold STURZWAGE dit SURVAGE

(Moscou, 1879 - Paris, 1968)

25 | ŒIL MAIN POISSON

1951

Caséine et gouache sur papier marouffé sur toile

Signé et daté en bas à droite

Au revers, plusieurs étiquettes d'expositions

60,4 x 81 cm

Provenance

- France, collection particulière

Expositions

- 1951, Paris, Galerie Lucie Weill, « Au Pont des Arts ».
- 1954, Venise, 17^e biennale internationale d'art, n° 401.
- 1966, Paris, *Survage, Exposition Rétrospective*, Musée Galliera (cat. Marie-Claude Dane).

Survage reçut sa première formation artistique à l'école des Beaux-Arts de Moscou chez Constantin Korovine et Léonid Pasternak. Le jeune peintre participa aux expositions des avant-gardistes russes dès 1907. Venu pour la première fois à Paris en 1908, il s'y établit définitivement deux ans plus tard, comptant bientôt parmi les représentants les plus originaux de l'École de Paris. L'art de Survage se place alors résolument dans la tendance cubiste, même si son questionnement très personnel des « rythmes colorés » le distingue du cubisme orthodoxe d'un Juan Gris ou d'un Georges Braque.

Dans l'entre-deux-guerres, et tout spécialement après sa découverte du Midi de la France, l'artiste s'éloigne de la stylistique cubiste pour revenir vers un langage plus traditionnel avec un jeu de volumes et de lignes et la simplification des formes. Survage construit ses œuvres à partir des éléments tantôt décoratifs dans la tradition des Ballets russes pour lesquels il travaille, tantôt symboliques, dans un esprit surréaliste. C'est la période de la reconnaissance internationale, de la peinture monumentale et des *Métaphores plastiques* qui ne sont pas sans rappeler les « transparences » de Picabia. Enfin, en 1939, les mêmes éléments s'incorporent, à la faveur d'un changement de technique (peinture à l'émulsion de caséine), dans de vastes compositions philosophiques, d'où toute fantaisie ludique n'a pas disparu.

Notre toile participe à la réflexion que mène l'artiste depuis les années 1940 dans ses œuvres graphiques ou peintes sur la symbolique complexe, qu'elle soit chrétienne ou païenne, des



Ill. 1.

Léopold Survage.

Vendeuse de poissons.

1951. Aquarelle et graphite sur papier. 48,3 x 77 cm.

Collection particulière.

objets tels que main, œil, feuille, poisson, maison, oiseau, eau ou soleil (*ill. 1*). On peut ainsi citer : *Feuille, main, poisson* de 1951, *Mains et poissons* de 1953, *L'œil et la main* de 1949 ou *Composition avec main et poisson* de 1961. Survage ne cesse de combiner les éléments, de les réunir et de les inscrire les uns dans les autres. Il joue sur les rythmes, les courbes et contrecourbes, sur la juxtaposition des tonalités limpides et complémentaires, sur celle des larges aplats de couleur et des touches caléidoscopiques, ainsi que sur la superposition des couches teintées propre à peinture à la caséine.

A.Z.







Surrage
51.





ENGLISH VERSION

16th
TO 20th
CENTURY
PAINTINGS &
DRAWINGS

—
Selected Works

Catalogue by Alexandra ZVEREVA
Assisted by Mahaut de LA MOTTE

English Translation by Christine ROLLAND

EXHIBITION

From Tuesday, March 26th to Friday, April 19th, 2019
Open Saturday March 30th and April 6th

ALEXIS BORDES GALLERY

4, rue de la Paix – 75002 Paris
Stairwell 2, (French) 2nd Floor on the right

Opening Hours : 10:30 a.m. to 1 p.m. – 2:15 – 7 p.m.

1

Alonso CANO, attributed to
(Grenada, 1601- 1667)

THE FLAGELLATION OF CHRIST
VERSO: VIRGIN AND CHILD
IN THE CLOUDS

c. 1650

Recto: pen and ferro-gallic brown ink, brown wash, white
gouache highlights over black chalk lines

Verso: brush and black wash

On verso, violet stamped seal: *Alexanders (?)*

27.2 x 23.4 cm (10 ¹/₁₆ x 9 ¹/₄ in.)

Provenance

• France, Private Collection.

Combining a confident and almost pictorial rendering of figures in shades of brown with a schematically drawn background containing multiple adjustments, our drawing offers a particularly strong vision of one of the most dramatic episodes in the Gospels. The artist communicates the scene's extreme violence with only two flagellators, whereas the traditional iconography multiplies the figures: executioners, Roman soldiers, guards, spectators, Pontius Pilate, Herod and their servants. Furthermore, as opposed to more conventional depictions which show Jesus standing with arms behind his back and attached to a column, he is shown here bending forward, his hands tied to a sort of balustrade as he offers his back to be whipped. On his face can be read both suffering and acceptance. The immobility of Christ's figure is in contrast to the twisted pose of the flagellator on the left who is tense as a spring, and the brutal body language of the strapping muscular soldier on the right.

The mixed technique, with initial lines in pen and ink, followed by brisk precise brushwork, and finally broad vigorous strokes of white gouache, contributes expressively to the scene's intensity. Having perfectly defined the three protagonists, the draughtsman turned to the background vaults which appear as a succession of ideas rapidly thrown onto paper: high walls and pilasters succeeded by vaults, cornices, shadows, and two ghostly soldiers. The artist draws with vibrant choppy movements, even in the framing line around the scene which gives the impression that our drawing is in preparation of a painting.

The same is true for the verso of our sheet of paper, whose subject of the *Virgin and Child in Glory* contrasts with the pain of the recto. Mary appears standing in the clouds above a crescent Moon, as in the iconography of the Immaculate Conception. She holds the triumphant Infant Jesus in her arms and brandishes a large cross as if it were a sceptre. Cherubs celebrate the Virgin and her Son. The brush is rushed and turbulent, but nonetheless incredibly precise, whether indicating Mary's hands in a single swoop, or forming the figure of the Child or draperies. This is the hand of a great artist who



is capable of translating his thoughts very accurately on paper with perfect mastery in a technique as constraining as pure wash.

The strong emotions which emanate as much from the recto as the verso of our drawing, its very particular aesthetic, as well as the borrowed and assimilated influences from the Venetian art of Titian, the Roman Baroque, or Rubens' and Jordaens' Flemish sitters, make it possible to associate it with the production of Spain's Golden Century. The dexterity in handling pen and brush, the free and confident facture, use of wash, and manner of placing gouache highlights, the sculptural modelling structured with a few movements and arabesques, the undeniable sense of measure and proportion relate our drawing to the work of Alonso Cano, a polyvalent artist originally from Grenada who was painter, architect, and sculptor.

Cano's personality occupies its own place in Spanish artistic life. He began his apprenticeship in Seville, under his father Miguel Cano, a sculptor of altarpieces, before entering Francisco Pacheco's studio for five years in 1616. Under him, the young artist became acquainted with Velazquez who was also Pacheco's apprentice: the friendship between the two artists would last their lifetime. Thanks to the mediation of Velazquez, Cano was called to the court of Madrid in 1638 with the title of *pintor y ayudante de cámara* to the all-powerful Count-Duke of Alivares, principal minister of King Philip IV. This

grand Madrilenian period which lasted until 1652 was marked by the artist's discovery of Venetian painting, especially Titian.

In Madrid and then Grenada, Cano worked for a court clientele and religious institutions, for whom he realized a great many altarpieces, including a cycle of six large canvasses of the *Life of the Virgin* (1652-1664) for the main altar of the Cathedral of Grenada of which he became the Prebendary in 1656. An incomparable draughtsman, the artist was in the habit of preceding each of his iconographical creations and inventions, whether in painting or sculpture, with numerous sketches. He employed almost every graphic technique of his time, sometimes with original combinations, such as outlines in red chalk reworked in pen and wash in the *Christ in Limbo* dated 1652 (Prado Museum, inv. 2114), but he demonstrated a certain preference for using only pen and deep brown or pinkish brown washes for sketches purely concentrating on invention.

Our drawing is particularly close to Alonso Cano's works dating to his Madrilenian period, such as the 1645 *Annunciation* which presents a very similar Virgin (*ill. 1*) or the *Flagellated Christ Picking Up His Garments*, preparatory for the canvas conserved in the Academy of San Fernando which has many similitudes with our work (*ill. 2*).

A.Z.



2

Cesare FRANCHI
called Il Pollino (Pollini)

(Perugia?, vers 1560 – Perugia, 1598)

DEPOSITION OF CHRIST

c. 1590

Pen and brown ink, brown wash over red chalk
on beige paper, within brown ink framing line
Traces of an inscription in brown ink on the
mount

9.5 x 11 cm. (3 ¾ x 4 ¾ in.)

Provenance

- Sir Charles Bigot (1781-1843) Collection, Ambassador for Great Britain in France and Russia, and then Governor of Canada, London (Lugt 493 on the mount).
- Jean-Joseph-Marie-Anatole Marquet de Vasselot (1840-1904) Collection, Paris (Lugt 2499).
- Undetermined collection, probably Henry of Bourbon-Parma, Count of Bardi (1851-1905). (Lugt 336, stamped mark forming a crowned B and placed across the mount and the paper).
- Belgium, Private Collection.

With rare dramatic intensity despite its small size, our drawing appears to be a very personal reflection on the Deposition of Christ, one of the themes the most frequently handled by Renaissance artists. The protagonists among whom can be recognized Mary Magdalene with her thin hair, and the Virgin leaning on Saint John and Joseph of Arimathea who holds Christ's legs, form a compact group traced with a twirling and sure hand. It is heightened with a powerful nervous wash which overflows the lines of the drawing. The instability of the poses, exaggerated gestures, tangle of forms, material effects, the very particular facial types, as well as the preliminary line in red chalk, are characteristic of the graphic style of one of the most singular artists of the 16th century School of Perugia dominated by Federico Barocci: Cesare Franchi.

Born in Perugia, Franchi or Francia was nicknamed *Il Pollino* very early on account of his weak vision, this nickname being derived from *pullus*, "deprived of." His life is relatively poorly known, but Lione Pascoli, in his *Vite de pittori, scultori, et architetti Perugini* published in Rome in 1732, assures that he "served many princes, a lot of cardinals, some pontiffs, who treated him with distinction."¹ According to Cesare Cripolti's *Prugia augusta descritta* published in 1648, the artist split his activity between Perugia and Rome, and practiced drawing, painting, and miniature. In 1598, several famous Roman miniaturists, including Paris Nogari and Giulio Stella, tried to intervene with Pope Clement VIII and Cardinal Pietro Aldobrandini, in order to save the life of "Cesare di Francesco, painter from Perugia," convicted of homicide of a masked person during the Perugia Carnival and condemned to death. Alas, the request of Franchi's friends did not succeed.

A set of miniatures with religious subjects by Pollino is conserved. Five of eight of them were offered by Cardinal Scipione Borghese to the Oratory dei Nobili in Perugia (National Gallery of Umbria) and two to the Augusta Communal Library of Perugia, as well as three *Adorations of the Names of Jesus and the Virgin* (incorrectly entitled *Rounds of Dancing Putti*) shared between the British Library in London and a private collection. However, the bulk of the artist's work is constituted of pen and wash drawings regrouped around the sheets in the National Gallery of Scotland in Edinburg, the Staatliche Graphische Sammlung in Munich (inv. 2228 Z-ZZ31 Z), and

the Louvre which Philip Pouncy attributed to Cesare Franchi in 1958. Since then, Pollino's graphic corpus has constantly increased. Thus, his drawings are now identified in the collections of the Magnin Museum in Dijon, the Uffizi, The Metropolitan Museum, and the Albertina (*ill. 1*).

Of various dimensions and without any established link to a painted work, all have the mark of his easily recognizable style, which mixes the memory of Raphael through the prism of Giulio Romano and Marcantonio Raimondi, with borrowings from Michelangelo, influences from Barocci and Giulio Clovio, and Nordic sources of inspiration. Franchi's compositions arise out of overlaying a complex interlacing of lines in red chalk and a calligraphic tracing in pen, which is finished by brushwork concentrating on the hollows in the faces, ample draperies, and projected shadows. In an approach which is the antithesis of a miniaturist's attention to minute details, the artist schematizes, hurries, breaks contours, and is happy with a few convolutions to indicate eyeballs or knees.

Certain themes seem to have obsessed Pollino in particular, such as the *Holy Family*, of which several versions exist (*ill. 2*). In addition to ours, two other sheets concern the *Deposition of Christ*, conserved in the Louvre (inv. 14650, 11.3 x 20 cm.) and the Giorgio Cini Foundation in Venice (inv. 31094). But if the first is a very interpretative renewal of Raphael's famous *Deposition of Christ*, the central part of the *Baglione Altarpiece* painted in 1507 (Rome, Borghese Gallery), that of Venus, with its multiple figures, and our drawing, strong and sombre, move away from it and deliberately liberate all Pollino's inventiveness and Mannerist expression.

A.Z.

Literature (Unpublished Work)

- Mario Di Giampaolo, "Cesare Franchi detto il Pollino (Perugia, 1560 circa - Roma, 1598)," A. M. Ambrosini Massari and M. Cellini (dir.), *Nel segno di Barocci: Allievi e seguaci tra le Marche, Umbria, Siena, Urbino*, 2005.
- Bruno Toscano, "Il Pollino tra Roma e Perugia," A. Forlani Tempesti and S. Prosperi Valenti Rodinò (dir.), *Per Luigi Grassi. Disegno e Disegni*, Rimini, 1998, pp. 156-167.

¹ Pp. 167-168.



Lorraine School, c. 1600-1620

RECTO:

A YOUNG CAVALIER
HOLDING A SPEAR

VERSO:

A CAVALIER FROM A CARROUSEL
FESTIVAL (FRAGMENT)

c. 1600-1620

Recto: Pen and brown ink, brown wash over black chalk lines

Verso: Pen and brown ink

Sheet of paper cut out along contours of the drawing, recto, and mounted on another sheet of paper bearing an inscription in brown ink on verso: *fouge à grandes feuilles, venant en arbre à la longue, [...] mol dont les cordonniers se [serve] nt pour talons* (large leafed fern coming from a tree lengthwise [...] which shoemakers use for heels)

Cavalier: 31.3 x 21 cm. (12 ⁵/₁₆ x 8 ¹/₄ in.)

Sheet of paper: 39 x 26.8 cm. (15 ³/₈ x 10 ⁹/₁₆ in.)

Provenance

• France, Private Collection.



As entertainment, theatrical performances, military exercises, and celebrations of the virtues of chivalry, carrousel were invented in Italy to replace tilting and jousting in which, despite all the precautions, the participants risked serious, even fatal, injuries, as is proved by the Henri II's tragic accident during the tourney of 1559. Exempt of danger and organized in scenes like a ballet, carrousel included various games with spears, rings, darts, and other pre-arranged equestrian manœuvres executed in quadrilles. Superbly attired, the cavaliers formed symbolic or allegorical groups and appeared in the square in turn following a theme taken from mythology or history.

The Court of Lorraine was, along with that of Prague, one of the most elegant, prosperous, and spiritual in Europe at the turn of the 17th century. The Dukes' accounts confirm the success of ballets, mascarades, carrousel, foot and equestrian combat, quintain, ring tournaments, lance games, and "ungirthed saddles." They also inform us of the evolution after 1600 of these activities into more and more elaborate forms.

The works of Jacques de Bellange, Claude Deruet, and Jacques Callot conserve the ostentation and inventiveness of these festivals, but also take into account Lorraine's own culture of symbols which flourished in its ephemeral court entertainments and ceremonies.¹ Original projects rivaled each other in the creation of emblems, allegories, and devices which were ever more erudite, refined, and complex. Nonetheless, equestrian festivals have not been studied as much as ballets, mainly because there exist few published accounts,

other than the *Combat à la barrière* in 1627, illustrated by Callot, which is a series of interior battles on foot. Nonetheless in his *Quarry of Nancy*, dated 1625, the city square “where all of the jousts and tourneys, combats, and other recreational games took place” can be seen with the entrance on the right of a float led by two centaurs and horsemen challenging each other with spears.

