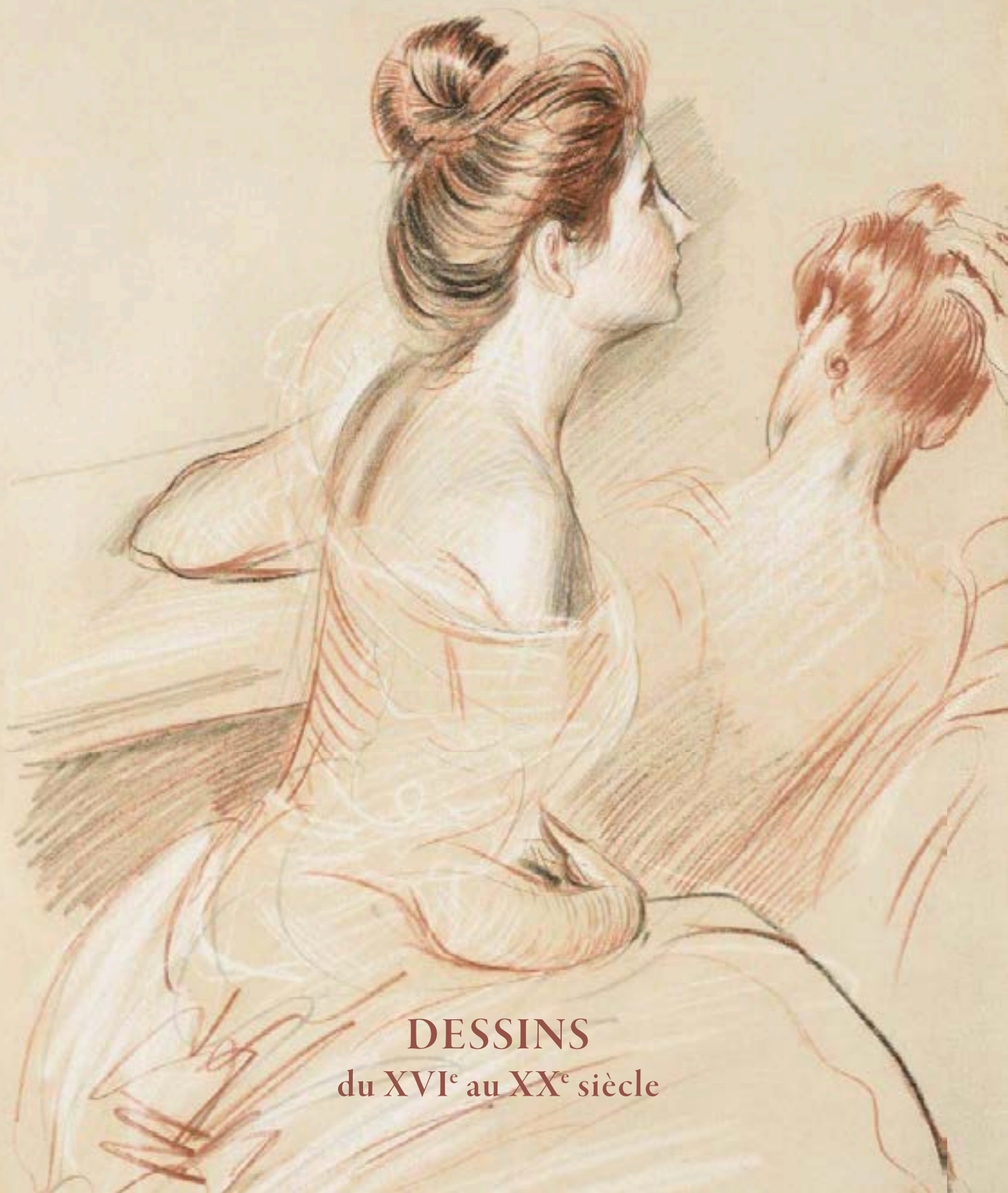


GALERIE
ALEXIS BORDES



DESSINS
du XVI^e au XX^e siècle

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

*« Le dessin n'est pas une forme,
il est la manière de voir la forme »*

Edgar Degas





DESSINS
DU XVII^e
AU XVIII^e
SIÈCLE

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

English Version begins page 110

EXPOSITION

du mardi 24 mars au vendredi 24 avril 2020
ouverture les samedis 28 mars et 4 avril

GALERIE ALEXIS BORDES

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

Horaires d'ouverture : 10h 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 leur confiance en intégrant dans leurs collections des œuvres 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 Pierre ROSENBERG

De l'Académie française
Président-Directeur honoraire
du musée du Louvre

Monsieur Neil JEFFARES

Historien de l'art, spécialiste des pastels

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Monsieur Nicholas TURNER

Historien de l'art

Monsieur Damien TELLAS

Doctorant en histoire de l'art moderne
Sorbonne Université, faculté des Lettres /
Centre André Chastel

Madame Anna ORLANDO

Historienne de l'art

Madame Carole BLUMENFELD

Historienne de l'art

Madame Sidonie LEMUEX-FRAITOT

Conservatrice du Musée Girodet
de Montargis

Monsieur Louis-Antoine PRAT

Président des Amis du Louvre

Monsieur Noé WILLER

Spécialiste d'Eugène Gallien-Laloue

Madame Françoise DELFOSSE-DEWECK

Petite fille du pastelliste Firmin Baes

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 Joséphine CURTIL

Assistante de galerie

Madame Christine ROLLAND

Historienne de l'art
Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Graphiste

Monsieur Bernard MARINNES

Impression

ENTRÉS DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES



Acquis par le Musée des châteaux de Versailles et de Trianon avec le soutien de la Société des Amis de Versailles

François BOUCHER (Paris, 1703 – 1770)
Portrait d'Alexandrine-Jeanne Le Normant d'Étiolles (1744-1754), fille de la Marquise de Pompadour, jouant avec un chardonneret
1749
Huile sur toile
53 x 45 cm



Acquis par le Gorkums Museum, Gorinchem

Hyacinthe RIGAUD
(Perpignan, 1659 – Paris, 1743)
Abraham van Hoey, Ambassadeur de Hollande près la cour de France
1736
Huile sur toile
83 x 65 cm



Acquis par le Musée d'Orsay

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)
Projet d'un cirque : élévation de façade et coupe longitudinale
Circa 1865
Graphite, plume et encre noire, aquarelle, gouache et rehauts d'or
63 x 93 cm chaque



Acquis par le Château de Lunéville

Claude CHARLES (Nancy, 1661 – 1747)
Quatre allégories : Architecture, Astronomie, Géométrie et Sculpture
Circa 1700
Quatre huiles sur leur toile d'origine
133 x 76,5 cm chaque



Acquis par le Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

Sébastien BOURDON
(Montpellier, 1616 - Paris, 1671)
Potare Sitientes ou Donner à boire aux assoiffés
1665-1670
Plume et encre brune, lavis brun et gris
45,5 x 60 cm



Acquis par le Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe

Jean Marc NATTIER (Paris, 1685 - 1766)
Portrait présumé du marquis de Marigny (1727-1781)
1753
Pastel sur vélin marouflé sur toile
61 x 50 cm

Daniel DUMONSTIER

(Paris, 1574 – 1646)

1 | PORTRAIT D'UNE DAME

Circa 1620

Pierre noire, sanguine et estompe

40,5 x 29,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

L'un des derniers représentants d'une dynastie illustre de portraitistes parisiens, Daniel Dumonstier fut celui qui ancre au XVII^e siècle l'art subtil du « crayon » spécifique de la Renaissance française. Développée dès la fin du XV^e siècle par Jean Perréal et perfectionnée par Jehannet Clouet et son fils François, cette technique très simple, puisqu'il ne s'agit que de pierre noire et de sanguine sur papier non préparé, n'en nécessitait pas moins une main sûre et virtuose, capable, en une courte séance de pose, de saisir le modèle dans sa vérité. Le tout, sans jamais s'écarter d'une formule conventionnelle de portrait en petit buste, ni, pour autant, recourir à l'idéalisation. Transposé très précisément dans la peinture autant de fois que nécessaire, réduit pour être repris en miniature, simplifié pour l'émail peint de Limoges : au XVI^e siècle, le portrait dessiné était la source de toute une production et le mot « crayon » était même synonyme de « portrait ». Cependant, à l'exception notable des œuvres des Clouet réclamées par Catherine de Médicis, ces feuilles n'avaient aucune vocation à circuler et demeuraient dans les ateliers des portraitistes royaux. Ceci explique la richesse du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France qui avait absorbé les grandes collections graphiques parisiennes formées à la fin du XVII^e siècle à partir, entre autres, des fonds d'atelier des trois familles d'artistes qui avaient succédé aux Clouet : les Decourt, les Quesnel et les Dumonstier.

Or, si le Cabinet possède également une large collection de portraits dessins de Daniel Dumonstier, ils proviennent majoritairement des amateurs du Grand Siècle car, à l'inverse des crayons de la Renaissance, ceux de Daniel étaient des œuvres achevées et ne supposaient la réalisation d'aucune peinture.



Ill. 1.

Daniel Dumonstier.

Portrait d'une dame de profil.

Vers 1620. Pierre noire, sanguine et estompe. 46 x 32,3 cm.

Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv. OP-3004.



Daniel Dumonstier était le fils de Côme Dumonstier, spécialiste de portrait en miniature au service de Catherine de Médicis et de la reine de Navarre, et le neveu d'Étienne et de Pierre Dumonstier, portraitistes en titre de Catherine de Médicis, de Charles IX et de Henri III. C'est l'aîné, Étienne, dont l'œuvre graphique et peint doit encore être reconstitué, qui avait engagé le « crayon » sur une voie nouvelle, plus expressive et plastique. Il avait généralisé le travail à l'estompe, introduit le pastel et l'utilisation d'un pinceau chargé d'eau pour diluer les pigments et mieux rendre le vaporeux des coiffures relevées des gentilshommes et des dames des temps du dernier Valois.

Les trois frères Dumonstier avaient bâti des carrières de peintres de cour et d'officiers royaux, déliés de la corporation parisienne de peintres. Comme son père et ses oncles, Daniel entra tôt au service royal comme peintre et valet de chambre (ce dernier titre étant purement honorifique) et se donnait du « noble homme ». C'est ainsi qu'il est désigné en 1602 dans son contrat de mariage avec Geneviève Balifre, fille du maître des enfants de musique de la chambre du roi. Avec Martin Fréminet et Daniel Rabel, il faisait partie des jeunes artistes qui avaient su séduire l'exigeant Henri IV et amorcer une évolution artistique qui aboutira au grand genre de Simon Vouet. Contrairement à ses aïeux, Daniel Dumonstier se spécialisa ainsi rapidement dans le dessin, négligeant presque entièrement la peinture. Deux fois plus grands que ceux de François Clouet ou d'Étienne Dumonstier, ses portraits au crayon étaient parfaitement finis, même s'il aimait jouer avec le rendu du vêtement en omettant de le détailler afin de mieux ressortir le visage de ses modèles. Tandis que François Pourbus venait occuper la charge de portraitiste officiel de la famille royale, Dumonstier se consacrait à saisir rapidement les membres les plus éminents de la cour de Louis XIII, créant des œuvres fragiles et raffinées tout en restant très solennelles. Certains portraits étaient gravés, mais la plupart demeuraient chez leurs modèles, soucieux de montrer ainsi leur attachement à l'ancienne tradition, leur distinction et leur culture. Dès lors, la carrière de Dumonstier ne souffrit aucune rupture. En 1622, le roi lui accorda un logement au Louvre. Quatre ans plus tard, il rajouta à la charge de peintre ordinaire du roi et de la reine régnante (Anne d'Autriche), celle de peintre de Monseigneur frère de Sa Majesté, Gaston d'Orléans. L'artiste était un homme curieux, épris de savoir, amateur de musique et de livres, parlant plusieurs langues. Son cabinet de curiosités était un des plus connus de Paris et sa compagnie était recherchée. Il avait noué des amitiés avec les meilleurs esprits de son temps, comme l'érudit Claude Fabri de Peiresc ou le poète Malherbe.

Notre dessin illustre remarquablement la manière élégante de Daniel Dumonstier qui alliait une ligne épurée et une écriture large résolument picturale. Il représente une jeune femme vêtue à la mode du tout début des années 1620 d'une robe décolletée à haute collerette festonnée en dentelle. Un grand nœud orne son corsage. On retrouve une robe tout à fait similaire dans le portrait d'une dame inconnue daté par l'artiste lui-même *ce 8. de mars 1620* et conservé au Cabinet des Estampes (Na 24b rés., fol. 33). Les cheveux du modèle sont relevés et recouverts d'un bonnet qui semble un attifet de veuve même s'il ne possède pas de pointe caractéristique descendant sur le front. Par ailleurs, la dame porte peu de bijoux et uniquement les perles, seuls bijoux permises aux veuves. Une cordelette noire plonge sous le bord du décolleté : elle retient une croix ou un médaillon.

À la même époque, Dumonstier dessina une autre dame inconnue coiffée de façon identique : l'un des trois portraits de profil connus, il permet d'en voir la construction ingénieuse (*ill. 1*). Cet attifet particulier indiquait très vraisemblablement qu'il s'agissait d'une veuve remariée. Malheureusement, rien ne permet d'identifier le modèle de ce crayon pour attester cette hypothèse. De même, la dame de notre feuille garde son anonymat involontaire puisqu'aucune inscription ne vient renseigner son nom et qu'aucun portrait connu, qu'il soit peint ou gravé, ne montre le même visage. Grâce à sa mise, on peut seulement affirmer qu'elle était d'extraction éminemment noble et appartenait à la plus haute société. Son identité est probablement à rechercher parmi les dames d'honneur de la reine Anne d'Autriche ou les épouses des grands serviteurs de la Couronne.

Avec une douceur et une acuité remarquables, le portraitiste saisit les traits fins de la dame, la profondeur de son regard brun, ainsi que la blancheur de son teint qui laisse transparaître les petites veines bleutées sur la tempe. La sanguine vient délicatement souligner les lèvres carmines, l'orle des paupières et l'oreille, tandis que l'estompe voile la chevelure, adoucit les contours et devient tantôt ombre, tantôt – dans le nœud notamment – véritable couleur.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Daniel Lecœur, *Daniel Dumonstier. 1574-1646*, Paris, Arthéna, 2006.



Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon

(La Haye, vers 1500 - Lyon, 8 novembre 1575)

2 | PORTRAIT D'UN GENTILHOMME

Circa 1550

Huile sur panneau de noyer ou de tilleul à fil transversal, parqueté
14 x 13,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Objets de curiosité dès le XVII^e siècle, les petits portraits français sur fonds vert olive, bleu ou brun se rencontrent dans bien des collections. Aucun n'est signé, mais on y attache avec certitude le nom de Corneille, artiste hollandais installé à Lyon depuis au moins 1533. Il y était immanquablement désigné par sa seule ville natale, La Haye, qui avait fini par constituer son nom patronymique et celui que portaient ses descendants. Il s'agissait même d'un nom relativement courant en France à l'époque et l'on rencontre plusieurs « de La Haye » – médecins, avocats, artisans, marchands – dans les documents de Lyon, de Tours ou de Paris. Ce nom finit cependant par se perdre, et on finit par prendre l'habitude de l'appeler tout simplement « Corneille de Lyon ».

L'œuvre de Corneille est tout entier constitué de portraits de dimensions très réduites sur fonds verts et plus rarement bleus qui mêlent habilement la tradition flamande de Joos van Cleve et Jan Gossaert, et celle, française, de Jean Clouet et surtout de Jean Perréal. Portraitiste de Charles VIII et de Louis XII, membre le plus éminent de la corporation lyonnaise, Perréal mort en 1530, était célèbre pour ses petites effigies intimes à fonds colorés. Peints directement sur panneau de bois en quelques séances de pose et généralement sans dessin préliminaire, les portraits de Corneille étaient également destinés à la famille et à l'entourage proche du modèle, soit tout le contraire des œuvres des portraitistes royaux, Jean puis François Clouet, dont la diffusion était très large.

La clientèle de Corneille fut d'abord patricienne, à l'instar de Pierre Aymeric, bourgeois de Lyon, qu'il peignit en 1534 (Paris, musée du Louvre, inv. RF 1976-15). La cour semble découvrir l'art délicat du portraitiste lors du long séjour de François à Lyon en 1536. Dans la seconde moitié des années 1530 et dans la décennie suivante, il eut ainsi

à représenter les gentilshommes et les dames issus des plus illustres familles du royaume, les compagnes espagnoles de la reine Éléonore et même les enfants du roi. En 1544, il présenta aux consuls de Lyon une « certification » datée du 7 janvier 1541 afin que soient prises en compte ses exemptions et privilèges en tant que « painctre de la maison



Ill. 1.

Corneille de La Haye dit de Lyon.

Portrait d'un homme inconnu.

Vers 1550. Huile sur bois. 16 x 13 cm.

Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 852.



de Monseigneur le Daulphin » (futur Henri II). Ce titre n'était pourtant qu'honorifique : Corneille ne fut jamais couché sur les rôles des officiers royaux et ne fut jamais appelé à la cour. Dès son avènement, Henri II le fit naturaliser Français par lettres de décembre 1547, « en faveur des bons et agréables services qu'il lui a fait et fait chaque jour en son art et mestier ».

La renommée de Corneille fut large et ne pâtit aucunement de sa conversion à la Réforme. Cependant, l'éloignement de la cour fit que les notables lyonnais constituaient de nouveau l'essentiel de ses modèles. Les magistrats, les bourgeois, les riches marchands, les officiers royaux, les membres de la petite noblesse locale, attendaient de l'artiste une œuvre unique, à l'inverse des nobles qui avaient généralement besoin de plusieurs exemplaires. À en croire le neveu de l'ambassadeur vénitien Giovanni Vapelli qui avait visité l'atelier de Corneille en 1551, le peintre n'hésitait pas à anticiper les demandes en proposant à la vente des copies d'après ses propres œuvres. Il n'est donc guère étonnant que les représentations des nobles souvent réalisées avec la participation de l'atelier, apparaissent crispées et approximatives, tandis que celles des notables, entièrement autographes, pétillent de vie (*ill. 1-2*).

Notre œuvre présente toutes les caractéristiques de l'art de Corneille, telles que la grande précision des formes et de l'expression, le travail du pinceau qui conjugue la liberté quasi impressionniste avec la minutie de miniaturiste, la tête légèrement disproportionnée par rapport au buste, les cheveux « en désordre » traités un par un, les ombres douces et colorées, les iris très brillants, le peu d'attention porté au vêtement où la touche est brossée, le fond uni qui s'assombrit vers les bords du panneau et une légère ombre portée. Comme beaucoup de portraits de Corneille datant des années 1550 et 1560, notre petit panneau est fin et à fil transversal plutôt que longitudinal. À cette époque, la manière de l'artiste s'assagit et s'éloigne de la candeur de ses débuts. Ici, les carnations sont lisses, les contours des yeux fins, rosés et discontinus, les lèvres floues, les sourcils et la barbe traités en masses opaques.

L'identification du modèle, comme c'est malheureusement le cas de l'immense majorité des portraits du maître lyonnais, s'avère impossible. L'homme, la belle trentaine, cheveux roussâtres, est tourné de trois-quarts à gauche, le regard dirigé vers le lointain. Directement inspirée des portraits de Jean et de François Clouet, cette présentation confirme le rang du modèle et le distingue des bourgeois que Corneille représente généralement presque de face et fixant le spectateur. L'homme porte un pourpoint aux manches cramoisi et un collet noir (vêtement de dessus) à

mancherons orné de larges taillades diagonales. Ce type de collet se fermait par des aiguillettes sur l'épaule, mais trop rapide, Corneille avait omis de le préciser. Un petit col fraisé blanc et une toque noire à plumet complètent le vêtement sobre et recherché à la fois. Les taillades, le plumet et la façon de porter la toque – inclinée sur une oreille et non droite – attestent sans ambiguïté la noblesse du modèle. En même temps, l'absence de tout ornement d'orfèvrerie et notamment du collier de l'Ordre de Saint-Michel ne permet pas d'y voir un homme de cour, mais plutôt un représentant de la noblesse seconde, celle des provinces.

La coupe du collet à col montant et mancherons ajustés et la toque à fronces correspondent à la mode lancée à la cour de France peu avant la mort de François I^{er} en 1547 par ses fils, Henri (futur Henri II) et Charles d'Orléans, et qui avait perduré quelques années après l'avènement de Henri II. Il en est de même pour la barbe bifide, typique de la seconde moitié des années 1540 puis démodée. Ceci permet de dater notre œuvre avec une certaine précision vers 1550.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Anne Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon. 1500/1510-1575*, Paris, Arthéna, 1996.



Ill. 2.

Corneille de La Haye dit de Lyon.

Homme inconnu.

Vers 1545. Huile sur bois. D. 9,5 cm.

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1982.60.41.



Guido RENI
(Bologne, 1575 – 1642)

3 | VIERGE À L'ENFANT AVEC SAINT JEAN BAPTISTE

Circa 1600

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

Monté sur une page d'album avec un encadrement à l'encre rouge et noire, numéro 56 et une annotation manuscrite *Caravaccio*

15 x 14 cm

Provenance

- Collection de Philippe V, roi d'Espagne (1683-1746), Palais de l'Escurial (page 56 de l'album numéroté V et autrefois relié de maroquin rouge doré portant les armes royales d'Espagne et de Milan employées par le roi entre 1700 et 1706).
- Probablement les collections des Orléans.
- Vendu seul lors de la dispersion de l'album chez Christie's, Londres, 22 novembre 1966, partie du lot 126.
- France, collection particulière.

À en croire Carlo Cesare Malvasia, le premier biographe de Guido Reni, l'artiste ne prenait guère soin de ses dessins qui étaient éparpillés dans son atelier et que ses visiteurs avaient l'habitude d'emporter. Malvasia rapporte cependant qu'après la mort de Reni, une grande quantité de croquis fut dispersée par piles entières et que ses feuilles étaient avidement recherchées par les amateurs et acceptées en paiement de dettes. Or, le corpus graphique du maître bolognais s'avère aujourd'hui étonnamment réduit, surtout comparé au nombre de dessins connus de ses contemporains comme Domenichino ou Guercino. Grâce aux travaux des historiens de l'art comme Catherine Johnston, Ann Sutherland Harris ou Nicholas Turner, il a été fort heureusement possible de réattribuer certaines œuvres jusqu'alors anonymes ou données à d'autres artistes, et de mieux préciser l'évolution de la manière graphique de Reni, facilitant ainsi la redécouverte d'autres dessins et notamment de ses *primi pensieri* ou « premières pensées » réalisées à la plume et au lavis. Ces idées rapidement couchées sur le papier, ces études sommaires, ces compositions inabouties éminemment personnelles constituent sans doute la partie la plus fascinante de l'œuvre dessinée du Guide.

Avec son trait fin et calligraphique qui précise les détails, son lavis brun posé en larges touches pour indiquer le clair-obscur, notre dessin est caractéristique des œuvres de la première période bolognaise du peintre après sa



Ill. 1.

Guido Reni.

Naissance de la Vierge.

Vers 1600. Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire.

24,8 x 49,2 cm.

Harlem, Teylers Museum, inv. B 008.



formation chez Denys Calvaert et Ludovico Carracci et de ses débuts à Rome à partir de 1600 au service du cardinal Scipion Borghèse et du pape Paul V. On retrouve une manière très proche dans la *Naissance de la Vierge* conservée au Teylers Museum de Haarlem datable de 1600-1601 (*ill. 1*), ainsi que dans la *Vierge à l'Enfant adorée par Saint André et une sainte femme* (plume et encre brune, lavis brun, sanguine, 21,3 x 15,2 cm) en rapport avec le décor de San Gregorio Magno terminé en 1609 et la *Crucifixion* (plume et encre brune, lavis brun, 11,7 x 6,4 cm), toutes deux en mains privées.

Notre feuille s'inscrit dans le groupe d'œuvres exécutées autour de 1600 et ayant pour sujet la Sainte Famille et plus précisément dans la réflexion de l'artiste sur la *Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste enfant*, montrant Saint Jean qui s'incline pour embrasser le pied du Christ qui le bénit en retour. Il s'agit tout d'abord de l'eau-forte gravée vers 1600 (*ill. 2*)¹. Dans le même sens que notre dessin, l'estampe remplace l'arrière-plan architectural par des nuées et élargit le cadrage pour accueillir Saint Joseph, Sainte Élisabeth et deux angelots. Si la pose de la Vierge diffère, celles des deux enfants sont presque identiques. On y retrouve surtout la table en bois recouverte d'un tapis sur laquelle Jésus est assis.

Le thème fut également développé par Reni dans plusieurs peintures connues par les gravures (*ill. 3*)², ainsi que le petit cuivre offert par l'artiste au pape Paul V vers 1606-1607 (*ill. 4*). Cette fois, Marie tient son fils sur les genoux et Saint Jean est accompagné d'un agneau semblable à celui de notre dessin : à l'encre noire et au lavis gris, il est manifestement rajouté postérieurement à la réalisation du croquis et en même temps que l'ombre portée de la croix du Baptiste et quelques touches de lavis gris dans la figure de la Vierge. L'artiste semble se ressouvenir de notre composition aussi tardivement que dans les années 1640 : sa grande *Vierge à l'Enfant avec Saint Jean Baptiste* conservée au J. Paul Getty Museum reprend ainsi l'organisation pyramidale du groupe de personnages, le drapé et l'idée d'un intérieur sombre s'ouvrant à droite sur la figure de Joseph (*ill. 5*).

Notre feuille apparaît ainsi comme un apport important à l'œuvre de Guido Reni et l'une des premières réflexions sur un thème qu'il n'eut de cesse de développer. C'est également un témoignage précieux de son talent graphique, de la virtuosité de sa ligne, vibrante et vigoureuse, de son sens aigu des effets de lumière. Aussi, il n'hésite pas à plonger dans l'ombre les visages de Marie et de Jésus et d'éclairer la table, le sol et l'extérieur pour créer une atmosphère dramatique empreinte de mystère religieux.

A.Z.



Ill. 2.
Guido Reni.
Sainte Famille.
Vers 1600. Eau-forte.



Ill. 3.
Antonio Bonifant d'après Guido Reni.
Vierge à l'Enfant avec Saint Jean Baptiste.
Eau-forte.

Nous remercions M. Nicholas Turner, ancien conservateur au Department of Prints and Drawings du British Museum et au J. Paul Getty Museum, d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre après un examen *de visu*.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Ann Sutherland Harris, « Guido Reni's First Thoughts », *Master Drawings*, vol. 37, n° 1, 1999, p. 3-34.
- Catherine Johnston, *Guido Reni. Zeichnungen*, cat. exp. Vienne, Albertina, 1981 (cat. 8).

¹ Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienne, 1803, XVIII, p. 283, n° 6.

² Voir aussi l'estampe d'Andrea Rossi tirée vers 1750-1775 d'après le tableau de Reni appartenant à « Bradshaw Peirson esq. ».



Ill. 4.

Guido Reni.

La Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste.

Vers 1606. Huile sur cuivre. 25 x 19 cm.

Paris, musée du Louvre, inv. 524.



Ill. 5.

Guido Reni.

La Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste.

Vers 1640-1642. Huile sur toile. 165,7 x 142,9 cm.

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 84.PA.122.

Pierre PUGET

(Château-Follet, 1620 – Marseille, 1694)

4 | PORTEFAIX ET GALIOTE DANS LE PORT DE MARSEILLE, DEVANT LE FORT ET LA CHAPELLE NOTRE-DAME DE LA GARDE

Circa 1655

Plume et encres brune et noire sur traits de pierre noire, sur vélin

Annoté sur le montage en bas au centre : *Pierre Puget 1622-1694*

31,5 x 58,7 cm

Provenance

- Certainement collection Jean-Baptiste Bourguignon de Fabregoules (1746-1836), Aix-en-Provence.
- Par descendance, son fils, Jean-Baptiste-Marie Bourguignon de Fabregoules (1782-1863), conseiller à la cour d'appel, Aix-en-Provence.
- Cédé, vers 1840, avec l'ensemble de la collection à Charles-Joseph-Barthélémy Giraud (1802-1881), Aix-en-Provence et Paris.
- Cédé, comme nantissement des dettes, avec l'ensemble de sa collection à Jean-Baptiste-Charles-Prosper Flury-Hérard (1804-1873), Paris (cachet en bas à droite L. 1015, *F. H. N^o*. et à l'encre brune 163).
- Sa vente, Paris, Drouot, 13-15 mai 1861, Blaisot expert, partie du lot 305ter adjugé 60 fr à Chennevières.
- Collection marquis Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (1820-1899), directeur des Beaux-Arts, Paris et Bellesme (Normandie) (L. 2072 en bas à gauche).
- Sa vente après-décès, Paris, Drouot, 4-7 avril 1900, Paul Roblin expert, lot 428 (« Magnifique galère abor-dant auprès d'un quai, sur le devant, à gauche, un portefaix. Très beau dessin à la plume sur vélin. Collection Ch. Giraud »), adjugé 510 fr à Ducrey.
- Paris, collection particulière.