Our work is to be understood in this context. Two-sided, the sheet of paper features on the recto, a young lightly-clad horseman holding a spear typical of festivals as it is too light and short for jousting. He is seen in audacious foreshortening and his mount does not touch the ground: with its four hooves in the air, the stallion turning his head towards the audience seems to fly and is even reminiscent of those merry-go-rounds which are the distant descendants of the carrousels. The drawing brings out both the quality of the horse with its powerful morphology and the young man’s gracefulness in a difficult exercise – he executes a croupade and rides without a saddle. The “writing,” that is, the use of line itself, is supple and elegant with very distinct volumes heightened by shades of wash placed with certitude. The overall practically stylized appearance and the decided simplification of forms makes one think of the work of an artist who has broken with practices of codified drawing, probably a talented heraldist who is sensitive to the influences of the School of Fontainebleau. At the Court of Lorraine, the heralds of arms were effectively versatile painters employed at all sorts of jobs, especially for the festivals. Our cavalier can be advantageously compared to a drawing which reinforces the scrivener’s registry conserved in the County Archives of Nancy and which depicts a putto holding two blazons, one for a man from the Pullenoy family, perhaps Jeannot de Pullenoy, ennobled in 1589, and an (empty) one for a woman, probably Marguerite de Fricourt (1D 54, 3 E 1984). The same robust plump physique can be seen with a continuous outline and delicate shading enlivening the volumes instead of modelling them. The condition of the sheet of paper complicates its attribution, but it could be a work by Charles Chuppin painter from Nancy, or else Balthazar Crocq or Pierre Richier, both of whom were heralds at arms. The way our sheet of paper is cut along the young man’s contours creates gaps in the image on the verso which shows another horseman, accoutred in antique fashion and riding a spirited steed in magnificent trappings. His richly worked breastplate is embellished with heads of putti and three emblems with their motto, of which two are detailed. The larger one depicts a pyramid set on a pedestal garnished with volutes and topped with a *Tempietto* with the subtitle, *vt aet[h] era petat* (*So that he reaches the sky*). The smaller one, on the horse’s shoulder, shows either a porcupine or else a hedgehog which projects

its quills into the distance. Symbolic encyclopaedias, such as that by Pierio Baleriano, interpret the hedgehog as an “animal so affable and prudent” that it is assimilated with “the man armed against danger: making a shield of his own virtue, he fears not fortune’s reach.”² The motto may read *astra virtuti* (*The stars for Virtue*) or more likely *virtute* (*Virtuous Grace*.) The two mottos complement and agree with each other, the “heavens” and “stars” obviously signify immortal glory. They find an echo in the decorations of the chivalric festivals and the challenges launched by the competitors in the combats which gave rise to inventions that were more and more original and surprising. The drawing on the verso is drawn by a different hand. It consists either of suggesting fairly precise iconographical and decorative indications, or of conserving the memory of a detail of a costume, saddlery, and horse trappings from an equestrian festival. Overall, it bears some similarity to certain of Bellange’s equestrian masks contained in the album conserved at the Condé Museum in Chantilly (*ill. 1*). Here, the type of horse, with its loose mane and longer chamfron than that of the horse on the recto, renders a very different concept of the animal and would seem to be contemporary with Claude Deruet, although lacking his expressiveness (*ill. 2*). The calligraphic agitated line contrasts with the very clear descriptive attention given to ornamental details of caparison, saddle, draperies, and individually described tassels, tufts, or crests. On the whole, this drawing appears slightly later than the one on the recto, although barely after 1620, and would confirm the continuity of artistic workshops working in Lorraine and for the Ducal court.

At an unknown date, probably long ago, the young cavalier was preferred to the image on the verso. Cut out, it was glued onto a page that seems to have come from a botanical album, if one goes by the inscription which figures on upper verso of this page. In beautiful old handwriting with surprising syntax, the caption seems to refer to *fouge*, *feuge*, or *fougère* (fern), without rendering the connection between the plant and shoemaker comprehensible.

A.Z.

We would like to thank Dr. Paulette Choné, University Professor Emeritus, specialist in the art of Lorraine during the Renaissance and 17th century, for her assistance in drafting this entry.

¹ See Paulette Choné and Jérôme de La Gorce, *Fastes de cour au XVIIe siècle. Costumes de Bellange & Benain*, Paris, Editions Monelle Hayot, 2015.

² *Les Hieroglyphiques de Jan-Pierre Valerian [...] autrement commentaires des lettres et figures sacrées des Aegyptiens & autres Nations*, Lyon, Paul Frellon, 1615, p. 99.



4

Emanuel DE WITTE

(Alkmaar, c. 1617-Amsterdam, 1692)

**STUDIES OF FIGURES AND DOGS
FOR CHURCH INTERIOR
WITH ADMIRAL CORNELIS
JOHANNESZ. DE HAEN'S EPITAPH**

1684

Oil on prepared paper cut in two
and laid down on two canvasses

Artist's inscriptions in black chalk at the top: *4 vols 31?*

Signed and dated below: *E. De Wittes fecit [?] 1684*

30.5 x 23 cm. (12 x 9 1/16 in.) each

Provenance

- Sale Sotheby's, Monaco, 2 July 1993, lot 72.
- Sale Tajan, Paris, 19 June 2001, lot 37.
- France, Private Collection.

The only work on paper and only sketch known by Emanuel de Witte, our sheet of studies, cut in two at a relatively early date and laid down on two canvasses so as to form a pair, is preparatory to the

Church Interior with Admiral Cornelis Johannesz. de Haen's Epitaph, signed and dated 1684 (*ill. 1*). The artist concentrates on figures who evolve within an imaginary construction which mixes elements of the *Nieuwe Kerk* (New Church) and the *Oude Kerk* (Old Church) in Amsterdam: Gothic ambulatory with historiated stained glass windows, organ, banners, chandeliers, coats of arms and epitaphs, such as that of Admiral Cornelis, Count of Haen, who was killed in 1633 while battling pirates, which embellishes one of the pillars of the Old Church.

A work by Pieter de Keyser with its polychrome marble, gilt inscriptions, and a depiction of the battle off Dunkirk where the admiral died, this epitaph appears in many of De Witte's pictures because he appreciated its graphic character and strong symbolics. It is the object of attention of both the man in the red-lined greyish brown cape and his companion seen in profile while holding the skirt of her yellow dress. Nearby, another lady designates the epitaph with her fan and seems to explain its meaning. As so often with this artist, many other details in the painting also evoke death and the vanity of existence: an open tomb, a wheel barrow, a grave-digger who chats with the pastor in the distance. These last figures are absent from our sketch, which does include the man who is seen from the front as he removes his hat, and the two dogs, a standing greyhound and a seated mutt. All of these images proceed from similar reflections on faith, fidelity, and introspection. Our two dogs can also be seen in the painted canvas of 1683 depicting the choir of the New Church conserved in the Amsterdam Museum (*ill. 2*). Aside from a few clothing details and gestures, the group of three figures who admire Admiral Michiel de

Ruijter's tomb is very similar to ours.

Son of a schoolmaster of Alkmaar, Emanuel de Witte was trained in his native town and then in Delft with Evert van Aelst, a still life painter. In 1636, he registered in the Alkmaar guild, and then resided briefly in Rotterdam from 1639 to 1640, before settling in Delft where he joined the corporation in 1641. De Witte now painted various subjects: portraits, mythological scenes, history and genre paintings. The decisive event which oriented the rest of his career was the discovery in about 1650 of Gerrit Houckgeest's church interiors, such as *The Old Church in Delft with the Tomb of Piet Hein* (1650, Rijksmuseum) or *The New Church of Delft with the Tomb of William the Taciturn* (1651, Brussels, Royal Museums of Fine Arts). Adopting the same subjects and similar angles for his views, De Witte, as an accomplished painter, was interested nonetheless less in a rigorous rendering of perspective than in light and color effects. The artist didn't hesitate to cut off architecture that was too long in order to concentrate his attention of tombs and figures, passing a lot of time on furniture, decor, the crowds pressing against one another during sermons, or picturesque events in churches when no religious services were taking place.

In 1652, De Witte left Delft and moved to Amsterdam. Henceforth, many of his works evoke the old and new churches in the city which the artist rarely depicted as such. On the contrary, he took all kinds of liberties, not in order to reconstitute the impression given by these edifices, but to recompose a space adapted to scenes which he wanted to take place, and which were partially recognizable. Our sketch, void of architectural elements, preserves precisely this aspect of De Witte's originality which concentrated on the realistic evocation of

Amsterdam society and the importance of faith and exchange. While avoiding brusque body language or too insistent narrative, the painter reveals himself as a discreet observer who goes beyond poses and attitudes to capture his figures' pride, humility, vanity, indifference, or curiosity. De Witte's soft light and vibrant shadows, unequalled in Dutch church painting, can be found here. They confer a special charm to his works which are able to transcribe the poetry of the place with its silence and muffled atmosphere.

Exceptional evidence of De Witte's working methods, for which, as opposed to Pieter Jansz. Saenredam and Gerrit Houckgeest, we know hardly any preparatory drawings, our studies confirm the rapidity of his brushstroke and his inventiveness, especially in the last years of his career. As in his paintings, the chromatic range is articulated around nuances of white, grey, and brown ochre, while the expressive virtuoso plastic handling fully participates in the entire work's powerfulness. The loose precise brushstroke which summarizes essentials in a few touches seems to prefigure the 19th century Romantics and appears surprisingly modern.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Ilse Manke, "Nachtraege zum Werkkatalog von Emanuel de Witte," *Pantheon*, September-October 1972, vol. XXX, pp. 389-390 (painting).
- Walter Liedtke, *Architectural Painting in Delft: Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte*, Doornspijk, 1982, p. 115, Appendix III, cat. 236 (painting).
- Bernard Maillet, *Intérieurs d'églises: la peinture architecturale des écoles du nord: 1580-1720*, Wijnegem, 2012, p. 484, n° M-1838 (painting).



5

François-Thomas MONDON called MONDON the Younger

(Paris, c. 1709 - 1755)

PROJECT FOR AN ALLEGORICAL FRONTISPIECE WITH THE ACADEMY'S COAT OF ARMS

Circa 1740

Sanguine within black chalk framing line, squared in red chalk

28.5 by 44 cm. (11 ¼ by 17 ⅝ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

In his *Dictionnaire généalogique, héraldique, chronologique et historique*, published in Paris in 1757, François Alexandre Aubert de La Chesnaye-Desbois describes the coat of arms of the Academy of Painters as follows: "azure with three silver escutcheons placed 2 & 1, with a gold fleur de lys in their midst" (vol. III. P. 128). Engraved on the Academy's seal by 1648, this blazon brings together the arms given, according to tradition, to Albrecht Durer and all other painters' guilds by the Emperor Maximilian¹ - three silver escutcheons garnishing their gold field - and the royal fleur de lys in the center which is said to have been added by Francis I.² The three escutcheons refer to the liberal arts of painting, sculpture, and engraving, because the Royal Academy of

Architecture formed a completely separate entity.

Yet until the 18th century, the Academy did not use its coat of arms much, as it preferred the blazon of France in order to distinguish itself from the Parisian guild of Painters which could legitimately claim the coat of arms with three escutcheons, including the fleur de lys.³ Nonetheless the Academy's "official" blazon can be found in Henri Testelin's large painting depicting *Louis XIV, Protector of the Royal Academy of Painting and Sculpture* (Versailles, inv. MV6155) which embellishes the large room where the academicians held their meetings. The king is featured seated on his throne. With his left hand, he places a laurel crown on the head of a young child who is holding the shield with the Academy's arms and who personifies the Academy's guardian spirit, its genius. Scattered at the foot of his throne are a globe with Louis XIV's sign of a Lion, the instruments or tools of the arts, and a sketch in which Painting, shown as a woman, draws a portrait of the sovereign in an oval. In 1714, Antoine Coypel was inspired by it for a vignette engraved by Benoît Audran le Vieux which was intended to introduce the *Description de l'Académie royale des arts, de peinture et de sculpture* by Nicolas Guérin which appeared the following year. Painting was replaced by the Allegory of the Academy laying her right hand on the oval portrait of Louis XIV. She was surrounded by a palette with brushes, a bust of Minerva, and an unfurled scroll with the Academy's coat of arms.

With its typically lively rococo aesthetic of the second quarter of the 18th century, our drawing uses and fills out the same theme by celebrating the Academy through allegorical depiction. The blazon with three escutcheons decorates the cartouche leaning against a pyramidal construction in the center of the page. It is held up by a winged genius, while another with palette in hand points his index finger towards the coat of arms. Another cartouche is attached above it, but this one is empty and seemingly intended for an inscription,

as indicated by the figure of Painting, recognizable through her attributes: palette, brushes, and maul stick. A lion stretches out below this assemblage between the volutes and shells of the large cartouche. On either side of the monument, in what seems to be a workshop for a French park, are scattered various works, engravings, famous sculptures including the Farnese Hercules, the Belvedere Torso, a Medici Venus with thin hair, vases, busts, capitals, an oval painting showing Apollo with his lyre, rolls of paper, and squares. Putti can also be seen in the act of drawing. The whole composition has been squared off to facilitate transfer: it was undoubtedly an engraving project, and more precisely, intended for a frontispiece or a heading, the empty cartouche waiting to be filled in with its text. The work for which our sanguine was intended remains to be identified, but it probably was either a commission for the Academy, or a composition sufficiently ambitious that the artist would be received by the guild.

Our drawing's style is in the tradition of François Boucher's ornamental compositions, and especially takes after those of Jacques de Lajoue. The inventiveness and spectacularity of forms and ornament, composition in several dense and crowded layers, decorative profusion, and minute attention given to figures which are much more apparent than in the work of other rocaille ornamentalists such as Meissonnier, Babel or Peyrotte. These features and the choppy vibrant line are characteristics of one of the most original 18th century ornamentalists, François-Thomas Mondon.

Son of Pasquier Mondon, a Parisian goldsmith-engraver, François-Thomas Mondon was an engraver, draughtsman, and supplier of models for goldsmithing. He is particularly representative of the marriage between the decorative arts and drawing which took place during the period of French rocaille. Mondon, however, remains a rare artist. His career is only documented with any precision between 1736 and 1740, while under the protection of the Duke of Chatillon, the Crown Prince's Governor, to whom he dedicated several of his

engraved suites which earned him the title of "draughtsman for the King's *Menus Plaisirs*." The artist participated in the publication of several collections of decoration, of rocaille forms, trophies, "cartels" or cartouches, and provided the drawings for several frontispieces, including that for the *Nouveau Livre d'écriture d'après les meilleures* (sic) *exemples* of the master calligrapher Louis Rossignol.

In several of his compositions, mainly engraved by François-Antoine Aveline, the same architectural elements can be found as in our sanguine, as can the same cartouches all in curves and counter curves, the same putti with mischievous expressions and slightly awkward gestures, the same minute precision in the rendering of details and vegetation, and even, in the *livre de Trophée* of 1736, a very similar lion under the cartouche with the coat of arms of Savoy (pl. 1) and the Farnese Hercules (pl. 2). With the *Noontime (Heure du Midi)* which recently entered the collections of the Cognacq-Jay Museum, our sheet is the second largest sanguine drawing known by Mondon who is revealed as a refined and marvelously imaginative artist.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Marianne Roland Michel, "François-Thomas Mondon, artiste "rocaille" méconnu", *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, year 1978, Paris, 1981, pp. 150-158.

¹ Isaac Bullart, *Académie des sciences et des arts, contenant les vies & les éloges historiques des hommes illustres*, vol. II, Amsterdam, 1682, p. 385.

² "Francis I [...] honored the painters with a *fleur de lis* [sic] of gold in their coat of arms midst three escutcheons." (Martin de Charmois' request to the King and his Council on the subject of establishing an Academy of Painters and Sculptors, January 1648, Paris, E.N.S.B.-A., mss. 25¹).

³ This blazon figures as a heading for the *Statuts, ordonnances et règlements de la Communauté des Maîtres-Peintres*, Paris, Bouillerot, 1672.



6

Jean Étienne LIOTARD

(Geneva 1702 – 1789)

PORTRAIT OF A GENTLEMAN FROM THE COURT OF MARIA THERESIA OF AUSTRIA

c. 1744

Pastel on parchment

69 x 56 cm. (27 ³/₁₆ in. x 22 in.)

Provenance

- Anonymous Sale, Lucerne, Fischer, November 1954, lot 1981 (with its pendant, identified as of Kaunitz and his wife).
- Sale, Lucerne, Fischer, 22 May 1992, lot 2446 (with its pendant, same identification), ill., sold together for 12 000 Swiss Francs.
- Sale, London, Sotheby's, 8 July 2004, lot 123 (without pendant).
- France, Private Collection.

Related Works

- Our portrait has a pendant, *Portrait of a Woman*, 69 x 56 cm.: Sale, New York, Sotheby's, 21 January 2004, lot 103; Giancarlo Baroni; Sale, New York, Sotheby's, 29-30 January 2013, lot 23; Sale, Paris, Christie's, 25 March 2015, lot 139, *ill. 1*). See Roethlisberger and Loche, 2008, I, pp. 333-334, n° 132, fig. 218.

Son of Antoine Liotard, a merchant of Montélimar who went into exile in Geneva with his family after the Revocation of the Edict of Nantes, the future pastellist was first trained by the Genevan miniature painter Daniel Gardelle and then by Jean-Baptiste Massé in Paris. The young artist failed to win the Prix de Rome, but made a reputation as an excellent portraitist and miniaturist. Appointed ambassador to Naples in October 1735, Louis Brûlart de Sillery, Marquis de Puisseux, sought a painter to accompany him on the voyage to Italy, and François Lemoyne recommended Liotard. The artist thus was able to undertake an artistic Grand Tour which took him to Rome, where he painted Pope Clement XII and several cardinals, and then to Florence, Naples, Malta, the Greek Isles, and Constantinople.

After four years by the Bosphorus, Liotard accepted the Prince of Moldavia's invitation and spent ten months in Iasi before going to Hungary in 1743 and Vienna where he remained for a year and a half. Nicknamed "the Turkish painter" on account of his beard and turban, Liotard was immediately successful at the Imperial court. Enthralled with his Ottoman drawings and undeniable talent as a portraitist, Maria-Theresa of

Austria and Francis of Lorraine were the first to pose for the artist and grant him their full protection

During this sojourn in Vienna, Liotard produced his most famous pastel, *The Chocolate Girl* (Dresden), and his *Self-Portrait in Turkish Costume* for the Uffizi, along with several portraits of members of both the Imperial aristocracy and of the Hapsburg family. With surprising audacity in a royal milieu which was totally new to him characterized by its own particular pomp, he imposed an original vision of official portraiture profoundly inspired by court style, even while giving a more immediate natural image to sovereigns and their entourage. Liotard's success in Vienna assured him European fame and a career as a cosmopolitan court portraitist who was solicited as much in Bayreuth, Darmstadt, and Vienna, as in London or Paris. He was exceptional in the extent of his travels and excelled in diverse formats and techniques, namely pastels, oil paintings, and miniatures. In Vienna, according to the autobiography adapted by his oldest son, Liotard first painted Maria-Theresa and Francis of Lorraine, whose titles at the time were Queen of Hungary and Grand Duke of Tuscany respectively. He then portrayed the "Empress Mother [Elizabeth-Christine of Brunswick-Wolfenbüttel], Prince Charles of Lorraine, the Grand Duke's brother, the Empress' sister [Marie-Anne of Austria, sister of Maria-Theresa, wife of Charles], Duchess Charlotte [Anne-Charlotte, sister of Francis of Lorraine]¹ and the oldest Archduchess (Marie-Anne of Austria, daughter of Maria-Theresa, future abbess)."²

The painter's main activity consisted of producing numerous replicas of these portraits: he remembered having thus received no less than thirty commissions in the same day.

The members of the Imperial couple's close circles also certainly solicited the artist for portraits of themselves, yet only two pastels of aristocrats can be associated with Liotard's first stay in Vienna, notably our work and its pendant. (*ill. 1*).

About ten years ago, these two pictures appeared on the market and were subsequently separated. They depict a couple of very high rank. Slightly turned towards each other, these half-length portraits share a similar emphasis on the bust, as well as a simplicity in the mauve costumes trimmed with martin fur, and coloring built on harmonies of browns and pinks which are only interrupted by the grey and whites of the shirts and powdered wigs, not to mention the golden yellow hues of the galloons which embellish the gentleman's indoor attire. He himself appears to have more luster, a more dynamic pose, livelier gaze, and a slight smile. With a very graceful gesture, he holds the edge of his fur-lined robe.

The couple's name remains to be discovered, as the traditional identification as the Count and Countess of Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton and Maria Ernestine von Staremburg, is refuted through comparison with sure depictions of them. Kaunitz thus had a blue gaze, whereas the sitter in our pastel has brown eyes. However, our proud character, who is perfectly conscious of his own importance, must certainly descend from a lineage as ancient as that of the Kaunitz. He probably occupied a situation at court comparable to that of the Count who was Plenipotentiary Minister in Turin and then Brussels. Our sitter's high position is confirmed by the existence of a miniature by Liotard of the wife, the lady in the pendant, clothed "in Turkish style," in a buttoned pink flowered dress and white caftan trimmed with fur (*ill. 2*).³ This costume, in fact, recalls one painted by Liotard of Marie-Theresa herself in Turkish costume with a mask which is known through copies. Perhaps commemorating some court entertainment, this portrait of the Empress completed her depictions in court costume and coronation attire. Our pastel and its pendant offer the most similarities, as much in the presentation as in technique, to the first of these images: realized by Liotard as soon as he arrived in Vienna at the end of 1743, it shows the sovereign in a straw-yellow dress and without a crown (*ill. 3*).

Very personal, lively, and incisive, the portrait of Maria-Theresa displays a surprising freedom of touch in the clothing and background which is in sharp contrast to the more precise handling of the face. The same disparity in modeling can be seen in the pastel which we present here and in its pendant. On vellum carefully whitened and rubbed down, the artist traces the preliminary contours in stilet, then goes over everything with dark stumped chalk. The head and hand are then worked very delicately through overlapping short vibrant hatching loaded with warm and cold hues. As in the

pastel of the Empress, Liotard insists on light reflections in the iris and corner of the lips. He emphasizes the bridge of the nose with a pinkish blurred shadow. He is as meticulous in rendering the curls of the wig, the vaporous lace of the tie and cuffs, and the silkiness of the fur. In contrast, the execution of the habit is vigorous and rapid, almost sketched, as it plays with the ivory color of the parchment left in reserve, without detracting from the shimmering fabric. Finally, the brown, neutral, and irregular brown background seems to be enlivened by an interior light.

This diversity in finishing between elements that make up the portrait and draperies that appear unfinished, even though it is a perfectly finished work, constitutes one of the particularities of the first Viennese pastels by Liotard. It is in contrast to the more uniform finish of subsequent works by the artist. Here, the Genevan painter displays brilliant rendering, as well as a fine original spirit anticipating both the taste for sketches which would blossom in the late 18th century and the experiences of portraitists in the following century.

A.Z.

We are grateful to Mr. Marcel Roethlisberger for having confirmed the authenticity of our pastel.

Related Literature

- Neil Jeffares, *Dictionary of pastelists before 1800*, London, Unicorn Press, 2006, p. 345.
- Marcel Roethlisberger and Renée Loche, *Liotard*, Doornspijk, Davaco Publishers, 2008, vol. I, pp. 333-334, cat. 132, repr. vol. II, fig. 218.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, on-line version, updated December 31st, 2018: <http://www.pastellists.com/Articles/LIOTARD2.pdf>, p. 10, n° J.49.1733.

General Literature

- Renée Loche and Marcel Roethlisberger, *L'Opera completa di Liotard*, Milan, Rizzoli, 1978.
- Anne de Herdt, *Dessins de Liotard, suivi du catalogue de l'œuvre dessiné*, exh. cat. Geneva, Museum of Art and History, Paris, Louvre Museum, RMN, 1992.
- Claire Stoullig, Isabelle Félicité Bleeker et al., *Jean-Étienne Liotard 1702-1789 dans les Collections des Musées d'Art et d'Histoire de Genève*, exh. cat. Geneva, Museum of Art and History, Somogy, 2002.

¹ Marcel Roethlisberger reads "the sister of the Empress the Duchess Charlotte" and thinks that Liotard confused Marie-Anne of Austria with Charlotte of Orleans, mother of Francis of Lorraine, who died in 1744 in Commercy and never went to Vienna. Undoubtedly, the two names should be separated, and that of the "Duchess Charlotte" read as Anne-Charlotte of Lorraine, secular Abbess of Remiremont, who arrived at the Imperial Court in 1744 to attend her brother's coronation.

² Pub. Roethlisberger and Loche, 2008, p. 67.



7

Charles PARROCEL

(Paris, 1688 - 1752)

A FUSILIER FROM THE FRENCH ARMY SEEN FROM BEHIND

c. 1744-1745

Sanguine heightened with white chalk on beige paper

Horizontal fold

45 x 40 cm. (17 1/16 x 15 3/4 in.)

Provenance

- Sale, Paris, Drouot, M^e Tilorier, 23-25 January 1980, lot 269, ill.
- Jacques Malatier (1926-2017) Collection, Paris.
- His Sale, Paris, Drouot, Ader, 10 October 2018, lot 23.

Active from the 16th through 18th centuries, the Parrocels were one of the longest dynasties of French artists. They worked in Paris as well as Montbrison, from whence they originated, and in Avignon, Rome, Vienna, Venice. In fact, it was in the Venetian Republic that Joseph Parrocel forged a loose vigorous easily recognizable style which blossomed in his battle and hunting scenes. His aesthetic found its logical continuation in the nonetheless original work of his son. As

Joseph died before Charles was sixteen years old, the son was not able to take advantage of his father's advice for very long, but he benefited from the visual language of the works themselves. His inventory after death reveals that he owned several canvases by Joseph, as well as a certain number of drawing portfolios, including one of three hundred forty sheets.

The young artist completed his training under Charles de La Fosse and Bon de Boullogne. According to Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, he also served in the cavalry in order to gain better knowledge of "the military details he was destined to depict." In 1712, Parrocel went to Italy where he spent several years. Received into the Academy in 1721 upon presentation of the *Cavalry and Infantry Combat*, he rapidly acquired a great reputation, like his father's, as a painter of battles and military life: critics unanimously acclaimed him for his lively imagination, powerful use of color, and facility in brushwork. His identified painted corpus nonetheless remains relatively reduced, and consists mainly of large royal commissions such as *Mehemet Effendi, the Turkish Ambassador, arriving at the Tuileries, March 21st, 1721*, presented at the competition organized by the Duke of Antin in 1727, *The Elephant Hunt* and *the Bull Hunt* for Louis XV's *Exotic Hunts* in the Grand Gallery of Versailles, and especially the series illustrating the Flanders campaign of 1744-1745. Charles Parrocel's known work, on the other hand, includes more than two hundred fifty drawings in various techniques, a disparity that was noticed already in the 18th

century by Pierre-Jean Mariette: "one can count his paintings, there are so few of them; he did a greater quantity of drawings [...] and among them can be seen some that are pure beauty."¹ This observation is picked up by a contemporary anonymous biographer who indicates that the artist "left a considerable number of drawings that are scattered as much throughout the kingdom as in foreign countries where they are highly sought."² Among the admirers of his talent can be found all the great drawing collectors of the period, such as Dezallier d'Argenville, Jean de Julienne, Count Carl Gustav de Tessin, and Antoine de La Roque, Director of the *Mercure de France*.

As was the case for many of his colleagues, drawings constituted an autonomous mode of expressions for Parrocel, and certain sheets had no particular destination. Others, however, were intended to become engravings or were in preparation of paintings, as can be seen in drawings of isolated figures outlined in black or red chalk made for the *Turkish Ambassador Arriving at the Tuileries*, such as the *Figure in Oriental Costume seen from behind* (ill. 1).

At first glance, our drawing seems to belong to this same group of studies often taken on the spot. It consists of a foot soldier armed with his rifle, seen from the rear to his waist, advancing with very supple natural movements. His unadorned uniform and lack of a wig betray his status as a simple soldier. This figure can easily be imagined in one of Charles Parrocel's battle scenes in the heat of the action, marching with his infantry regiment against an enemy group. Such figures seen from behind appear constantly in the artist's work, as they make it possible to accentuate the depth of space and direct movement into the distance, as opposed to massing the protagonists in the foreground.

Nonetheless, the precise rendering, controlled line, judiciously placed white highlights, balanced composition, and especially, the large format of our sheet suggest a completed drawing rather than a preliminary sketch of figure study which usually are smaller (*ill. 2*). Our sanguine can be compared to a *Seated Soldier Holding a Glass* drawn in red, black, and white chalk which is of similar dimensions (40 x 20 cm. private collection.)

Here the framing at the waist and tight hatching in the background contribute to isolating the figure, and give him a monumentality which is unimaginable in a vaster composition of multiple figures. At the same time, the veracity of his quick movement which fluffs the hair on his temples suggests observation made on the spot, probably

when the artist accompanied the king's troops in Flanders. This factor makes it possible to date our drawing to about 1744-1745.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Une Dynastie de peintres, les Parrocel*, exh. cat. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, "Carnets d'études 9," 2007.
- Hélène Rihal, *Charles Parrocel, nouvelles perspectives de recherches*, mémoire de DEA, Université de Paris, 2003.

¹ Mariette, *Abeceario*, ed. Ph. De Chennevières et A. de Montaignon, Paris, 1857-1858, vol. IV, p. 83.

² *Vie de Charles Parrocel par un auteur anonyme*, Paris, Bibliothèque de l'INHA, mss 1084 VII, cit. by H. Rihal in E. Brugerolles 2007, p. 43.



8

François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

PREPARATORY STUDY OF A WIND SPIRIT FOR JUNO ASKING AEOLUS TO RELEASE THE WINDS

1769

Black chalk and stump, highlights in sanguine, white chalk, and black pastel on cream laid paper, frame outline in black ink.
27.6 x 40.3 cm (10 7/8 x 15 7/8 in.)

Provenance

- Great Britain, Private Collection.

Related Works

- *Juno Asking Aeolus to Release the Winds*, 1755, oil on canvas, Kimbell Art Museum, Fort Worth, inv. AP 1972.08 (*ill. 1*).

Boucher's last studies on paper are among the most impressive in the power of their lines and simplification of mass. This one dates to the last months of his life and is preparation for one of a group of six paintings commissioned by Jean-François Bergeret, Lord of Frouville, younger brother of Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt, Comte de Nègrepelisse, for the private mansion which he had just acquired. These canvases are dated 1769, two of them belong to the J. Paul Getty Museum in Los Angeles (inv. 71.PA.54-55), while the four others, including the one related to this drawing, are in the Kimbell Art Museum, Fort Worth (inv. AP 1972.07-1972.10). Many variations can be found between the initial horizontal project for this composition in pen and brown ink, conserved in the Jeffrey Horvitz collection (inv. DF 28) and the Kimbell canvas (*ill. 1*). They suggest that François Boucher proposed an initial sketch, a *première pensée*, which he subsequently modified profoundly so as to create a vertical format with much more condensed action. The studies of details of figures in the paintings came later, and from one to the next, one can still follow the evolution of the artist's thoughts about the final picture.

Such is the case with our drawing in which François Boucher depicts

a wind spirit obeying Aeolus. The subject is inspired by the Prologue to Virgil's *Aeneid* which tells how Juno promised the demi-god Aeolus, son of Neptune, lord of the winds and King of Aeolia, to give him the nymph Deiopea if he destroyed the Trojan fleet before it arrived in Italy. The rapid placement of face and hands, the efficient use of stump to suggest mass and shade, the light sanguine strokes to render flesh, the firm outlining of the male body and the way it is handled in sections are characteristic of François Boucher.

Here he is not working from life, but from "imagination" and, before our eyes, modifies his initial idea of a less visible chained spirit, whose upper torso would have appeared coming out from the rocks opened by Aeolus with his head turned towards the god. This first idea can be seen in a drawing from the collection of Jeffrey Horvitz (inv. DF 666, *ill. 2*). The choice is made here of a more dynamic figure already in motion. The artist knows exactly what he wants to do with it, as can be seen in the white chalk highlights which descend from the upper left corner of the paper to the back and then pass behind the torso, and also in the incomplete lower body which doesn't appear in the painting. His creative thought process is thus displayed in action before us, a fact which irresistibly brings to mind the testimony of his contemporaries concerning his inventive abilities: "Not I, nor anyone," says, for example, his student Mannlich in 1765, "could have believed such virtuosity, if we hadn't been witness to this *tour de force*

every day." Women are also the subject of studies which are sometimes very developed, as is the case for a reclining naiad seen from behind, highlighted in pastel, and which takes up the foreground of the final composition (Paris, Louvre Museum, inv. RF 3879.)

Detailed studies for these ultimate mythological pictures resurface little by little, often without any old lineage. Maybe they were among the numerous portfolios, as were many drawings from Boucher's last years, described in the painter's studio. The Fort Worth canvas, in fact, figures among the artist's last works. He died the following spring. The painting, with its preparatory drawings, shows that, even physically quite weakened, Boucher had kept his power for composition and his technical virtuosity intact right up until the end.

Françoise Joulie

General Bibliography (Unpublished Work)

- Alastair Laing, *The Drawings of François Boucher*, exh. cat. New York, Frick Collection, Forth Worth, Kimbell Art Museum, 2003-2004, p. 197, under cat. 75.
- Alastair Laing, *François Boucher. 1703-1770*, exh. cat. New York, Metropolitan Museum of Art, 1986-1987, under cat. 84.
- Alexandre Ananoff, *L'œuvre dessiné de François Boucher (1703-1770)*, Paris, F. de Nobele, 1966.



9

Nicolas-Marie OZANNE

(Brest, 1728 – Paris, 1811)

VIEW OF THE PORT OF BREST, SEEN FROM THE RECOUVRANCE SIDE

c. 1790

Pen and brown ink, grey wash, paper enlarged by the artist
24 x 38.5 cm. (9 1/16 x 15 1/8 in.)

Provenance

- Sale, Paris, year unknown, lot 161 (according to label on verso of mount).
- Sale, Monaco, Sotheby's, 15 June 1990, lot 68.
- France, Private Collection.

Son of an innkeeper, former cook for the captain of Roquefeuil, Nicolas Ozanne was noticed at a young age for his talent in drawing and his sense of technical and scientific observation. At the age of ten years, he entered into the service of Roblin, master of drawing at the School for the Navy Guards in Brest. In 1743, he became Roblin's deputy and then replaced him in 1750. He simultaneously took responsibility for training his youngest brother, Pierre, who would also become a Navy draughtsman and engineer. Nicolas Ozanne was only 24 years old when he became involved in the work of the Naval Academy which had just been created in Brest.

The grand reputation of his work won him the favor of the Minister of the Navy, Antoine-Louis Rouillé, and the support of Henri-Louis Duhamel Du Monceau, the General Inspector of the Navy. The commissions he received went from drawing vessels and views of Le Havre commemorating the visit of Louis XV in 1749, to combat views and illustrations of treaties. In 1755, he received a paid leave to be able to accompany Joseph Vernet in his travels for the *Ports of France*. Twenty years later, it was Ozanne who created a new series of sixty views of the ports of the kingdom.