« Je ne crois guère qu'il soit en Provence un amateur ou un musée possédant un plus riche assemblage que le nôtre de dessins de P. Puget, le plus fameux sculpteur de la France et qui fut en même temps peintre et architecte et dessinateur des galères du Roi. » C'est en ces termes que Philippe de Chennevières commençait le chapitre consacré à Puget dans la description de son imposante collection graphique parue dans *L'Artiste* entre 1894 et 1897. Parmi les feuilles de ce « puissant génie », le marquis cite plus particulièrement le vélin que nous présentons, dont il retrace l'histoire jusqu'à Jean-Baptiste Bourguignon de Fabregoules, amateur d'art aixois très distingué qui avait formé, à l'aube du XIX^e siècle, un cabinet où les tableaux de Poussin et de Rubens côtoyaient les sculptures de Coustou et de Chastel. En 1860, le fils de Jean-Baptiste avait fait don au Musée Granet de plus de huit cents œuvres peintes et sculptées. Quant à la très riche réunion graphique de son père, elle vit se succéder d'autres amateurs illustres : Charles Giraud, juriconsulte, président de l'Académie d'Aix, et



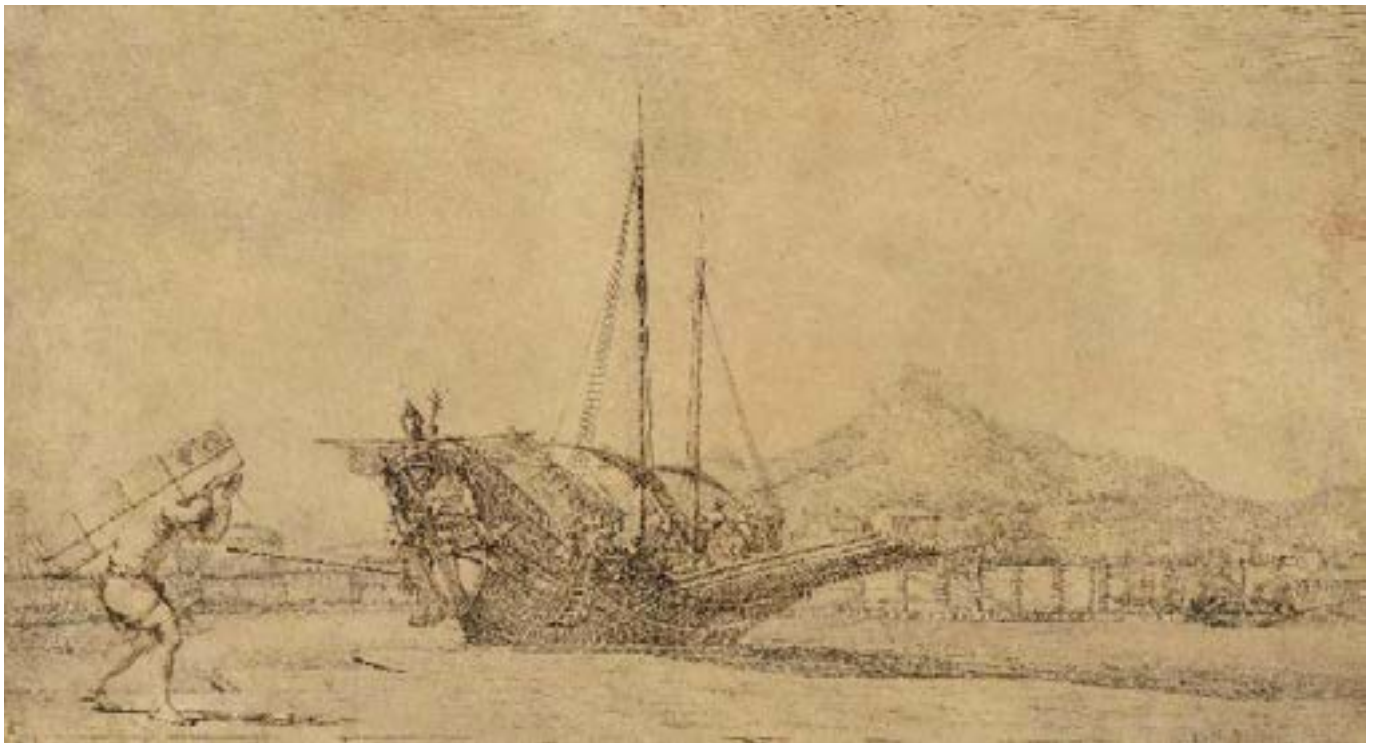
Ill. 1.

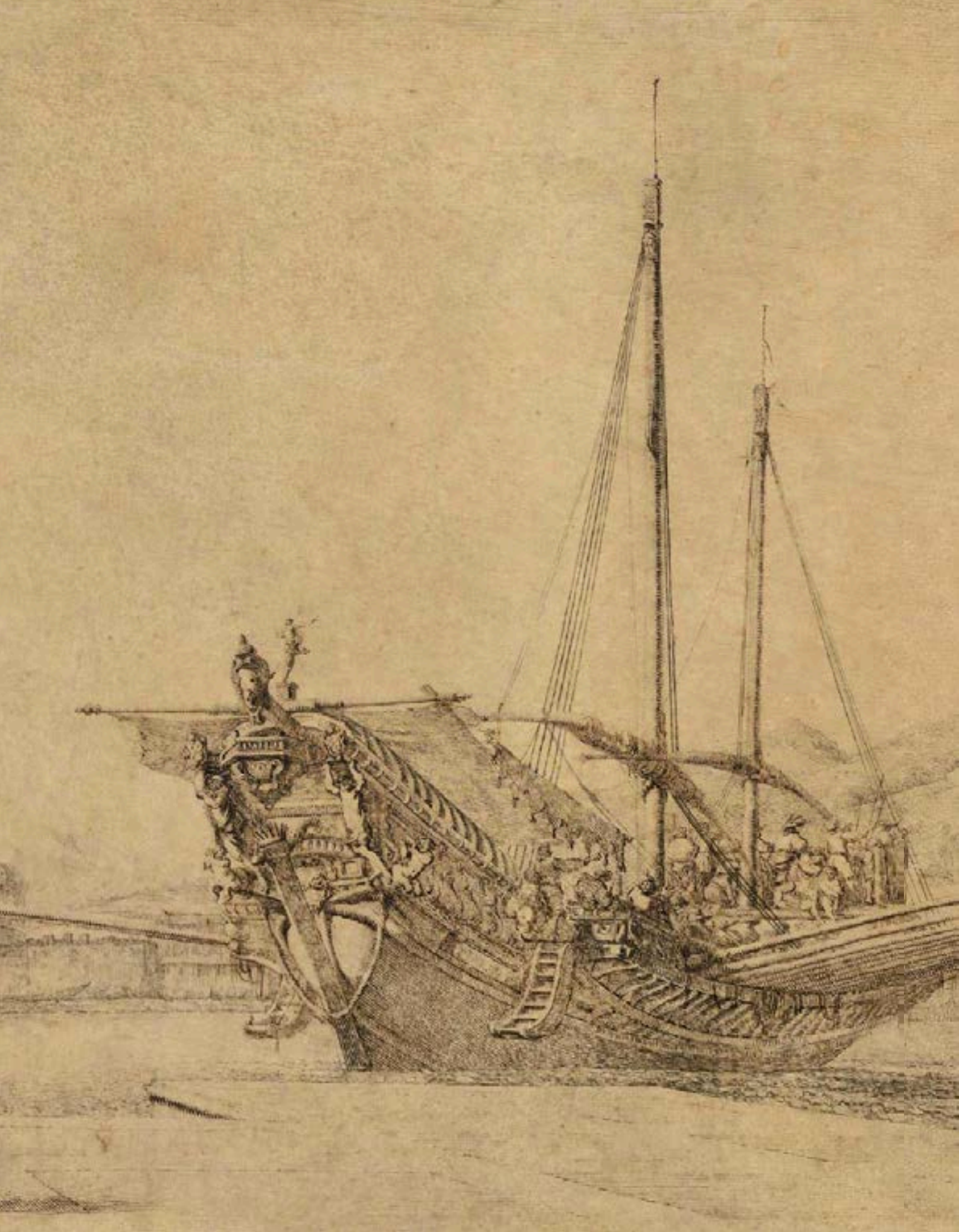
Pierre Puget.

Vaisseau dans un port près d'un obélisque en ruine.

Vers 1675-1680. Plume et encre brune sur vélin.

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 2002.1.







Prosper Flury-Hérard, banquier des Affaires Étrangères et commandant de la Garde Nationale.

Les dessins très précis et finis sur vélin représentant des bateaux constituent une part importante de l'œuvre de Pierre Puget, bien distincte de ses projets de décoration navale destinés aux ateliers de sculpture de l'arsenal de Toulon qu'il dirigeait depuis 1670.

Si les vaisseaux des flottes méditerranéennes aux poupes richement sculptées constituent le sujet principal de ces marines, ils y sont intégrés dans un environnement paysagé, volontiers topographique, loin des croquis secs destinés à préciser l'ornement des navires du roi. Ce ne sont pas ici les seules galères et voiliers qui comptent, pourtant toujours merveilleusement rendus dans les moindres détails de leur architecture et grément, mais le vent, la surface ridée de l'eau, la masse des vagues, les matelots qui grimpent aux mâts, les portefaix chargeant les canots, les fainéants sur les quais, les vestiges antiques et les fortifications des ports. Le dessinateur s'y montre un paysagiste remarquable, rompu aux effets de lumière les plus subtils et aux compositions les plus raffinées.

Dans ces grands dessins, Puget fusionne merveilleusement la sculpture, l'architecture et la sculpture, à savoir l'ensemble des domaines dans lesquels il excellait. Certaines feuilles font la part belle au lavis tandis que d'autres, dont celle que nous présentons, sont réalisées uniquement à la plume fine et se rapprochent de la gravure. L'écriture est toujours d'une rare vivacité, laissant apercevoir les influences variées de l'artiste qui ne se limitent guère aux seuls Hollandais comme Reinier Nooms dit Zeeman ou Willem van de Welde, mais incluent également les Italiens et les maîtres lorrains. Le tout est d'une précision remarquable, valorisée par le vélin, support précieux et qui rend impossible toute reprise ou correction. Œuvres parfaitement achevées, souvent pourvues d'une dédicace, les marines de Puget étaient avidement recherchées. Le père Bougerel, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de Provence* publiés en 1725, indique que les sculpteurs François Girardon et Jean de Dieu possédaient plusieurs dessins de ce type.

Exécutée à la plume seule, notre feuille semble avoir été réalisée dans les années 1650, avant l'installation de Puget à Gênes en 1661. À partir de la seconde moitié des années 1650, l'artiste semble en effet travailler davantage au pinceau et au lavis d'encre. Toutefois, certains spécialistes n'hésitent pas à proposer pour quelques vélin particulièrement virtuoses une datation plus tardive, après le retour de Puget à Toulon en 1668, voire vers 1680. Très proche de

notre feuille de par sa technique, le *Vaisseau dans un port près d'un obélisque en ruine* conservé à Los Angeles est ainsi situé vers 1675-1680 (*ill. 1*).

Au centre de la feuille, l'artiste place une belle galiote à la poupe richement sculptée d'atlantes, de tritons et surmontée des armes de France. Le navire grouille de marins et de soldats reconnaissables à leurs halberdiers, mais ses voiles sont baissées et ses quarante rames hissées. Au loin, une galère et quelques canots. L'arrière plan est fermé par la ligne de côte de la rade de Marseille dominée par le fort et la chapelle Notre-Dame de la Garde. Au premier plan, avançant difficilement sur le quai en pierre, on découvre un portefaix, courbé sous le poids d'une caisse frappée des signes distinctifs de l'armateur : une main et une croix aux initiales FD. Tout en déséquilibre, la composition joue sur le contraste entre la grâce et la somptuosité de la galiote et le corps démesuré et musculeux du porteur, entre la légèreté dansante des atlantes mythologiques de la poupe et la lourde démarche de l'homme, entre la finesse de la description des ornements sculptés et l'énergie brutale du personnage où Puget s'exprime en tant que sculpteur.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Charles-Philippe de Chennevières, « Une collection de dessins d'artistes français », *L'Artiste*, juin 1895, chapitre VII, p. 422-423.
- Philippe Auquier, *Pierre Puget, décorateur naval et mariniste*, Paris, 1907, cat. 57, repr. pl. XX.
- Klaus Herding, *Pierre Puget, Das Bildnerische Werk*, Berlin, 1970, p. 39 note 172, fig. 33 (détail).
- *Pierre Puget. Peintre sculpteur, architecte. 1620-1694*, cat. exp. Marseille, Centre de la Vieille Charité, Musée des Beaux-Arts, 1994, p. 179, fig. 23 bis (détail), 180.
- Louis-Antoine Prat et Laurence Lhinares, *La collection Chennevières, quatre siècles de dessins français*, cat. exp. Musée du Louvre, Paris, 2007, p. 100, 297, cat. 273 repr.



Frans VAN DE KASTEELE dit Francesco DA CASTELLO

(Bruxelles, vers 1541 – Rome, 1621)

5 | ADORATION DES MAGES

Circa 1600

Gouache et rehauts d'or sur vélin

26,7 x 20,3 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Depuis les années soixante-dix du siècle dernier, plusieurs études sur les artistes nordiques actifs en Italie entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle ont permis la reconstitution critique du parcours et du corpus d'œuvres de Frans van de Kastele ou Castele, qui n'était que mentionné dans l'historiographie antérieure. Nous devons à Nicolas Dacos l'identification de plusieurs peintures de sa main – une quinzaine de retables d'église réalisées à Rome au cours de la dernière décennie du XVI^e siècle. Ces tableaux constituent un point d'encrage à partir duquel il devient possible de reconsidérer son œuvre non seulement en tant que peintre, mais également comme enlumineur.

Déjà, dans sa biographie parue en 1642, Giovanni Baglione écrivait : « De Flandre à cette époque vint à Rome Francesco da Castello, qui avait quelques notions de peinture. Mais ici, à Rome, il se perfectionna, et se délecta à travailler en petit, ce à quoi il avait de l'inclination. Et le génie le porta tellement qu'il devint un excellent miniaturiste et fit de belles œuvres qui furent envoyées en Espagne, et vauqua aussi pour divers personnages et des grands princes, et gagna beaucoup de louanges. Il peignait aussi en grand, et le faisait bien, et réalisa beaucoup d'œuvres pour les Espagnols¹. »

Le témoignage de Baglione qui se souvenait de l'artiste comme auteur d'œuvres sur toile et en miniature est aujourd'hui corroboré par la découverte de nombreux vélin qu'on peut donner à Castello avec certitude. Cet aspect de sa production resta longtemps méconnu. Le peintre ne pouvait guère avoir appris l'enluminure lors de sa formation à Bruxelles et c'est certainement à Rome qu'il s'initia à cet art, où il était fort apprécié sous le pontificat de Grégoire XIII (1572-1585), Clément VIII (1592-1605) et Paul V (1605-1621) porté notamment par le génie de Giulio Clovio.



Ill. 1.

Francesco da Castello.

Adoration des Mages.

Gouache et rehauts d'or sur vélin.

24,8 x 20 cm. Collection particulière.



Da Castello était déjà présent à Rome en 1577 lorsqu'il est mentionné parmi les membres de l'Accademia di San Luca – il en devint le consul en 1588. Il fut élu plusieurs fois *principe* de l'académie et devint également membre de l'Accademia dei Virtuosi au Panthéon, ce qui reflète sa renommée et son statut parmi les artistes de l'époque. Il commença à travailler en enluminure dès avant 1584, date qui figure sur l'*Adoration des Mages* signée et datée, conservée, d'après l'article de Thieme et Becker, dans une collection particulière viennoise depuis dispersée. Un document atteste d'une commande passée en 1588 à l'artiste de cinq miniatures sur cuivre (Dacos 1974).

Cependant, lorsque Dacos reconstitue l'œuvre de Da Castello, il déplore l'absence de miniatures d'attribution certaine qui pourraient illustrer cette activité, si importante selon les sources anciennes. Le travail de reconstitution de ce corpus a été mené plus récemment par E. De Laurentiis qui, depuis 2006, avait réussi à relier les sources documentaires à plusieurs miniatures attribuées soit aux anonymes, soit aux enlumineurs de Gênes Sibilande Scorza et Giovanni Battista Castello. La similitude entre le nom de ce dernier et celui de notre artiste est purement fortuite et il n'existe entre eux aucun lien de parenté.

Le chef-d'œuvre de ce groupe est un grand tabernacle (81 x 53 cm) passé chez Colnaghi à Londres en 1998 sous l'attribution à Giovanni Battista Castello et depuis acquis par un collectionneur génois². La comparaison de la figure de la Vierge de l'enluminure centrale, avec celle du retable du *Couronnement de la Vierge* peint par Francesco Da Castello en 1596 et conservé dans la chapelle de la Casa del'Opera della Primaziale à Pise et, enfin, avec celle de notre vélin confirme l'attribution de toutes ces œuvres au peintre Flamand. Du corpus du Génois ont été également retirées, au profit du Flamand, d'autres miniatures qui forment un ensemble absolument convaincant, aussi bien par son homogénéité que par rapport aux peintures connues et certaines de l'artiste. En même temps, il devient évident que notre feuille inédite appartient au même groupe.

On peut ainsi la comparer à l'*Adoration des Mages* du Museo Lazaro Galdiano à Madrid (inv. 4021) décrite par De Laurentiis comme de Giovanni Battista Castello et rendue depuis à Francesco Da Castello. Une autre enluminure avec le même sujet a été vendue chez Christie's à Londres en 1988 (19 avril, lot 42) et ensuite en 2004 (6 juillet, lot 33) sous le nom de Giovanni Battista et publiée comme tel par Clario Di Fabio³. L'œuvre se trouve aujourd'hui dans une collection particulière à Gênes et également, en vertu de cet « aspect nordique »

relevé par Di Fabio, doit être rendue sans hésitation au maître Flamand comme l'a bien noté De Laurentiis (*ill. 1*)⁴. À ces deux compositions on peut ajouter une *Adoration des Mages* apparue chez Christie's à Paris (23 mars 2006, lot 215) qui présente des variantes minimales, mais conserve la même mise en scène et la même idée d'inclure deux personnages coupés par le cadre dans l'angle inférieur gauche. Il n'est plus que jamais évident, sans que des recherches supplémentaires ne soient nécessaires, que l'œuvre présentée ici fait partie du corpus enluminé de Francesco Da Castello et que l'artiste avait, dans la dernière décennie du XVI^e siècle, traité ce thème, qui plaisait à ses clients italiens et espagnols, à plusieurs reprises en réalisant plusieurs versions autographes légèrement différentes dans les détails.

Anna Orlando

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Nicolas Dacos, « Frans Van de Kastele : quelques attributions et un document », *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, fasc. XLIV, 1974, p. 145-155.
- Nicolas Dacos, « Castello, Francesco di », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, 1978.
- E. De Laurentiis, « Francesco da Castello, miniaturista flamenco en la Roma de fines del siglo XVI y comienzo del XVII », *Goya. Revista de Arte*, n° 315, 2006, p. 323-338.
- E. De Laurentiis, « Un fiammingo a Roma. Frans van de Kastele detto Francesco da Castello », *Allumina. Pagine miniate*, n° 42, juillet/septembre 2013, p. 14-25.

¹ G. Baglione, *Le Vite*, 1642, éd. 1935, p. 86.

² De Laurentiis 2006, p. 325.

³ *Giovanni Battista Castello il Genovese*, cat. exp. Gênes, 1992, p. 33, n° 11.

⁴ De Laurentiis 2006, p. 238, fig. 7.



François MAROT

(Paris, 1666 – 1719)

6 | RENAUD ET ARMIDE

Pierre noire et sanguine

Feuille agrandie à droite

30,2 x 30,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

C'est en ces termes peu élogieux, « il a travaillé dans la manière de son Maître »¹ Charles de La Fosse, que Jacques Lacombe qualifiait l'art de François Marot. Cela ne doit pas surprendre et nombre d'élèves qui ont fréquenté l'atelier d'un grand artiste (Vouet, Le Brun, Boucher ou David) ont vu leur production se confondre et se perdre sous une mauvaise étiquette. De nouvelles connaissances sur les œuvres et les artistes permettent aujourd'hui de redécouvrir ces mains secondaires que l'historiographie n'a pas tout le temps épargnées au point d'avoir écrit de Marot qu'il n'était qu'un « imitateur vulgaire »². Pourtant, des études récentes ont heureusement contribué à le distinguer de La Fosse et à reconnaître en lui – certes le plus important de ses suiveurs – un peintre identifiable par des formes parfois plus rondes et un coloris plus vif, annonçant la nouvelle génération de Charles Antoine Coypel et Carle van Loo notamment³.

Marot, né vers 1666 à Paris, a donc fréquenté l'atelier de Charles de La Fosse malgré un apprentissage réalisé auprès de son père. Sa production de jeunesse n'est pas connue et ses œuvres sûres sont datées avec difficulté à l'exception d'un tableau. C'est en 1702 qu'il remet son morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture, *Les Fruits de la paix de Ryswick*, composition allégorique montrant un Apollon ramenant du ciel la Paix accompagnée de l'Abondance pour favoriser les Sciences et les Arts (Tours, musée des Beaux-Arts). Les sources anciennes permettent ainsi de connaître avec certitude certains tableaux religieux ou mythologiques (ainsi la *Latone et les paysans de Lycie* pour le Grand Trianon) d'un coloris plus acide que chez La Fosse. Depuis les études sur ce dernier, de nouvelles attributions sur la base stylistique ont pu être réalisées à Marot, comme le lumineux *Bacchus et Ariane* (ill. 1) récemment passé sur le marché de l'art. Une caractéristique émane ainsi d'un corpus de quelques dizaines de tableaux : Marot semble



Ill. 1.

François Marot.

Bacchus et Ariane.

Huile sur toile.

150 x 124,4 cm.

Collection particulière.





Ill. 2.
François Marot,
Les Fruits de la paix de Ryswick.
 Pierre noire et sanguine. 27,5 x 33,5 cm.
 Paris, collection particulière.



Ill. 3.
Charles de La Fosse.
Renaud endormi.
 Pierre noire, sanguine et rehauts de blanc.
 Notre-Dame, Snite Museum of Art, inv. 63, 2004.053.013.

avoir apprécié les amours des dieux ou ce qui deviendra avec François Boucher, la mythologie galante, laissant un peu de côté le très grand format ou les sujets religieux.

Mais les dessins de François Marot demeurent difficiles à appréhender. Quelques feuilles ont pu lui être attribuées, soit parce qu'elles préparent son morceau de réception (*ill. 2*), soit parce qu'elles possèdent une inscription ancienne faisant foi. Dans ces dessins, on reconnaît ce La Fosse assagi avec un certain talent. Les compositions d'ensemble de Marot sont encore plus rares, mais il se plaît à prévoir l'agencement des personnages par des contours épais sans s'intéresser véritablement au fond qui les accueillera. Ses dessins de figures isolées répondent à la même idée, mais d'un aspect fini, là où La Fosse aurait été plus rapide et nerveux, avec un trait sûr, qui ne se trompe pas.

Le sujet, issu de *La Jérusalem délivrée*, poème épique écrit par Le Tasse en 1581, connut un regain d'intérêt tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, de Poussin à Tiepolo, en passant par La Fosse. Le moment représenté, qui provient du chant XIV, est celui où la magicienne Armide s'apprête à tuer le chevalier chrétien Renaud alors qu'il est endormi.

Marot n'a pas nettement dessiné le poignard qu'elle doit tenir, mais son élan retenu par un Amour et sa main refermée révèlent l'action à produire : elle veut tuer Renaud. Mais « d'ennemie elle devient amante », comme le veut le texte, et Armide tomba finalement amoureuse, se résigna, et finira par emmener son amant sur une île. François Marot suit donc le texte avec une certaine rigueur.

La formule de La Fosse est d'ailleurs perceptible dans le dessin que nous présentons : ces compositions qui placent une grande diagonale ont été très appréciées par les artistes autour de 1700. Les couples Diane et Endymion, Vénus et Mars, Bacchus et Ariane (*ill. 1*) ou Renaud et Armide comme ici, s'adaptent parfaitement à cette mise en page, l'un allongé et l'autre venant à sa rencontre. L'étude préparatoire du Renaud et Armide du maître (*ill. 3*) conservée au Snite Museum of Art, semble même être, dans le sens inverse, la référence de Marot pour son sujet tant la posture et le type physique correspondent. Le chevalier est allongé à moitié sur son bouclier, une jambe repliée, la tête ronde aux traits épais, penchée en arrière, la bouche entrouverte évoquant le tableau du même sujet par La Fosse, œuvre conservée à Basildon Park.



Le dessin partage de nombreux points communs avec la feuille préparant *Les fruits de la paix de Ryswick* (ill. 2) pour laquelle Marot a utilisé une sanguine au trait épais pour les contours, et qui s'affine et s'allège dans les plages aux cernes marquées. C'est de cette façon qu'est dessiné le Renaud, dont les contours robustes s'opposent au traitement de la cuirasse composée de ptéryges dont la sanguine est légère et plus esquissée. Il en va de même pour le traitement d'Armide : sa cuisse droite révèle un premier dessin à la pierre noire encore visible à travers un drapé fluide et entraîné par le mouvement de la jeune femme, qu'un *putto* tente d'arrêter. On retrouve cette même pierre noire pour le fond, comme dans le dessin cité précédemment (ill. 2), où il est possible de discerner un paysage esquissé avec rapidité et adresse. Comme dans le *Bacchus et Ariane* (ill. 1), le groupe est placé du côté de la nature, équilibrant la composition avec une ouverture sur le lointain. Le dessinateur se reconnaît aussi dans certains détails, ainsi la main recroquevillée aux doigts fuselés et le poignet mince d'Armide, contrastent avec un avant-bras arrondi comme en sont pourvus Apollon et l'allégorie de l'Histoire en bas à droite de la composition du tableau de Tours.

S'il n'est pas possible de proposer une datation en raison d'un œuvre encore mal connu — au moins dans l'intervalle 1690-1719 ses années d'activité —, il est fort probable que notre dessin prépare un tableau de chevalet du peintre, qui s'en était fait une spécialité. Les rares mentions anciennes de Marot dans les catalogues de vente ne permettent pas d'identifier d'œuvres sur ce sujet, qui a pu passer sous le nom du « maître des Modernes ».

Damien Tellas

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Clémentine Gustin-Gomez, *Charles de La Fosse, 1636-1716. Le maître des Modernes*, Dijon, Fatou, 2006, 2 vol.
- François Marandet, « Dans le sillage de La Fosse : François Marot (1666-1719), peintre d'histoire », *Cahiers d'histoire de l'art*, n° 8, 2010, p. 41-47.

¹ J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts...*, Paris, 1752, p. 271.

² P. Mantz, « L'école française pendant la Régence. Les Coypel », *Revue française*, 2^e année, t. VI, 1856, p. 82.

³ Sur ce point, voir D. Brême, « François Marot (vers 1666-1719), *L'Estampille. L'objet d'art*, n° 315, juillet-août 1997, p. 83.

Philippe DE LASALLE
(Seyssel-en-Bugey, 1723 – Lyon, 1804)

7 | AUTO PORTRAIT PRÉSUMÉ DE L'ARTISTE

Circa 1750

Pastel sur papier

Étiquette au revers *Institute of Art of Minneapolis / lent by James / Bennet Jr. / L67291*

63 x 50 cm

Cadre en bois sculpté et doré à décor d'agrafes, feuillages et coquilles d'époque Louis XV

Provenance

- Collection Sigismond Bardac (v. 1850-1920), banquier, hôtel Mazin La Fayette, Paris.
- Sa vente, Paris, Galerie Georges Petit, 10-11 mai 1920, lot 20, repr.
- Collection Arnold Seligmann (1871-1935), Paris.
- Collection James Bennet Jr, États-Unis.
- En prêt au Minneapolis Institute of Arts.
- Vente Boston, Skinner, 16 mai 2008, lot 25, repr. (attribué à Nattier).
- Vente Paris, Delorme, Collin Du Bocage, 3 juin 2008, lot 8 (attribué à Lasalle).

Le brio époustoufflant des étoffes décorées de fleurs, d'oiseaux et d'arabesques de Philippe de Lasalle continue à susciter l'admiration, tellement la frontière entre l'art de tisser la soie et la peinture est mince.

Tout au contraire de ses confrères lyonnais, Lasalle (Delasalle ou de La Salle) n'appartient pas à une dynastie d'artistes ou de fabricants de soieries. Son père fut receveur général des fermes de Savoie à Seyssel, une enclave française en Savoie, et mourut alors que le futur peintre n'avait qu'un an. L'origine de sa vocation artistique reste encore à découvrir, mais, pris en charge par son oncle maternel, Étienne Benoît, il arriva à Lyon vers l'âge de quatorze ans pour suivre le cursus habituel des dessinateurs de soieries. Il commença ainsi par suivre un apprentissage dans un atelier lyonnais, très vraisemblablement chez l'académicien Daniel Sarrabat (maître également de Jean Pillement), avant – privilège réservé aux élèves les plus doués et fortunés – de partir poursuivre sa formation à Paris aux Gobelins et à la Savonnerie, mais également auprès de François Boucher, puis de deux peintres de fleurs les plus renommés : Jean-Jacques Bachelier et Charles-Gilles Dutilleu.

En 1744, de retour à Lyon, il entra dans la Grande Fabrique qui regroupait tous les métiers concernant la confection et la commercialisation des « étoffes d'or, d'argent et de soye de la ville ». On le retrouve alors chez Jean Mazancieu, maître fabricant, en train d'apprendre la marche du métier à



Ill. 1.

Philippe de Lasalle.

Portrait de Catherine la Grande.

1771. Signé *Lasalle fecit.*

Soie et fils d'or.

Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage.



tisser et la mise en carte. Cinq ans plus tard, ayant épousé Élisabeth Charryé (Charrier), il s'associa à son beau-père comme marchand-fabricant et premier dessinateur, puis créa sa propre manufacture.

Les talents de Philippe de Lasalle s'affirment très tôt, par deux inventions : la disposition des nuances par gradation des couleurs et la spécialisation des étoffes d'ameublement. Dès lors, il ne cessa, jusqu'à la fin de sa vie, de rechercher la perfection du dessin et du tissage afin de produire des tissus exceptionnels, dépassant en qualité et en finesse du motif essentiellement floral tout ce que produisait la Grande Fabrique. En 1760, Jean-Baptiste-François de La Michodière, intendant du Lyonnais, écrit à Philibert Trudaine de Montigny, conseiller du Commerce du roi, que Lasalle est « regardé comme le premier dessinateur de Lyon ». Les tentures commandées par Catherine la Grande et livrées en Russie entre 1773 et 1780 sont sans conteste ses chefs-d'œuvre, et notamment le « tableau » en lampas broché figurant le portrait de l'impératrice en médaillon entouré d'une couronne de fleurs incroyablement complexe (ill. 1). *A contrario* des usages de la Fabrique, l'artiste signa son œuvre *Lasalle fecit* comme s'il s'agissait d'une peinture. Pour la France, il réalisa les ornements du sacre de Louis XVI, l'habit de l'Ordre du Saint-Esprit et de nombreux portraits tissés. Dessinateur, Lasalle fut également mécanicien, entrepreneur, négociant et enseignant. Et c'est ainsi qu'il définissait lui-même les bases nécessaires à son art : copie « d'après les études (livres de gravures, planches de botanique) », dessin d'après « la fleur naturelle », la mise en carte, la composition et « autres règles de l'art du dessinateur ». La flore est omniprésente dans l'œuvre de Lasalle qui se montre en véritable connaisseur, multipliant des espèces rares et plus communes, alternant des fleurs des prés et celles des jardins, les coroles épanouies avec des boutons fragiles et délicats. C'est par le dessin de fleurs que commence sa carrière et c'est en tant que dessinateur de fleurs qu'il se représente dans un pastel conservé à Lyon et sensiblement proche de l'œuvre que nous présentons (ill. 2). On y retrouve en effet le coloris à dominante froide, la matière un peu sèche, la maladresse touchante dans le raccourci du bras et de la table, le rendu sommaire des matières qui contraste avec la justesse dans le traitement du visage, digne d'un grand maître. Il n'y a guère de doute qu'il s'agit de la même main et, très certainement, du même modèle, vu avec une vingtaine d'années d'écart à en juger d'après notamment ses habits : au goût de la fin des années 1760 dans l'*Autoportrait* de Lyon et à la mode du milieu du XVIII^e siècle dans notre pastel. Outre le regard caractéristique des autoportraits, l'identité de l'homme est confirmée par confrontation avec le portrait

de Philippe de Lasalle âgé de soixante-quinze ans dessiné par Jean-Jacques de Boissieu.

Ici, l'artiste se représente en dessinateur de fleurs. La composition serrée et la pose ne sont pas sans rappeler l'*Autoportrait* de Louis Jean François Lagrenée (huile sur toile, vers 1750, Helsinki, musée Sinebrychoff, inv. A II 1415). Mais Lasalle remplace le carton à dessin par une table de travail sur laquelle sont disposés ses outils – porte-crayon avec sanguine et craie, molettes à broyer, pinceaux – et ses couleurs. Il tient dans la main une partition de musique sur laquelle il vient de peindre un délicat bouquet de roses et de fleurs d'oranger. *A.Z.*

Nous remercions Monsieur Neil Jeffares d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre.



Ill. 2.

Philippe de Lasalle.

Autoportrait.

Pastel. 36 x 29 cm.

Lyon, Musée des Arts Décoratifs, inv. MAD 2274.

Bibliographie de l'œuvre

- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, on-line version, updated December 31st, 2018: <http://www.pastellists.com/Articles/LASALLE.pdf>, p. 1, n° J.4514.103.

Bibliographie générale

- Marie-Jo de Chaignon, « Philippe de Lasalle, dessinateur et fabricant d'étoffes de soie à Lyon au XVIII^e siècle », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n° 2-3/1991, *Les filières de la soie lyonnaise*, p. 65-84.
- Lesley E. Miller, « The marriage of art and commerce : Philippe de Lasalle's success in silk », *Art History*, 28, 2005, p. 200-226.



François BOUCHER

(Paris, 1703 – 1770)

8 | VÉNUS ET AMOUR

1767

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu

Signé et daté en bas à gauche *f. Boucher / 1767*

25,5 x 37 cm

Provenance

- États-Unis, collection particulière

Grand classique de l'art, le thème de Vénus couchée ou endormie constitue l'un des sujets favoris de François Boucher qui pouvait ainsi, sous couvert de mythologie, satisfaire le goût du siècle galant pour le nu féminin et les poses languis.

Réalisée trois ans avant la disparition de l'artiste, notre feuille est ainsi l'une des dernières pièces d'une longue série de dessins et de tableaux représentant la déesse de l'Amour : seule *Vénus sur les eaux* commandée en 1769 par Jean-François Bergeret de Frouville pour son hôtel parisien lui est postérieure (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 71.PA.54). Elle s'inscrit également dans une tradition déjà très ancienne de montrer Vénus dans une attitude languissante et étonnamment peu confortable, le bras recourbé au dessus de la tête, et qui tire son origine de l'*Ariane endormie* du Vatican, découverte en 1512. Identifiée alors comme Cléopâtre, la statue fut rebaptisée *Vénus* par Heinrich Winckelmann dans son *Histoire de l'art de l'Antiquité* parue en 1764. Toutefois, les artistes – Titien, Dirk de Quade van Ravesteyn, Annibale Carracci, Luca Giordano, Nicolas Poussin, Eustache Le Sueur, Jacques Blanchard, Sebastiano Ricci ou Antoine Coypel – n'ont pas attendu cette nouvelle hypothèse pour peindre Vénus au repos en s'inspirant du marbre romain, heureux de pouvoir s'appuyer sur une référence antique.

Durant sa longue et brillante carrière, Boucher sut donner à ses Vénus des attitudes les plus variées, tantôt bien sages, tantôt lascives, sans jamais pour autant employer cette citation antique universellement connue (*ill. 1*). Même dans notre feuille, il paraît plutôt se remémorer non pas la statue du Vatican mais sa variante moins célèbre et inversée aujourd'hui conservée au Louvre (*ill. 2*). Tout en restant reconnaissable par les érudits et amateurs d'art avertis qui

formaient l'essentiel de la clientèle du premier peintre du roi, la pose de la déesse gagne ainsi en naturel. Au lieu de rester en l'air, le bras replié est celui sur lequel s'appuie sa tête, tandis que l'autre bras repose sur un coussin. Le corps alourdi par le sommeil de la jeune femme est confortablement calé dans des drapés qui créent un écrin délicat et dont les plis mouvementés contrastent avec les chairs satinées de Vénus. À ses pieds, un petit Amour s'est assoupi, confirmant la lecture mythologique de la scène, autrement très sensuelle.



Ill. 1.

François Boucher.

Vénus endormie.

Vers 1740. Huile sur toile. 49 x 69 cm.

Moscou, Musée Pouchkine des Beaux-Arts, inv. 732.





L. Bucher
1962





Ill. 2.

Grèce hellénistique.

Jeune fille (Ariane) endormie.

I^{er}-II^e siècle. Marbre. H. 58 cm.

Paris, musée du Louvre, inv. Ma 340.



Ill. 3.

Gilles Demarteau.

Vénus couchée et endormie.

Manière de dessin.

Notre dessin fut gravé en contrepartie par Gilles Demarteau, ce qui permet d'affirmer que notre feuille est préparatoire pour cette estampe (*ill. 3*). On connaît par ailleurs un autre dessin de Boucher, réalisé très vraisemblablement peu après le nôtre et de dimensions sensiblement similaires (pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu, 25 x 35,3 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts, inv. D.2929). Dans le même sens que la gravure de Demarteau, il omet l'Amour et modifie quelques drapés, mais conserve précisément la pose de la déesse. Cette feuille servit d'esquisse préparatoire à une peinture enlevée et plus anecdotique : des colombes se becquètent, un petit amour dort, tandis qu'un autre fait irruption à l'arrière plan muni d'une torche (*ill. 4*)¹.

A.Z.

Nous remercions M. Alastair Laing d'avoir confirmé l'authenticité de notre oeuvre.

¹ A. Ananoff, *François Boucher*, Paris, 1976, vol. II, p. 252, n° 610, repr. fig. 1626.



Ill. 4.

François Boucher.

Vénus couchée et endormie.

Vers 1767. Huile sur toile. 18,9 x 33,2 cm.

Raleigh, North Carolina Museum of Art.

Joseph VIVIEN

(Lyon, 1657 – Bonn, Allemagne, 1734)

9 | PORTRAIT DE MADELEINE-GENEVIÈVE GUILLIEAUMON NÉE DUPUIS (VERS 1675 – 1759)

1722

Pastel sur papier marouflé sur toile

79 x 64 cm

Cadre en bois sculpté et doré à décor de rinceaux, feuilles d'acanthé et lambrequins d'époque Louis XIV

Provenance

- Jean-François Guillieaumon (1672-1758), Paris.
- Son inventaire après décès, 25 mai 1759, cité avec quatre autres pastels de la famille.
- Collection comte et comtesse de Ribes depuis au moins 1964¹.
- Leur vente, Paris, Sotheby's, 11 décembre 2019, lot 23.

Œuvre en rapport

- Pendant : *Portrait de Jean-François Guillieaumon (1672-1758)*, daté de 1722, pastel sur papier, 82 x 64 cm, collection particulière (*ill. 1*). Gravé par Nicolas-Étienne Edelinck.

Au Salon de 1699, le sculpteur et peintre Florent Le Comte admira le portrait de Jules-Hardouin Mansart gravé par Edelinck d'après un pastel de Joseph Vivien. Aussi, lorsqu'il prit sa plume pour décrire les œuvres vues, il crut nécessaire de s'arrêter longuement sur le portraitiste :

« Il faut que je m'écarte encore une fois pour vous marquer jusques à quel degré Monsieur Vivien a poussé la Peinture au Pastel, dans les grands sujets de Portraits historiez qu'il peint journellement de cette manière, dans laquelle il nous fait découvrir la même grâce, la même force, la même naïveté & délicatesse que l'on trouve dans les Ouvrages à l'huile de nos grands Maîtres ; & l'on pourroit dire que la France peut se vanter d'avoir en luy le Vandick du siècle pour le Pastel. Mais d'où croyez-vous qu'il ait tiré ses principes ? Il les a tirez de la Peinture à l'huile, son *May* de l'année 1698, & un autre Tableau de douze pieds ou environ de large sur dix de haut, représentant la famille de Monsieur de Rhode, nous en font des preuves convaincantes. Mais pour ne parler que de son Pastel, les Portraits qu'il a été faire à Bruxelles pour son Altesse Électorale de Bavière, & dont le succes luy a merité tous les honneurs imaginables : ce Prince pour conserver son Portrait ayant eu soin de le faire couvrir d'une glace de 48 pouces de haut, a voulu même que ce Peintre se peignit luy-même pour envoyer ce Portrait au Grand Duc de Toscane comme un nouvel ornement de sa Gallerie où tous les Illustres trouvent place². »



Ill. 1.

Joseph Vivien.

Portrait de Jean-François Guillieaumon.

1722. Pastel. 82 x 64 cm.

Collection particulière.

En quelques mots, Le Comte parvint à résumer ce qui fait l'originalité du talent de Vivien, à savoir sa formation de peintre d'histoire et la qualité de ses pastels capables de rivaliser avec l'huile dans le rendu des matières et la transcription des ombres et des lumières.



Né à Lyon, Vivien fut très jeune envoyé dans la capitale par son père qui avait remarqué ses dons pour la peinture. Il étudia à l'Académie auprès de François Bonnemer et obtint le second prix de Rome en 1678 avec *L'Expulsion d'Adam et Ève*. Des sources manquent pour retracer sa carrière, mais il semble avoir travaillé avec Charles Le Brun et fut suffisamment bien établi et célèbre pour que la corporation des orfèvres de Paris lui commande en 1697 un *May* qui reste à identifier.

À cette époque, l'artiste s'était pourtant déjà tourné vers le portrait et plus spécialement le portrait au pastel, technique difficile et peu pratiquée depuis la disparition de Robert Nanteuil en 1678. Bientôt, sa maîtrise du médium fut telle qu'il lui devint possible de peindre les modèles de face, de rendre toute la subtilité des chairs et des étoffes, mais également de créer des portraits grandeur nature et en pied. Sa renommée de « peintre en portraits de pastèle » allant croissant, Vivien fut sollicité dès 1696 par les Bâtiments du roi – on ignore la nature exacte de la commande – et dès 1698 par le duc électeur Maximilien Emmanuel de Bavière, gouverneur des Pays-Bas Espagnols qui manda le pastelliste à Bruxelles et en fit son portraitiste officiel.

Agréé à l'Académie en 1698, il fut reçu trois ans plus tard sur présentation des portraits de Girardon et de Robert de Cotte. La livraison des œuvres demandées par les académiciens fut retardée par une quantité de demandes reçues de toute part, dont celle, en 1699, de peindre les portraits du Grand Dauphin, beau-frère du duc de Bavière, et de sa famille (ill. 2). Au Salon de 1704, Vivien présenta pas moins de vingt-quatre pastels, dont ceux, spectaculaires, de l'électeur et de sa favorite, mais aussi ceux, plus modestes, de ses confrères artistes et de leurs épouses.

Réalisé en 1722, notre belle œuvre fait partie de ces portraits des proches de l'artiste qui préféraient des mises libres et élégantes aux perruques volumineuses et armures rutilantes. Souvent en pendant, ces portraits étaient à la fois intimes et officiels, d'autant plus que certains étaient diffusés par la gravure. C'est justement l'un des graveurs réguliers de Vivien, Nicolas Edelinck, qui fait le lien entre le modèle de notre pastel et l'artiste. Il s'agit de Madeleine-Geneviève Dupuis qui épousa Jean-François Guilleaumon, maître tapissier de la ville de Paris, du clergé de France et de l'Université, établi rue Saint-Jacques. Fille de Marie Mariette (grand-tante du collectionneur Pierre-Jean Mariette), elle était la sœur de Grégoire Dupuis, marchand libraire, qui s'unit à Marie-Madeleine-Geneviève Edelinck, sœur du graveur. La mère de Madeleine-Geneviève Dupuis se remaria avec le libraire Antoine Dezallier : le célèbre amateur, avocat Antoine-Joseph Dezallier, était leur fils et donc le demi-frère de notre modèle.

Vivien offrit aux Guilleaumon une représentation d'un rare raffinement. Tous deux paraissent en habits d'intérieur, mais arrangés de manière à rappeler les tenues antiques ou orientales. L'homme, sans perruque, sa chemise et sa veste déboutonnées, se drape de velours rouge feu, assorti à son bonnet au revers de soie noire brodée d'or. La toilette de la dame montre plus de retenue : une robe ample de soie blanche est agrémentée d'une étoffe bleu céleste légère. Ses cheveux, bouclés et poudrés, sont recouverts d'un gracieux bonnet de soie bleue à motifs de fleurs garni de dentelle. Chez l'homme, tout est fougue, énergie, tonalités chaudes. Chez son épouse, règnent les couleurs froides, la lumière claire, la sérénité et la distinction. Elle fixe le spectateur d'un regard un peu songeur et paraît plus réservée que lointaine. L'intensité psychologique de notre pastel se double d'un rendu virtuose, emblématique de la manière de Vivien qui n'avait de cesse de vouloir dépasser la peinture. Le rendu rutilant des tissus obtenu en estompant délicatement la poudre, la transparence des couches de matière travaillée comme des glacis, le velouté des carnations, la fraîcheur des couleurs dans une harmonie bleu-ocre : tout concorde pour conférer au modèle une prestance et une fascinante présence qui font de cette œuvre l'un des plus beaux et élégants portraits féminins de l'artiste.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, on-line version, updated December 31st, 2018: <http://www.pastellists.com/Articles/Vivien.pdf>, p. 1, 7, n° J.77.211.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, 2006, p. 557.

¹ Les pastels apparaissent sur les photos du Salon de l'Hôtel de Ribes réalisées en 1964 par A. Serebriakoff (repr. vente Ribes, 11 décembre 2019).

² Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture & gravure*, vol. III, Paris, Picart et Le Clerc, 1699, « Description des peintures, sculptures, & estampes exposez dans la grande Gallerie du Louvre dans le mois de Septembre 1699 », p. 266-267.



Ill. 2.

Joseph Vivien.

Louis de France, duc de Bourgogne.

1700. Pastel.

101,5 x 82,5 cm.

Paris, musée du Louvre, inv. 33289.



Clément-Pierre MARILLIER
(Dijon, 1740 – Boissise-la-Bertrand, 1808)

10 | COURAGE DE PÉPIN

Circa 1789-1790

Plume et lavis gris sur papier vergé
24,5 x 31,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Premier Carolingien à monter sur le trône et père de Charlemagne, Pépin le Bref ne laissa de lui qu'une image imprécise et fragmentaire. Aussi, dans la suite des temps, l'anecdote et la légende comblèrent-elles cette lacune regrettable. L'une des légendes les plus populaires est due à Notker de Saint-Gall qui, dans ses *Gesta Karoli Imperatoris* rédigées à la fin du IX^e siècle relate l'exploit de Pépin dans les arènes à Ferrières en Gâtinais (2.15-16). En 752, soit plus d'un siècle auparavant, Pépin aurait ordonné qu'on y fasse combattre un taureau immense et un lion féroce. Le fauve fondit sur le taureau et en saisit le cou. Le roi appela alors ses leudes à séparer les animaux, mais tous étaient saisis d'effroi, disant qu'aucun homme ne pourrait le faire. Alors Pépin descendit dans l'arène et trancha en seul coup la tête du lion et celle du taureau. Puis, il vint se rasseoir en disant : « Vous semble-t-il que je puisse être votre seigneur ? N'avez-vous pas entendu ce que fit le petit David à cet immense Goliath, ou le tout petit Alexandre [le Grand] à ses preux ? » Ainsi prouva-t-il que sa petite taille, la cause de son surnom et objet de railleries, n'était en rien une faiblesse¹.

Le motif de Pépin terrassant le lion connut une certaine popularité en France au Moyen Âge, dans l'épopée surtout et de façon très ponctuelle dans l'enluminure. Mais il s'agissait de la légende relatée par Adenet le Roi au XIII^e siècle, d'un lion échappé d'une cage au Palais et tué par Pépin encore prince. Il faut attendre la publication, en 1601, par Henri Canisius de l'œuvre de Notker de Saint-Gall pour que l'anecdote des arènes devienne célèbre, et le XIX^e siècle pour qu'elle devienne une image d'Épinal.

Au siècle des Lumières, le premier à illustrer l'épisode du lion et du taureau semble avoir été François Boucher. Il s'agit d'une petite vignette pour la quatrième édition de



Ill. 2.
Jean-Louis Delignon d'après Clément-Pierre Marillier.
Le Courage de Pépin.
Eau-forte.

l'Histoire de France depuis l'établissement de la Monarchie française du père Gabriel Daniel parue en 1729 (ill. 1). Bien que l'anecdote se trouve à la toute fin du long et très savant chapitre consacré à Pépin, son dramatisme à l'antique en fit un sujet tout désigné pour une illustration. Préférant le « pittoresque à la convenance », c'est d'ailleurs comme un épisode mythologique que Boucher traita la légende, montrant le roi des Francs imberbe et vêtu à la romaine. C'est notamment chez le père Gabriel que Géraud Vidal, graveur et éditeur parisien établi rue de la Harpe, puisa des sujets pour sa très pédagogique série des *Tableaux des Français* publiée en 1789-1790. Les *Tableaux* devaient célébrer les grands moments du passé national au même



titre que les *Figures de l'histoire de France* de Moreau le Jeune éditées dès 1779 et interrompues par la Révolution, et, plus tard, *Les Illustres Français* de Nicolas Ponce (1790-1816). Chaque planche était accompagnée d'une notice, mais la présentation qui se voulait uniforme dut s'adapter aux aléas de l'histoire : le globe fleurdelisé au sommet du cadre des premières planches fut ensuite remplacé par un soleil.

Afin de hâter son entreprise, Vidal s'adressa à divers graveurs et dessinateurs, parmi lesquels l'incontournable Clément-Pierre Marillier. Originaire de Dijon, il étudia la peinture à Paris auprès de Noël Hallé, mais préféra se consacrer à l'illustration afin de subvenir aux besoins de sa famille. La justesse de son dessin et son aimable caractère en firent rapidement l'un des dessinateurs les plus sollicités par les éditeurs – avec Charles Eisen et Hubert-François Gravelot – pour les vignettes, culs-de-lampe et illustrations de toute sorte d'ouvrages : poésies, romans, traités philosophiques, récits de voyages, pièces de théâtre et même la Bible de Sacy. Les critiques n'eurent de cesse de louer la vivacité de ses sujets, la facilité de son invention, la grâce de ses personnages habilement disposés. Claude-Joseph Dorat attribua même aux images de Marillier une large part dans le succès de ses *Fables* et lui adressa une épître :

Vivent d'habiles interprètes !
 Je m'affligeais, tu viens me consoler.
 Mes bêtes me semblaient muettes,
 Et ton crayon les fait parler.
 Quels ingénieux artifices,
 Que de traits délicats, sous tes doigts sont éclos !
 Émule des Cochin, rival des Gravelots,
 Je t'ai fourni quelques esquisses,
 Tu les transformes en tableaux.

Marillier dessina plusieurs planches des *Tableaux des français*, mais seuls quelques rares dessins originaux subsistent, dont celui pour *Le Siège de Beauvais* gravé dès 1785 (Musée national du château de Pau, inv. P.2004.2.2.1) et celui que nous présentons. L'eau-forte de Jean-Louis Delignon comporte une longue notice qui reprend et romance le récit du père Daniel (*ill. 2*)². Celui-ci en effet a mal lu Notker de Saint-Gall et assure que Pépin ne tua que le lion, épargnant le taureau. Lecteur attentif, Marillier condense l'anecdote sans rien omettre ni des circonstances ni des expressions, même s'il transforme l'arène en une sorte de lice : la petite taille du roi qui se sert de la jambe du taureau comme marchepied, son sang-froid, l'effroi des barons pourtant lourdement armés, les acclamations des spectateurs, l'approbation des prélats, la férocité du lion, l'agonie du taureau. Virtuose des en-têtes et des culs-de-lampe, l'artiste se montre tout aussi à l'aise dans cette

grande composition, aux effets de lumière délicatement dégradés et à l'écriture pure et élégante qui disparaissent inévitablement lors du passage à l'eau-forte.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Roger Portalis, *Les Dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, Paris, 1877, t. I, p. 365-379.

¹ Voir Gaston Paris, « La légende de Pépin « le Bref », *Mélanges Julien Havet*, Paris, 1895, p. 603-632 ; Alain J. Stoclet, « Pépin dit le Bref : considérations sur son surnom et sa légende », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, n° 79-4, 2001, p. 1057-1093.

² « Pépin, Roi de France, dit le Bref, à cause de sa petite taille, se trouvant avec toute sa cour au spectacle d'un combat d'animaux, défia le plus hardi des Seigneurs qui l'environnaient, de descendre dans l'arène pour se mesurer avec un énorme lion, dont les yeux étincelants, la gueule écumante et la crinière hérissée inspiraient la terreur à tous les assistants. Personne ne voulut essayer ses forces contre un ennemi si redoutable. Alors ce Monarque, jaloux de prouver à toute la France qu'il méritait par son courage l'honneur de la gouverner, quitte sa place, descend les marches de l'Amphithéâtre, attaque le terrible animal, le combat, le terrasse, le laisse mort dans l'arène, et remonte à son rang au milieu des applaudissements de tous les spectateurs. »



Ill. 1.

François Boucher.

Pépin le Bref coupant la tête à un lion.

1727-1728. Plume et encre grise, lavis gris. 7,3 x 13,8 cm.
 Paris, musée du Louvre, inv. 25164.



Mathieu Ignace (Matthijs Ignaas) VAN BRÉE
(Anvers, 1773 – 1839)

11 | **BONAPARTE PREND SOUS SA PROTECTION LA RELIGION, L'INNOCENCE, LA NATURE ET LES ARTS, ET REND À LA JUSTICE SON GLAIVE ET SA BALANCE**

Circa 1801-1802

Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris et rehauts de blanc

Mise au carreau à la pierre noire

40,5 x 53,4 cm

Provenance

- Collection de l'artiste, Anvers (cachet de succession aux initiales de l'artiste en bas à gauche, Lugt 1881).
- France, collection particulière.

Le père de Mathieu van Brée était peintre décorateur et restaurateur de tableaux. Remarquant les talents de ses deux fils¹, il les confia à l'Académie d'Anvers. Mathieu y suivit l'enseignement du paysagiste et peintre de genre Petrus Johan van Regemorter et de Guillaume Schaecken. Il se montra tellement habile qu'il fut nommé professeur-adjoint de l'Académie dès 1794 et put ouvrir son propre atelier. Résolument néoclassique, fasciné par la nouvelle orientation qu'imprima David à l'art français, Van Brée profita de l'annexion des Pays-Bas autrichiens par la France pour partir en 1796 parfaire sa formation à Paris chez François-André Vincent. Au contact de son maître et des davidiens, sa manière s'affina et la *Mort de Caton d'Utique* qu'il présenta au concours du Prix de Rome de 1797, à peine réinstauré après la suppression de l'Académie six ans auparavant, remporta le second prix.

Ayant demandé à voir les tableaux primés au Concours général, Joséphine admira tout particulièrement l'œuvre de Van Brée et lui commanda quelques toiles pour ses demeures, ainsi que son aide dans la constitution d'une collection de peintures flamandes. La réussite parisienne de l'artiste lui gagna également l'affection de Charles Joseph Fortuné d'Herbouville, nommé en 1799 par Bonaparte préfet du département des Deux-Nèthes dont Anvers était le chef-lieu. Soucieux du développement du commerce et des sciences, mais également conscient du renom artistique de la cité qu'il administrait, Herbouville joua un rôle primordial dans la réorganisation de l'Académie renommée École spéciale de peinture, sculpture et d'architecture.



Ill. 1.

Mathieu Ignace Van Brée.

Bonaparte protégeant les arts et les sciences.