Appointed Draughtsman of the Navy at Versailles in 1757, and then put in charge of work in the war office of the geographical engineers, Ozanne was soon entrusted with the important mission of educating first the Duke of Burgundy, then the Crown Prince (the future Louis XVI), and his two brothers, the Counts of Provence and of Artois (future Louis XVIII et Charles X, respectively) in naval matters, construction, and navigation. The construction of the flotilla of Versailles and the corvette, the *Aurora*, for the scientific mission of the Marquesse of Courtanvaux crowned his career as a naval engineer. Definitively established in Paris in 1765, the artist was busy publishing his works, mainly engraved by his sisters Jeanne-Françoise and Marie-Jeanne. He retired in 1791, after forty-seven years of service, but never stopped drawing until his death in 1811. His work, exclusively graphic, is entirely devoted to the maritime world, where he affirms his conscientious and subtle knowledge. Each of his pages is the faithful expression of something seen and experienced, traced with a sure hand and the didactical sense of a drawing master. Generally in wash, his light, precise, luminous, and elegant drawings were intended mainly to be reproduced in engravings. Some isolated

ships may be found, but many of the views are purely decorative, peopled with figures whose pleasing liveliness comes from lessons Ozanne learned from Natoire and Boucher.

It is not by chance that his most inspired compositions concern the port of Brest, his native city, of which he drew all the quays from the cove of the Powder Mill and the Rose Artillery to the mouth of the port, the arsenal, the covered hold, the Pontaniou basins, and the provisions storehouse.

Our drawing can be compared to the *View of the Port of Rouen from Upriver* conserved in the Museum of Fine Arts in Rouen and dated 1792 (*ill. 1*). Not only does it have the exact same dimensions as our view of Brest, but it is drawn on a sheet of paper glued by the artist himself onto a larger one. The two works also share the same light touch, the broad space reserved for a sky covered with vaporuous clouds, and the narrative content. Even if, in the Rouen drawing, it is only an agreeable stroll, the "main subject" of our wash, enveloped in a soft light, is a lot more moving, because it concerns the return of a naval officer welcomed joyfully by his spouse, children, and dog. Our wash is thus later than the *Ports of France* series and offers a view from an as yet unpublished angle in Ozanne's corpus. The artist is situated on the west bank of the Penfeld, at the level of the actual Recouvrance Bridge, in order to be able to include the quay with its houses, the entrance of the river closed by chains, with its merchant ships, sailing barges, and warships, including a demasted vessel, as well as the castle, Vauban's fortifications, and the mast house. Remarkably precise and nonetheless light, Ozanne's drawing describes life in a port with a graceful, aerial and deliberately theatrical staging in which everyone – merchant, worker, washerwoman, porter – is occupied. Boats slip along calm water, sea gulls sweep the sky, dogs play, smoke billows out of chimneys while sails and canopies swell under the wind.

A.Z.

Literature

- Charles Auffret, *Une famille d'artistes brestois au XVIII^e siècle. Les Ozanne*, Rennes, 1891.
- Jacques Vichot, "L'œuvre des Ozanne: essai d'inventaire illustré," n^o 87-102, 1967-1971, especially n^o 93, 1969, n^o B2a.



10

Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 - Paris, 1805)

YOUNG BOY IN A CAP

c. 1775

Two different sanguines

Verso : Study of a foot (ill. 1)

Inscribed in sanguine on verso: GREUZE

28 x 21.7 cm. (11 x 8 5/16 in.)

Provenance

- Probably sale, Paris, March 12th, 1893, expert Febvre, lot 8: "Head of a Child. Sanguine. Turned three-quarters to his right, ruffled hair, parted lips, expressive eyes. 28 x 23 cm."
- Alfred Normand Collection (1910-1993), Paris (Lugt 153c lower right), then by inheritance.

"Painting the private life of man is M. Greuze's great talent. Expression of simple manners, of candor, love, desire for liberality, recognition, filial tenderness; these are the subjects which he takes from nature and renders with the most interest."

Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, 1776.

One of Greuze's particular and constant traits, the primordial element of his singular art, was his interest in expression of the passions. A traditional characteristic of grand history painting, expression allowed Greuze to crystallize the dramatic situation of his figures even though the subjects themselves came out of daily experience that normally would have been associated with genre painting. Expression also created this necessary bond between the work and spectators who perceived the protagonists' feelings and felt deep empathy for them: "the interest and pathos which surprised connoisseurs and made these hitherto indifferent souls shed tears at the magic power of painting [...] and the Painter who knows how to move us in this way is, for us, a new Raphael."¹

These eulogistic statements were by Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, painter and collector, great great nephew of Louis XIV's painter who, a century earlier, had delivered the famous *Lecture on General and Particular Expression*, published in three successive versions and illustrated by engravings after Charles Le Brun's drawings. In the second half of the 18th century, the work by the first Director of the Academy was more than ever relevant, largely on account of the influence of the *philosophes* and naturalists. In 1760, Watelet pleaded in his *Art of Painting* for the depiction of the passions oriented towards social and moral usefulness. Six years later, Diderot wrote at the head of chapter IV of his *Essays on Painting*; "Expression is in general the image of feeling." Finally, in 1768, the year in which Greuze was received into the Academy, the Comte de Caylus founded the prize for facial expression, the *Prix de la Tête d'expression*.

An attentive and indefatigable observer who, with exceptional skill, caught the image of the men around him, Greuze renewed Le Brun's method and adapted it to modern life. Moreover, he pioneered extending the study of human expression to children's physiognomies. The expressions adopted by his sitters don't have the exaggeration of those illustrated in the *Lecture*. Instead of archetypes, Greuze proposed poses and expressions which seemed to occur naturally, as with our child who is about ten years old at the most. The artist concentrated solely on the child's head and paid little attention to the fold down collar or delineation of the ear. He sculpts the sitter's high cheekbones and small snub nose with sanguine, and details delicate loose strands of hair which escape from under the supple cap. The firm confident lines let white paper show through in places. These reserves suggest light come from the right to illuminate the temple and chin, and skim through the bangs. This boy in the blossom of youth is portrayed with entirely apt gentleness and tenderness. The parted lips and large wide open eyes give him a slightly surprised uneasy air balanced by a small gleam of hope in his gaze.

It has not been possible to relate our study directly to any known canvas. Its finished character and the firmness of the sanguine tend to indicate that it would have been done during the artist's mature years. Our beautiful child's head might be compared stylistically to drawings related to the pictures of the 1770's, especially *The Father's Malediction: the Ungrateful Son*, and *The Father's Malediction: the Son Punished*. In them can be seen the same manner of modeling forms by using subtle cross-hatching in sanguine. These preparatory studies are usually produced on paper twice this size, as opposed to certain

drawings which were intended either for engravings, or for collectors who, already in Greuze's lifetime, avidly sought his graphic work.

The Pouting Girl from the Jean Bonna Collection has exactly the same dimensions as our *Young Boy* (ill. 2). Taken from one of the figures in *Reading the Bible* of 1755, *The Pouting Girl* was engraved in the sanguine manner by Louis-Marin Bonnet in 1766, the year in which Greuze published the collection of *Heads of Different Characters*, which mainly consisted of the most significant and expressive heads from his paintings, and was conceived as the artist's response to Le Brun's *Lecture*.

As opposed to *The Pouting Girl* with its firm clean lines, our child's head, which is handled with suppleness in two shades of sanguine, does not lend itself to being transformed into an engraving, but fits

in with Greuze's isolated drawings. As is the case with certain of these autonomous works, the verso of our sheet has been used for a nude foot appearing below a flowing drapery in keeping with the artist's pseudo-antique subjects (ill. 1).

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Edgar Munhall, *Greuze the Draftsman*, exh. cat. New York, Los Angeles, 2002.

¹ Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs* Paris, 1776.



11

Anne-Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON
(Montargis, 1767 – Paris, 1824)

HERO POURING PERFUME ON LEANDER'S HEAD JUST AFTER HE ENTERS THE TOWER

c. 1810

Black chalk heightened with white on blue paper
Verso: initials of Girodet's post-mortem inventory
(Lugt 3005e)
18 x 15.5 cm. (7 1/16 x 6 1/8 in.)

Provenance

- The artist's collection.
- His deceased sale, 11-25 April 1825, part of lot 330 ("Suite of twenty compositions, of small dimensions, some sketched in black and white chalk on blue paper, other simply outline. Three are finished with stump and black chalk on white paper.")
- Lot hammer price 272 francs, then scattered.
- Sale, Vienna, Dorotheum, 19 March 2002, lot 26.
- Sale, Sotheby's London, 9 July 2003, lot 127 (as *Cupid and Psyche*).
- France, Private Collection.

Related Work

- Lithograph during the artist's life and under his direction by Joseph Dassy in 1820. Printed by C. Costans, Paris.

Inspired by a very ancient legend known by Virgil and Ovid, Museum the Grammarian, an Egyptian poet from the 5th or 6th century, narrated the tragic love of Hero and Leander in a poem of three hundred forty three verses in Greek. Leander,

a young Greek, lived in the town of Abydos on the banks of the Hellespont. One day, during a festival, he encountered Hero, the priestess of Aphrodite at Sestos situated on the other side of the strait. He fell head over heels in love. Thanks to his words which take up most of the poem, he manages to make himself loved by the young woman. But she is sworn to chastity, and at the request of her parents, lives as a recluse in a tower overlooking the sea. Thus, every night, Leander swims across the Hellespont guided by the flame lit by Hero. During a storm one night, the wind extinguishes the light and the young man drowns. In the morning, Hero discovers her lover's corpse tossed up by the sea. She hurls herself off the top of her tower.

Published in Venice in 1494, the Grammarian's poem was translated into French in 1541 by Clément Marot, but it wasn't until the 18th century that the story of the two lovers of the Hellespont became really famous. In 1784, its prose translation by Gabriel de La Porte du Theil appeared, then in 1796, that of Jean-Baptiste Gail which was more elegant and faithful to the original. In 1805, Charles-Louis Mollevaut published a version in verse, but it had neither the grace of Marot nor of Girodet's version published in 1829 by Pierre-Alexandre Coupin with other literary and poetic works by the artist.¹ An accomplished poet, the painter had already translated Anacreon's and Virgil's *Odes* which he accompanied with a "multitude of compositions which his pencil improvised," because, as the Perpetual Secretary of the Academy, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, said in his posthumous elogy to Girodet, the latter "did not read anything that didn't become the program for a new subject" and "did not let go of a poem which he had not translated into a drawing."²

Hero and Leander kept Girodet busy at the end of his career and inspired a whole series of drawings on blue or white paper. Responsible for the artist's inventory before the sale of his studio in April 1825, Alexis-Nicolas Perignon, Girodet's student, gathered these pages into the same lot 330. Identifiable, mainly because of Perignon's initials on the back, accompanied by those of Benoist Antoine Bonnefons, appraiser, and of Laviaille and Antoine-César Becquerel, the executor of the artist's will,³ the drawings were subsequently scattered to various private collections.

Of the twenty studies of Hero and Leander which Coupin situated between 1810 and 1814, at least eight are known.⁴ Six were acquired by the Louvre in 1877 by M. Vionnois (inv. RF 410-415, *ill. 1*): *Hero Sacrificing to Venus*; *Leander on the Banks of the Hellespont*; *Hero and Leander Mounting the Tower*; *Hero Climbing Back Up the Tower in the Morning*; *Leander Dying as He Crosses the Hellespont*; and *Hero Plunging Into the Waves*. Two others recently appeared on the art market: *Leander untying Hero's Belt*⁵ and *Hero Discovering Leander's Drowned Corpse*. Our drawing thus constitutes the ninth one known of the cycle and the fourth in order of narration.

More or less finished, the drawings appear to have been meant as preparation for lithographs intended to illustrate the artist's translation of Museum. Nonetheless, only our composition was engraved in 1820 by Joseph Dassy, Girodet's student (*ill. 1*). The latter added several modifications and only kept the poses of the two protagonists. Everything indicates that Coupin's suggested dating is exact and that our study is from before 1814, the year when Pierre-Claude Delorme, also Girodet's follower, presented a large oil on canvas painting of the same subject to the Salon (unpublished in the livret).

After his master's death, Dassy lithographed *Leander Untying Hero's Belt*, not after the study, but after a very finished oil sketch that was

in Becquerel's collection at the time.⁶

The series dramatizes two lovers, accompanied by Love or Cupid, who is an emotionally involved accomplice, and by Venus, sometimes as an intractable goddess, sometimes - as in our drawing - in the guise of Hero's servant. In this, Girodet follows the antique text which often calls on the two divinities even if neither takes an active role in the story. Nonetheless, probably to avoid any confusion, the artist deleted Venus from the two final compositions which are known from Dassy's lithographs. He replaced her with a statue of the goddess of love (*ill. 1*).

Quick and lively, Girodet's drawings for *Hero and Leander* are initial sketches, *premières pensées*, inspired by close reading of the ancient text. They are as laconic as the artist's illustrations for *Phædre* and *Andromache*, exhibited in the Salon of 1804, but do not have the sheer purity of the later drawings for Virgil's *Aeneid*. Here, Girodet depicts the passage cited at the beginning of our entry when Hero welcomes her lover into her chamber and pours precious perfumes over his head.⁷ The supple precise line communicates the artist's efforts to find the best lines for the body and drapery folds in the young woman's transparent tunic. The white highlights emphasize Leander's musculature which is reminiscent of the *Belvedere Torso*, and spreads cold moonlight reflections on the drapery, hair, and wings of Cupid who is curious about Hero's gesture and invisible to the lovers.

A.Z.

We are grateful to Madame Sidonie Lemeux-Fraitot for having kindly confirmed the authenticity of our drawing which will be included in the forthcoming catalogue raisonné on the artist's œuvre.

Related Literature

- Œuvres posthumes de Girodet-Triouon peintre d'histoire, éd. P. A. Coupin, Paris, Renouard, 1829, vol. I, p. LXXX ("1810 [...] *Hero and Leander*. Suite of twenty compositions, of small dimensions, some sketched in black and white pencil [Translator's note: actually chalk] on blue paper, others only line drawings. Three are finished with stump and black pencil [TN: idem] on blue paper: *Hero pours perfume over Leander's head just when he enters the tower*. Lithography by M. Dassy, under Girodet's direction.").

Literature

- Sylvain Bellenger (dir.), *Girodet. 1767-1824*, exh. cat. Paris, Chicago, New York, Montreal, 2005-2007, Paris, Gallimard, Louvre Museum Editions, 2005.

¹ *Ibidem*, pp. 3-21.

² A. C. Quatremère de Quincy, "Éloge historique de M. Girodet peintre," *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut*, ed. Paris, 1934, pp. 323-324.

³ See Sidonie Lemeux-Fraitot, "Inventaire après décès d'Anne-Louis Girodet-Triouon (1767-1824)," in S. Lemeux-Fraitot et V. Bajou, *Inventaires après décès de Gros et de Girodet, documents inédits*, Paris, 2003.

⁴ Certain drawings could have reappeared under erroneous identification.

⁵ A more precise and slightly different sketch by Girodet was in Becquerel's collection in 1829 and was lithographed by Dassy.

⁶ Dassy's lithographs are generally poorly inventoried: the first was thus sold recently under the title of *Daphne and Adonis*, and a proof of the second is conserved at the Carnavalet Museum under the title, *Paris and Helen*.

⁷ The perfume vial is seen on the floor in the lithograph of *Leander Untying Hero's Belt*.



12

Pierre-Paul PRUD'HON

(Cluny, 1758 – Paris, 1823)

**PORTRAIT OF MARIE CHARLOT,
MADAME NAVIER,
MARQUISE DE BEAUVOIR (1782-1863)**

1821

Oil on original canvas

Upper right, Salon of 1822 label: *1048 (Livret number for the Portrait of Mme. Jarre)*

On canvas reverse, supplier's stamp of Belot in Paris used between 1806 and 1825: *belot Rue de l'Arbre-Sec N° 3 A PARIS*

On the stretcher, label of 1912 exhibition

61 x 51 cm. (28 ¾ x 23 ⅝ in.)

Provenance

- The Sitter's collection.
- By descent, to her daughter, Jeanne Marie Adèle Navier (1817-1901), and her spouse, Alexis-Alexandre-Armand Lefèvre (1813-1872), Sceaux.
- Thence by descent, their grandson, Jean-Henri-Louis Nepveur (1866-1912), Paris.
- His wife, Thérésia Trouvé (1883-1979), Paris.
- On loan at Alphonse Kann Gallery, Paris, in 1912.
- Thence by descent, Jeanne Nepveur (1902-1987), Paris.
- Thence by descent, Seillier and Berthelon family, Paris.

Exhibitions

- 1822, Paris, Salon, no. 1049.
- 1912, Saint-Petersburg, Exposition centennale de l'art français, no. 497.

Related Works

- Lithograph, unnamed author or engraver, probably by the artist himself. Rare Lithograph (Berthelon Collection, *ill. 2*).

Charles Clement, author of the biography of Pierre-Paul Prud'hon published in the *Gazette des Beaux-Arts* in 1869-1870, then separately in 1872, made it a point of honor to interview those close to the artist who were still alive. Thus, he was able to record the

memories of Joseph Berger (1798-1870), who had been Prud'hon's student between 1819 and 1822, and held the position of Drawing Professor at the Cambrai School of Fine Arts. Berger told him about taking a portrait sketch to the master one day in 1821:

"He gave me advice, with a large white [chalk] and traced what he wanted to express on my canvas; then he told me: I will show you how one should sketch out a portrait. He brought two portraits sketched of women. They were well posed, already perfectly modeled, richly done in greyish tones, but transparent. They were already very graceful. A little later, I went to see him. He said to me, "Did you go to the Salon?" "No, Sir." "Go there, then." I went immediately. I saw the two finished portraits. They were placed where Corregio's *Antiopé* is today.¹ They were admirably executed, fresh, and graceful. The crowd pressed to see them; four rows of people prevented access. One of these portraits was a brunette with a white slightly low-necked dress striped with small bands of gold. Today it is in the [Louvre] Museum under the title of *Madame Jarre*, but it has changed a lot, especially in the shadows. The other was of a ravishing blonde beauty. She also was dressed in a low-necked white dress flecked with gold. Although these portraits were only busts on a solid color ground and had no accessories, one could not tire of admiring them, they were so full of life and grace. I immediately went to Mr. Prud'hon to tell him my impression and that of the public; he appeared to be quite contented."²

This portrait of a blonde woman, identified in the Salon *Livret* of 1822 under the title of *Portrait of Mme. N.* and which, by 1844, Frédéric Villot, Prud'hon's first biographer, had named "Madame Navier," is the picture we present here. For his final participation in the Salon, the artist sent five canvasses, including *A Grieving Family* and four portraits: the one of the young *Son of Marshall Gouvion-Saint-Cyr* and three female busts of the ladies *Péan de Saint-Gilles, Jarre, and Navier*. It is in fact the surprising pair formed by the two last pictures which attracted all the attention: the brunette coiffed with a crown of wheat and flowers of the field and enveloped in a Leonardesque *sfumato* (ill. 1), and the radiantly beautiful blonde who revives the memory of Titian and Veronese.

At the height of his glory, member of the Institute since 1816, and one of the most sought out portraitists in Upper Society of the Restoration, Prud'hon seems to wish to go beyond the narrow framework here of the society portrait which was codified under Napoleon by David and his disciples. The only artist of stature at the time to remain outside of David's influence, Prud'hon actually found this sweet seemingly Davidian melancholy by studying Renaissance masters and 18th century sources. In May 1821, Prud'hon lost his companion Constance Mayer, and the tragedy of this death can be read in the figures of Her Ladyships Jarre and Navier, who are simultaneously real and inaccessible. For the Goncourt brothers, these works almost didn't belong to the French School any more:

"The last and most beautiful portraits by the Master, these portraits of women who seem to me to put Prud'hon, I don't say in the first row of French painters, but above the French School, in the genre of portraiture. You will discover that in these portraits posterity will admire [...] the character of spiritual grandeur, moral liveliness, intimate idealism, penetrating beauty, this depth of expression, this mysterious gaze, this strange delicious smile, all the signs of inimitable portraits of the Grand Italian School. Prud'hon's glory is in these portraits."³

Deliberately conceived as complementary, the two portraits should never have been brought together again after the Salon of 1822. Not only did they not form pendants, but their sitters moved in completely different circles. Madame Jarre was Henriette Marguerite Madeleine Hébert who married Charles Jarre, a former student of Vincent who became a *passementier* (lace dealer) and supplier for armies and the military. One of Madeleine's brothers was Prud'hon's friend, which was why she was painted by him.

The Parisian Madame Jarre was quite the opposite. Marie-Charlot came from a noble family of Burgundy and held the title of Marquise de Beauvoir. In about 1812, she married Claude-Louis Henri Navier, a brilliant mathematician, civil engineer, specialist of suspension bridges, and Professor at *Ponts et Chaussées*. Author of several treatises, he was elected to the Academy of Sciences in 1824 and became a Knight of the Legion of Honor in 1831. A woman who was quite witty, Madame Navier held a salon where she received the French scientific elite.

It is not impossible that the *Portrait of Madame Navier* was the first to be commissioned from Prud'hon. Two of Prud'hon's drawings traditionally identified as preparatory to the *Portrait of Madame Jarre* seem in fact to be related to our work (Lyon, Fine Arts Museum; Private Collection; see Laveissière 1997, figs. 204a and 204b.) Of course, the presentation of the two women is identical, but in the two studies can be seen Marie Navier's hairstyle with delicate curls on the temples,

the oval face, full chest, and black shawl which is higher on the right arm than Madame Jarre's. In addition, the artist appears to have worked our canvas more carefully and for much longer. As opposed to the Louvre picture, darkened by the reddish-brown layer which shows through the glazes, our picture preserves all its luminosity, the delicately pinkish whiteness of the flesh tones, and the transparency of the ruching which edges the neckline.

Madame Navier's costume is less extravagant than Madame Jarre's, but instead is both reserved and of the greatest elegance. She is dressed in an ivory muslin dress dotted with gold, and her head is wrapped in a band held by a clasp. The fine expensive black shawl brings out the light tint of the attire, while the verdigris background magnifies the young woman's grey-green gaze. The rendering of materials is virtuoso, the brushwork suave and delicate, more supple in the hair or the silk belt, and impasto in the ornamentation of the dress. It thus creates a surprising decorative effect and confers a veritable presence on the sitter.

A.Z.

Related Literature

- Frédéric Villot, "Essai d'un catalogue raisonné des gravures et des lithographies exécutées par P.-P. Prud'hon, ou d'après ses compositions par différents artistes," *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1844, p. 490, under no. 14.
- Charles Clément, *Prud'hon: sa vie, ses œuvres et sa correspondance*, Paris, 1872, pp. 429-430.
- Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P. Prud'hon*, Paris, Rapilly, 1876, pp. 14-15, under no. 11.
- *Exposition centennale de l'Art français à Saint-Petersbourg sous le haut patronage de S. A. I. le Grand-Duc Nicolas Mikhaïlovitch*, exh. cat. (in French and Russian), 1912, p. 112, no. 497 ("Portrait de Mme N*.*").
- François Monod, "Exposition centennale de l'art français à Saint-Petersbourg," *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, no. 4, p. 304.
- Alfred Forest, *Pierre-Paul Prud'hon, peintre français (1758-1823)*, Paris, E. Leroux, 1913, pp. 106, 218, lithograph no. 502.
- Jean Guiffrey, *L'œuvre de P.-P. Prud'hon*, Paris, Armand Colin, 1924, p. 218, no. 581.
- Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, exh. cat. Paris, Grand Palais, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997-1998, Paris, RMN, 1997, p. 286, fig. 204c (erroneous dimensions).

¹ In the corner of the *Salon Carré* of the Louvre.

² Forest 1913, pp. 429-430.

³ Edmond and Jules de Goncourt, *Prudon. Étude contenant quatre dessins gravés à l'eau-forte*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 23.



13

Theodore GERICAULT

(Rouen, 1791 – Paris, 1824)

CALCHAS AND ACHILLES ASKING AGAMEMNON TO RETURN CHRYSSEIS

c. 1812-1814

Oil on paper laid down on canvas

On canvas verso, two labels: one printed *v^o de L'Espine*, with handwritten inscription in brown ink *n^o. 107. E. Delacroix*; another handwritten label: *5386 Mr SAUVEL Nost. rest.*

On the stretcher, label from the 1930 exhibition and another from the Wildenstein Gallery

21.6 x 27.5 cm. (8 ½ x 10 ¾ in.)

Provenance

- Collection of Viscount Alexandre-Émile de L'Espine (1799-1865), Paris.
- Probably by descent, Collection of Viscount Marie-Émile-Oscar de L'Espine (1827-1892), Paris.
- Collection of Marcel Émile Joseph Lermoyez (1858-1929), member of the Academy of Medicine, Paris.
- Collection of Marie Rose Marguerite Labbé, Madame Lermoyez (1866-after 1930), Paris.
- Collection of Tony Sauvel (1889-1987), conseiller d'État, Paris.
- His wife, Mme Tony Sauvel, Paris (according to label on verso).
- France, Private Collection.

Exhibitions

- 1930, Louvre Palace, Paris, *Eugène Delacroix*, p. 37, n° 1 (“Antique subject. Picture painted by Delacroix when he was still working with Guerin”).
- Undetermined exhibition, n° 9 (according to label on verso).
- 1952, *Eugène Delacroix*, London, Wildenstein Gallery, n° 1.

“Sing, O goddess, the anger of Achilles son of Peleus [...] from the day on which the son of Atreus, king of men, and great Achilles, first fell out with one another.”¹ Thus commences Homer’s *Iliad*, with a disagreement between Agamemnon, King of Kings, leader of the expedition against the Trojans, and Achilles. The Achaeans had already been besieging the city of Troy for nine years, but their only success was an expedition against a neighboring city and the capture of many prisoners. As part of his loot, Agamemnon received Chryseis, whereas Briseis was given to Achilles. Chryseis’ father, Chryses, a priest of Apollo, came to “buy back his daughter, carrying an immense ransom,” but Agamemnon chased him away. Apollo then let loose his fury: the plague descended on the Greeks and the “funeral pyres unceasingly burned by the hundreds.”

Nine days later, Achilles convoked the chiefs, whereupon Calchas, son of Thestor, by far the best of the diviners who knew present, future, and the past, came forward. Reassured by Achilles, he accused Agamemnon. A violent quarrel ensued between the king and hero: one claimed Briseis in exchange, the other revolted against the power claimed by Agamemnon. Achilles ended up pulling out his glaive, but Athena intervened to stop his hand.

The ultimate classic text, the *Iliad* has constituted an inexhaustible source of inspiration for artists since Antiquity, but it was never explored as much as during the Neoclassical period, especially after the publication in 1780 of a new French translation by Paul Jeremy Bitaubé. Subjects from the *Iliad* won honors at each Salon, and were among the most frequent proposed to young History painters who

competed for prizes at the School of Fine Arts, especially the most prestigious *Prix de Rome* which made it possible to perfect one's art in Italy. With its passions and rebounds, the first song was one of the most valued. Thus in 1810, the final subject for the Grand Prize of Rome was *The Wrath of Achilles*, while two years later, the first test of the competition was entitled, *Chryses, Grand Priest of Apollo, Requests his Daughter from the Greeks*. This latter theme returned in 1822 for the oil sketch competition at the School of Fine Arts.²

The work which we present also has the quarrel between Agamemnon and Achilles as its theme, but depicts it in an original and so far unknown manner. In an enclosed space similar to a theater stage which turns out to be a vast tent supported on wood pillars, several people are brought together forming two quite distinct groups on each side of a central void which recalls the profound disagreement between Agamemnon and Achilles. Recognizable by his crowned helmet and clothed in red, the thwarted king is on the right. His brother Menelaus, King of Sparta and Helen's husband, is seated at his side and seen from behind. Behind them stand Nestor and Ulysses, draped in light yellow, as well as a young woman lamenting who can only be Chryseis.

On the left of the composition, a young gracile warrior in a pink chiton and blue himation is Achilles: he holds the long sceptre-cane of Greek kings which one finds in many canvasses on the *Iliad*, such as *The Wrath of Achilles* by Michel-Martin Drölling who won the 1810 competition (Paris, ENSB-A, inv. PRP48), and *Achilles Giving Nestor the Prize for Wisdom* by Raymond Quinsac Monvoisin, second *Prix de Rome* in 1820 for which it was the subject (private collection).

The most enigmatic figure in the scene is the old man to the right of Achilles whose white attire attracts light and attention. He cannot be Chryses, the Grand Priest of Apollo who came to see Agamemnon. Comparison with the painting by Elio-Firmin Feron, winner of the oil sketch competition in 1822, shows that artists closely respected the ancient text (*ill. 1*), yet the figure in our drawing, unlike Feron's, is neither holding the golden baton (sacerdotal sceptre) embellished with small white bands specified in the *Iliad*, nor does he bring an abundance of riches to coax the Achaian king. We deduce that this figure must be Calchas, the Greek diviner, in which case the scene takes place after Chryses arrived and before Achilles exploded in rage. With arms lowered and wide apart in a resigned gesture, Calchas listens to Achilles' effort to reason with the annoyed saturnine Agamemnon. Our interpretation is reinforced by the fire burning outside the tent: a pyre consuming the corpses of plague victims as in Homer's epic.

Even if the titles of certain subjects for the early 19th century academic competitions remain unknown, it would seem that our work does not relate to them. In fact, even if its technique is exactly that which the competing painters used during the academic contest – an oil sketch on oiled paper – its dimensions are slightly smaller than those of paintings vying for a prize. Furthermore, the underlying pen drawing is absent; the entire composition has been done with a brush, with a few preliminary traces done in dark brown paint which are visible especially in Achilles' figure.

Even so, our sketch comes out of the same close reading of the ancient text and the same classicizing meditation as the works produced during the competition or at the request of professors at the School of Fine Arts. Philippe Grunhech notes thus that the theme of Chryses appears among the subjects that were proposed the most often to

students in 1811. Nonetheless, the obvious influence of Pierre-Narcisse Guerin, especially in the elongated figure of Achilles, leads us to seek our painting among the students of this unclassifiable artist.³ The practice of painted sketches on oiled paper was one of the strengths of Guerin's teaching; he seems to have been the only one to have exploited this technique so systematically. Rather than a spontaneous sketch thrown down on the canvas as a *première pensée*, in Guerin's studio the artists engaged in a patient compositional quest for the placement of figures and distribution of color masses.

Undoubtedly, this is the reason for which our sketch was attributed to Guerin's student Eugene Delacroix very early: this name figures on the label from the collection of the Viscount of L'Espine, its first documented owner. A friend of several artists, Alexandre-Emile de l'Espine was a passionate collector with a very particular taste for painted sketches. The label of his collection, bearing a handwritten number and attribution, and more rarely, the work's title, appears on the verso of several of Pierre Henri de Valenciennes' and Achille-Etna Michallon's sketches (as well as the *Waterfall, Unfinished Study* conserved in the Louvre, inv. RF 2871.) Our oil bears the number 107: the preceding one, 106, corresponds to the *View of the Abbey of Santa Scolastica in Subiaco*, a small oil on paper by Michallon dated 1818 (Paris, Custodia Foundation, inv. 2011-S.18).

Whereas our painting's manner appears to be very different from that of the young Delacroix, it is surprisingly close to that of another of Guerin's students, Theodore Gericault. The works datable to the years when the artist was being trained in Guerin's studio are extremely rare, but everything leads us to believe that he worked a lot on antique subjects which he subsequently abandoned. Evidence includes the sketchbooks which Gericault used between 1811 and 1814 and given to the Louvre Museum in 1924 by Jacques-Michel de Aoubaloff (Department of Graphic Arts, inv. 6072). In them can be found the subject given by Le Mot, professor at the School of Fine Arts, to the contestants for the *Prix de Rome* on March 16th, 1812: "Chrylas, grand priest of Apollo loaded with rich presents for the Greeks comes to request his daughter Chryseis again; in a supplicating voice, he addresses the two Atreidae army chiefs 2nd the scene takes place in the Greek camp. Agamemnon should be surrounded by the main army chiefs and among that number, Achilles, Nestor, Ulysses, Ajax, and Calchas should be especially distinguishable. Menelaus should be next to Agamemnon, the grand priest should be accompanied by men carrying tripod vases and all the rich gifts which Chryses intends for his daughter's ransom."⁴

This note, as Philippe Grunhech as aptly noted, does not in any way prove that Gericault was registered for the 1812 competition. He cannot be found with certainty among the competitors for the *Prix de Rome* until 1816 (which had as its subject *CEnone Refusing to rescue Paris at the Siege of Troy*.) On the other hand, it shows his interest in Homer's text which could have led the young painter, who is known to have been an attentive passionate reader, to seek a different moment in the story, with much more palpable drama and intensity. Calchas' intervention in fact makes it possible to present several characters with quite diverse reactions, as is not the case in the arrival of Chryses which summarizes the conflict between the two men.

The rapidly traced scenes from Antiquity which fill the pages of the *Zoubaloff Album* tend to confirm the young artist's quest. Several sketches appear as echos of ours, such as a composition with a very

similar conception (*ill. 2*) or the figure of a man in the same pose as Chalcas, although reversed (*ill. 3*). Our sketch can also be compared to two oils on canvas by Géricault: *The Death of Germanicus*, after an engraving of the picture by Poussin conserved in the Barberini Palace in Rome (45 x 55 cm. private collection) and especially the *Oath of Brutus after the Death of Lucretia*, painted in about 1812-1814 (*ill. 4*). The relationship between these early works and our sketch is obvious in the extreme simplification of the anatomy and especially the faces, the handling of the flesh, the modelling of draperies, the dark chromatic range with petroleum blue, bright yellow, and light pink accents, as well as the angular vigorous brushstrokes. The rediscovery of this work casts a new light on Géricault's early works, the origins of his style, and the relationship to Guérin.

A.Z.



General Literature (Unpublished Work)

- Philippe Grunchev, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978.
- Lorenz Eitner, *Géricault. His Life. His Work*, London, 1983.

¹ Trans. Samuel Butler, <http://classics.mit.edu/Homer/iliad.1.i.html>

² See Philippe Grunchev, *Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, ENSB-A, 1986, 2 vol ; *Les Concours d'esquisses peintes 1816-1863*, Paris, ENSB-A, 1986, 2 vol.