1801. Plume et encre brune, trace de poncif. 20,3 x 25,2 cm.

Anvers, Musuem Plantin Moretus, Prentenkabinet, inv.

PK.MT.01063.

Et c'est grâce à son entremise que la municipalité d'Anvers sollicita en 1801 Van Brée, seul capable de réunir « dans ses compositions au beau style de la nouvelle école française, le coloris de l'école flamande »², pour une grande toile à la gloire de Bonaparte et du renouveau républicain.

Deux ans plus tard, l'imposant tableau était terminé et on l'exposa, entouré d'autres œuvres récentes des artistes anversois, lors d'un grand salon organisé à l'occasion de la visite officielle du Premier Consul le 18 juillet 1803³.



Afin de permettre une lecture plus aisée de son programme complexe, le peintre rédigea un petit texte explicatif qui fut imprimé à Paris⁴.

Si l'œuvre est aujourd'hui perdue, ce livret, ainsi qu'un dessin conservé au Stedelijk Prentenkabinet du Museum Plantin-Moretus d'Anvers (*ill. 1*) et la feuille que nous présentons et qui ne concerne que la partie centrale permettent d'en imaginer l'ambitieuse composition. Bonaparte est au centre, debout, le glaive et la balance dans la main droite (absents de notre dessin), le bras gauche armé d'un bouclier romain rectangulaire (*scutum*) – Van Brée le nomme « l'égede » – qu'il prosterne au-dessus de plusieurs allégories féminines.

Derrière le Premier Consul se tient Minerve : plus grande que les autres figures pour marquer sa puissance, elle symbolise la France. La déesse pose sa main droite sur l'épaule de Bonaparte, tandis que de la gauche, « elle ombrage son front d'une couronne de lauriers ». Dans le dessin d'Anvers, Minerve tient deux couronnes : la seconde, d'étoiles, consacre l'immortalité. Auprès du Consul, cherchant sa protection, se massent plusieurs allégories : l'Innocence qui l'enlace, la Religion à genoux, reconnaissante, la Justice soutenue par la Vertu ailée (un putto tient son miroir) et qui tend les bras vers ses attributs que lui remet Bonaparte, la Peinture reconnaissable à sa palette et la Sculpture occupée à tailler le buste du chef de l'État « destiné à transmettre les traits du Consul à la postérité la plus reculée ».

Si toutes sont peu ou prou conformes à l'iconologie traditionnelle, la Nature a de quoi surprendre. Van Brée la représente avec quatre seins et plusieurs enfants : trois dans notre feuille et quatre dans celle d'Anvers. L'archiviste Armand-Gaston Camus qui accompagna Bonaparte en 1803 et rédigea une description en deux volumes des nouveaux départements du Nord, ne cacha pas sa désapprobation malgré les explications du peintre « que les Egyptiens peignoient la nature sous l'emblème d'une femme dont le corps est presque entièrement couvert de mamelles ». Dans cette « tendre mère... entourée de quatre enfans, pour indiquer les quatre saisons, qu'elle allaite successivement », Camus ne vit qu'une difformité qui tranchait trop avec les gracieuses Allégories. En réalité, seuls les quatre putto-saisons semblent être de l'invention de l'artiste. Quant à la Nature, l'image d'une femme nue à plusieurs mamelles est utilisée depuis la Renaissance : on la retrouve ainsi chez Maerten Van Heemskerck ou Gabriel de Saint-Aubin.

L'absence du quatrième enfant et des attributs de la Justice, ainsi que le vase d'encens de la Religion posé par terre et supprimé dans le dessin d'Anvers confirment l'antériorité

de notre esquisse. Traitée tout en volume à la manière d'un haut-relief en camaïeu de grisaille, elle s'attache surtout à considérer le clair-obscur. *A contrario*, linéaire et descriptive, la feuille anversoise explicite le groupe central et l'inscrit dans une composition plus vaste avec le trio formé par Cérès, la Paix et Mercure assis sur l'ancre de l'Espérance, les dieux de l'Olympe dans les nuées, les Renommées, le char du Soleil et, à droite, la foule des anversoises en liesse. En revanche, le trait ici est sec et descriptif, tandis que dans notre dessin la ligne est plus vive et enthousiaste.

L'accueil bienveillant que Bonaparte réserva à l'allégorie de Van Brée incita Joséphine à commander au peintre une immense toile commémorant leur entrée à Anvers et regroupant près de deux cents portraits des notabilités françaises et anversoises, exécutés d'après nature (huile sur toile, 372 x 610 cm, Versailles, inv. MV 1501). Avant même de commencer son travail et prétextant le quatrième anniversaire du 18 brumaire, l'artiste offrit à Joséphine une autre composition allégorique, *La France menacée par l'Angleterre*, non localisée aujourd'hui. L'année suivante, alors qu'Herbouville le nommait premier professeur de l'Académie d'Anvers recréée, Van Brée livra à sa ville natale une toile intitulée *La France rendant l'Escaut gouvernable*, sa toute dernière œuvre allégorique documentée. Ses dimensions étaient si imposantes qu'il ne fut pas possible de l'exposer au Salon de 1805. Retouchée en 1815 pour supprimer les figures de Napoléon et de Joséphine, la toile ne survécut pas aux tumultes de l'histoire.

Notre dessin est ainsi le rare témoignage des compositions allégoriques grandiloquentes typiques de la Première République et des années du Consulat. Héritières du langage symbolique de l'Ancien Régime et malgré leur succès indéniable, elles furent bientôt supplantées, y compris dans l'œuvre de Van Brée lui-même, par des sujets historiques.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Denis Coekelberghs, Pierre Loze, *1770-1830 : Autour du néo-classicisme en Belgique*, cat. exp. Ixelles, Musée communal, 1986, p. 158, sous cat. 118.

¹ Philippe Jacques Van Brée, frère cadet de Mathieu Ignace, suivit son aîné à Paris et fut élève de Girodet.

² *Journal de Paris*, 19 brumaire l'an XII [11 novembre 1803], p. 297.

³ Armand-Gaston Camus, *Voyage fait dans les départements nouvellement réunis*, 1803, vol. II, p. 69-70.

⁴ Matthieu Ignace Van Brée, *Description d'un tableau capital, représentant Bonaparte, qui prend sous sa protection la Religion, l'Innocence, la Nature et les Arts, et rend à la Justice, relevée par la Vertu, son glaive et sa balance*, s.d., Anvers, chez Allegie, p. 4.



Marguerite GÉRARD

(Grasse, 1761 – Paris, 1837)

12 | **UNE JEUNE FEMME VENANT DE RECEVOIR UNE LETTRE
DE SON ÉPOUX. SON PÈRE CHERCHE SUR UN GLOBE
LA DISTANCE D’OÙ LA LETTRE EST PARTIE**

1808

Huile sur toile

Signé en bas à gauche

62 x 51 cm

Provenance

- Acheté par la Société des Amis des Arts.
- Collection particulière, Grande-Bretagne.
- Acquis en 1904 par Édouard Louis Joseph, baron Empain (1852-1929), Bruxelles.
- Puis par descendance jusqu’à aujourd’hui.

Exposition

- 1808, Salon, n° 254.

Aux dernières heures de l’Ancien Régime, en 1789, le très prestigieux Salon parisien n’accueillait que trois femmes peintres, les académiciennes Mmes Lebrun, Guiard et Vallayer-Coster. Le lendemain de la Révolution, les règles d’admission avaient vécu. Aussi, si Anne Vallayer-Coster et Adélaïde Labille-Guiard restaient présentes bien qu’ayant du mal à séduire une nouvelle clientèle, et si Élisabeth Vigée-Lebrun continuait à envoyer des toiles depuis l’exil, le Salon s’ouvrait grand aux citoyennes artistes. Dès 1791, elles étaient plus d’une vingtaine à exposer leurs œuvres, et trente-trois en 1793. Si certaines peignaient en dilettante et ne recherchaient qu’un peu de gloire, d’autres étaient des artistes accomplies et de métier, heureuses de pouvoir enfin occuper la place qui leur revenait de droit. Ce fut le cas de Pauline Auzou, Marie-Guillemine Benoist, Marie-Gabrielle Capet, Constance-Marie Charpentier, Constance Mayer ou Rose-Adélaïde Ducreux.

C’est en 1799 que Marguerite Gérard participa au Salon pour la première fois, après près de vingt ans de carrière heureuse et remplie. Née à Grasse en 1761, elle était la fille du parfumeur Claude Gérard et surtout la sœur de Marie-Anne, peintre et miniaturiste elle-même qui épousa en 1769 Jean-Honoré Fragonard et s’installa avec lui au Louvre. Peu



Ill. 1.

Marguerite Gérard.

Le Présent.

1788. Huile sur toile. 55 x 45 cm.

Saint-Pétersbourg, musée de l’Ermitage, inv. 6649.



après, Marguerite vint les rejoindre pour se former dans l'atelier familial. Trois ans seulement après son arrivée à Paris, elle réalisa ses premières eaux-fortes d'après les dessins de Fragonard avant de se voir confier la réalisation de parties de ses toiles comme la draperie dans *La Mauvaise nouvelle* puis des secondes versions de ses compositions.

Auprès de sa sœur et de son beau-frère, Gérard apprit à maîtriser plusieurs techniques et se fit sien le goût de Fragonard pour la finesse des peintures de genre de Gerard Ter Borch et de Frans Van Mieris, leur facture lisse, leur description amoureuse des factures et leurs élégants jeux d'ombres et de lumière. La manière de l'artiste, d'abord fortement marquée par celle de son maître, d'autant plus dans les œuvres exécutées à deux mains, s'émancipa dans les années 1780. Seule, elle abordait les mêmes sujets : la lecture, la leçon, la missive, les enfants, le chat et le chien, mais en les traitant différemment, avec un poli des couleurs, une lumière un peu claire et une minutie délicate (*ill. 1*). Ses charmants tableaux de cabinet montrant de jeunes femmes vêtues « à l'espagnole » dans des intérieurs hollandaisants, ainsi que ses petits portraits intimistes avaient su conquérir une clientèle variée et internationale et étaient diffusés par la gravure. Toutefois, contrairement à d'autres femmes artistes reconnues de l'époque et malgré sa notoriété, Gérard ne bénéficia guère de la protection de la famille royale et ne tenta jamais d'entrer à l'Académie.

Si la Révolution avait permis à de nombreux talents féminins d'éclorre et de s'épanouir, elle bouleversa les cercles habituels des amateurs, modifia profondément les attentes du public en introduisant de nouvelles thématiques. Grâce à la fidélité de ses clients étrangers et au succès de ses portraits, mais aussi à son attachement sans faille aux idées nouvelles, la carrière de Marguerite Gérard ne souffrit aucune rupture. Si elle fut absente des premiers Salons renouvelés jusqu'en 1799, elle exposait à la Société des Amis des Arts fondée par Charles de Wailly en 1790 et prit part au concours de l'an II (1794) avec *L'Héroïne de Saint-Milhier*, son seul tableau véritablement révolutionnaire. Pour le reste, la famille, les maternités heureuses et les sentiments innocents des jeunes filles d'une moralité irréprochable vêtues de robes Directoire constituaient désormais l'essentiel de sa production picturale, à l'unisson avec les grands débats idéologiques de l'époque (*ill. 2*).

En 1808, dans son *Rapport sur les Beaux-Arts* présenté à la séance du Conseil d'État du 5 mars 1808, Joachim le Breton, secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts de l'Institut, consacrait la renommée de Marguerite Gérard en la plaçant au rang des gloires de la peinture féminine du XVIII^e siècle avec Vigée-Lebrun, Labille-Guiard et Vallayer-



Ill. 2.

Marguerite Gérard.

La Bonne nouvelle.

1804. Huile sur bois. 61,9 x 52,4 cm.

Grasse, musée Jean-Honoré Fragonard, inv. MG.2009.13.

Coster (p. 81). Comblée d'honneurs, l'artiste envoya cette année au Salon trois tableaux : *Clémence de S. M. l'Empereur à Berlin*, *Une jeune fille près de sa mère malade, priant Dieu pour le rétablissement de sa santé* et *Une jeune femme venant de recevoir une lettre de son époux* (nos 252-254).

C'est cette dernière œuvre que nous présentons. Marguerite Gérard y revient vers les motifs hollandaisants et les tonalités plus chaudes de sa jeunesse qui faisaient de nouveau l'admiration de la société en train de renouer avec le faste de l'Ancien Régime. Il semblerait cependant que ce ne fut pas la première intention de l'artiste. On distingue en effet, en dessous du décolleté de la jeune femme, le repentir correspondant à la taille haute typique des robes à la grecque.

La scène se déroule dans un petit cabinet. Debout, une femme est en train de lire une lettre tout en caressant un petit chien. Près d'elle est assis un homme d'un certain âge : un compas à la main, il s'appuie sur un grand globe terrestre sous lequel est tapi un chat. Les deux protagonistes portent des habits qui s'inspirent de ceux du XVII^e siècle, que ce soit la veste noire de l'homme au large col et manchettes



en dentelle, ou la robe en satin gris clair de la demoiselle avec ses manches amples et taille marquée. Avec grande subtilité, l'ambiance à la Caspar Netscher est agrémentée d'un fauteuil Empire, les boiseries du cabinet dissimulent les placards de bibliothèque et le visage de la femme a la beauté d'une statue antique. Notre œuvre combine ainsi adroitement le souvenir du gracieux *Présent* peint en 1788 (*ill. 1*) avec l'esthétique et la facture porcelainée des compositions plus récentes, telle *La Bonne nouvelle* du Salon de 1804 (*ill. 2*).

Comme souvent chez Marguerite Gérard, les personnages évoluent en silence et interagissent peu, rendant malaisée la lecture du sujet sans la description du *Livret* du Salon. On comprend en effet que la jeune femme lit la lettre de son bien-aimé, dont la miniature est serrée dans le médaillon qu'elle porte à son corsage. Mais rien n'indique qu'il s'agit de son époux. De même, l'homme peut être pris pour un précepteur qui attend que son élève termine la lecture et il ne semble nullement intéressé par le globe. Le titre à rallonge lève toute ambiguïté, mais, en réalité, la situation précise importe peu, car elle n'est que prétexte à une mise

en scène plaisante et mélancolique, toute en oppositions entre ombre et lumière, le chatoiement du satin gris perle et la profondeur du velours noir, la fougue du petit chien – symbole de fidélité, il est plus encore un héritage de Fragonard – et le calme du chat. Difficile alors de suivre certains chercheurs qui ont voulu voir dans ce tableau une allusion explicite aux campagnes napoléoniennes et à l'éloignement des maris partis combattre pour l'Empereur. Loin des préoccupations politiques de son époque, Marguerite Gérard continue ici à réinventer et à idéaliser le Siècle d'Or hollandais, à dépeindre la douce sensualité des intimités où règnent le silence contemplatif et la rêverie poétique.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Jeanne Doin, « Marguerite Gérard (1761-1837) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, vol. VIII, p. 445, n. 1.
- Kathryn Calley, *A Family Paradigm in French Painting: 1789-1814*, p. 71.
- Carole Blumenfeld et Axel Hémerly, *Petits théâtres de l'intime. La peinture de genre française entre Révolution et Restauration*, cat. exp. Toulouse, Musée des Augustins, 2011, p. 32, fig. 7.
- Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard. 1761-1837*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2019, p. 141-142, 237, n° 200 P, repr. p. 143.





André Jean LEBRUN

(Paris, 1737 – Wilno (aujourd'hui Vilnius), 1811)

13

VÉNUS DEMANDANT À VULCAIN DES ARMES POUR ÉNÉE LA RÉSURRECTION DE LAZARE

Circa 1780

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

Filigrane fleur-de-lys de Strasbourg dans un blason surmonté d'une couronne

Le premier annoté au verso *Alex le Brun* et numéroté N° 296 et 159, le second annoté *Al. Le Brun* et numéroté 157

44,5 x 64 cm et 45 x 61,4 cm

Provenance

- Baron Adalbert von Lanna (1836-1909), entrepreneur hydrographe, Prague (Lugt 2773 au verso).
- Absent de ses ventes posthumes de dessins (Stuttgart, Gutekunst, 6-11 mai 1910 ; Berlin, Lepke, 23-24 mai 1911).
- Vente Christie's, Paris, 22 mars 2007, lot 89.
- France, collection particulière.

Fils de Jean Lebrun ou Le Brun, un Flamand, et de Madeleine Souffrain de La Tonelle, André Lebrun étudia la sculpture auprès de Jean-Baptiste Pigalle dont il fut l'un des meilleurs élèves. Sa formation à l'académie fut jalonnée de prix jusqu'au plus prestigieux obtenu en 1756, celui de Rome, le deuxième seulement organisé pour la sculpture. Après un passage obligé par l'École royale des élèves protégés, le jeune artiste arriva à Rome en 1759. Quatre ans plus tard, sa pension terminée, il demeura dans la Ville Éternelle prétextant la participation au concours pour le monument funéraire du pape Benoît XIV. S'il n'obtint aucune commande pour ce projet, l'artiste n'en parvint pas moins à se faire une place dans la vie artistique romaine. Membre de l'Académie de Saint-Luc, directeur de la Scuola del Nudo, il réalisa une *Judith* pour l'église de San Carlo al Corso, ainsi que les bustes du cardinal Giuseppe Maria Ferroni et du pape Clément XIII.

Le « talent particulier pour les portraits » de Lebrun, pour reprendre les mots de Natoire, directeur de l'Académie de France à Rome, attira l'attention du roi Stanislas II Auguste Poniatowski de Pologne, non sans l'intervention en sa faveur de la salonnière Madame Geoffrin. Le monarque l'engagea dès 1767 comme sculpteur, à charge de concevoir la décoration plastique de ses résidences favorites – le château royal de Varsovie et le palais d'été des Łazienki –, ainsi que de très nombreux bustes dont toute une série des Polonais illustres pour la Salle des Seigneurs du



Ill. 1.

André Lebrun.

Minerve patronne des arts et des sciences.

Vers 1780. Plume et encre brune, lavis brun.

Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv. OP-18724.



château royal. En 1768, Lebrun fut fait chevalier et en 1779 nommé premier sculpteur de Sa Majesté.

Excepté un séjour de quelques années à Rome après le premier partage de la Pologne et sur ordre de Stanislas Auguste, Lebrun demeura à Varsovie jusqu'à la fin de la République des Deux Nations (Pologne-Lituanie), dont le territoire fut divisé entre l'Autriche, la Prusse et la Russie en 1795. Le roi quitta sa capitale pour Grodno, puis, deux ans plus tard, fut forcé à s'établir à Saint-Pétersbourg où il s'éteignit en 1798.

La cour qu'il servait une fois évanouie, le sculpteur français fut invité à servir l'Empire Russe, nouveau maître de Varsovie. Il se rendit à la cour de Catherine la Grande, mais ne parvint pas à s'imposer face à la toute-puissante Académie Impériale des Beaux-Arts pourtant alors dirigée par un Français, Auguste de Choiseul-Gouffier. L'artiste réalisa le buste de l'impératrice Marie Féodorovna, mais travailla peu et pour une clientèle privée. En 1803, il fut nommé professeur de sculpture et de taille de pierre à l'Université de Wilno (actuelle Vilnius) qui venait d'être réorganisée.

L'œuvre sculptée d'André Lebrun, éparpillée entre l'Italie, la Pologne et la Russie, est abondante, mais son corpus graphique, varié et virtuose, l'est tout autant. Sa manière anguleuse et très personnelle surprend par son expressivité et sa modernité, que ce soit dans ses sanguines réalisées en Italie ou ses feuilles polonaises à la plume et au lavis de bistre. Certains dessins se rapportent à ses études à l'Académie de France à Rome ou à ses projets statuaires, d'autres, à l'instar de ceux que nous présentons, sont des grandes compositions mythologiques ou religieuses tracées d'une main leste et qu'on imagine mal préparer une sculpture. Souvent d'assez grandes dimensions, elles semblent parfaitement abouties malgré la ligne impatiente et calligraphique. Lebrun affectionne les mises en page spectaculaires et denses fourmillant de détails, les figures élancées presque maniéristes, les drapés cassants, le lavis très dilué pour les arrière-plans et les pénombres, ainsi que des touches d'encre pure qui tranchent avec la clarté du papier laissé en réserve dans un clair-obscur accentué et parfois fantaisiste.

Quoique de dimensions identiques, nos œuvres ne forment pas un pendant ni appartiennent à aucun cycle. Aussi, *Vénus demandant à Vulcain les armes pour Énée* est le seul dessin de Lebrun connu se rapportant à l'*Énéide*. En revanche, il s'agit d'un thème fréquemment traité par les artistes français du XVIII^e siècle, tels La Fosse, Boucher, Natoire ou Restout. L'interprétation qu'en donne notre artiste est très différente et plus dramatique, avec les corps désarticulés à la musculature saillante du dieu forgeron et de ses aides.







Ill. 2.

André Lebrun.

La victoire des Arts sur le Temps avec le portrait du roi Stanislas Auguste comme protecteur des Arts.

Vers 1780. Plume et encre brune, lavis brun sur traits de pierre noire. 45,5 x 64,2 cm.

Chicago, Art Institute, inv. 2019.138.

De même, *La Résurrection de Lazare* est l'unique sujet de l'histoire du Christ jamais dessiné par Lebrun. Il en existe une seconde version, très proche, mais plus petite conservée à la Biblioteka Uniwersytecka de Varsovie (inv. zb. d. 102, plume et encre brune, lavis brun, 33,8 x 49,2 cm).

Le sujet de certaines feuilles glorifiant les Arts (*ill. 1*) dont la *Victoire des Arts sur le Temps avec le portrait du roi Stanislas Auguste comme protecteur des Arts* provenant, comme nos deux dessins, de la collection d'Adalbert von Lanna et de dimensions identiques (*ill. 2*), permet de rattacher ces dessins au projet du roi de Pologne qui souhaitait transformer l'atelier de sculpture d'André Lebrun, fort de plusieurs dizaines d'artistes, en une Académie royale des Beaux-Arts. De par leur style, ils se situent en effet dans les dernières années que le sculpteur passa en Pologne, entre 1780 et les guerres des années 1790. Sans doute destinées à Stanislas Auguste, les compositions ambitieuses de Lebrun devaient le montrer aussi bon dessinateur que statuaire, capable de la plus belle et la plus complexe invention, et, partant, digne de diriger une Académie. C'est un ravissement de l'œil et une démonstration éclatante d'un talent original et libéré, que les tourments de l'histoire empêchèrent de se réaliser complètement.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *André Le Brun : « pierwszy rzeźbiarz » króla Stanisława Augusta*, Varsovie, Instytut Sztuki PAN, 2010, vol. II, p. 444-446, n° 92 et 93.
- Louis-Antoine Prat, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Paris, Louvre éditions, 2017, p. 289 (*Vénus dans la forge de Vulcain*).

Bibliographie générale

- Stanisława Sawicka, « Les dessins d'André Le Brun, premier sculpteur à la cour du roi Stanislas-Auguste Poniatowski », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1968, Paris, 1970, p. 111-125.
- Olivier Michel, « André Lebrun en France et en Italie. Sa formation et ses succès romains », *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 62, n° 1/2, p. 205-229.



Louis-Eugène LARIVIÈRE, attribué à
(Paris, 1801 – 1823)

14 | ACADÉMIE D'HOMME AU BRAS LEVÉ

Circa 1820

Crayon noir, fusain, lavis gris et estompe
58,6 x 43,7 cm

Provenance

- France, collection Alain Fouquet Abrial (1940-2019), Château de Chabreville, Courgeac.

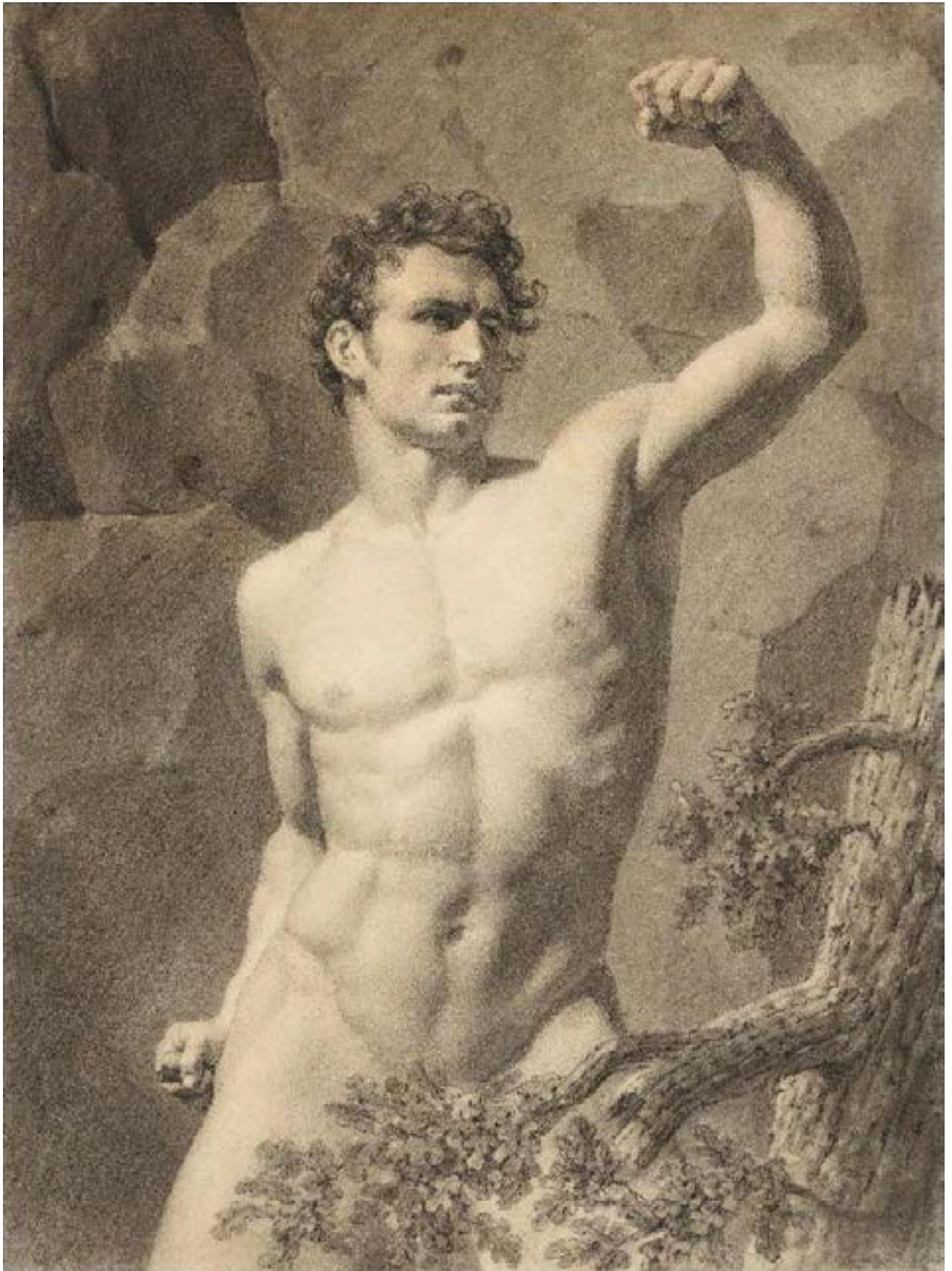
D'une grande puissance plastique et d'une réalisation particulièrement soignée, notre feuille dépasse le cadre étroit d'une simple étude d'anatomie pour transformer ce personnage dénudé en une image historique ou mythologique : un Romulus, un Thésée ou bien un David tels que les néoclassiques les imaginaient. Au lieu d'un arrière-plan neutre, au mieux juste hachuré, notre modèle a pour environnement des rochers escarpés et un chêne brisé dont le feuillage protège la pudeur. Le visage, à la limite entre un antique et une figure réaliste, exprime la détermination mêlée de douleur. Le torse sculptural et les cheveux bouclés, coiffés à la mode appréciée par les jeunes hommes de la Restauration, sont rendus avec beaucoup de vérité par des traits courts et raides, souvent croisés. La figure se découpe dans une lumière forte qui crée des ombres moelleuses, avec un clair-obscur admirablement distribué.

La qualité indéniable de notre dessin, l'influence palpable de l'art d'Anne-Louis Girodet-Trioson, la confiance d'une main instruite, la leçon des *Torses* dessinés et peints par les grands maîtres du temps de leur apprentissage à l'École des Beaux-Arts (on pense notamment au *Torse ou demi-figure* d'Ingres, Paris, ENSB-A, inv. Torse 15), l'audace propre à la jeunesse en font rechercher l'auteur parmi les élèves de Girodet. Il nous semble donc judicieux de suggérer un rapprochement avec le corpus encore à reconstituer d'Eugène Larivière, artiste prometteur trop tôt disparu.