³ See Mehdi Korhane, *Pierre Guérin (1774-1833)*, Paris, Mare et Martin Arts, 2018.

⁴ Joanna Szczepinska-Tramer, "Notes on Géricault's early chronology," *Master Drawings*, t. XX, n° 2, 1982, pp. 138-139; Germain Bazin, *Theodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, vol. III, Paris, 1989, pp. 258-259, n° 1017.

14

Henri-Joseph HESSE

(Paris, 1781-1849)

PORTRAIT OF A LIEUTENANT IN THE UPPER RHINE HUSSAR REGIMENT

1821

Watercolor, gouache, pen and brown ink, black chalk lines on oval paper laid down on copper
Signed and dated near right edge: *hesse 1821*
22.4 x 16.5 cm. (8 ¹³/₁₆ x 6 ¹/₂ in.)

In its original gilt stucco and wood frame decorated with palmettes, acanthus leaves, and stylized leaf designs.

Provenance

- France, Private Collection.

Henri-Joseph Hesse entered the Academy's School in 1795 where he followed Jean-Louis David's and Jean-Baptiste Isabey's courses. He became known as a miniaturist during the Empire and then the Restoration by realizing portraits of the great political and cultural figures in Paris, including Talleyrand, Madame de Stael, and on numerous occasions, the Duchess of Berry, for whom he was a favorite artist. He participated in Salons between 1808 and 1833. A student of Gros, his son Alexander became a famous history painter.

Our miniature features a young soldier wearing the characteristic Hussar uniform showing the Hungarian origins of these cavalry troops. It consists of a royal blue pelisse braided with Hungarian knots and gold frogging. The outer collar is in black sheep skin. The pelisse has its own full back and is not worn on the left shoulder over a dolman whose color thus cannot be seen. The golden shoulder belt of the cartridge pouch crosses the chest and is embellished with a closed crown topped by a *fleur de lys* and held together by chains with an escutcheon bearing a Louis XVIII monogram which replaced the

Imperial eagle during the Restoration. Finally the double sash of the pelisse is wrapped around the collar and displayed over the sitter's left shoulder: it consists of a full dress uniform *cordons-racquette* indicating officer status. The three pompoms are decorated with fine fringes, as opposed to thick torsades, and thus correspond to the rank of lieutenant.

The blue pelisse edged with black fur with golden trim was worn by officers of the Hussar Sixth Regiment (*ill. 1*). This squadron of two hundred men was created in 1792 under the appellation "Hussars Defenders of Liberty and Equality" or "Boyer's Legion." Attached two months later to the Seventh Hussar Regiment, it became the Sixth Regiment in 1793. It kept this designation until its dissolution in 1926, except for between 1816 and 1825 when it was called the "Regiment of the Hussars from the Upper Rhine."

Our sitter has long iron-curved hair in fashion in the 1820s and thus reconciles military career with very Parisian elegance. A Romantic air

can be felt both in the deep gaze of these large brown eyes directed outside of the frame and in the hilly misty background landscape with its stormy delicately shaded sky which the artist also used in other portraits of the period (*ill. 2*). Using a virtuoso technique learned from Isabey, Hesse precisely renders the slightest details, be it galloon loops or light reflections in the pupil of the eye or near the lower eyelid.

M.L.M. & A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Yves Barjaud, *Les Hussards : trois siècles de cavalerie légère en France*, Paris, 1988.
- Nathalie Lemoine-Bouchard, "Henri-Joseph Hesse, sous le feu de la critique," *Lettre de la miniature*, n°16 (2013), p. 6.
- L. Rousselot, "Hussards, Généralités 1804-1812," *Armée Française*, plate n° 22.
- Abbé André Pierre Staub, *Histoire de tous les régiments de bussards*, Paris, 1867.



15

Jules NOËL

(Nancy, 1810 - Mustapha, Algeria, 1881)

FISHING BOATS STRANDED AT TRÉPORT

c. 1870

Oil on canvas

Lower right: signed and situated

27 x 39 cm. (10 5/8 x 15 5/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Sea and landscape painter, Jules Assez Noël almost entirely devoted himself to Breton and Norman subjects. He was born in Nancy where his parents lived for two years before returning to Brittany. Emotionally very close to his mother, he adopted her inverted N with which she signed her correspondence as part of his own artistic signature. His father, an engineer at *Ponts et Chaussées*, taught him the basics of drawing and registered him at the Academy of Louis-Gabriel Charioux. Subsequently in Paris, Noël studied drawing under Jean-Victor Bertin who also had Jean-Baptiste Camille Corot as a student. In 1835, he was tenured as a drawing professor at Lorient and the following year, exhibited at the Salon des Beaux-Arts in Nantes for the first time.

Introduced to the nautical world by his brother-in-law, a naval artillery lieutenant, he became familiar with maritime maneuvers and sail details. He received the protection of the Duke of Nemours who commissioned a subject from him for the Historical Museum

of Versailles (*The Duke and Duchess of Nemours embark on a Launch in the Brest Roadstead on August 10^b, 1843*, oil on canvas, Versailles, inv. MV 6951), and was appointed Drawing Professor at the Henri IV Royal College.

Noël participated in almost every Salon from 1846 to 1879, where he exhibited mainly seascapes produced during his sojourns in Brittany and Normandy. He thus painted an ex-voto for the Basilica of Auray at the request of sailors in the fleet in 1871, as well as a series of drawings of the Brest Convicts Prison.

Le Tréport, the most depicted Norman town in the artist's oeuvre, is the subject of our oil on canvas (*ill. 1*). Noël stayed there during the Prussian Occupation and the Commune, and again between 1869 and 1878. Our work is particularly close to a *View of the Port of Tréport*

at Low Tide (*ill. 2*). Here, the tide is at its lowest, so a fisherman can walk on the sand next to the boats. The artist directs the viewer's gaze towards the imposing cliffs, among the highest in the Pays de Caux, rather than towards the town as in the 1869 canvas. As his eyesight weakened, Noël's pictorial technique changed during the last period of his life. In our picture, the ship hulls are rendered with great economy of line and capture essentials, rather than details. His restrained brushwork allowed the painter to concentrate on the scene's atmosphere bathed in the pale light of a cloudy sky.

General Literature (Unpublished Work)

- Michel Rodrigue and André Cariou, *Jules Noël*, Quimper, 2005.



16

Jean-François PORTAELS

(Vilvorde, 1818-Schaerbeek, 1895)

A SYRIAN WOMAN AT THE CHURCH OF THE HOLY NATIVITY IN BETHLEHEM

c. 1865

Oil on its original canvas

Signed and dated lower right: *J. Portaels*

Canvas verso inscribed upper right: à Bethlehem
125 x 94 cm. (49 ³/₁₆ in. x 37 in.)

Provenance

- Charles Sedelmeyer Sale, Vienna, 20 December 1872, lot 65 (*Une Bretonne*).
- Belgium, Private Collection.

Exhibition

- 1865, London, Ernest Gambart & Co. Gallery, *Syrian Girl at the Church of the Holy Nativity, Bethlehem*.

Clad in a shimmering dress pieced from various fabrics, a young woman is shown standing against a wall. Across her bosom is an unembroidered red taffeta square edged with yellow taffeta cut in a zigzag pattern,¹ while her broad flared yellow silk sleeves are accentuated by a red panel between green and yellow stripes. On her head held by a chin strap, a keffiyeh is covered in off-white fabric hemmed with an embroidered frieze whose two fringed panels descend the length of her back. The outfit is completed by a necklace composed a double row of silver piastres on a cord which ends in a little cross. In one hand, she holds a rosary. The jewelry and embroidery of this traditional costume which young Christian women wore for the Festival of the Nativity in Bethlehem² distinguish her as Syrian.³

This undated work first appeared in the May 1865 exhibition by the Anglo-Belgian dealer Ernest Gambart (1814-1902) in London under the title of “*Syrian Girl at the Church of the Holy Nativity, Bethlehem.*” With *A Girl from the Orient*, it was one of the first two pictures by Portaels which the dealer exhibited in London, although as one of the artist’s most fervent admirers, he was already proudly exhibiting Portaels’ works at his Nice residence, the former Barla castle. In the *Art Journal, London*, the painting was described as “*The Syrian Girl, a figure gaudy and even crude, in striped robes, bright in colours, yellow, red, orange, and green.*”⁴ Enthusiastic American journalists welcomed it: “*A fine picture by Portaels is that representing a Syrian Girl at the Church of the Holy Nativity, Bethlehem. It is a three-quarter length life-size study of a magnificent young woman of the gorgeous East. Nothing comparable to it could ever have been made out of the crinoline and “jockey-hats” that point the moral of our country and period.*”⁵

Born in 1818 in Vilvorde just outside Brussels, Jean-François Portaels was the main Orientalist in the 19th century Belgian School. After a rigorous education at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels and the studio of François-Joseph Navez, he went to Paris where he entered Paul Delaroche’s studio and the School of Fine Arts. He also discovered the Orientalist painting of Horace Vernet and Delacroix. At age 24, he won the Grand Prix de Rome at the Academy of Fine Arts in Antwerp. From Rome, where he arrived in June 1843, Portaels left in 1845 for the Middle East for almost a year. Leaving from Sicily, he went via Malta, Greece, Constantinople, Beirut where he was welcomed by Nicolas Bourré, the French Consul in Syria, before going to Damascus, Jerusalem, and Bethlehem. In Egypt, which he visited again in 1847, he was commissioned to do portraits of the Vice-King Mehemed Ali.⁶

Orientalism now became one of Portaels’ central themes and even his religious scenes had Orientalist coloring, settings, and features. His pictures were very successful in the Belgian and international salons in which he participated throughout a career punctuated by distinction, including becoming Director of the Royal Academy of Fine Arts in Brussels. The free studio which he opened in Brussels in 1858 attracted younger artists who formed the modern Belgian School. Portaels never ceased traveling throughout Europe and the Mediterranean.

Portaels was dazzled by the atmosphere, colors, Biblical traditions of the Orient, as well as by its women, both for their grace and attire. Thus at Zahle in Syria, he wrote his parents on 12 December 1845, “*The women are worthy of their ancient reputation for beauty. It really is the first place where I completely saw the national character, no European costume entered to interrupt the harmony.*”⁷ The drawings in his daily notebooks were to constitute a repertory of models for future works. His enchantment was such that his desire to share his feelings never ceased.

Our picture evokes one of the most emotional moments from his first voyage: Christmas Eve in Bethlehem. With a few traveling companions, Portaels arrived in the town on 24 December 1845 to leave the next day. In his letter to his sister Marie dated the following January 1st, he describes the ceremony he attended in detail.⁸

No studies related to this traditional Syrian costume have been found in his sketch books, but his interest in it can be seen in the fact it appears in several of his paintings. Thus, he clothed the figure of Rachel in his painting of *Leah and Rachel* of 1862 (ill. 1) and again in the *Young Oriental Woman with a Pearl Necklace* (ill. 2). Portaels used the figure from his *Syrian Woman at the Church of the Holy Nativity in Bethlehem* in another picture (lost) which is known from an old black and white photograph (ill. 3). This time, the young woman is accompanied by a second Christian woman who is clothed in a large light-colored robe with her head covered and face half hidden. Except for a few details, such as the ear ring and the wedding ring on the ring finger of her right hand, the young Syrian is identical to the one in the painting presented here.

Portaels sent several rosaries, such as the one held by the model, to his family and specified in a letter to one of his friends, the lawyer Camille Wins, that the rosaries from Palestine were made “from the olives in the Garden of Olives in Jerusalem.”⁹

The *Syrian Woman at the Church of the Holy Nativity in Bethlehem* is representative of Portaels’ “feminine fantasies” as his friend and biographer De Taeye termed it.¹⁰ As soon as he returned from Rome in 1847, the painter created a very personal recognizable pictorial type of idealized Orientalist woman with a dreamy expression and undeniable Romantic charm. Within a reduced suggestively Oriental setting, Portaels concentrated on accurately reproducing traditional regional costumes and jewelry in luxurious detail. His transcription of shimmering silks or more earthy fabrics in formal arrangements with chromatic harmonies gave added aesthetic pleasure to the seductiveness of his sitters.

*Antoinette De Laet
Alain Jacobs*

We would like to thank Mme. Antoinette De Laet and M. Alain Jacobs, specialists of the artist, for writing this entry and authenticating our work which will be included in the forthcoming catalogue raisonné on the artist.

¹ Shelagh Weir, *Palestinian Costume*, British Museum, 1989, p. 97

² *Threads of Tradition: Palestinian Traditional Costumes*, exhibition by The Palestinian Heritage Foundation at the Antiochian Heritage Museum, Ligonier, PA 2005-2006.

³ Yedida Kalfon Stillman, *Palestinian Costume and Jewelry*, University of Mexico Press 1979 p.38.

⁴ *Art Journal, London* May 1, 1865, p. 148.

⁵ *The Round Table*, vol. 2, part. 2, New York, Saturday, 16 December 1865, p. 239.

⁶ *Portaels et l’appel de l’Orient 1841-1847. Les cahiers des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Brussels, 2015.

⁷ Corr. J.P., letter from Jean Portaels to his parents, Beirut, 12 December 1845. Private Collection.

⁸ Corr. J.P., Letter from Jean Portaels (incomplete and unsigned) to his sisters, Jerusalem, 1 January 1846. Private Coll.

⁹ Letter from Jean Portaels to Camille Wins, lawyer and President of the Society of Sciences, Arts, and Letters in Hainaut, Brussels, 10 July 1852. Bruges Collection.

¹⁰ Edmond-Louis De Taeye, *Les artistes Belges contemporains*, Brussels, 1894, p. 18.



17

Gabriel DAVIOUD (Paris, 1824-1881) and **Service des promenades et plantations de la Ville de Paris** (City of Paris Service of Walks and Planting)

DRAWINGS ATTRIBUTED TO EMILE REIBER (SÉLESTAT, 1826-PARIS, 1893)

PROJECT FOR A CIRCUS: FAÇADE ELEVATION AND LONGITUDINAL CROSS-SECTION

c. 1865

Graphite, pen and black ink, watercolor, gouache heightened with gold

Watermark: *J. WATHMAN TURKEY MILL 1863*

63 x 93 cm. (24 ¹³/₁₆ x 36 ⁵/₈ in.) each

Provenance

• France, Private Collection

These two equally magnificent and intriguing presentation drawings for an equestrian circus were intended for an unknown destination. Magnificent in the confidence and finesse of lines, in the lightness of the watercolors, liveliness of the small figures, and in the gold paint highlights, these two drawings are not meant for just any patron. Intriguing in that it is extremely rare that a project of this quality brought to such a level remains totally anonymous without the slightest inscription. Only the watermark, “Walthman 1863” provides an element for dating the work.

Nonetheless, these drawings have such affinities with those produced for the City of Paris Service of Walks and Plantations, created at the end of 1854, and which was directed by the engineer Adolphe Alphand (1817-1891), that we propose attaching them to the architect of the Service, Gabriel Davioud. Winner of the Second Prize to Rome in 1849 and a brilliant draughtsman, Davioud was recruited in 1855 as Inspector Architect, and promoted Head Architect of the Service in 1856. A considerable number of Parisian achievements are due to him, including the construction of the city’s parks and squares, the Saint-Michel Fountain, two theatres at *place du Châtelet*, and the Trocadero Palace. The drawings which he produced have come down to us thanks to the legacy made to the City after the death of his widow in 1917 (Bibliothèque de l’Hôtel de Ville de Paris.)

The circus appeared in 18th century England and was devoted to equestrian arts. Very quickly, the troupes became sedentary and generated perennial constructions or “circus stables.” A circus stable is constructed in the Marigny Square on the Champs-Élysée by the architect Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867). A vast sumptuously decorated sixteen-sided polygon, the National Circus, followed by the summer circus,

held up to 4000 spectators around a 13.50 meter diameter track. The celebrated rider François Baucher (1796-1873) who largely contributed to codifying the rules of the higher horsemanship as practiced today by the Saumur School of Equitation, the famous *Cadre Noir*, performed here between 1837 and 1843 with great success.

In 1852, Hittorff built a second establishment nears the Place de la République which today is the Bouglione Winter Circus, and probably remains the most beautiful edifice of its type in the world, while the Summer Circus did not survive the construction of the 1900 World’s Fair.

In 1863, the *terminus ante quem* for our drawings, the City of Light was thus endowed with two circus stables. The construction of a third of more modest dimensions seems to have been intended. Nothing, however, leads us to believe that the project was developed any further. These drawings remain presentation drawings, the metal roof structure, although very elegant, is not detailed, and the project presents several awkward features. The slope of the bleachers is too low for good visibility, while the columns and lamp posts block the view. Access is not thought out and one seeks in vain the horses’ stalls which are always present at the Bouglione Winter Circus. While Hittorff skillfully employed the antique amphitheatre model served by totally unimpeded circular passageways under the bleachers, the author of these two drawings does not utilize any of these solutions.

How is such a project, so unfinished in terms of construction yet

presented with such luxury, to be understood? We can only come up with a single hypothesis: that it would have been presented to the Imperial couple, perhaps with a group of propositions, in view of the urban transformations for the 1867 World's Fair. It is not evoked in any official sitting of the City or the State.

Who could have done this circus project?