Né à Paris le 13 Frimaire an IX (4 décembre 1800), Louis-Eugène Larivière fut le deuxième fils du peintre André Philippe Larivière et le petit fils de Charles Lepeintre, peintre du duc d'Orléans. Trois ans séparaient Eugène de son aîné, Charles-Philippe, né en 1798. Les deux garçons manifestant des dispositions à la peinture, leur père les plaça chez Girodet qui les présenta à l'École spéciale des Beaux-Arts : Charles-Philippe en 1813 et Eugène en février 1816.



Ill. 1.
Eugène Larivière.
Portrait de sa sœur, Eugénie-Pamela Larivière.
Vers 1820. Huile sur toile. 65 x 53 cm.
Paris, musée du Louvre, inv. RF 1750.





Ill. 3.

Eugène Larivière.

Académie d'homme.

Daté au dos 14 X 1818. Crayon, fusain et lavis. 28 x 42 cm.

Collection particulière.

Ill. 2.

Eugène Larivière.

Académie d'homme.

1817. Pierre noire, rehauts de craie. 60 x 46 cm.

Amiens, musée de Picardie, inv. Réc. 96-1.

Les deux frères appartiennent à la seconde génération des élèves de Girodet, entrés à l'École entre 1813 et 1824, parmi lesquels Alexandre-Marie Colin, Elzidor Naigeon, Éloi Firmin Féron, Louis Lacaze, Charles-Auguste Van den Berghe ou Achille Devéria. Les visages de ces jeunes artistes sont connus grâce à la lithographie de Colin, *Portrait de groupe de trente-deux élèves de Girodet*. Sur l'exemplaire conservé à Amiens, une écriture signale les visages des deux frères Larivière, représentés côte à côte en haut à gauche. On conserve également les portraits d'Eugène par Charles-Philippe datant de 1811 et de 1823.

Suivant les pas de son frère aîné, Eugène participa comme élève de Girodet au concours de composition historique de 1821, désigné dans les procès-verbaux comme « Larivière le Jeune ». Classé treizième, il ne passa pas le second essai, mais fut remarqué et, comme peintre, exempté du service militaire. Malheureusement, la maladie l'empêcha de concourir de nouveau en 1823 et finit par l'emporter prématurément à l'âge de vingt-deux ans. Son frère, meurtri, se retira du concours. Il revint en 1824 et obtint le premier prix.

On conserve d'Eugène quelques portraits de famille : celui, plein de candeur, de sa sœur Paméla-Eugénie conservé au Louvre (*ill. 1*), un autre de son frère Edmond Larivière et un *Autoportrait*, ces derniers au musée de Picardie à Amiens (inv. 1869-245 et 247). Les œuvres proviennent de la collection du peintre Albert Maignan, neveu par alliance de l'artiste qui fit don au musée d'Amiens d'un fonds d'atelier des frères Larivière. On y trouve quelques *Académies d'homme* réalisées par Eugène et qui montrent des affinités avec notre dessin. L'une d'entre elles est annotée au verso *Eugène Larivière. 18 août 1817* et contresignée par Pierre-Narcisse Guérin qui corrigeait ce jour-là les exercices des élèves des Beaux-Arts (*ill. 2*). Une autre *Académie*, datée de 1818, est réapparue il y a une vingtaine d'années sur le marché de l'art. Plus tardives et plus proches encore de notre feuille, quelques études anatomiques demeurent en mains privées.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Isabelle Lodde, *Charles Philippe Larivière, peintre. Sa vie, son œuvre. 1798-1876*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2005.



Nicolas II HUET

(Paris, 1770 – 1830)

15 | SPITZ NAIN OU LOULOU DE POMÉRANIE BLANC

1820

Aquarelle gouachée sur vélin

Signé et daté en bas à gauche *hüet, 1820.*

22 x 31,6 cm

Provenance

- France, collection particulière.

« On pourrait dire de lui ce qu'on disait du bon *La Fontaine*, qu'il savait faire parler les bêtes, tant il y avait dans sa touche et dans son coloris d'expression et de vérité. *Hüet père* avait un beau talent ; *Hüet fils* ne lui a point été inférieur »

Dubois de Montignon, élève de Nicolas Huet,
27 septembre 1830¹

Le spitz, de l'allemand « pointu », terme employé semble-t-il par le comte Eberhard zu Sayn au XVI^e siècle en référence au museau effilé du chien, est une race ancienne de chien de compagnie. Mais c'est vers le milieu du XVIII^e siècle qu'apparaît le plus petit des spitz dit de Poméranie, du nom d'une région côtière au sud de la mer Baltique, entre Allemagne et Pologne. Très apprécié pour son caractère joueur, son attachement au maître et son fort instinct de protection malgré sa taille miniature, le loulou de Poméranie ou le poméranien comme on l'appelle alors, se généralise en effet d'abord en Allemagne. Il gagne ensuite la France et le Royaume-Uni où il finit par détrôner le King Charles. En 1758, Jean-Marc Nattier plaça un poméranien blanc aux pieds d'Adélaïde de France (Versailles). Les spitz apparaissent plus tard dans les portraits officiels de Charlotte de Prusse, duchesse d'York, par John Hoppner (1792, collection particulière) et de sa belle-mère, la reine Charlotte d'Angleterre, par Peter-Edward Stroehling (1807, Royal Collection). Thomas Gainsborough peignit plusieurs portraits des poméranien de la reine ou de ses amis (1777, *Une chienne Poméranien et son chiot*, Tate). C'est donc très naturellement que les petits canins espiègles apparaissent dans l'œuvre des peintres animaliers les plus célèbres comme George Stubbs (1724-1806) et Nicolas II Huet.

Issu d'une illustre dynastie de peintres d'animaux et de fleurs, Nicolas II naquit au Louvre où son père, Jean-Baptiste Huet



Ill. 1.

Nicolas Huet le Jeune.

La Girafe offerte à Charles X par le vice-roi d'Égypte.

1827. Aquarelle et gouache sur vélin. 19,4 x 25,4 cm.

New York, Morgan Pierpont Library, inv. 1994.1.

(Hüet), avait un atelier. Reçu à l'Académie comme animalier, Jean-Baptiste excellait dans les scènes pastorales dans un style proche de François Boucher peuplées d'animaux de ferme. Bien que formé par son père, Nicolas se tourna vers une manière raffinée et scientifique qui tenait davantage de Pierre-Joseph Redouté et de Nicolas Maréchal. Comme eux, il travaillait exclusivement à l'aquarelle et à la gouache et souvent sur du vélin. Il fit ses débuts au Salon de Jeunesse en 1788 en présentant des natures mortes, mais choisit rapidement de se spécialiser dans la peinture animalière. Sous Napoléon, Huet fut remarqué par Joséphine qui l'employa à peindre les animaux de sa ménagerie. En 1804, à la mort de Pierre Oudinot, il fut nommé peintre à la Biblio-



thèque du Museum d'Histoire Naturelle pour laquelle il exécuta 246 dessins sur vélin publiés en 1808 sous le titre *Collection de mammifères du Muséum d'histoire naturelle*. Il remplaça ensuite Gérard van Spaendonck comme Premier professeur d'iconographie des animaux pour le Muséum (ill. 1). Huet illustra également de nombreux travaux naturalistes dont la *Description de l'Égypte* de Dominique-Vivant Denon, ainsi que les ouvrages d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et de Georges Cuvier.

À partir de 1802 et jusqu'à la veille de sa mort, Huet exposa ses dessins animaliers au Salon. Il s'agissait d'abord des vélin réalisés pour le Muséum, puis des images des animaux moins exotiques destinées aux amateurs, y compris les chiens de compagnie : « Plusieurs chiens » en 1819 (n° 618) et « Chien, dessin appartenant à M. le vicomte d'Armenouville » en 1827 (n° 1487). Au fil des ans, l'artiste avait en effet constitué une importante clientèle privée. Le roi Frédéric Auguste II de Saxe et André Masséna, prince d'Essling et duc de Rivoli, comptaient ainsi parmi ses admirateurs.

Réalisé sur un vélin particulièrement fin, notre dessin devait sans doute rejoindre quelque collection importante. De fait, ce petit animal soigneusement toiletté avec sa coupe « lion » n'est pas une simple illustration générique d'un spitz de Poméranie, mais le portrait d'un chien bien précis, très vraisemblablement celui du commanditaire du dessin. L'artiste le montre très à son avantage, ayant opté pour une posture d'invitation au jeu et un environnement dépouillé presque neutre. Le support extraordinairement lisse révèle la virtuosité de l'artiste qui travaille par petites touches délicatement fondues et vibrantes avec la précision d'un miniaturiste. Notre œuvre ne fait pas mentir Cyrille Gabillot lorsqu'il écrit que Huet « avait quelque chose de plus précieux peut-être au point de vue artistique : le don de la vie ; ses animaux, ses oiseaux, ont toujours l'attitude qui leur est familière, qui les caractérise : ils vivent². »

On connaît deux autres dessins de Nicolas II Huet représentant le spitz de Poméranie blanc, tous deux sur papier, conservés en mains privées et très différents de composition et d'expression. Le premier, daté de 1819, montre l'animal de face, les oreilles rabattues. Le second, réalisé en 1828, figure le petit chien « à la sauvage », aux poils ni coiffés ni coupés, sur fond de montagnes bleutées.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Cyrille Gabillot, *Les Hüet : Jean-Baptiste et ses trois fils*, Paris, 1892, p. 134.

¹ C. Gabillot, 1892, p. 138.

² *Ibidem*, p. 134.





Théodore CHASSÉRIAU

(Santa Bárbara de Samaná, Saint Domingue, 1819 – Paris, 1856)

16

RECTO :

CAVALIER, ÉTUDE POUR LE RETOUR DES BLESSÉS

VERSO :

ÉTUDES DE CHIENS, TÊTE DE CHEVAL ET TÊTE DE FEMME

Circa 1853

Crayon noir sauf la tête de femme au verso, à la plume et encre brune, sur papier préparé
28,1 x 21 cm

Provenance

- Vente posthume de l'atelier de l'artiste, Paris, Hôtel Drouot, F. Petit expert, 16 mars 1857, partie de l'un des 38 lots de dessins (marque de la vente à l'encre bleue Lugt 443 en bas à droite).
- France, collection particulière.

Le tournant de 1850 marque l'épanouissement de l'art de Théodore Chassériau, âgé d'à peine trente-et-un ans. L'enseignement d'Ingres, le séjour d'un an en Italie, le travail sur l'*Othello*, la découverte exaltante de l'Algérie, l'immense entreprise du décor de l'escalier du palais du Conseil d'État et de la Cour des comptes, l'histoire amoureuse contrariée avec Alice Ozy avaient forgé sa personnalité et sa manière. Nommé chevalier de la Légion d'Honneur en 1849, Chassériau se pose en peintre complet, diversifiant les sujets, mêlant les références antiques et classiques, le sentiment romantique, l'expression passionnée des sentiments humains et le réalisme rigoureux de la description des êtres et des choses. Le Salon de 1850-1851 est de ce point de vue exemplaire : l'artiste y expose deux portraits (*Madame de Savigny* et *Alexis de Toqueville*), une petite scène intimiste évoquant l'Italie (*Femme de pêcheur de Mola di Gaète embrassant son enfant*), une petite œuvre d'inspiration antique (*Sapho*), un petit tableau shakespearien (*Desdémone*), un nu (*Baigneuse endormie*), un souvenir d'Algérie (*Femme et fillette de Constantine avec une gazelle*) et une grande peinture orientaliste engagée et ambitieuse (*Cavaliers arabes emportant leurs morts*).

Témoin des recherches esthétiques incessantes de Chassériau et de la variété de ses thèmes, notre feuille peut être datée assez précisément de 1853, une année particulièrement féconde dans la vie de l'artiste. Il achève le décor de la chapelle des fonds baptismaux de l'église Saint-Roch à Paris



Ill. 1.

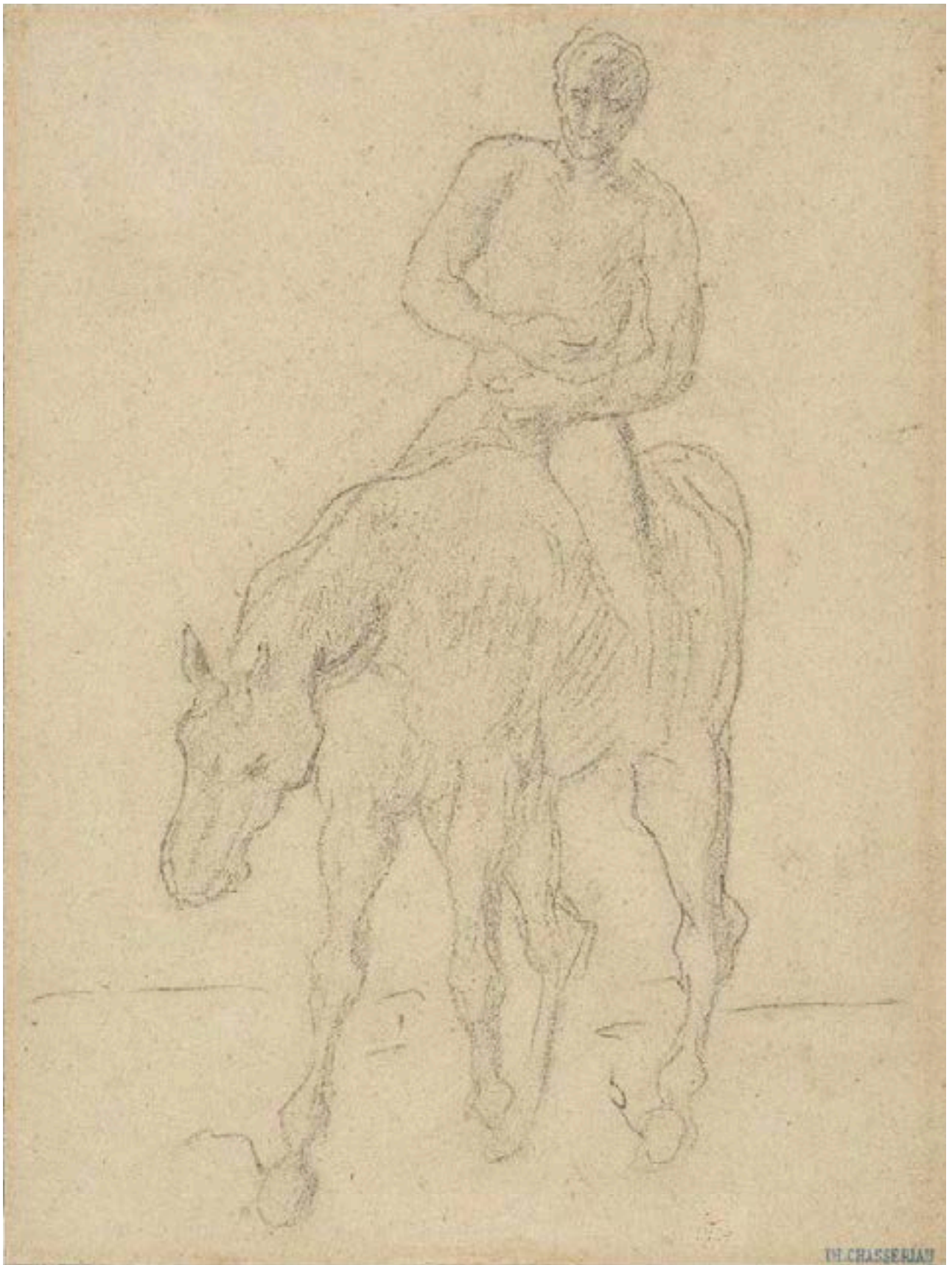
Théodore Chassériau.

Le Retour des blessés.

1853. Huile sur bois. 37,5 x 51,5 cm.

Zurich, Emil Bührle Collection, inv. 123.

et obtient un grand succès au Salon pour son *Tepidarium*, acheté par l'État quinze jours après son exposition. La même année, il réalise le *Retour des blessés* (ill. 1), un petit panneau poignant dans la lignée des *Cavaliers arabes enlevant leurs morts* de 1850 (Cambridge, Harvard Art Museums, inv. 1943.219), peut-être une esquisse préparatoire pour une





Verso

toile jamais réalisée. La verticalité statique et l'isolement des personnages tranchent avec la violence tourbillonnante des chocs de cavalerie arabe que peignait Chassériau après son retour de l'Afrique du Nord. Notre étude rapide d'un cavalier nu vacillant sur sa monture est l'une des premières pensées pour le personnage à l'arrière plan. Elle est à rapprocher d'un croquis très semblable au crayon noir sur papier bleu (21,3 x 24,1 cm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 24457), ainsi que d'un autre figurant un cheval portant deux cadavres (crayon noir, 21,9 x 23,4 cm, inv. RF 24479). Le verso de notre feuille montre des beagles et une tête de cheval et se rapporte au portrait terminé en 1854 de l'ami intime du peintre, *Oscar, comte de Ranchicourt, partant à la chasse à courre* (ill. 2). Deux autres études au crayon de chiens et de chevaux pour cette toile sont conservées au Louvre (inv. RF25066 et 25302) qui garde également des dessins préparatoires au pendant qui représente la comtesse Pauline Clotilde née de Buus d'Hollebèque (Montréal, Musée des Beaux-Arts, inv. 2015.229).

Tout comme le nôtre, aucun de ces croquis n'est à proprement parler préparatoire, transposé tel quel dans la peinture. Chassériau avait l'habitude de fixer ces réflexions préliminaires au crayon ou à la plume, sans chercher à définir précisément la composition de la future peinture. Aussi, les différences sont notables entre ses études graphiques préliminaires et les œuvres terminées, construites souvent directement sur la toile. Le dessin double face que nous présentons est un exemple remarquable de ces tracés rapides et enlevés, aux contours vibrants et hachurage irrégulier. Il est également exceptionnel car il permet d'entreapercevoir la créativité de l'artiste, travaillant en même temps sur plusieurs œuvres. Il comporte même un petit rajout qui semble antérieur ou légèrement postérieur : une gracieuse tête de femme à la plume qui rappelle le visage de Desdémone dans *Le Coucher de Desdémone* de 1849 (Paris, musée du Louvre, inv. RF 3880).

Notre feuille est d'autant plus précieuse que, bien que le corpus graphique de Chassériau soit vaste, peu de dessins et



Ill. 2.
Théodore Chassériau.
Portrait du comte Oscar de Ranchicourt partant pour la chasse à courre.
1854. Huile sur toile. 116,2 x 89,5 cm.
Montréal, Musée des Beaux-Arts, inv. 2015.228.

quelques très rares études sont conservés en mains privées. Ils proviennent de la vente posthume l'artiste organisée à Drouot peu après sa disparition précoce en 1856. Y fut dispersé un ensemble de plusieurs dizaines de feuilles « mis soigneusement sous verre et frappés chacun d'une estampille bleue pour certifier son origine »¹. On en recense aujourd'hui environ deux cent cinquante, réparties entre les musées français et étrangers et quelques collections particulières. Quant à l'essentiel des dessins accumulés dans l'atelier de Chassériau, soit plus de deux mille deux cents feuilles volantes et trente cinq carnets, ils échurent au frère aîné du peintre, Frédéric, puis à son cousin issu de germain, baron Arthur Chassériau, qui en fit legs au Louvre en 1934.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Louis-Antoine Prat, « Théodore Chassériau, Œuvres réapparues : Études, portraits, ambiguïtés », *Revue de l'Art*, 2011-1, n° 171, p. 44, fig. 11 et 12.

Bibliographie générale

- Stéphane Guégan, Vincent Pomarède, Louis-Antoine Prat, *Chassériau. Un autre romantisme*, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 2002.

¹ Théophile Gautier, « Atelier de feu Théodore Chassériau », *L'Artiste*, 15 mars 1857, p. 211.

Henri Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 - Saint-Privé, 1916)

17 | CHEMIN AU CRÉPUSCULE

1879

Aquarelle

Signé et daté en bas à gauche

25 x 34,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Henri Joseph Harpignies abandonna à l'âge de vingt-sept ans une carrière de négociant industriel pour embrasser la vie d'artiste. Il fit ses premières armes sur le motif auprès du peintre Jean Achard, puis acheva sa formation à Rome. De retour en France en 1852, il s'installa à Paris où ses qualités de peintre ne tardèrent pas à assurer sa réputation. Sa longue carrière, couronnée d'un succès constant, s'épanouit à travers l'aquarelle qu'il pratiqua avec une grande liberté. Épris de campagne, constamment au contact de la nature, Harpignies parcourut de nombreuses régions françaises. On retrouve dans la forêt de Fontainebleau ce fervent admirateur de Corot, qui gardera toutefois un style personnel indépendant de l'école de Barbizon.

C'est pendant l'été 1869 que l'artiste découvrit la forêt de Tronçais dans l'Allier, grâce au père d'une de ses élèves, Jeanne Rongier. Fermier général des terres du duc de Morny, M. Rongier avait invité l'artiste de passer la saison de chasse au château du Montais, dans les environs du Brethon, dont il était locataire. Lors d'une chasse à courre, le peintre s'était perdu et fit un long détour, ce qui lui permit de découvrir la Bouteille, le Château du Creux, le chemin de Vallon à Hérisson qui longeait l'Aumance, le château de la Roche et Chateloy. Pris par le charme du site, Harpignies se promit d'y revenir. Chaque année, il louait ainsi une maison à Hérisson, avant d'acquérir, en 1879, la propriété de *La Trémellerie* à Saint-Privé, dans l'Yonne, sur les bords du Loing. L'artiste passa dès lors tous ses étés jusqu'à sa mort à Saint-Privé, idéalement situé entre les vallées de l'Allier, de l'Aumance et de la Nièvre.

Peinte l'année même de l'installation d'Harpignies à Saint-Privé, notre aquarelle semble évoquer davantage les environs



Ill. 1.

Henri Harpignies.

Silhouette sur un chemin de campagne.

1879. Aquarelle. 15 x 24 cm.



vallonnés de Hérisson que les vastes plaines du Loing. Derrière l'apparente liberté d'exécution et la spontanéité de la vue se cache une construction réfléchiée et plastique. Les verticales sinueuses des arbres se découpent sur le ciel et organisent l'espace entre, en bas, les collines opaques et, en haut, les dentelles transparentes des frondaisons coupées par le bord de la feuille. Parcouru par quelques nuages gris bleutés, le blanc du papier remplace le bleu céleste, donnant l'impression d'une journée couverte et fraîche, mais néanmoins lumineuse. Le tout est rendu dans une harmonie un peu sourde de verts et de bruns dont se détachent les silhouettes frêles d'une mère vêtue de bleu et coiffée d'un chapeau rouge, accompagnée par son jeune fils. On retrouve ces minuscules personnages qui ne sont que des taches colorées dans plusieurs dessins et huiles d'Harpignies réalisés en 1879 et dans les années suivantes (*ill. 1*).

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

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





Edgard MAXENCE

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

18 | SÉRÉNITÉ (JEUNE FEMME AU BORD DE LA MER)

1902

Aquarelle, tempera, pastel et rehauts d'or sur papier Ingres maroufflé sur carton

Signé et daté en bas à droite *Edgard Maxence 1902*

Dans le coin inférieur droit, cachet à sec du papetier *mbm véritable papier d'Arches*

Au revers, annoté au crayon bleu *Monsieur Touraille* et deux étiquettes, de collection et d'encadrement

56,2 x 51,1 cm

Provenance

- Collection M. Touraille (probablement acquis auprès de l'artiste).
- France, collection particulière.

Edgar Maxence naquit en 1871 dans une famille aisée de la bourgeoisie nantaise. Après de solides études dans sa ville natale, le jeune homme se présenta en 1891 au concours de l'École des Beaux-arts de Paris, où il fut reçu quarantième sur quatre-vingt. Il s'inscrivit dans l'atelier de son compatriote Elie Delaunay, avant de rejoindre à la mort de celui-ci la classe de Gustave Moreau. L'art de Maxence s'épanouit sous le regard de ce maître devenu ami, qui sut encourager l'émergence de personnalités artistiques aussi variées que Matisse, Albert Marquet ou Georges Rouault. En 1894, Maxence – qui signait désormais *Edgard* – exposa pour la première fois au Salon des Artistes Français. Entre 1895 et 1897, on le trouva à trois reprises aux expositions de la Rose+Croix. Indépendant des grands courants de l'art de la première moitié du XX^e siècle, Maxence mena une carrière confortable, entre Paris où il était installé, et Nantes où il s'illustra par de nombreux portraits. Travailleur assidu, recevant dans son atelier palette à la main, Maxence poursuivit fidèlement son idéal artistique, dans un style qui n'évolua guère et le fit surnommer « le derniers des symbolistes ».

Refusant à dessein les scènes de genre, la peinture naturaliste ou anecdotique, Edgard Maxence créa un art recueilli, mystérieux, teinté d'attrait pour le Moyen-âge et les légendes celtiques. Apollinaire louait un travail « d'un grand sentiment poétique, [...] et d'un lyrisme contenu qui n'ont rien de conventionnel ». L'artiste privilégia la figure féminine, dans des compositions énigmatiques assorties de noms symboliques soigneusement choisis.

En 1900, à l'Exposition universelle, Maxence présenta *Les Fleurs du Lac* qui lui valurent la médaille d'or (*ill. 1*). Dans la continuité de ses succès aux Salons des deux années précédentes, *l'Âme de la forêt* et *l'Âme de la source*, l'artiste conçut un grand panneau comme une procession solennelle et grave de belles femmes et de jeunes hommes, avançant au rythme de leur chant dans une nature sauvage de la côte Atlantique où règnent les pins maritimes. Vêtues de robes somptueuses aux couleurs chatoyantes et abondamment brodées, ces prêtresses de la nature sont coiffées de bonnets ouvragés dont la forme s'inspire des coiffes bretonnes du Pays de Retz et de ses environs, les tissus lourds et précieux du Moyen Âge remplaçant la traditionnelle dentelle blanche. Inévitablement, l'attention se concentre surtout sur la jeune femme rousse, silencieuse et recueillie, à la coiffe particulièrement complexe et fascinante.

On retrouve, dans notre pastel daté de 1902, la même coiffe, brodée ici de fils d'or et d'argent, les mêmes grandes fleurs s'épanouissant sur la robe et les mêmes pins maritimes de La Bernerie-en-Retz avec leurs épines doubles et graphiques. Il n'y a cependant plus de procession, mais une seule jeune femme androgyne aux cheveux bruns, représentée en buste, rêveuse, le regard doré perdu dans le lointain. D'une beauté singulière et sauvage, ce visage semble avoir beaucoup absorbé Maxence au tournant du siècle : c'est le même modèle, vu de face et les paupières baissées, qui personnifie *La Foi* dans le pastel exposé hors concours au Salon de 1902 (n° 2043), et apparaît dans *Le Missel* (1899) ou *Après la Victoire* (1903).





Ill. 1.
Edgard Maxence.
Les Fleurs du Lac.
 1900. Tempera et rehauts d'or sur bois. 84 x 164 cm.
 Collection particulière.

Des six envois au Salon, *La Foi* fut celui qui marqua le plus les visiteurs : « une figure présentant un caractère intense d'inspiration religieuse, qui ressort avec ampleur ; il nous faut insister sur la richesse décorative d'expression, l'harmonie de l'exécution et l'intensité du relief auxquels l'artiste sait atteindre », écrivait un journaliste. On pourrait dire la même chose de notre pastel, même si toute connotation religieuse en soit absente. Car, même en imaginant que le modèle de Maxence ait réellement existé, notre *Sérénité* n'est pas un portrait, mais une évocation, une émotion, un recueillement. Caractéristique de l'artiste et ici magistralement employée, la technique qui mêle pierre noire, pastel, tempera et rehauts d'or conforte cette dimension mystérieuse, en alternant l'opacité et la profondeur suggestive des matières, la netteté du trait et le non-fini.

Notre pastel est un brillant témoin du travail de cet homme au « tempérament d'enlumineur » qu'était Maxence, selon les mots du critique Marc Elder : « je veux dire que l'âme des vieux artistes patients qui décoraient jadis les Écritures ou les Heures, a fleuri dans son âme. Il est de la lignée de ces parfaits poètes qui entrelaçaient des lumières colorées dans la marge des parchemins. Comme eux, il possède la conscience, la probité des moyens, le sens des sinuosités élégantes et des harmonies fastueuses de distinction et de charme ».