Gabriel Davioud, like all the people responsible for services devoted to large building works, had many talented collaborators at his service, including a number of assistants specialized in tracing, coloring, and engraving the sheets which we admire today. These artists of architectural drawing are only partially known to us. They didn't figure on the personnel lists, as they seem to have been paid by the task.

Our equestrian circus involved at least two artists. The first traced the architectural project. He may have been assisted by a watercolor virtuoso capable of emphasizing volumes by tracing shadows, restituting the curves of a façade by shading the tones, rendering texture of iron work or tapestry through light touches of gouache. It is fairly certain that the vegetation, clouds, and small figures that give this architectural view the allure of an elegant urban scene are by another hand, that of a "painter." In the workshops where architectural students were trained in tandem with courses given at the *Ecole des Beaux-arts*, their fellows who were skilled in depicting the human figure were called "painters." They intervened at the very last moment to enliven the picture and charm the eye of the jury members.

Elegant people strolling, two military officers, a worker, a water carrier, and, in the foreground, a child playing with a hoop; all of these figures, along with the fronds, are colored with a hand so light that it doesn't cover the architectural lines. The "painters" had a whole collection of little motifs which they freely scattered across the page, which explains why the women's dresses follow fashions which oscillated between 1860 and 1865. The child with the hoop, although a recurrent motif in a public garden, particularly attracts attention, because the same one can be found in the foreground of a view of the Champs-Élysées Circus which was published in *Les Promenades de Paris* by Adolphe Alphand in 1867-1873 (*ill. 1*).

Although we often only know the draughtsmen that gravitated around Alphand and his service through their signatures, one of them, Emile Reiber, especially catches our attention. Trained in architecture at the Ecole des Beaux-Arts, his talents for watercolor and his bird's-eye views of which he made a specialty led to his being hired in 1852 by the City Architectural Service as draughtsman for its grand projects. In particular, he collaborated with the engineer Alphonse Oudry on the metal bridges in Paris, Brest, and in Italy. With Alphand and his assistant, the engineer Jean Darcel, he worked on a decorative project in 1857 for the artesian well of Passy which was intended to pump the water table situated under the Paris Basin, in order to bring water to the lakes in the Bois de Boulogne. Judged useless, the project was abandoned, but the extant drawing contains strong affinities with our circus project (*ill. 2*). The drawing has the same fine rendering in watercolor highlighted with gouache, while being remarkable for its total absence of an inscription. Already in 1859, Reiber, who was to spend his entire career entirely on architectural and decorative arts drawings, collaborated with the ceramicist Theodore Deck and the jeweler Lucien Falize before being hired by the Christoffle Maison as head of the drawing and composition workshops, a position he occupied from 1865 to 1879. A few prestigious projects punctuate his time at Christoffle, starting with a

sumptuous boudoir table in mahogany, bronze, vermeil, lapis lazuli, jasper, and silver, enriched with sculpted elements by Albert-Ernest Carrier-Belleuse and Gustave-Joseph Chéret, which was presented at the 1867 World's Fair.¹

Reiber also left a drawing of a monument to Napoleon III planned by Davioud in 1857 which is known by a negative by the famous photographer Charles Marville. It also has no inscription whatsoever (Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris.)

For what site was our circus intended? The Champ de Mars seems to us to be a seductive hypothesis. In fact, in June 1863, only a few months after the closing of the World's Fair of 1851 in London, Napoleon III signed a decree for a new exposition planned for 1867 whose organization was established in February 1865. It is precisely during this period when our circus project was designed. Foreign or private concessions were planted around the exposition palace and they included numerous constructions intended to entertain visitors. Among these, the Exposition Park included a theater, an establishment which was similar to a circus in terms of potential audience. Why not also imagine a circus? If so, this could have been refused by the emperor or never realized for lack of financing.

The engineer Alphonse Oudry drew a project for a giant tent for the World's Fair Palace of 1867 on the Champs de Mars. Reiber, his official draughtsman, rendered the project which was not accepted, but is known to us from an engraving. (BnF Est., SNR-Reiber). From there, to imagine that the two also proposed a circus project for the Champ-de-Mars gardens is only a small step which we think legitimate to take.

Marie-Laure Crosnier Leconte

General Literature (Unpublished Work)

- *Exposition Universelle de 1867, Album du parc, dessiné par M. Hochereau, architecte, inspecteur des Promenades de Paris, sous le direction de M. A. Alphand, ingénieur en chef des Ponts et Chaussées, directeur du parc de l'Exposition*, two volumes composed of original watercolors and photographs dedicated to Emperor Napoleon III (Archives nationales de France, Cartes et plans, F¹² 11872).
- Adolphe Alphand, *Les Promenades de Paris*, Paris, J. Rothschild, 1867-1873, 2 vol. (on the Summer Circus at the Champs-Élysées, vol. 1, pp. 205-210).
- *Gabriel Davioud (1824-1881), architecte de Paris*, exhibition catalogue, City of Paris Artistic Delegation, 1981-1982.
- Christian Dupavillon, *Architectures du cirque: des origines à nos jours*, Paris, Moniteur, 1982.
- *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Émile Reiber... Incunables, beaux-arts, arts divers, livres à figures sur bois et sur cuivre des XV^e et XVI^e siècles, principalement français et allemands, dessins, aquarelles, estampes et figures anciennes et modernes, recueils importants d'ornements typographiques, etc., etc.*, sale catalogue, Paris, hôtel Drouot, salles Silvestre, M^e Maurice Delestre commissaire-priseur, May 15th, 1895, Paris, E. Paul, 1895.
- Marie-Laure Crosnier Leconte, Henri Loyrette, Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des dessins d'architecture et d'art décoratif*, RMN, Paris, 1986.
- *Hittorff un architecte du XIX^e siècle*, exh. cat. Paris, Carnavalet Museum, 1986, pp. 153-161.
- Marie-Laure Crosnier Leconte, "Projet de tour en fonte pour le puits artésien de Passy par Adolphe Alphand, Jean Darcel et Émile Reiber," 1857, exh. cat. entry for *De Manet à Matisse: sept ans d'enrichissement au Musée d'Orsay*, Orsay Museum, 1990-1991, Paris, RMN, 1990, p. 47.

¹ Acquired by Madame Isaac Pereire, today conserved in the Decorative Arts Museum, inv. 33777.



18

Charles Nicholls WOOLNOTH

(London, 1815 – Glasgow, 1906)

SCOTTISH LANDSCAPE

c. 1870

Gouache and watercolor on paper

Signed lower right *C. Woolnoth*

49.5 x 76.5 cm. (19 ½ x 30 ⅛ in.)

Provenance

- **France, Private Collection.**

A Scottish landscape painter, Woolnoth studied at the Royal Scottish Academy School in Edinburgh. Although he had also worked in oils (*ill. 1*), most of his work was in watercolors, a technique which made it possible for the artist to render the misty atmosphere of his native Scotland very precisely and was highly valued by collectors of British art. In 1876, Woolnoth was one of the founding members of the Royal Scottish Society of Painters in Watercolours and henceforth signed his works *Woolnoth R.S.W.* The artist participated in all of the RSW exhibitions, starting with the first one in 1879. He also regularly exhibited at the Royal Scottish Academy and at the Royal Glasgow Institute of Fine Arts.

Our landscape is characteristic of the painter's thematic and style,

not to mention care which he liked to give to even the slightest details. Very large, as are most of Woolnoth's pictures, this is a completed work and not a sketch done on the spot. Nonetheless, the site depicted is without question identifiable and its topography relies on open-air on-site studies. It consists of a rocky valley in the Highlands, probably in the vicinity of Loch Goil which Woolnoth painted many times. The artist knew how to get the best from watercolor and gouache in order to transcribe the density of the clouds, the frost covering the hills, the reflections in the frozen water, the roughness of the stone. The brushstroke is often visible and the color range very reduced, built on contrasts between mineral grey, ochre of the sandy ground, and the emerald green of the stark vegetation which tends nonetheless to dominate the landscape. It is completely the opposite of Gustave Doré's watercolor from the same period: the French artist who discovered Scotland during his travels in 1873 found instead a Highlands nature which was dark and mysterious, and even hostile to mankind.

A.Z.



Kornél Maria SPÁNYIK

(Bratislava, 1858 - Budapest, 1943)

THE TWO BEAUTIES

1897

Oil, gold and silver leaf on canvas

Signed, dated, and situated upper right: *Spányik*

Cornel M. Bpest 1897

200 x 121 cm. (78 ¾ in. x 47 ⅞ in.)

Provenance

- Germany, Private Collection.
- Sale, Vienna, Kinsky, 9 December 2009, lot 3.
- Private European Collection.

Related Works

- Posterior autograph version: *Springtime*, oil on canvas, 125 x 96 cm. Private Collection (*ill. 2*).

A lawyer's son, Kornel Spányik studied painting at the Academy of Fine Arts in Budapest in Christian Griepenkerl's class. During his academic training, he encountered Guyla Benczúr, Director of the National School of Painting, whose studio he entered in 1883. He finished his studies under Sándor Liezen-Mayer, Imperial portraitist in Munich.

Upon his return to Hungary in 1886, he participated in the decoration of the Slovakian National Theater and the City Hall of Pressburg (now Bratislava), a cosmopolitan city in the process of being completely renovated. Pressburg was proud of its artistic Union which, inspired by the ideas of Prince Nicolas Esterhazy and placed under the high patronage of the Archiduke Frederick of Austria, had been created the previous year. Spányik presented several paintings at the Union's exhibitions in 1887, 1888, and 1889. Splitting his life between Pressburg and Budapest, he in fact became one of the most influential members of the Union, even being elected Vice-President at

the beginning of the 20th century. Following Esterhazy's death, the exhibitions became very irregular and only started up again under Spányik's direction. He established a rule that two-thirds of the works exhibited would come from the exhibitions in Pest, and one third would be produced by members of the Artistic Union of Pressburg. He himself had exhibited regularly in Pest since 1888, as well as in Vienna and Munich (where he received the gold medal for his *Honeymoon*), and in Paris. At the World's Fair of 1900, he won the bronze medal.

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

On account of his fame as a portraitist, as well as family ties to the

Imperial Court (his brother was aide-de-camp to Emperor Francis-Joseph), he received many official commissions. Thus, he produced several portraits of the Emperor, including two done in 1904. Aside from portraits, Spanyik painted history and religious paintings, and large-scale works "for exhibition" which had poetic titles, regardless of whether they were interior scenes or Symbolist inspired allegorical subjects.

Our picture was among the works destined for Salons and develops the theme of a young woman inhaling the perfume of a flower or holding a bouquet which appeared in the artist's oeuvre a few years earlier. Thus, *Young Girl with a Bouquet of Lilacs* of 1894 (125 x 80.5 cm. private collection) depicts a young woman, attired in the fashion of the times, who fixes the viewer with a serene gaze. She is depicted in front of dark drapery with deep folds. Here, the clothes are inspired by Antiquity and the tapestry which acts as a backdrop undulates so little that it tends to abstraction.

The combination gives the effect of an inverted mirror where opposites control the background as much as they do the sitter. With the height divided in two and the width in three, the silver and gold tapestry provides the warp of the composition and organizes the space. The upper part is scattered with heraldic *fleurs de lys*, while the lower part is decorated with stylized lily plants whose interlacing stems criss-cross in an elaborate game. Two young women, one brunette with a white lily, and the other blonde with yellow lilies, stand side by side. The brunette with her hair pulled into a bun and held by a band, wears a white dress embellished with geometric

motifs and seen in profile. Her eyes are closed and the whiteness of the flowers brings out the golden ground of the tapestry. A bouquet of white lilies is set at her feet. Breathing in the intoxicating perfume emanating from the lily, she seems isolated from the world.

The blonde has thin hair and her left breast is exposed. A slight smile on her lips, she is depicted full face and looks at the viewer. Her pose is relaxed and breaks the linear character of the composition. She nonchalantly rests her head on her neighbor's shoulder and slips her hand to the same as well. Her light green tunic is scattered with stars and golden wings. Her yellow lilies drop a few petals on the mosaic floor.

The picture emits an atmosphere of purity and mellowness, with fresh rhythmic hues of yellow, white, and green. The thematic unity is defined by the omnipresence of lilies, from the blazon in the upper right which is reminiscent of those in Renaissance portraits and borrows its lily shape from the lily of Florence. The painter composes an allegory of the duality of feminine beauty which can be pure, serene, and wise, but equally tender, lascivious, provocative, and flighty.

A few years later, the artist reused his composition by removing the tapestry which was replaced by a verdant landscape and by softening the contrast between the two women (*ill. 1*). The title of this canvas, *Springtime*, takes into account the semantic shift. The motif of the woman in profile, with eyes closed, turned inwards, and inhaling a flower's perfume, can be found in several of Spanyik's paintings such as the *Young Girl Holding a Flower* of 1936 (*ill. 2*).



20

Firmin BAES

(Saint-Josse-Ten-Noode, 1874 - Uccle, 1945)

YOUNG WOMAN KNITTING

1938

Pastel on prepared canvas

Signed lower left: *Firmin Baes*

Countersigned and titled on reverse

88 x 73 cm (34 5/8 in. x 28 3/4 in.)

Provenance

- Belgium, Private Collection.

This pastellist, by crushing chalks of chosen hues onto paper or canvas with subtle thumb [pressure], comes up with a finesse, gentleness, or intensity which oil painting cannot always achieve with the same good fortune and rarely the same success in materials.

Richard Dupierreux (*Le Soir*, 8 février 1932)

Son of Henri Baes, painter-decorator, architect, professor at the Brussels Academy, and Director of the School of Decorative Arts, Firmin Baes was the student of Léon Frédéric, a friend of the family whose style he imitated at the beginning of his career. The artist continued his education at the School of Fine Arts, and then in a private academy, "la Patte de Dindon" (The Turkey Claw) situated above a pub of the same name located on the Grand' Place of Brussels, where fellow students included Eugène Laermans, Jean Laudy, and Emile Fabry.

Baes' first works were charcoals and oils, but very early, he also became interested in pastels which he initially used for his landscapes and still lifes. He began to exhibit during his studies of drawing, and received many decorative commissions for patrician homes in Brussels. An assiduous member of the "For the Art" Circle (*Pour L'Art*) from the date of its creation in 1898, he encountered Art Nouveau and Fauve painters without joining any movement in particular himself.

During the 1900 World's Fair, Firmin Baes at 25 years old became internationally known by winning the bronze medal for his oil painting, *The Archers*. Thanks to a commission from the Countess of Aerschot in 1915, he became a portraitist sought by Belgian high society which was fascinated with his talent as a colorist and the virtuoso rendering of materials and light. In 1930, the Belgian

Army Memorial at the *Hôtel des Invalides* in Paris gained him the title of Officer of French Public Instruction. In 1935, he decorated the Brabant Pavilion for the Brussels Exposition.

Starting in the years between 1910 and 1920, Baes' varied production was constituted essentially of pastels always admired by critics who praised the delicate execution and serenity which permeated his pictures. The artist elaborated a special technique of pastel on prepared canvas according to a procedure which he kept secret and which made it possible for him to compose large scale works. He knew how to get the most out of this velvety fragile medium, as he played on its cold and warm shades and the thickness of the material itself with constant precision and attention to details, whether in the foreground or distance. The subtlety of Baes' technique, the gentleness of his stroke, and his simultaneously poetic and realist vision were particularly effective in his modest interior scenes inhabited by milkmaids, peasants, or lace-makers far-removed from the aristocratic sitters in his portraits. With their white walls, wooden furniture, and open windows, these subjects are reminiscent of the peaceful silent interiors of Dutch masters from the Golden Century such as Pieter de Hooch.

Realized in 1938, according to the sales register carefully maintained by the artist himself, our pastel features a young girl seated on a window sill as she knits. The orangey reflections of the trees and the light which caresses the sitter's skin reflect the mellowness of an early autumn day which has led the young sitter to open the window. The sumptuous coloring of the blue dress handled with a multitude of nuances focuses the viewer's gaze, and contrasts with the gold of

the autumn leaves and reddish brown of her hair, while at the same time endowing the scene with a peaceful dreamy atmosphere. The pastellist was attentive to the least details, from the skein of wool set on the window edge to the reflection of the landscape in the window panes, and the woods of the far hills. The slight smile of the young woman with her half-closed eyes illustrates the serene humanism in Firmin Baes' works which was lauded by critics: "Everywhere is elevated inspiration, peaceful dignity, a vision marked by simple grandeur which comforts and delights both soul and heart."¹

The figure of the woman knitting, the penultimate feminine activity, is a recurrent theme in Firmin Baes' work. Each time it is richly renewed, especially in the last years of his career. Thus, peasants, who are recognizable by their head-dresses, knit in the kitchen (*Quiétude*, 1941) or outside (*Spring*, 1938, or *The Knitting Woman*, 1943). A well-behaved seated blonde child clothed in a pink dress knits near a window in front of a vase of beautiful red geraniums (*ill. 1*). With her hair cut short and her knee-length indoor dress, our young woman bending over her wool belongs to her epoch, but at the same time is strangely timeless in keeping with Vermeer's enigmatic women.

M.L.M. & A.Z.

Related Literature

- Georgette Naegels-Delfosse, *Firmin Baes*, Brussels, Éditions d'Art Associés, 1987, ill. p. 176.