M.B. & A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Cyrille Sciamma, *Edgard Maxence : les dernières fleurs du symbolisme*, cat. exp. Nantes, Musée de Beaux-Arts, Douai, Musée de la Chartreuse, 2010, p. 35, 78.



Constantin MEUNIER

(Etterbeek, 1831 - Ixelles, 1905)

19 | TRAVAILLEURS DANS L'ACIÉRIE

Circa 1890

Fusain sur papier chamois

Monogrammé en bas à droite

Au revers du montage, étiquette d'encadreur Kleinschmidt à Bonn et inscriptions au crayon *Nach meinem-Tode meinem lieben Enkel / Bobs [après ma mort à mon cher petit-fils Bob] / A[...]perger / Original Constantin Meunier*
27,5 x 35 cm

Provenance

- Collection Paul Cassirer (1871-1926), Berlin.
- Par descendance, collection particulière, Allemagne et France.

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 du sculpteur 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 leur condition, 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,



Ill. 1.

Constantin Meunier.

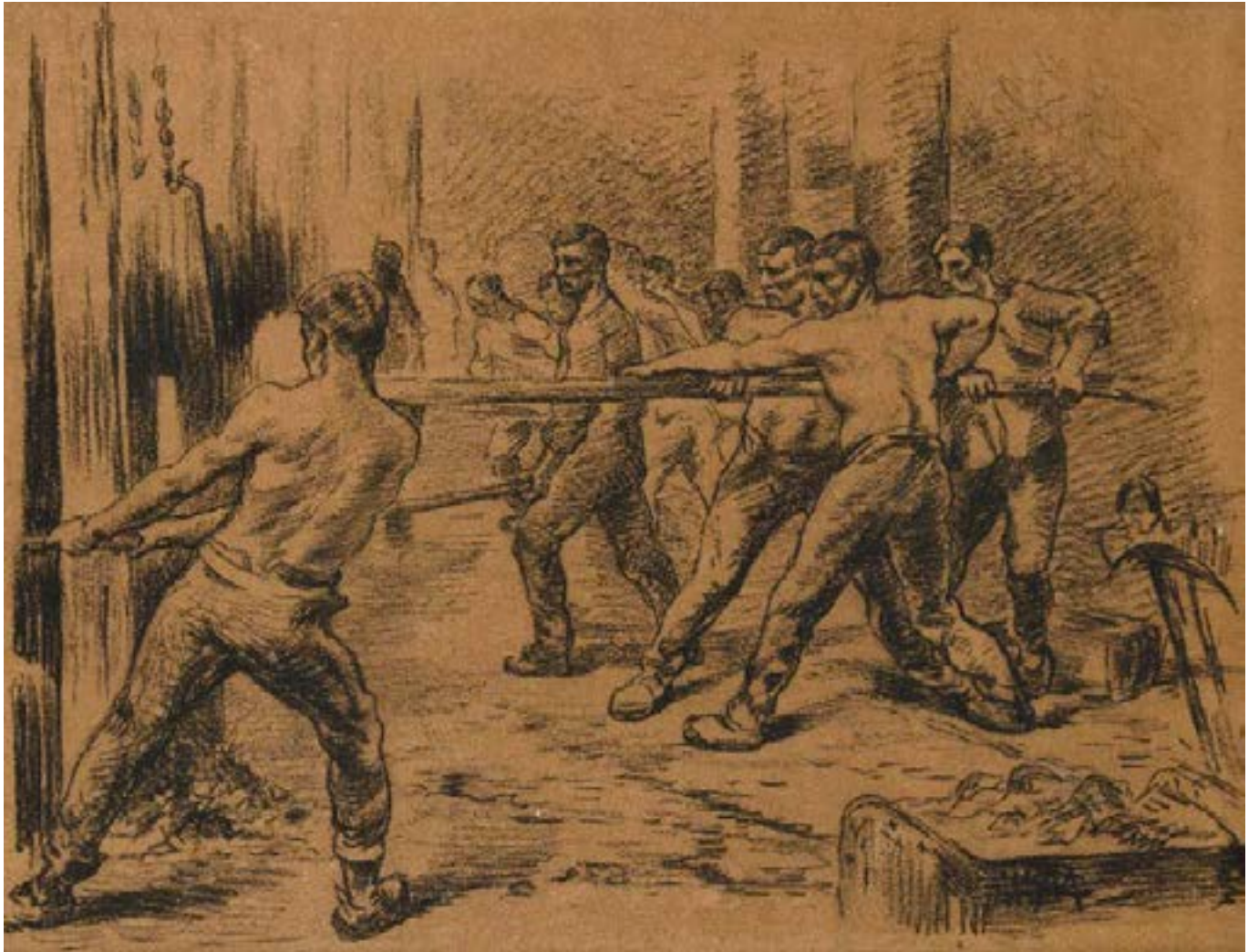
Sur le chemin de la mine.

1887. Fusain sur papier. 21,5 x 17,5 cm.

Collection particulière.

La Belgique. L'artiste devint également militant au Parti ouvrier belge.

S'il se consacrait désormais essentiellement à la sculpture, Meunier ne cessa jamais de peindre ni de dessiner, multipliant les croquis d'après nature et des esquisses. Dès 1881-1882, il exposa au Cercle Artistique de Bruxelles une série de dessins et de tableaux réalisés pendant un



séjour d'un mois au pays de Liège sous le titre *Voyage au pays de l'Industrie*. Plus tard, il consacra plusieurs grandes toiles au Borinage et aux corons, chacune préparée par de nombreuses études.

Qu'elles mettent en scène un personnage unique (*ill. 1*), où, comme dans notre feuille, un groupe d'ouvriers au travail, les œuvres graphiques de Meunier frappent toujours par leur réalisme détaché, la grandeur héroïque de ses protagonistes face à la dureté du travail, la vérité de leurs gestes et de leurs corps. L'artiste affectionnait le fusain, avec son trait gras et noir, et son lien intrinsèque avec le feu des fourneaux et les mines. Les traits se font incisifs et réguliers, soulignant les mouvements aussi puissants que répétitifs. Les visages des ouvriers ne sont pas individualisés, mais se ressemblent au contraire : c'est une chorale, une machine humaine dans laquelle chacun a une place et une action précises.

Certains des études graphiques de Meunier furent plus tard transposées en bronze. Notre dessin rappelle ainsi le haut-relief présenté au Salon de 1894 et plus tard intégré au *Monument au travail* sous le titre *L'Industrie* (*ill. 2*). Le critique Gustave Geffroy le décrit comme « un résumé des êtres, des actes, des expressions que l'artiste de Louvain offre à nos réflexions depuis plusieurs œuvres [...], une œuvre forte et belle, prise directement au réel » (*La Vie artistique*, t. IV).

A.Z.



Ill. 2.

Constantin Meunier.

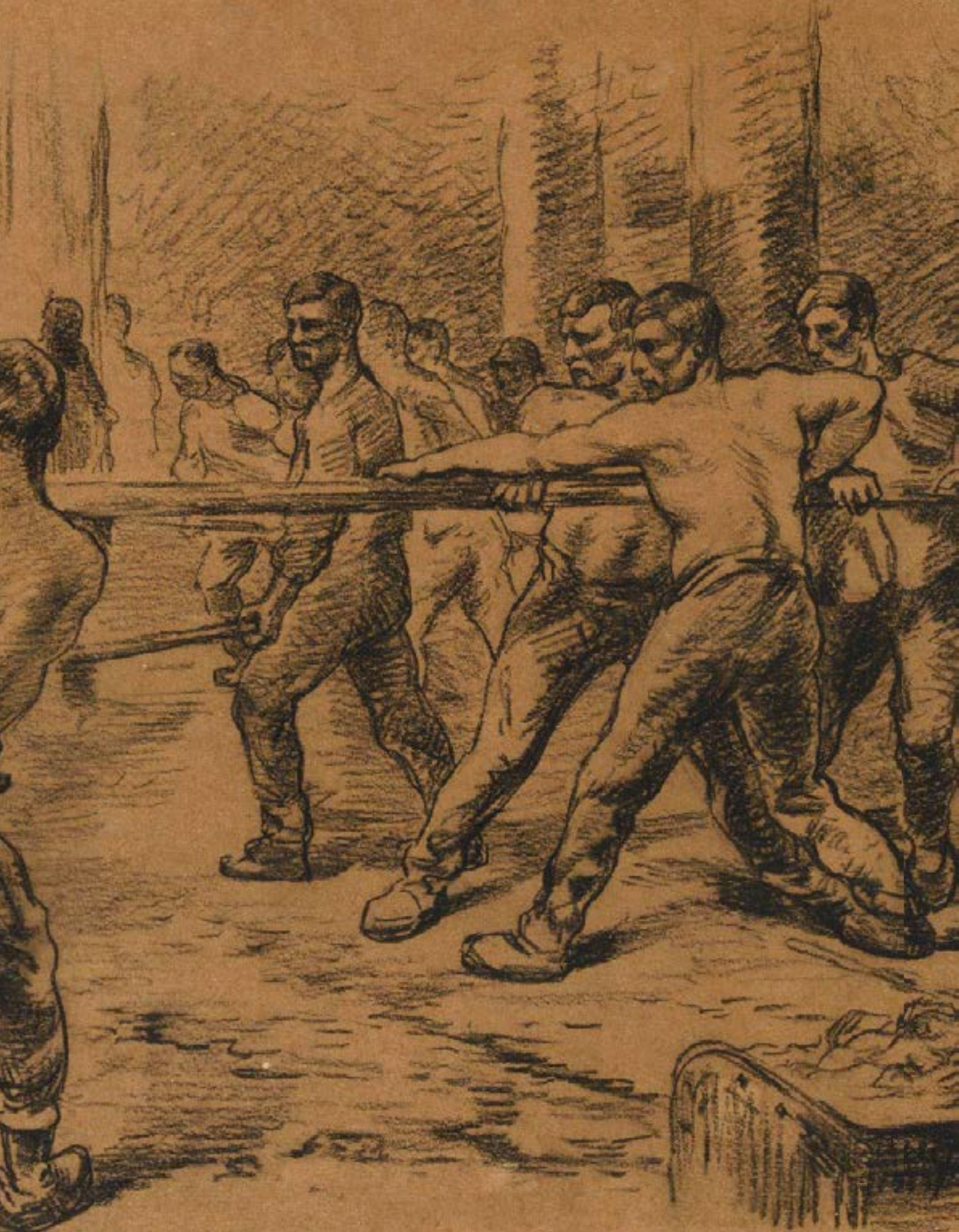
L'Industrie.

1894. Bronze.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- 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.





Julio GONZÁLEZ

(Barcelone, 1876 – Arcueil, 1942)

20 | JEUNE FEMME À SA TOILETTE

Circa 1906-1908

Pastel, pierre noire et fusain sur papier

Signé J. González en haut à droite

45,7 x 25,1 cm

Provenance

- Angleterre, collection particulière.

Fils de Concordio Gonzalez, ferronnier d'art et orfèvre réputé de Barcelone, Julio Gonzalez commença à travailler le fer guidé par son père tout en étudiant, le soir, la peinture à l'école des Beaux-Arts. Avec son frère Joan, il fréquentait le milieu artistique et intellectuel barcelonais, alors en plein essor, et centré largement sur le cabaret artistique *Els Quatre Gats*, fondé par les peintres modernistes Santiago Rusinol, Ramon Casas et Miguel Utrillo. C'est là qu'il fit connaissance de Pablo Picasso.

Au décès de leur père, Joan et Julio décidèrent de vendre l'entreprise familiale et de poursuivre à Paris leur rêves artistiques. En 1899, ils vinrent se fixer à Montparnasse, devenu le centre de l'avant-garde parisienne. Les deux frères y retrouvèrent des amis de Barcelone comme Picasso, Manolo Hugué, Pablo Gargallo et Joaquin Torres-Garcia, et forgèrent de nouvelles relations tels Max Jacob ou Maurice Raynal.

À cette époque, Julio pratiquait essentiellement le dessin et le pastel, plus rarement l'huile, très influencé par Puvis de Chavannes, Degas et Picasso de la période bleue (*ill. 1*). Ses portraits, figures féminines et scènes de vie quotidienne étaient présentées aux Salons d'Automne et aux Indépendants, ainsi qu'au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. On compte une centaine d'œuvres exécutées entre 1900 et 1908, date de la disparition prématurée de son frère Joan qui l'affecta profondément. Mais s'il lui fallut plusieurs mois pour pouvoir retravailler, ce fut avec une énergie et une avidité extraordinaire qui le poussèrent à renouer avec la sculpture – notamment en fer, forgé et découpé – et le menèrent vers l'abstraction, le cubisme et le surréalisme. Réalisé entre 1906 et 1908, notre pastel figure une femme en chemisette et culotte, occupée à rattacher la jarretelle de son bas noir et indifférente à l'œil du peintre. On devine un



Ill. 1.

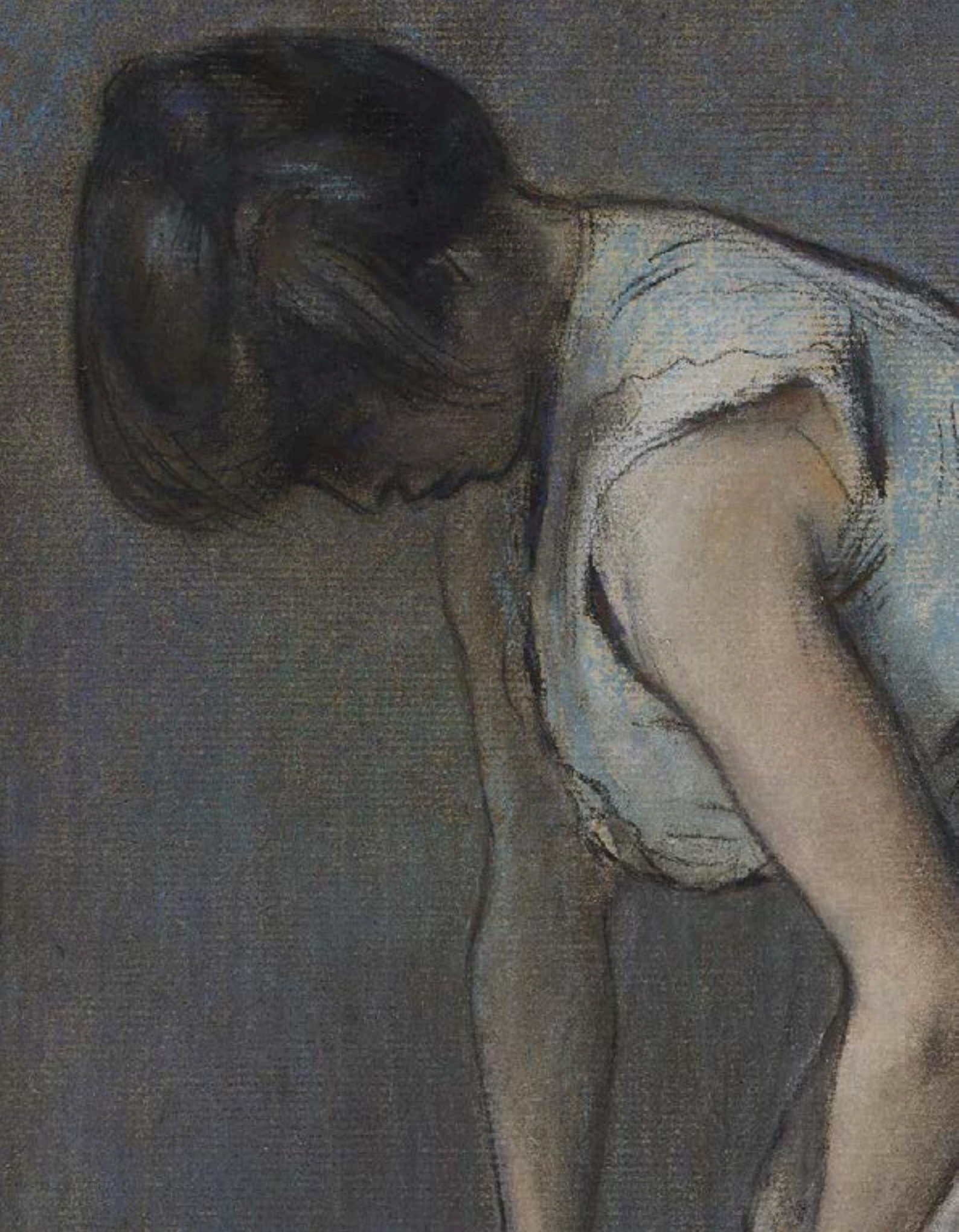
Julio González.

Jeune femme se coiffant.

Fusain sur papier. Vers 1906-1908. 27,8 x 22,5 cm.

Collection particulière.







lit dans la pénombre de la chambre. La femme à sa toilette est l'un des thèmes privilégiés des débuts de González, mais il est ici traité avec une simplicité et une sincérité qui laissent deviner les relations intimes entre l'artiste et le modèle. Il s'agit en effet très certainement de Louise dite Jeanne Berton, une Française qui avait beaucoup posé pour lui et qu'il épousa en 1909. Malgré son sujet intime, ce grand dessin, parfaitement achevé et signé, était sans doute destiné à un amateur.

À son habitude, l'artiste cerne les contours de la figure avec un crayon noir tout en soulignant les ombres et désireux de capter la singularité du geste et sa fluidité linéaire. Il retravaille ensuite les volumes avec une réelle acuité de sculpteur, tout en se révélant un merveilleux pastelliste : il superpose et juxtapose les teintes, varie l'épaisseur de la matière et du trait, et se sert des vergeures du papier afin de conférer à l'ensemble un effet de scintillement interne.

A.Z.

L'authenticité de notre œuvre a été confirmée par M. Philippe Grimminger et l'Administration Julio González. Elle sera incluse dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Tomás Llorens Serra, *Julio González, Catálogo general razonado de las pinturas, esculturas y dibujos, 1920-1929*, Madrid, 2013, 3 vol. III.

Eugène GALIEN-LALOUE

(Paris, 1854 – Chérence, 1941)

21 | LA PORTE SAINT-DENIS EN AUTOMNE

Circa 1920

Aquarelle gouachée

Signé en bas à gauche

24,6 x 33,3 cm

Provenance

- France, collection particulière

Né à Montmartre, Eugène Galien-Laloue est l'aîné des neuf enfants du décorateur de théâtre Charles Laloue. Il n'a que seize ans lorsque la mort de son père l'oblige à quitter l'école et trouve un emploi dans une étude notariale. Le jeune homme n'y reste que peu de temps, car il s'engage dans l'armée en 1870 en trichant sur son âge. C'est à son retour de la guerre qu'il décide de faire du dessin son métier et suit peut-être même l'enseignement de Léon Germain Pelouse (1838-1891), peintre de l'école de Barbizon. Sa formation reste toutefois lacunaire et surtout pratique, ce qui explique l'originalité de sa manière. Il reste par ailleurs invariablement solitaire, n'adhérant à aucun groupe, bien qu'il ait fréquenté un temps le Bateau-Lavoir.

En 1874, il est illustrateur à la Société française des chemins de fer, chargé de dessiner le tracé des rails entre Paris et la province. Galien-Laloue peint également les paysages des villes qu'il parcourt, mais surtout les vues de la capitale qui devient rapidement son sujet de prédilection. En 1876, il expose *Le Quai aux Fleurs par la neige* au Musée de Reims et participe au Salon l'année suivante où il présente une huile, *En Normandie*, et deux gouaches : une autre vue normande et *Bords de la Seine au soleil couchant*. La gouache qu'il pratique assidument dans son travail aux Chemins de fer constitue en effet sa technique favorite qu'il ne cesse de perfectionner, s'affirmant au fur et à mesure des Salons comme un virtuose maître graphique.

Les Grands Boulevards, l'un des lieux les plus emblématiques du Paris de la Belle Époque puis des Années Folles, avec ses magasins, ses voitures, ses bouches de métro, ses promeneurs bourgeois et ses livreurs, font partie des sujets récurrents de Galien-Laloue (*ill. 1*). Entre 1904 et 1914, il montre ainsi aux Salons une *Vue du boulevard de la Bonne-Nouvelle*, puis *Le Boulevard, près la Porte Saint-Denis*,



Ill. 1.

Eugène Galien-Laloue.

Le boulevard Saint-Denis.

Aquarelle gouachée. 54 x 77,8 cm.

Collection particulière.

Boulevard de Strasbourg, Porte Saint-Martin ou encore *Place Clichy*. Certaines de ces œuvres sont faites d'après nature ou des photographies et respectent scrupuleusement la topographie des lieux. D'autres, comme notre dessin, reprennent les motifs chers à l'artiste – la masse aveugle de la porte Saint-Denis, les immeubles haussmanniens, les édicules Guimard, les kiosques à journaux avec leurs dômes en zinc, les lampadaires lyre en fonte, les étalages des boutiques – en les réorganisant de manière à recréer l'indéfinissable effervescence des boulevards.

La lumière et les effets atmosphériques demeuraient la préoccupation première de Galien-Laloue, d'où sa préférence pour les saisons froides et humides – hiver ou, comme ici, automne –, les ciels bouchés et les fins de journées lorsque les ampoules électriques des vitrines l'emportent sur la clarté du jour et se démultiplient dans les trottoirs mouillés.



Les dessins de Galien-Laloue ne sont jamais datés, mais reflètent très précisément les modes de chaque époque et ses progrès technologiques qui fascinent l'artiste. C'est ainsi qu'on peut situer notre œuvre au tout début des années 1920.

A.Z.

Nous remercions M. Noé Willer, spécialiste de l'artiste, d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Noé Willer, *Eugène Galien-Laloue (1854-1941), catalogue raisonné. Le triomphe de Paris*, Paris, New York, 1999.

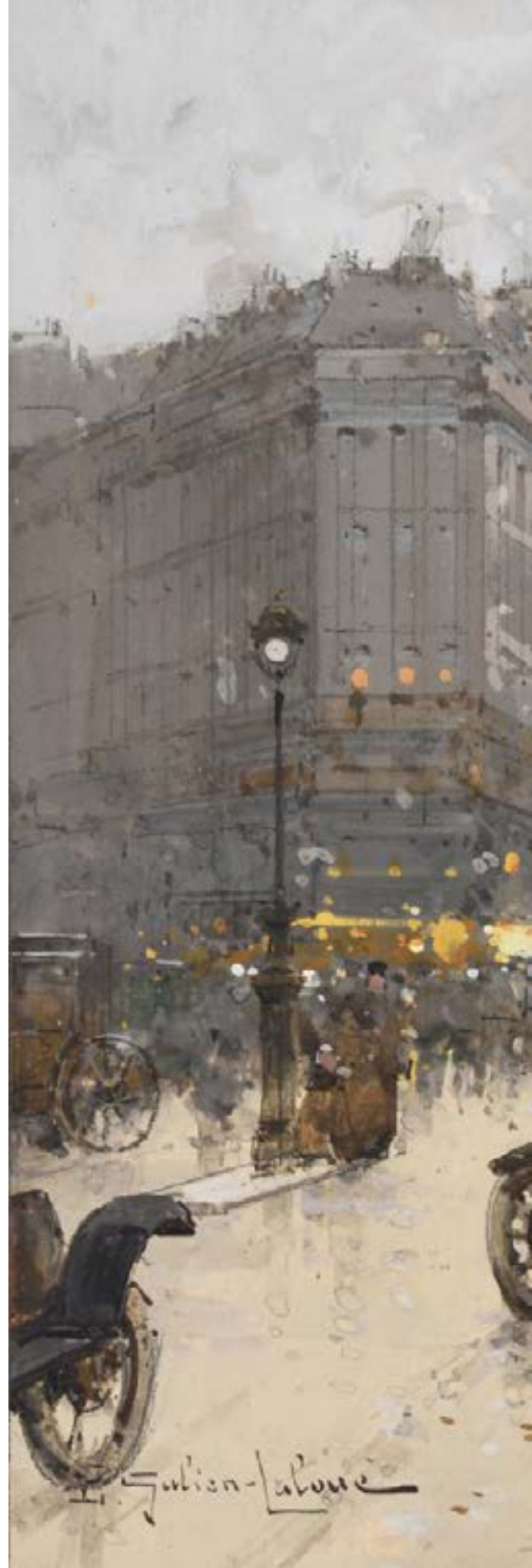


Ill. 2.

Eugène Galien-Laloue.

Vue d'une rue parisienne. 31,7 x 46,5 cm.

Collection particulière.





Paul César HELLEU

(Vannes, 1859 - Paris, 1927)

22 | DEUX ÉTUDES D'ALICE HELLEU

Circa 1900

Sanguine, pierre noire et craie blanche sur papier

Signé *Helleu* en bas à droite au crayon.

60 x 42 cm

Provenance

- France, collection particulière.

« Helleu est avant tout un croqueur des ondulations et des serpentements du corps de la femme », écrivait à son sujet Edmond de Goncourt. Dandy parisien, à la silhouette longiligne et tout de noir vêtu, Paul-César Helleu incarne en effet l'image d'une époque décrite par Proust, toute en élégance et en raffinement. Il avait commencé sa carrière dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme, où ses condisciples admiraient ses facilités, autant que la sûreté de son jugement esthétique. Le goût d'Helleu le porte vers les impressionnistes, tout autant que vers l'art du XVIII^e dont il décore sa demeure. Il est également féru d'art japonais, auquel il emprunte la stylisation des formes, ou le goût des silhouettes élongées. À partir de 1880, il travailla pour vivre chez le céramiste Deck, où il se lia d'amitié avec Boldini. C'est avec un portrait qu'il fit son entrée au Salon de 1882, et c'est ce genre qui le mena à la célébrité, même s'il avait abordé tous les genres, de la marine aux natures mortes. Mais ce sont sans doute ses figures féminines et études d'intimité familiale réalisées au crayon, au pastel ou à la pointe sèche que se révéla le mieux l'originalité de son talent. D'ailleurs, dès avant la fin des années 1890, Helleu cessa d'exposer sa peinture au profit des œuvres graphiques.

Ses dessins évoquent irrésistiblement les salons parisiens de la fin du XIX^e siècle, les silhouettes flexibles et corsetées des femmes à la mode, les élégances aristocratiques, mais les représentations de son épouse Alice sont peut-être ses meilleures réussites. L'artiste fit connaissance des Louis-Guérin en 1884 par l'intermédiaire de son ami, le peintre Rafael de Ochoa y Madrazo avec lequel il partageait un atelier. Subjugué, Helleu obtint de réaliser le pastel de leur plus jeune fille, Alice, alors âgée de quatorze ans. L'un des premiers grands pastels de Helleu, le *Portrait d'Alice Louis-*



Ill. 1.

Paul Helleu.

Madame Helleu pensive, profil droit.

Sanguine, pierre noire et craie blanche sur papier.

60 x 47,5 cm. Collection particulière.



Guérin fut présenté au Salon la même année (Bayonne, musée Bonnat). Cette « mince jeune femme pâle à la chevelure d'or rouge » selon les mots de Jacques-Émile Blanche ne devait plus quitter les pensées de Helleu ni son œuvre. Il l'épousa dès qu'elle eut atteint seize ans et elle devint son modèle favori (*ill. 1*).

D'un charme discret, les portraits d'Alice captent, comme ici, des moments d'intimité et des gestuelles spontanées emplies d'une grâce merveilleuse. Dans notre feuille, la jeune femme apparaît en négligé, assise à sa table de toilette. L'artiste la dessine deux fois. D'abord, il trace amoureux-ement son profil délicat, puis fixe rapidement l'instant où elle lui tourne le dos pour arranger ses cheveux.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

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





Paul JOUVE

(Marlotte, 1878 – Paris, 1973)

23

UN CHAMELIER DE BOU-SAÂDA TENANT SON DROMADAIRE PAR LA BRIDE

1909

Crayon noir, fusain et encre sur papier

Signé, situé et daté en bas à droite *jouve paul bou-saada 09*

55 x 39 cm

Provenance

- France, collection particulière

Paul Jouve se passionna pour le dessin animalier bien avant que son père, portraitiste et paysagiste Auguste Jouve, ne l'inscrive à l'École des Arts-Décoratifs. Aux exercices académiques le jeune homme préférait déjà le travail d'après nature en fréquentant assidument le Jardin des Plantes, le marché aux chevaux et les abattoirs, ainsi que le Muséum d'histoire naturelle et l'école vétérinaire de Maisons Alfort. Il n'a que seize ans lorsqu'il présente au Salon ses *Lions de Ménélik*, pensionnaires de la Ménagerie du Jardin des Plantes. Sa notoriété est rapide : il donne le dessin de la frise de fauves pour la porte des Champs Élysées de l'Exposition universelle de 1900, expose chez Samuel Bing qui finance ses voyages à Hambourg et à Amsterdam dont les zoos laissent les animaux évoluer en liberté, illustre le *Livre de la Jungle* de Rudyard Kipling.

En 1907, lauréat de la bourse du gouvernement général d'Algérie, l'artiste est, avec Léon Cauvy, le premier pensionnaire de la Villa Abd-el-Tif à Alger. Jouve y rencontre le peintre algérois Maxime Noiré et tombe amoureux de sa fille, Annette Madeleine Sebald, qu'il épouse le 17 août 1908. Fasciné, le peintre parcourt seul le Maghreb, se fixant d'abord à Bodhar, citadelle française à cent soixante-dix kilomètres au sud d'Alger, puis dans la vallée de Bou-Saâda, « Perle du Sud », à plus de deux cents kilomètres et où Noiré possédait un atelier. Le désert immuable, les Berbères vêtus de blanc, leurs visages cachés sous les chèches l'impressionnent profondément. Son style s'épure sous l'effet de cette immensité, son trait devient plus incisif pour saisir l'essentiel des formes et amplifier la présence graphique des personnages et animaux vus dans un environnement à peine suggéré.



Ill. 1.

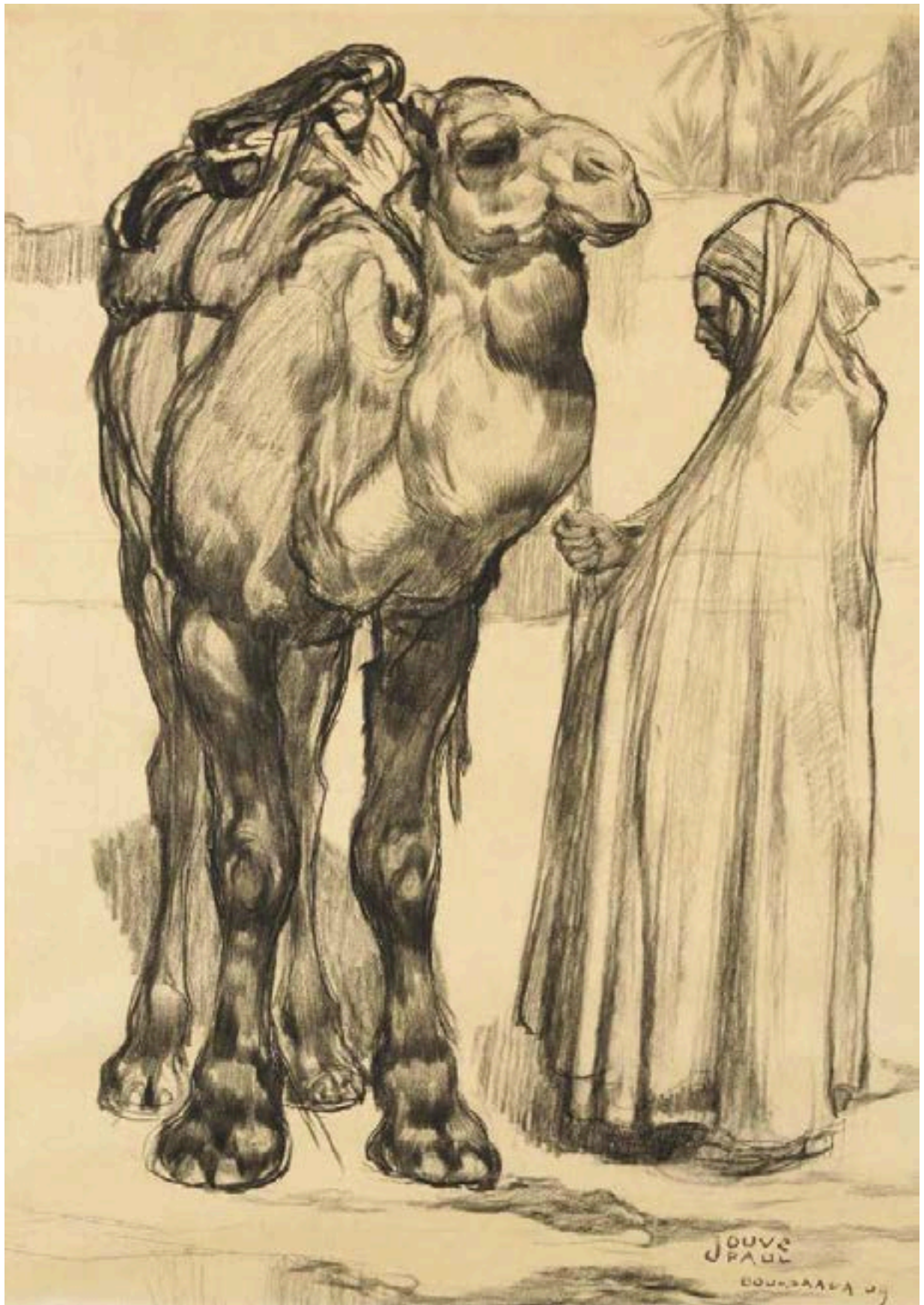
Paul Jouve.

Chamelier à Bou-Saâda.

1909. Crayon noir. 52,8 x 69,5 cm.

Collection particulière.

De retour à Paris en 1909, Jouve participe à l'exposition de la Société des Peintres orientalistes français avec pas moins de quarante-quatre compositions dont de nombreux dessins d'animaux réalisés dans le zoo d'Alger, mais aucune étude faite dans le désert. C'est au salon de la Société des Artistes Décorateurs de 1910 qu'il montre le *Cavalier de Bou-Saâda*, remarqué par le critique Charles Saunier : « la silhouette est nerveuse et précise, d'un dessin sûr où le détail, toujours très étudié, est cependant subordonné à la masse. » Sur dix-neuf œuvres de Jouve que le public peut admirer la même année au Salon, cinq témoignent de l'attachement de l'artiste à l'Algérie saharienne : *Prière arabe*, *Cavalier arabe*, *Goumier*, *Chameau à Bou-Saâda* et *Chameau couché* (nos 1505, 1506,



1520-1522). Enfin, cinq dessins du même thème figurent à la 19^e exposition des Peintres orientalistes français dont deux *Cavaliers arabes* et trois feuilles représentant des dromadaires mal intitulées *Chameau debout*, *Chameau*, *Chameau à Bou-Saâda* (n^{os} 211-213).

Il est possible que notre dessin soit l'une de ces œuvres présentées en 1910, dont paraissent attester son grand format, sa réalisation attentive et le soin apporté à la signature. Comme à son habitude, l'artiste fuit toute anecdote et évoque l'animal et son conducteur presque en dehors de tout contexte qui se résume à quelques palmiers schématisés. Le dromadaire est vu de face, dans une attitude paisible et hiératique qui magnifie son anatomie puissante. Il fixe le spectateur avec insistance et curiosité. Il est à la fois un animal réel, vu et dessiné par Jouve à Bou-Saâda, et un animal idéal, l'archétype de tous les dromadaires du Sud algérien. Par contraste, le Berbère, le corps dissimulé sous un ample vêtement et le profil ombrageux semblable à un masque pluriséculaire, apparaît impénétrable et indissolublement lié à sa monture. La technique rigoureuse, la simplification des volumes et des plans, l'équilibre des masses hachurées renforcent la sensation de présence, tout en préservant l'exotisme et la part du mystère de la bête et du chamelier.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Félix Marilhac, *Paul Jouve : peintre sculpteur animalier. 1878-1973*, Paris, éditions de l'amateur, 2005.



Ill. 2.

Paul Jouve.

Dromadaire.

1909. Mine graphite sur papier. 51 x 70 cm.

Paris, MNAM, inv. LUX.0.392 D.





Firmin BAES

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

24

LA VIEILLE FILEUSE

1943

Pastel sur toile

Signé *Firmin Baes* en bas à droite, contresigné, titré et numéroté *1015* au revers

90 x 75 cm

Provenance

- Conservé par l'artiste jusqu'à sa mort.
- Puis par descendance, jusqu'à aujourd'hui.

Il y a dans son art quelque chose de ferme et de mâle et, à la fois, d'enveloppé. Son coloris a de la sobriété et de l'éclat. Son dessin est large et presque sculptural. Il voit et caractérise avec une simplicité pénétrante [...] Rien n'est là pour l'attendrissement romantique.

La Belgique artistique et littéraire, vol. XVIII, 1910, p. 367.

Firmin Baes fut initié au dessin très tôt par son père, Henri Baes, peintre-décorateur et professeur à l'Académie de Bruxelles. Il reçut ensuite une formation artistique complète, d'abord comme élève de Léon Frédéric, un ami de la famille, puis à l'École des Beaux-Arts et, enfin, dans une académie privée, « la Patte de Dindon », située au-dessus d'un estaminet du même nom sur la Grand'Place de Bruxelles.

À partir de 1898, Baes fit partie du Cercle *Pour l'Art*, fondé six ans plus tôt par les membres du groupe *L'Essor. Les Tireurs à l'Arc* exposés au cercle en 1900, puis à l'Exposition Universelle de Paris, constituent le premier grand succès de l'artiste et le fit connaître du grand public. Dès lors, sa clientèle ne cessa de grandir, séduite par ses dons de coloriste, sa maîtrise du dessin et ses talents de portraitiste : aux modèles issus de son cercle familial se succédèrent ainsi rapidement les membres de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie belge à commencer par la comtesse d'Aerschot qui lui passa commande en 1915.

Les premières œuvres de Baes furent des fusains et des huiles, mais à partir des années 1910 l'artiste se passionne pour le pastel qui finit par supplanter les autres médiums. L'artiste élaborait une technique particulière de pastel sur toile préparée selon un procédé qu'il avait élaboré lui-même

et dont il garda le secret. Confrontée à un matériau fragile et velouté, son écriture évolua également vers plus de finesse, de rondeur et d'équilibre. Le peintre commençait toujours par tracer les lignes principales au fusain, puis passait à la couleur multipliant les teintes tour à tour sobres et éteints ou bien vigoureux et flamboyants, chargés de matière ou délicatement estompés au doigt. Avec la même application patiente, il précisait tous les détails, aussi bien du premier plan, comme ceux du fond.

Baes passait l'hiver à Bruxelles, dans son hôtel avenue Molière, et l'été à la campagne, notamment à Faulx-les-Tombes près de Namur. Il y louait le château de Ville, puis acheta un terrain et fit construire une villa baptisée « Le Chenois ». C'est à Faulx-les-Tombes que son répertoire déjà vaste – portraits, mais aussi paysages, natures mortes, nus féminins et scènes d'intérieur – s'enrichit de représentations de paysans, jeunes ou âgés, dans des attitudes simples. Réalisés d'après nature, ces pastels ne sont ni des portraits à proprement parler ni des figures de fantaisie, mais des souvenirs couchés sur la toile des gens de son pays et de cette atmosphère campagnarde et rustique où il avait grandi et qu'il recherchait avidement.

Notre œuvre est de ces compositions simples, souvent réalisées au Chenois, devant une fenêtre ouverte sur le paysage paisible de Faulx-les-Tombes. Baes avait l'habitude de consacrer la matinée aux portraits et l'après-midi aux natures mortes. C'est cette douce lumière matinale qui enveloppe la figure de la fileuse et glisse sur ses mains travailleuses, sur ses cheveux gris et sur le bois du métier. La vieille femme a les yeux posés sur le fil de laine qui s'enroule entre ses doigts, mais semble absente, absorbée dans ses pensées.



Avec son bonnet blanc, la vérité et la simplicité de son geste, elle paraît sortir d'une toile des maîtres hollandais du Siècle d'Or. Le coloris, dans une harmonie de gris, de bleus et d'ocres, ainsi que le rendu précis des détails et des matières participent de cette impression. Seuls le foulard au motif abstrait et insistant de la fileuse et la villa entourée d'arbres et bordée de meules de foin qu'on découvre par la fenêtre replacent la scène dans son époque.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Georgette Naegels-Delfosse, *Firmin Baes*, Bruxelles, Éditions d'Art Associés, 1987, repr. p. 152







ENGLISH VERSION

16th TO 20th CENTURY DRAWINGS

Catalogue by Alexandra ZVEREVA

English Translation by Christine ROLLAND

EXHIBITION

From Tuesday, March 24th to Friday, April 24th, 2020

Open Saturday March 28th and April 4th

ALEXIS BORDES GALLERY

4, rue de la Paix – 75002 Paris

Stairwell 2, 2nd Floor on the right

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



1

Daniel DUMONSTIER

(Paris, 1574 – 1646)

PORTRAIT OF A YOUNG WIDOW

Circa 1620

Black and red chalk, stump

40.5 x 29.5 cm. (15 ¹⁵/₁₆ x 11 ⁵/₈ cm.)

Provenance

- France, Private Collection.

One of the last members of an illustrious dynasty of Parisian portraitists, Daniel Dumonstier was the one who fundamentally adapted the subtle and specifically French Renaissance style of chalk portrait drawing to the 17th century. Developed in the late 15th century by Jean Perréal and perfected by Jehannet Clouet and his son François, this very simple technique, because it consisted only of black and red chalk on unprepared paper, nonetheless required a sure virtuoso hand capable of capturing the model in all its verity in a single sitting, without ever departing from a conventional small bust

portrait formula or resorting to idealization. Transposed very precisely into painting as many times as necessary, reduced so as to be reproduced in miniature, simplified for painted Limoges enamels, the drawn portrait in the 17th century was the source of a whole production and the word “*crayon*” (transl. note: which today means pencil, but in this context at that time, indicated chalk) was even synonymous with “portrait.” At the same time, with the notable exception of the works by Clouet demanded by Catherine de’Medici, there was no reason for these drawings to circulate and they remained in the studios of royal portraitists. This fact explains the high number of them in the Prints and Drawings Department, *the Cabinet des Estampes*, at the French National Library which had absorbed all the great Parisian graphic collections at the end of the 17th century, starting with, among others, the contents of studios of three families of artists who had succeeded the Clouet: the Decourts, Quesnels, and Dumonstiers.

While the *Cabinet* also owned a large collection of drawn portraits by Daniel Dumonstier, they differed from those of the Renaissance in that they mainly came from collectors of the Grand Century as finished works not intended for the production of paintings.

Daniel Dumonstier was the son of Côme Dumonstier, who was a specialist in portrait miniatures in the service of Catherine de’Medici and the Queen of Navarre, and the nephew of Etienne and Pierre Dumonstier, portraitists in title of Catherine de’Medici, Charles IX, and Henri III. The elder, Etienne, whose graphic and painted oeuvre remains to be reconstituted, had launched “*crayon*” on a new more expressive and three dimensional path. He had generalized the work with stump, introduced pastel and the use of a brush loaded with water to dilute the pigments and better

render the high vaporous hairstyles of both gentlemen and ladies under the last Valois king.

The three Dumonstier brothers had built careers as court painters and royal officers apart from the Parisian guild of painters. Like his father and uncles, Daniel entered royal service early as a painter and chamber valet (the later title being purely honorary) and claimed to be a “noble man.” That is how he is designated in 1602 in his marriage contract with Geneviève Balifre, the daughter of the master of the child musicians in the king’s chamber.

With Martin Fréminet and Daniel Rabel, he was one of the young artists who enchanted the exigent Henri IV and triggered an artistic revolution which culminated in Simon Vouet’s grand genre. As opposed to his elders, Daniel Dumonstier specialized very rapidly in drawing, and almost entirely ignored painting. Twice as large as François Clouet’s or Etienne Dumonstier’s, his chalk portraits were perfectly finished, even if he liked to play with the way the clothing was rendered by omitting detail in order to bring out his sitters’ faces better. Although François Pourvus had just become the royal family’s official portraitist, Dumonstier concentrated on rapidly catching the likeness of the most eminent members of Louis XIII’s court and thus creating fragile refined yet solemn works. Certain portraits were engraved, but most remained with their sitters who were concerned with thus showing their attachment to old tradition, their distinction and culture.

From then on, Dumonstier's career suffered no breaks. In 1622, the king granted him lodging in the Louvre. Four years later, the responsibility of painter to *Monseigneur*, His Majesty's brother Gaston d'Orléans, was added to that of ordinary painter to the king and reigning queen (Anne of Austria). The artist was a man full of curiosity, constantly seeking more knowledge, passionate about music and books, and spoke several languages. His curiosity cabinet was one of the most well-known in Paris and his company in demand. He had made friends with the best minds of his time, such as the erudite Claude Fabrice de Peiresc and the poet Malherbe.

Our drawing remarkably illustrates Daniel Dumonstier's elegant manner which combined a refined line and broad determinedly pictorial hand. He depicts a young woman attired in the fashion of the very early 1620s in a dress with a low neckline and high collar trimmed with lace. A large bow decorates her bodice. A quite similar dress can be seen in a portrait of an unknown lady dated by the artist himself *this 8th of March 1620* and conserved in the *Cabinet des Estampes* (Na 24b res., fol. 33.) The sitter's hair is brushed back and covered by a bonnet which seems like a widow's attifet even if it doesn't have the characteristic point descending down the forehead. Furthermore, the lady wears little jewelry which only consists of pearls, the sole jewels which widows were allowed to wear. A black string falls under the edge of the neckline: a cross or medallion hangs from it.

During the same period, in one of his three known profile portraits, Dumonstier drew another unknown lady with the identical headdress which renders visible the ingenious construction (*ill. 1*). This particular attifet seems to indicate a widow who has remarried. Unfortunately there is nothing that makes it possible to identify the sitter of this chalk drawing to prove this hypothesis. Similarly, the lady in our drawing retains her involuntary anonymity because no inscription tells us her name and no known portrait, whether painted or engraved, shows the same face. We can only say, given her appearance, that she was of eminently noble background and belonged to the highest level of society. Her identity should probably be sought among Queen Anne of Austria's ladies in waiting or the spouses of the grand servants of the Crown.

With remarkable softness and acuity, the portraitist has captured the lady's fine features, the depth of her brown-eyed gaze, as well as the whiteness of her complexion which brings out the bluish veins on her temple. The sanguine delicately emphasizes her carmine lips, the rims of her eyelids and edges of her ear, while stump veils the scalp, softens contours, and sometimes becomes shadow, sometimes veritable color, especially in the bow.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Daniel Lecœur, *Daniel Dumonstier: 1574-1646*, Paris, Arthéna, 2006.



2

Corneille de La Haye called Corneille de Lyon

(The Hague, c. 1500 - Lyons, November 8th, 1575)

PORTRAIT OF A GENTLEMAN

Circa 1550

Oil on walnut or linden panel with cross grain.

14 x 13.5 cm. (5 ½ x 5 ¼ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Beginning in the 17th century, small French portraits against olive green, blue, or brown backgrounds could be found in many collections as objects of curiosity. Although not signed, all are attached with certitude to the name of Corneille, a Dutch artist who had been living in Lyons since at least 1533. There he was systematically designated only by his native city, The Hague, which ended up becoming the last name of the artist and his descendants. At the time, it was actually a relatively common name in France, where many "*de la Haye*" ("from The Hague") could be found – doctors, lawyers, craftsmen, merchants – in documents from Lyons, Tours, and Paris. He gradually lost this name, however, and in the end, it became practice to call him simply "Corneille from Lyons."

Corneille's œuvre consists almost entirely of very small scale portraits against green, and more rarely, blue backgrounds which skillfully blend the Flemish traditions of Joos van Cleve and Jan Gossaert, with the French ones of Jean Clouet and especially Jean Perréal. The latter artist, the most eminent member of the Lyonnaise guild who was also portraitist to Charles VIII and Louis XII, died in 1530 and was famous for his small intimate effigies against colored backgrounds. As opposed to Jean and then François Clouet, royal portraitists whose works had very broad circulation, Corneille's portraits, painted directly on wood panels in a few sittings and generally without preliminary drawing, were destined for the sitter's family and close circles.

Corneille's clients were initially patricians such as Pierre Aymeric, bourgeois gentleman from Lyons whom he painted in 1534 (Paris, Louvre Museum, inv. RF 1976-15). The court seems to have discovered the portraitist's delicate art during François' long sojourn in Lyons in 1536. In the second half of the 1530s and the following decade, he thus was to depict ladies and gentlemen from the most illustrious families in the kingdom, not to mention Queen Eleanor's Spanish ladies in waiting, and even the king's children. In 1544, he presented the Consuls of Lyons with a "certification" dated January 7th, 1541 in order to be allowed to have his exemptions and privileges taken into account as "painter of the house of Monsiegnur the Crown Prince" (the future Henri II). This title, in fact, was only honorary: Corneille never was mentioned in the rolls of royal officers and was never called to the court. Upon accession to the throne, Henri II had him naturalized as a Frenchman with letters dated December 1547, "in favor of good and agreeable service which he has rendered and renders each day in his art and craft."

Corneille's was known far and wide. His reputation did not diminish at all with his conversion to Protestantism. Nonetheless the distance from court meant that notables from Lyons constituted once again the majority of his sitters. Magistrates, bourgeoisie, rich merchants, royal officers, members of the small local nobility expected the artist to provide a unique work, as opposed to nobles who generally needed multiple examples. It is thus not at all surprising that the depictions of nobles often realized with studio participation appear tense and approximate, while those of notables, completely autograph, sparkle with life (*ill. 1-2*).

Our work presents all of the characteristics of Corneille's art, such as great precision in forms and expression; brushwork marrying a

quasi-Impressionist freedom with the minuteness of a miniaturist; the head slightly disproportionate in relation to the bust; "disorderly" hair treated strand by strand; softly tinted cast shadows; very bright irises; slight attention given to broadly brushed clothing; and a plain ground which darkens near the edges of the panel. As in many of Corneille's portraits dated from the 1550s and 1560s, our little panel is very fine and placed on the cross grain instead of longitudinally. During that period, the artist's manner became more sober and drew away from the candor of his beginnings. Here, the flesh tones are smooth; the contours of the eyes fine, pinkish and discontinuous; lips are blurred; eyebrows and beard treated as opaque masses.

Identification of the sitter has proved impossible, as is unfortunately the case with the great majority of portraits by the Lyonnais master. The reddish-haired man in his thirties is turned three-quarters to the left, as he gazes into the distance. Directly inspired by Jean and François Clouet's portraits, this presentation confirms the sitter's rank, and distinguishes him from the bourgeoisie whom Corneille generally depicted virtually straight on and staring at the viewer. The man wears a doublet with crimson sleeves, a black collar over garment with broad diagonally-slashed sleeves. This type of *collet* usually was closed with aiguillettes on the shoulder, but working too fast, Corneille omitted specifying them. The small white ruffed collar and a black feathered cap completes the restrained yet refined attire. The slashes, plume, and way of wearing the cap – inclined over one ear and not straight – attest unambiguously to the sitter's nobility. At the same time, the absence of any ornamental jewelry, especially the collar of the Order of Saint Michael, does not make it possible to see a courtier here, but rather a representative of the secondary nobility, that of the provinces.

The cut of the *collet* with a high collar and short adjusted sleeves, as well as the pleated cap, correspond to the fashion which was launched at the French court not long before the death of Francis I in 1547 by his sons Henri (future Henri II) and Charles d'Orléans, and which lasted a few years after Henri II's ascension. Similarly the forked beard was typical of the second half of the 1540s and then went out of fashion. These features make it possible to date our work to about 1550.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Anne Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon. 1500/1510-1575*, Paris, Arthéna, 1996.



3

Guido RENI

(Bologna, 1575 – 1642)

VIRGIN AND CHILD WITH SAINT JOHN THE BAPTIST

Circa 1600

Pen and brown ink, brown and grey wash, black chalk
 Mounted on an album page with framing in red and black
 ink, number 56, and hand-written inscription: *Caravaccio*
 15 x 14 cm. (5 7/8 x 5 1/2 in.)

Provenance

- Collection of Philippe V, King of Spain (1683-1746), Escorial (page 56 of the album numbered *V* and formerly bound in red gilt Morocco leather bearing the royal arms of Spain and Milan used by the king between 1700 and 1706)
- Probably the collections of the Orléans.
- Sold separately during the dispersion of the album at Christie's, London, November 22, 1966, part of lot 126.
- France, Private Collection.

According to Carlo Cesare Malvasia, Guido Reni's first biographer, the artist hardly took any care of his drawings which were scattered around his studio and visitors used to take them away. Malvasia further reports that after Reni's death, a large number of sketches were dispersed in entire stacks and that the sheets were avidly sought by collectors and accepted in lieu of payment of debts. In fact, the Bolognese master's graphic corpus today is surprisingly reduced, especially when compared to the number of known drawings by his

contemporaries such as Domenichino and Guercino. Thanks to the work of Art Historians such as Catherine Johnston, Ann Sutherland Harris, and Nicholas Turner, it has fortunately been possible to reattribute certain works which were hitherto anonymous or given to other artists, and to define the evolution in Reni's graphic style more precisely. Thus the rediscovery of other drawings, especially his *premi pensieri* or *première pensées*, his initial sketches, realized in pen and wash. These ideas rapidly set down on paper, these summary studies, these eminently personal unfinished compositions constitute unquestionably the most fascinating part of Guido Reni's graphic works.

With its fine calligraphic line which defines details and brown wash laid in broad strokes to indicate chiaroscuro, our drawing is characteristic of the artist's first Bolognese period after his training under Denys Calvaert and Ludovico Carracci, and his beginnings in Rome as of 1600 in the service of Cardinal Scipion Borghese and Pope Paul V. A very similar manner can be seen in the *Birth of the Virgin* conserved in the Teylers Museum in Haarlem datable to 1600-1601 (*ill. 1*), as well as in the *Virgin and Child Adored by Saint Andrew and a Holy Woman* (pen and brown ink, brown wash, sanguine, 21.3 x 15.2 cm. (8 3/8 x 6 in.)) related to the decoration of San Gregorio Magno finished in 1609, and the *Crucifixion* (pen and brown ink, brown wash, 11.7 x 6.4 cm. 4 5/8 x 2 1/2 in.), both in private hands.

Our sheet fits in with a group of works executed in about 1600 which had the Holy Family for their subject, and specifically reflected artist's thoughts on the *Virgin and Child with Saint John the Baptist as a Child* which shows Saint John leaning to kiss the foot of Christ who blesses him in return. It first appeared as an etching done in about 1600 (*ill. 2*).¹ Oriented in the same direction as our drawing, the engraving replaces the background architecture by clouds, and it widens the frame so as to include Saint Joseph, Saint Elizabeth, and two cherubs. Although the Virgin's pose differs, those of the two children are almost identical. The wooden table covered with a cloth on which Jesus is seated is found there as well.

The theme was also developed by Reni in several paintings known through engravings (*ill. 3*),² as well as the little copper offered by the artist to Pope Paul V in about 1606-1607 (*ill. 4*). This time, Mary holds her son on her lap and Saint John is accompanied by a similar lamb to the one in our drawing: in black ink and grey wash, it has manifestly been added to the sketch at a later stage and at the same time as the shadow cast by the Baptist's cross, and a few strokes of grey wash in the Virgin's face. The artist seems to remember our composition again as late as the 1640s: his large *Virgin and Child with Saint John the Baptist* conserved at the J. Paul Getty Museum reemploys the pyramidal organization of the group of figures, the drapery, and the idea of a dark interior opening to the right on to the figure of Joseph (*ill. 5*).

Our sheet thus appears to be an important contribution to Guido Reni's œuvre and one of the artist's first thoughts on the theme which he never ceased developing. It also constitutes a precious testament to his graphic talent, the virtuosity of his vibrant vigorous line, and his keen sense of light effects. Thus he doesn't hesitate to plunge Mary's and Jesus' faces into shadow and to illuminate the table, floor, and exterior, in order to create a dramatic atmosphere marked by religious mystery.

A.Z.

We would like to thank Mr. Nicholas Turner, former curator of the Department of Prints and Drawings at the British Museum and at the

J. Paul Getty Museum, for having confirmed the authenticity of our work after in person examination.

General Literature (Unpublished Work)

- Ann Sutherland Harris, "Guido Reni's First Thoughts," *Master Drawings*, vol. 37, n° 1, 1999, pp. 3-34.
- Catherine Johnston, *Guido Reni. Zeichnungen*, exh. cat. Vienna, Albertina, 1981 (cat. 8).