¹ March 1940 article, cited in Naegels-Delfosse, 1987, p. 25



21

Firmin BAES

(Saint-Josse-Ten-Noode, 1874 - Uccle, 1945)

MARIA NÉLIS, THE ARTIST'S FUTURE WIFE

1901

Charcoal and black pastel on paper

Signed, dated and dedicated lower left *a Maria / Firmin Baes.*
/ octobre 1901

83.5 by 57 cm (32 7/8 by 22 1/4)

Provenance

• Belgium, the artist's family, thence by descent.

At the turn of the 20th century, before devoting himself almost exclusively to pastels, Firmin Baes enjoyed using fusain and black chalk, sometimes heightened by watercolor. Often in large formats, his cleanly finished drawings were of landscapes, such as *After the Storm*, dated 1904 (watercolor and fusain, 79 x 108 cm. private collection), female nudes, town or country scenes, as well as portraits. Before the success which his pastel portraits would have with Belgian high society, Baes' sitters mainly were from his family and close entourage. Thus, these works are less known by the public because they have generally remained among his descendants, such as the fusain depicting his uncle, *The Architect Jean Baes* from 1896 (dimensions and current location unknown), the double portrait of the artist's sisters Alice and Irma at the piano which is entitled *The Duet* (ill. 1), or even that of his first daughter, *Suzanne at One Year Old* (1904, fusain, 48 x 35 cm. private collection). Conserved by the Baes family, the portrait which we present shows Maria Nélis, the twenty-three-year-old young woman whom the artist met through his sisters and whom he wed in April 1902, some five months after the date of our drawing. It seems to have been a gift made at the time of their engagement. Maria played an important role in her husband's career by managing the couple's practical and financial questions. She also was a frequent sitter for Firmin Baes (ill. 2)

Her head resting on her right hand, the left index finger caught between the pages of a book, the young woman is meditative, as if she has just been interrupted in her reading. Her gaze is fixed on the portraitist who lovingly captures the instant. Illuminated by a low weak light, undoubtedly that of a lamp, Maria's face is sculpted by stumped shadows and the paper in reserve brings her features out of the shadows. We can only admire the delicacy and accuracy of the chiaroscuro which is close to photographic realism.

Our portrait confirms the opinion of an art critic concerning the art of the young Firmin Baes who began to exhibit his oil paintings and large drawings regularly: "thought and soul are the greatest motors of art production and a very skilled hand will never replace emotion, Firmin Baes' drawings prove yet again that one lives, breathes, and suffers in front of these fusains, they are fixed impressions and feelings."¹

M.L.M. & A.Z.

Literature (Unpublished Work)

• Georgette Naegels-Delfosse, *Firmin Baes*, Brussels, Éditions d'Art Associés, 1987.

¹ Cited by G. Naegels-Delfosse, 1987, p. 18.



Constantin MEUNIER

(Etterbeek, 1831 - Ixelles, 1905)

HEAD OF A MINER

1893

Sand cast bronze with nuanced brown patina

Signed upper right and dated upper left

32.9 x 28.3 cm. (12 15/16 x 11 1/8 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

A Realist painter and sculptor, Constantin Meunier was one of the most eminent representatives of late 19th century Belgian social art. His brother Jean-Baptiste had been an engraving student under Luigi Calamatta and strongly influenced his younger brother's art. Simultaneously with his training at the Academy of Brussels with Louis Jehotte as his sculpture professor, Constantin Meunier followed the teaching of the sculptor Charles-Auguste Fraikin. He exhibited for the first time at the Salon of Brussels in 1851. During this Salon, he discovered Gustave Courbet's *The Stone Breakers* and his realism which would profoundly mark his own work.

Until 1884, the artist devoted himself entirely to painting, producing genre and history pictures, as well as a number of religious compositions inspired by his retreats to the Trappists in Westmalle. In 1878, the son of his friend Charles De Groux invited him to Herstal near Liege, a region famous for its arms factories. But Meunier's real encounter with the industrial world took place in 1880 when Camille

Lemonnier undertook an encyclopedic study of the Borinage region, the mining country of Hainaut, and invited Meunier to join him.

This was a major artistic turning point, a second career for Meunier who also discovered a passion for sculpture and bronze casting which seemed to him to come closer to the actual labor of the workers. Profoundly marked by the workers' condition, he determined to henceforth transcribe social and industrial aspects of Belgium in an uncompromising undiluted reality, beginning with Lemonnier's work, *Belgium*. The artist became equally militant in the Belgian Worker's Party.

In 1886, his *Hammersmith*, conceived in the context of his project, *Monument to Work*, received an honorable mention at the Salon of Paris. He was also invited to participate in the exhibitions of the Group of XX, the Belgian avant-garde movement, and in the Vienna Secession in 1998.

A cast of remarkable quality, our work dates to the same year as the oil on canvas entitled *The Black Country*. The figures with angular features is an archetype in Meunier's oeuvre: these figures can be found in profile, exhausted by the labor in the Black Country in the low relief bronze exhibited in the Salon of 1893, *Miners at the Shaft Exit*, and then in the plaster and bronze plaques, right up to the one commissioned in 1904 by the coal merchant Edouard Taymans of which several examples were cast.

The identical profile to our also appears in an undated engraving by Meunier entitled *Miners. Borinage District (ill. 1)* which is connected with the artist's work on the *Triptych of the Mine (Ascent, Calvary, Descent)* (oil on canvas, Brussels, Royal Museums of Fine Arts, inv. 10000/176).

The originality of the *Head of a Miner* lies in the fact that it forms a pendant with the profile of the *Hammersmith*, a plaque which came out of the 1886 sculpture (*ill. 2*). The exact distribution remains difficult to determine, but it appears to have been limited in comparison to other models.

Of almost identical dimensions, the two low reliefs present the head of a man in left profile who seems to be one with the material, while at the same time the powerful irregular features of the models are rendered with surprising acuity. However here, the edge of the helmet forms a mechanical cutting diagonal which is in contrast to the rest of the modeling done with a sure hand without resorting to chisels. The pupils are not hollowed out and the irises are not indicated. The sculptor concentrates on the silent manifestation of effort as he heroicizes and glorifies work. "It is this pride expressed in the noble harmony of forms, in the gaze of Meunier's figures; even when these figures express lassitude, they still express the energy that will again renew itself. These are the Atlantes that will stand up again, conquerors of the burden." (Vanzype).

A.Z. et M.L.M.

Related Literature

- *Morceaux choisis du XIX^e siècle dans les collections des musées d'Ile de France*, exh. cat., Paris, mairie du IX^e arrondissement, 1989, p. 222, n° 183, ill. (proof from the Museum of Art and History of Saint-Denis).
- *Les XX, la Libre Esthétique 100 ans après*, exh. cat. Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 1993, n° 166, p. 486, ill. (proof from the Museum of Fine Arts of Brussels).

General Literature

- Marguerite Devigne, *Constantin Meunier. Les grands Belges*, Turnhout, 1919.
- Gustave Vanzype, "Constantin Meunier, une œuvre d'exception?" *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 1931, 5th series, vol. 13, pp. 59-72.
- Micheline Jérôme-Schotsmans, *Constantin Meunier, sa vie, son œuvre*, Waterloo, Olivier Bertrand Éditions and Belgian Art Research Institute, 2012.
- Francesca Vandepitte, *Constantin Meunier*, exh. cat. Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 2014.



23

Elisabeth SONREL

(Tours, 1874 – Sceaux, 1953)

LIGEIA

1904

Oil on canvas

On the stretcher, a salon label with the number 105

Signed lower left

61.8 x 41.5 cm. (24 5/16 x 16 5/8 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Exhibition

- 1904, Paris, Salon, n° 1655, *Ligéïa*.

Although close to the Symbolists, Elisabeth Sonrel remained on the outer edges of their circles. She followed drawing courses at the Julian Academy as a student of Jules Lefebvre. Residing in Sceaux in 1895, she produced painted decoration and portraits for which she often used her friends as models. Her work was rewarded already before she was twenty years old, and she participated in the Salon of French Artists from 1893 to 1939. Her works were sought as much by French collectors as by foreigners, especially those from the United States, Great Britain, and Italy.

Elisabeth Sonrel, whose work is dominated by an idealized feminine iconography, drew inspiration variously from Pre-Raphaelite, Symbolist, and Art Nouveau aesthetics, as well as from the works of Old Masters such as Botticelli. Spiritual, distant, and mysterious, these young women do not belong to this world and are inspired by the Virgin and mystic Saints, as well as by legends from the medieval

period. The artist conceived mellow and melancholic depictions which featured young women with long red hair wearing precious tunics, such as the sitter in our canvas.

Shown full face and bust length, the young woman's beauty is troubling and lofty. Her undulating red hair graces her left shoulder and billows over her richly ornamented crimson robe. This jewelry and embroidery are comparable to those which embellish the dress in the *Distant Princess* exhibited by Sonrel at the Salon of 1903. This picture reinterprets the theme of the Beautiful Lady found in literary texts of her time when princesses with tragic destinies evolved midst an idealized vision of the Middle Ages. The title itself refers to a play by Edmond Rostand, *The Distant Princess*, which recounted Joffroy de Rudel's long voyage undertaken because of his wish to see the beautiful Melissinda before dying.

In our work, the reds in the dress and hair, plus the brown in the soberly brushed background bring out the young woman's pale flesh tones while a slight turn of the head emphasizes her fine neckline. Similarly, the weave of the canvas which is perfectly apparent in the background disappears under the smooth brushwork of the figure and makes her seem even more of an unreal apparition.

A dream portrait, our picture is endowed with more profound energy. The golden and green jewels which adorn the young woman give her a hint of mystery. The upper sleeves are covered in ornaments of precious metal, while the bodice is highlighted with a large brooch in the form of a nude female bust with large outspread wings from which a pearl and emerald pendant is suspended. This figure has an impenetrable serious gaze of a sphinx, but her visible hands contradict this supposition. Elisabeth Sonrel sometimes reproduced certain pieces of jewelry from her drawings, and the choice of jewelry in her pictures is never innocuous. Here, the fabulous creature transforms the lady into an ambivalent figure between wisdom and seduction, and this impression is re-enforced by her blue-green gaze the same color as the stone held by the winged creature.

Our canvas was exhibited at the Salon of French Artists in 1904 under the title of *Ligeia*, the name of a character in the homonymous novel of Edgar Allan Poe published in 1838 and translated into French by Charles Baudelaire in 1856. Along the banks of the Rhine, the narrator encounters and weds Ligeia, a very beautiful young noblewoman with immense knowledge. The narrator is wildly in love with her intense magnetic gaze:

The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it – that something more profound than the well of Democritus – which lay far within the pupils of my beloved?

Yet our sitter cannot be Ligeia who is described as having hair and eyes “black as the wings of midnight, the hour of the crow's plumage.” The beautiful spiritual lady passes away not long after the wedding and leaves the narrator in despair. He takes refuge in a former English convent and meets another noble young woman, Lady Rowena de Trevanion (Tremain), who is blonde with blue eyes, and very different from his first wife. He marries her, but does not forget Ligeia whose memory and shadow return to torment Rowena who is finally extinguished and, in death, becomes Ligeia. Sonrel may have wished to depict the moment when Ligeia's ghost gradually takes over the new wife. This possession is revealed by the change in intensity of the gaze. The viewer is thus in the position of Poe's fascinated and enthralled narrator who witnesses the metamorphosis taking place.

M.L.M. & A.Z.

Related Literature

- Charlotte Foucher, “Élisabeth Sonrel (1874-1953), une artiste symboliste oubliée,” *Bulletin des amis de Sceaux*, new series n°25, 2009), p. 21, repr.



Walter SAUER

(Saint-Gilles, 1889 – Alger, 1927)

RÊVERIE

1919

Graphite and oil pastel on oiled paper
Signed, monogrammed and dated in pencil, lower right
49.8 by 39.4 cm. (19 ⅞ by 15 ½ in.)

Provenance

- **Belgium, Private Collection**

Walter Sauer studied decorative painting mainly with the Symbolist Constant Montald at the School of Fine Arts in Brussels. After a European sojourn and with the intention of going into grand decorative painting, he exhibited at the *Salon de la Libre Esthétique* in 1914 and at the Brussels triennial Salon. However, starting in 1916 after not being called up for the military for health reasons, he abandoned painting for drawing. He exhibited several works, all of them focussed on Women, at the Salon of Painters and Sculptors of the Nude in 1917.

His success really began in the 1920s. Thus, in 1923, eighty-two

of his works were exhibited at the Artistic and Literary Circle of Brussels, and he participated in the International Exhibition of Decorative Arts in 1925 in Paris. He obtained a position at the Ixelles Academy, but having gone to Algeria in 1927 to gather material for a commission for Baron Allard, he fell sick and died in Algiers.

The painter's training under the Symbolist masters marked his art. Very present in his artistic production, his female figures, are ambivalent. They depict meditative or ecstatic dreamers who are either prudent or sensual. In 1918, Walter Sauer depicted several figures of nuns praying (*Ill. 1, The Prayer*, black chalk on wax paper, 51.5 x 28 cm. Private collection; *The Novice*, 1918, black chalk and pastel on wax paper, 55 x 41 cm. Private collection). Their hair is hidden under a veil and hands joined against their lips.

In our drawing, the artist reuses these female figures in a profane variation: the woman's eyes are closed, a slight smile graces her mouth, and her hands caress her chin. Walter Sauer returned to this composition in other drawings by varying both hand position and shimmering colors of the scarf (*Ill. 2*). Using light black circles, the artist traces lines with confidence and precision. Only two touches of bright color for the mouth and scarf enliven the sitter while framing her face. This drawing is reminiscent of Oriental print techniques which Walter Sauer discovered before the war through a Japanese dealer. The artist waxed the paper to give an ivory aspect to the young woman, perhaps inspired by Far Eastern ivory statuettes.

M.L.M.



25

Leopold STURZWAGE called SURVAGE
(Moscow, 1879 - Paris, 1968)

EYE HAND FISH

1951

Casein and gouache on paper laid down on canvas
Signed and dated lower right
On verso, several exhibition labels
60.4 x 81 cm. (23 ¾ x 31 ⅞ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Exhibitions

- 1951, Paris, Lucie Weill Gallery, *Au Pont des Arts*.
- 1954, Venice, 17th International Art Biennale, n° 401.
- 1966, Paris, *Survage, Exposition Rétrospective*, Galliera Museum (cat. Marie-Claude Dane).

Survage received his initial artistic training at the Moscow School of Fine Arts under Constantin Korovine and Leonid Pasternak. The young painter participated in Russian avant-garde exhibitions starting in 1907. Arriving in Paris for the first time in 1908, he settled there definitively two years later, and soon counted among the most

original representatives from the School of Paris. Survage's art can be placed solidly in Cubist trends, even if his very personal questioning of "colored rhythms" differentiates him from the orthodox cubism of Juan Gris or Georges Braques.

Between the two wars, and especially after his discovery of southern France, the artist moved away from Cubist styles to return to more traditional visual language playing with volume, line, and simplification of forms. Survage constructed several works from elements which sometimes were decorative in the tradition of the Russian Ballets for which he worked, and sometimes were symbolic in a surrealist spirit. This is the period of international recognition, monumental painting, and three-dimensional metaphors which were not without recalling Picabia's "transparencies." Finally, in 1939, the same elements were incorporated, along with a change in technique (casein emulsion painting), into large philosophical compositions in which some playful fantasy remained.

Our canvas participates in the artist's post-1940s graphic and painted reflections on complex symbolics, whether Christian or pagan, of objects such as the hand, eye, leaf, fish, bird, water, and sun (*ill. 1*). One can thus cite *Leaf, Hand, Fish* from 1951; *Hand and Fish* from 1953, *The Eye and The Hand* of 1949, and *Composition with Hand and Fish* of 1961. Survage never ceased combining these elements, bringing them together and inscribing them one inside the other. He played with rhythms, curves, counter-curves, the juxtaposition of limpid and complementary hues, not to mention large color surfaces and kaleidoscopic brushstrokes, as well as the superposition of tinted layers characteristic of casein painting.

A.Z.

| INDEX ALPHABÉTIQUE

Firmin BAES.....	20, 21
François BOUCHER.....	8
Alonso CANO, attribué à.....	1
Gabriel DAVIOUD (Paris, 1824-1881) et Service des promenades et plantations de la Ville de Paris.....	17
École lorraine vers 1600-1620.....	3
Cesare FRANCHI dit Il Pollino (Pollini).....	2
Théodore GÉRICAULT.....	13
Anne-Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON.....	11
Jean-Baptiste GREUZE.....	10
Henri-Joseph HESSE.....	14
Jean Étienne LIOTARD.....	6
Constantin MEUNIER.....	22
François-Thomas MONDON dit MONDON le Fils.....	5
Jules NOËL.....	15
Nicolas-Marie OZANNE.....	9
Charles PARROCEL.....	7
Jean-François PORTAELS.....	16
Pierre-Paul PRUD'HON.....	12
Walter SAUER.....	24
Élisabeth SONREL.....	23
Kornél Maria SPÁNYIK.....	19
Leopold STURZWAGE dit SURVAGE.....	25
Emanuel DE WITTE.....	4
Charles Nicholls WOOLNOTH.....	18





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

Prix : 15€

ISBN 979-10-94395-08-0