4

Pierre PUGET

(Château-Follet, 1620 – Marseilles, 1694)

**STEVEDORE AND GALIOT
IN THE PORT OF MARSEILLES
IN FRONT OF THE FORT AND
NOTRE DAME DE LA GARDE CHAPEL**

Circa 1655

Pen, brown and black ink over black chalk lines on parchment
Inscribed on the mount, lower center: *Pierre Puget 1622-1694*
31.5 x 58.7 cm. (12 7/16 x 3 1/8 in.)

Provenance

- Certainly Jean-Baptiste Bourguignon de Fabregoules (1746-1836) Collection, Aix-en-Provence.
- By inheritance, his son Jean-Baptiste-Marie Bourguignon de Fabregoules (1782-1863), Counselor at the Appeals Court, Aix-en-Provence.
- Ceded, c. 1840, with the whole collection to Charles-Joseph-Barthélémy Giraud (1802-1881), Aix-en-Provence and Paris.
- Ceded with his entire collection to cover debts to Jean-Baptiste-Charles-Prosper Flury-Hérard (1804-1873), Paris (stamp, lower right: L. 1015, *F. H. N°.* and in brown ink: *163*).
- His sale, Paris, Drouot, May 13th-15th, 1861, Blaisot

¹ Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienna, 1803, XVIII, p. 283, n° 6.

² See also the engraving by Andrea Rossi, printed in about 1750-1775 after Reni's painting belonging to "Bradshaw Peirson esq."

- expert, part of lot 305ter adjudged 60 fr to Chennevières.
- Marquis Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (1820-1899) Collection, Director of *Beaux-Arts*, Paris and Bellesme (Normandy) (L. 2072 lower left).
- His post-mortem sale, Paris, Drouot, April 4th-7th, 1900, Paul Roblin expert, lot 428 ("Magnificent Galley approaching a dock, in the foreground on the left, a stevedore. Very beautiful ink drawing on parchment. Collection Ch. Giraud.") adjudged 510 fr. to Ducrey.
- Paris, Private Collection.

"I hardly believe that any collector or museum in Provence possesses a richer collection than ours of drawings by P. Puget, the most famous sculptor in France who was at the same time, painter, architect, and draughtsman for the King's galleys."

In these terms, Philippe de Chennevières began his chapter on Puget in the description of his imposing graphic collection which appeared in *L'Artiste* between 1894 and 1897. Among the drawings by this "powerful genius," the Marquesse especially cites the parchment which we present, whose history he retraces up to Jean-Baptiste Bourguignon de Fabregoules, distinguished collector of art from Aix who, at the beginning of the 19th century, had formed a study where Poussin's and Rubens' paintings appeared alongside sculptures by Coustou and Chastel. As for the very rich graphic assembly by his father, it passed from a succession of one illustrious collector to another: Charles Giraud, *juriconsulte*, President of the Aix Academy, and Prosper Flury-Hérard, Banker of Foreign Affairs and Commander of the National Guard.

The very precise and finished drawings on parchment depicting boats constitute an important part of Pierre Puget's oeuvre, quite distinct from his naval decoration projects intended for sculpture studios at the Toulon Arsenal which he directed since 1670. If the vessels of the Mediterranean flotilla with richly sculpted sterns constituted the principal subject of these seascapes, they were integrated into a deliberately topographical landscape far removed from the dry sketches intended to detail the ornamentation of the king's vessels. In this picture, the galleys and sailboats with their marvelous rendering in the least details of the architecture and ornamentation count as much as the wind, the wrinkled water surface, the mass of waves, the sailors who clamber up masts, the stevedores charging barges, loiterers along the docks, antique vestiges and fortifications of the ports. The draughtsman reveals himself to be a remarkable landscapist with the most subtle light effects and most refined compositions.

In these large drawings, Puget marvelously fuses sculpture, architecture, and sculpture, that is to say, the ensemble of the areas in which he excelled. Certain sheets are mainly in wash while others, including the one we present, are realized only in fine quill pen and approach engraving. The hand is also exceptionally vivacious, and reveals the artist's various influences, which are not limited to only Dutchmen, such as Reinier Nooms called Zeeman or Willem van de Welde, but also include Italians and masters from Lorraine. The whole is of remarkable precision, set off by the parchment, a precious support which allows no retouching or corrections. Perfectly achieved works, often doted with a dedication, Puget's seascapes were avidly sought. Father Bougerel, in his *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de Provence (Memoirs to serve as a History of Illustrious Men of Provence)*, published in 1725, indicated that the sculptors François Girardon and Jean de Dieu owned several drawings of this type.

Executed only in pen, our sheet seems to have been produced in the 1650s before Puget settled in Genoa in 1661. Starting in the second half of the 1650s, the artist seems to have worked more in brush and ink wash. Nonetheless, certain specialists don't hesitate to suggest a later date for some particularly virtuoso parchments, that is, after Puget's return to Toulon in 1668, or even c. 1680. Very close to our drawing in its technique, the *Ship in a Port near a Ruined Obelisk* conserved in Los Angeles is thus situated c. 1675-1680 (ill. 1)

In the center of the page, the artist places a beautiful galiot with its poop richly sculpted with Atlantes and tritons, crowned with the arms of France. The ship is crawling with sailors and soldiers recognizable by their halberds, but its sails are lowered and its forty oars raised. In the distance a galley and a few barges can be distinguished. The background is contoured by a length of the Marseilles roadstead coast dominated by the fort and Notre Dame de la Garde Chapel. In the foreground, a stevedore curved under the weight of a crate stamped with a merchant's distinctive signs of a hand and a cross bearing the initials FD is seen advancing with difficulty along the stone quay. Completely unbalanced, the composition plays on the contrast between the gracefulness and sumptuousness of the galiot and the enormous muscular body of the porter, between the mythological Atlantes' dancing lightness on the stern and the man's heavy pace, between the finesse of the description of sculptured ornaments, and the brutal energy of the figure where Puget expresses himself as a sculptor.

A.Z.

Related Literature

- Charles-Philippe de Chennevières, "Une collection de dessins d'artistes français," *L'Artiste*, June 1895, chapter VII, pp. 422-423.
- Philippe Auquier, *Pierre Puget, décorateur naval et mariniste*, Paris, 1907, cat. 57, ill. pl. XX.
- Klaus Herding, *Pierre Puget, Das Bildnerische Werk*, Berlin, 1970, p. 39 note 172, fig. 33 (detail).
- *Pierre Puget. Peintre sculpteur, architecte. 1620-1694*, exh. cat. Marseilles, Centre de la Vieille Charité, Museum of Fine Arts, 1994, p. 179, fig. 23 bis (detail), 180.
- Louis-Antoine Prat and Laurence Lhinares, *La collection Chennevières, quatre siècles de dessins français*, exh. cat. Louvre Museum, Paris, 2007, p. 100, 297, cat. 273 ill.



5

Frans VAN DE KASTEELE called Francesco DA CASTELLO

(Brussels, c. 1541 – Rome, 1621)

ADORATION OF THE MAGI

Circa 1600

Gouache and gold highlights on parchment
26.7 x 20.3 cm (10 ½ x 8 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Since the 1970s, several studies of northern artists active in Italy between the late 16th and early 17th century have made a critical reconstitution possible of the life and works of Frans van de Kastele ou Castele which had only been mentioned in passing in earlier historiography. We owe Nicolas Dacos the identification of several paintings by his hand –about fifteen altarpieces in churches realized in Rome in the last decade of the 16th century. These pictures constitute a starting point from which it is possible to reconsider his oeuvre not only as a painter, but also as a manuscript illuminator.

Already in his biography of 1642, Giovanni Baglione wrote, “At that time, Francesco da Castello, who had a few notions of painting, came from Flanders to Rome. But here, in Rome, he perfected himself and delighted in working at a small scale, for which he had an inclination. And genius carried him away so that he became an excellent miniaturist and made beautiful works which were sent to Spain, and wandered also for various distinguished personalities and great princes, and won much praise. He also painted large works and did it well and realized many works for the Spanish.”¹

Baglione’s testimony which remembers the artist as the author of works on canvas and in miniature is corroborated today by the discovery of numerous parchments which can be given to Castello with certainty. This aspect of his production remained unknown for a long time. The artist could hardly have learned illumination during his training in Brussels, and it is certainly in Rome that he was initiated into this art and where, especially inspired by the example of Giulio Clovio, he was strongly appreciated under the pontificate of Gregory XIII (1572-1585), Clement VIII (1592-1605), and Paul V (1605-1621).

Da Castello was already present in Rome in 1577 when he was mentioned among members of the Academy of Saint Luke. He became its Consul in 1588. He was elected *principe* of the Academy several times, and also became a member of the Academy of Virtuosi at the Pantheon, a position which reflects his fame and status among artists of the time. He began working in illumination before 1584, date which figures on the signed and dated *Adoration of the Magi* which is conserved, according to the Thieme-Becker article, in a private Viennese collection which has since been scattered. A document attests to a commission passed in 1588 for five miniatures on copper from the artist (Dacos 1974).

Nonetheless, when Dacos reconstituted Da Castello’s oeuvre, he deplored the absence of miniatures with certain attributions which could illustrate this activity which was so important according to old sources. The work of reconstituting this corpus was done more recently by E. De Laurentiis, who since 2006 has succeeded in relating documentary sources to several miniatures attributed either to anonymous artists or to the Genoese illuminators Sibilande Scorza and Giovanni Battista Castello. The similarities between the name of the latter and that of our artist are purely coincidental and they were not at all related to each other.

The masterpiece in this group is a large tabernacle (81 x 53 cm. / 31 7/8 x 20 7/8 in.) which passed through Colnaghi in London in 1998 under the attribution of Giovanni Battista Castello and has since been acquired by a Genoese collector.² Comparison of the Virgin’s figure in the central illumination with that of the *Coronation of the Virgin* altar painted by Francesco da Castello in 1596 and conserved in the Chapel of the Casa del’Opera della Primaziale in Pisa, and

finally with our parchment, confirms the attribution of all of these works with the Flemish painter. From the Genoese corpus several other miniatures were also retracted, to the advantage of the Fleming, which form an absolutely convincing ensemble, as much by its homogeneity as by the relationship with known sure paintings by the artist. At the same time, it becomes obvious that our unpublished sheet belongs to the same group.

It can also be compared with the *Adoration of the Magi* at the Lazaro Galdiano Museum in Madrid (inv. 4021) described by De Laurentiis as by Giovanni Battista Castello and since given to Francesco Da Castello. Another illumination with the same subject was sold at Christie’s, London, in 1988 (April 19, lot 42) and then in 2004 (July 6, lot 33) under the name of Giovanni Battista and published as such by Clario Di Fabio.³ Today the work is in a private collection in Genoa and also, on account of this “Nordic aspect,” remarked by De Fabio, should be returned without hesitation to the Flemish master, as De Laurentiis has well noted (*ill. 1*).⁴ To these two compositions can be added an *Adoration of the Magi* which appeared at Christie’s, Paris (March 23rd, 2006, lot 215) which presents minimal variations, but conserves the same staging and idea of including two figures cut off by the lower left corner of the frame.

It is more than ever obvious that, without supplementary research being necessary, the work presented here is part of Francesco Da Castello’s illuminated corpus, and that the artist had, in the last decade of the 16th century, treated this theme which pleased his Italian and Spanish clients many times, by realizing several autograph versions which slightly differ in their details.

Anna Orlando

General Literature (Unpublished Work)

- Nicolas Dacos, “Frans Van de Kastele: quelques attributions et un document,” *Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome*, fasc. XLIV, 1974, pp. 145-155.
- Nicolas Dacos, “Castello, Francesco di,” *dans Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, 1978.
- E. De Laurentiis, “Francesco da Castello, miniaturista flamenco en la Roma de fines del siglo XVI y comienzo del XVII,” *Goya. Revista de Arte*, n° 315, 2006, pp. 323-338.
- E. De Laurentiis, “Un fiammingo a Roma. Frans van de Castele detto Francesco da Castello,” *Allumina. Pagine miniate*, n° 42, July/September 2013, pp. 14-25.

¹ G. Baglione, *Le Vite*, 1642, 1935 ed., p. 86.

² De Laurentiis 2006, p. 325.

³ *Giovanni Battista Castello il Genovese*, exh. cat. Gênes, 1992, p. 33, n° 11.

⁴ De Laurentiis 2006, p. 238, fig. 7.



6

François MAROT, attributed to
 (Paris, 1666 – 1719)
RENAUD AND ARMIDA

Black and red chalk
Sheet of paper enlarged on the right
30.2 x 30.5 cm. (11 7/8 x 12 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

It should not be very surprising that Jacques Lacombe characterized François Marot's art by saying, "he worked in the manner of his master"¹ Charles de la Fosse, in that many students who frequented the studio of a great artist (Vouet, Le Brun, Boucher, or David) saw their production confused with and lost under a mistaken label. New knowledge about the works and artists makes it possible to rediscover these secondary hands that historiography has not always spared to the point that Marot was only described as a "vulgar imitator."² However recent studies have fortunately contributed to distinguishing him from La Fosse and seen in him – certainly the most important of the followers – a painter who is identifiable by sometimes rounder forms and livelier coloring which augur the new generation of painters such as Antoine Coypel and Carle Van Loo.³ Marot, born in about 1666 in Paris, thus frequented Charles de La Fosse's studio after an apprenticeship under his father. His early production is not known and with the exception of one painting, his sure works are dated with difficulty. In 1702, he submitted his reception piece to the Royal Academy of Painting and Sculpture, *The Fruits of the Ryswick Peace*, an allegorical composition showing *Apollo bringing Peace to the Heavens accompanied by Abundance to Favor Science and the Arts* (Tours, Museum of Fine Arts). Old sources

make it thus possible to clearly recognize certain religious or mythological pictures (thus *Latona and the Peasants of Lycia* for the Grand Trianon) which have more acidic coloring than works by La Fosse. Following studies on the latter artist, new attributions to Marot based on stylistic considerations have been possible, such as the luminous *Bacchus and Ariadne* (ill. 1) which recently was on the art market. From a corpus of a few dozen pictures, a characteristic which thus emanates is that Marot seems to have appreciated scenes of the loves of the gods or what would become elegant amorous mythology under François Boucher. In the process, he tended to bypass very large formats and religious subjects.

However Marot's drawings remain difficult to apprehend. Some could be attributed to him, either because they were preparatory to his reception piece (ill. 2), or because they bear an old viable inscription. A certain talent of this "calmer La Fosse" can be recognized in these drawings. Overall compositions by Marot are even rarer, but he enjoyed imagining figure groupings in thick outlines without really being interested in their surroundings. His drawings of isolated figures follow the same idea but with a more finished appearance and a sure unmistakable line where La Fosse would have been quicker and more nervous.

The subject, taken from *Jerusalem Delivered*, an epic poem written by Tasso in 1581, was to be of renewed interest throughout the 17th and 18th centuries, from Poussin to Tiepolo, via La Fosse. The moment depicted, which comes from canto XIV, is when Armida the magician prepares to kill the Christian knight Renaud while he is sleeping. Marot has not clearly drawn the dagger which she is to hold, but her momentum slowed by a cupid and her closed hand reveal the intended action: she wants to kill Renaud. However "from enemy she becomes lover," as the text implies, and Armida finally falls in love, resigns herself to it, and finishes by leading her lover to an island. François Marot thus follows the text with a certain rigor.

La Fosse's formula is perceptible elsewhere in the drawing we present: such compositions placed on a long diagonal were very much appreciated by artists in about 1700. The couples Diana and Endymion, Venus and Mars, Bacchus and Ariadne (ill. 1), or Renaud and Armida, as here, could adapt perfectly to this layout, one reclining and the other coming upon him or her. The master's preparatory study for *Renaud and Armida* conserved in the Snite Museum of Art even seems to be Marot's reference for the posture and corresponding physical type of his subject, though placed in the opposite direction. The knight is reclining and half off his shield, one leg bent, the head round with thick features bent backwards with mouth half-open, in a manner which evokes a picture of the same subject by La Fosse which is conserved at Basildon Park.

The drawing has many points in common with the preparatory drawing for *The Fruits of the Ryswick Peace* (ill. 2) for which Marot used red chalk with a thick line for outlines which becomes finer and lighter in the areas marked in circular strokes. Thus he drew Renaud whose robust contours are in contrast to the handling of the cuirass with its lightly sketched sanguine fish-scale markings. Similarly, the handling of Armida's right thigh reveals an initial sketch in black chalk which is still visible through the fluid drapery swept along by the forward movement of the young woman whom the cupid tries to stop. This same black chalk base can be found, as in the previously cited drawing (ill. 2) where it is possible to discern an adroitly and rapidly sketched landscape. As in the *Bacchus and Ariadne* (ill. 1),

the group is placed outdoors and balances the composition which opens into the distance. The draughtsman can also be recognized in certain details, such as the clenched hand with tapered fingers and Armida's thin wrist in contrast to a rounded forearm, as in Apollo and the Allegory of History in the lower right of the composition in the painting at Tours.

Although it is not possible to suggest a date on account of an oeuvre that is still not very well known – at least during his active years, the period of 1690-1719, - it is quite probable that our drawing was preparation for an easel painting which was the artist's specialty. It is not possible to identify works on this subject from the rare old mentions of Marot in sales catalogues where they could have passed under the name of "Master of Moderns."

Damien Tellas



General Literature (Unpublished Work)

- Clémentine Gustin-Gomez, *Charles de La Fosse, 1636-1716. Le maître des Modernes*, Dijon, Faton, 2006, 2 vol.
- François Marandet, "Dans le sillage de La Fosse: François Marot (1666-1719), peintre d'histoire," *Cahiers d'histoire de l'art*, n° 8, 2010, p. 41-47.

¹ J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts...*, Paris, 1752, pp. 271.

² P. Mantz, "L'école française pendant la Régence. Les Coypel," *Revue française*, 2^e year, vol. VI, 1856, p. 82.

³ On this point, see D. Brême, "François Marot (vers 1666-1719)" *L'Estampille. L'objet d'art*, n° 315, July-August 1997, p. 83.

7

Philippe DE LASALLE

(Seysssel-en-Bugecy, 1723 – Lyons, 1804)

PORTRAIT OF AN ARTIST, PRESUMABLY A SELF-PORTRAIT

Circa 1750

Pastel on paper

Label on verso: *Institute of Art of Minneapolis / lent by James / Bennet Jr. / L67291*

63 x 50 cm. (24 13/16 x 19 1/16 in.)

Provenance

- Collection of Sigismond Bardac (c. 1850-1920), banker, Hôtel Mazin La Fayette, Paris.
- His sale, Paris, Galerie Georges Petit, 10-11 May 1920, lot 20, ill.
- Collection of Arnold Seligmann (1871-1935), Paris.
- Collection of James Bennet Jr, USA.
- On loan to Minneapolis Institute of Arts.
- Sale Boston, Skinner, 16 May 2008, lot 25, ill. (attributed to Nattier).
- Sale Paris, Delorme, Collin Du Bocage, 3 June 2008, lot 8 (attributed to Lasalle).

The virtuoso brilliance of Philippe de Lasalle's fabrics decorated with flowers, birds, and arabesques as they diminish the fine line between silk weaving and painting remains breathtaking.

In contrast to his Lyonese colleagues, Lasalle (Delasalle or de La Salle) did not belong to a dynasty of artists or silk makers. His father, general tax collector of farms in Savoy at Seysssel, a French enclave in Savoy, died when the future painter was only a year old. The origins of his artistic vocation remain to be discovered, but taken under the wing by his maternal uncle, Etienne Benoit, he arrived in Lyons at about the age of fourteen to follow the usual path of silk designers. He thus

began with an apprenticeship in a Lyonese workshop, seemingly that of the academician Daniel Sarrabat (also Jean Pillement's master). He then – a privilege reserved exclusively for the most talented and wealthiest students – left to continue his training in Paris, at Gobelins and the Savonnerie, as well as under François Boucher, followed by two of the most famous flower painters: Jean-Jacques Bachelier and Charles-Gilles Dutilleu.

In 1744, back in Lyons, he entered the *Grande Fabrique*, the guild which covered all the trades concerned with the confection and commercialization of “fabrics of gold, silver, and silk in the city.” He is recorded at Jean Mazancieu's, master silk maker, learning how to run a loom and to transfer a design to a graph card. Five years later, having married Elisabeth Charryé (Charrier), he became his father-in-law's associate as merchant-silk maker and head designer. He subsequently created his own manufactory.

Philippe de Lasalle's talents were confirmed early with two inventions: the distribution of nuances by gradually shading colors and the specialization in fabrics for upholstery and furnishings. From then on, he never ceased to seek perfection in his designs and weaving in order to produce exceptional fabrics which surpassed anything else produced by the *Grande Fabrique* in terms of quality and finesse of essentially floral motifs. In 1760, Jean-Baptiste-François de La Michodière, Lyonese Intendant, wrote to Philibert Trudaine de Montigny, Trade Counsellor to the King, that Lasalle was “considered the best designer in Lyons.” The draperies commissioned by Catherine the Great and delivered to Russia between 1773 and 1780 were incontestably his masterpieces, especially the brushed lampas medallion portrait of the Empress surrounded by an incredibly complex wreath of flowers (*ill. 1*). Contrary to the guild's practices, the artist signed his work, *Lasalle fecit*, as if it were a painting. For France, he produced the Louis XV's coronation ornaments, his attire for the Order of the Holy Spirit, and many woven portraits.

A draughtsman-designer, Lasalle was also a mechanic, entrepreneur, merchant, and teacher. Thus he himself defined the necessary basis of his art: copy “after studies (books of engravings, botanical plates),” drawing from “natural flowers,” transfer to the graph card, composition, and “other rules of the designer's art.” Flora is omnipresent in Lasalle's work. He proved to be a veritable connoisseur, as he multiplied rare and common species, alternated meadow flowers with garden varieties, open corollas with fragile delicate buds.

His career began with drawing flowers and it is as a draughtsman of flowers that he depicts himself in a pastel conserved in Lyons which is appreciably close to the one we present (*ill. 2*). Qualities worthy of a great master can be found here: dominant cool coloring; slightly dry substance; touching awkwardness in the foreshortening of the arm and the table; and summary rendering of the materials in contrast to the precision in the handling of the face.

There isn't any doubt that this is the same hand, and most certainly the same sitter, seen twenty years apart, if one goes by his attire: following the taste of the late 1760s in the Lyons *Self-Portrait* and that of about 1750 in our pastel. In addition to the characteristic gaze in the two self-portraits, the man's identity is confirmed by comparing it to the *Portrait of Philippe de Lasalle*, at the age of seventy-five, drawn by Jean-Jacques de Boissieu.

In our picture, the artist depicts himself as a flower draughtsman. The tight composition and pose is not without similarities to the *Self-Portrait* by Louis Jean François Lagrenée (oil on canvas, c. 1750, Helsinki, Sinebrychoff Museum, inv. A II 1415). While Lagrenée carries a portfolio under his arm, Lasalle has chosen to show himself working at a table on which he has arranged his utensils – pencil case with sanguine and chalk, grinding pestle, brushes – and his colors. He holds a music score in his hand on which he just painted a delicate bouquet of roses and orange flowers.

We would like to thank Mr. Neil Jeffares for the attribution of our work.

Bibliography of the Work

- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, on-line version, updated December 31st, 2018: <http://www.pastellists.com/Articles/LASALLE.pdf>, p. 1, n° J.4514.103.

General Bibliography

- Marie-Jo de Chaignon, “Philippe de Lasalle, dessinateur et fabricant d'étoffes de soie à Lyon au XVIII^e siècle,” *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n° 2-3/1991, *Les filières de la soie lyonnaise*, pp. 65-84.
- Lesley E. Miller, “The marriage of art and commerce: Philippe de Lasalle's success in silk,” *Art History*, 28, 2005, pp. 200-226.
- Lesley Miller, “Philippe De Lasalle et les innovations,” *Lyon innove: Inventions et brevets dans la soierie lyonnaise aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Maria-Anne Privat-Savigny (dir.), Lyons: EMCC 2009, chap. 5, pp. 56-67.



8

Joseph VIVIEN

(1657 – 1734)

PORTRAIT OF MADELEINE-GENEVIÈVE GUILLIEAUMON, NÉE DUPUIS (c. 1675 – 1759)

1722

Pastel on paper laid down on canvas
79 x 64 cm. (31 ⅞ x 25 ⅜ in.)

Provenance

- Jean-François Guillieaumon (1672-1758), Paris.
- His post-mortem inventory, May 25th, 1759, cited with four other pastels of the family.
- Collection of the Count and Countess of Ribes since at least 1964.¹
- Their sale, Paris, Sotheby's, December 11th, 2019, lot 23.

Related work

- Pendant: *Portrait of Jean-François Guillieaumon* (1672-1758), dated 1722, pastel on paper, 82 x 64 cm. (32 ⅜ x 25 ⅜ in.), private collection (*ill. 1*).
Engraved by Nicolas-Étienne Edelinck.

At the Salon of 1699, the sculptor and painter Florent Le Comte admired the portrait of Jules-Hardouin Mansart engraved by Edelinck after a pastel by Joseph Vien. Thus, when he picked up his pen to describe the works seen, he thought it necessary to take his time with the portraitist:

“I must side-track once again to indicate to you the degree to which Monsieur Vivien has pushed Painting in Pastels in the grand subjects of Historiated Portraits which he paints daily in this manner, in which he has us discover the same grace, force, naïveté, and delicacy that one finds in the Works in oil by our great Masters; and one could say that France can be proud of having in him a Van Dyck of the century for Pastels. But where do you think he found his principles? He drew them from oil Painting, his May of 1698, and another Picture of about twelve feet large by ten high, depicting the family of Monsieur de Thode, give us convincing proof. But to only speak about his Pastels, the portraits which he did in Brussels for his Electoral Highness of Bavaria, & thus for the success, he merited all imaginable honors: this Prince, to conserve his Portrait, having taken care to cover it with glass 48 inches high, even wanted that this Painter paint himself to send this [the painter’s] Portrait to the Grand Duke of Tuscany as a new ornament in his Gallery where all the Illustrious Ones can be found.”²

In a few words, Le Comte succeeded in summarizing what constituted the originality of Vivien’s talent, that is, his training as a history painter and the quality of his pastels capable of rivaling oil in rendering materials and transcribing light and shadows.

Born in Lyons, Vivien was sent to the capital at a very young age by his father who had noticed his gifts for painting. He studied at the Academy under François Bonnemer and won second prize for Rome in 1678 with *The Expulsion of Adam and Eve*. Sources are missing for tracing his career, but he seems to have worked with Charles Le Brun and was sufficiently established and famous for the guild of goldsmiths in Paris to commission a *May* from him in 1697 which remains to be identified.

At this time, the artist had nonetheless already turned towards portraiture and especially portraits in pastel, a difficult technique which hadn’t been practiced very much since Robert Nanteuil’s passing in 1678. Soon his mastery of the medium was such that it became possible for him to paint full frontal views of the sitters and render all the subtlety of flesh and fabrics, while also creating full-scale standing portraits. His fame as a “painter in pastel portraits” increasing, Vivien was solicited in 1696 by the *Bâtiment du roi* (royal buildings administration) – the exact nature of the commission is unknown – and starting in 1698, by the Duke Elector Maximilian Emmanuel of Bavaria, Governor of the Spanish Low Countries who summoned the pastellist to Brussels and made him his official portraitist.

Vivien was approved by the Academy in 1698 and received three years later upon presentation of the portraits of Girardon and Robert de Cote. Delivery of the works requested by the academicians was delayed by the quantity of requests he received from all over, including that in 1699 to paint portraits of the Grand Dauphin (Crown Prince), brother-in-law to the Duke of Bavaria and his family (*ill. 2*). At the Salon of 1704, Vivien presented not less than twenty-four pastels, including the spectacular ones of the Elector and his Favorite, as well as more modest ones of his artist colleagues and their spouses.

Realized in 1722, our beautiful work was one of those portraits of people close to the artist who preferred free elegant handling to voluminous wigs and glowing armor. Often done in pairs as pendants, these portraits were both intimate and official, even more so in that some images were distributed through engravings. One of Vivien's regular engravers, Nicolas Edelinck, make the connection between our pastel's sitter and the artist. She is Madeleine-Geneviève Dupuis, who married Jean-François Guilleaumon, master tapestry maker of the city of Paris, of the clergy of France and the University, established at rue Saint-Jacques. Daughter of Marie Mariette (great aunt of the collector Pierre-Jean Mariette), she was the sister of Grégoire Dupuis, merchant bookshop owner, who married Marie-Madeleine-Geneviève Edelinck, the engraver's sister. Madeleine-Geneviève Dupuis' mother remarried with the book shop owner Antoine Dezallier: the famous collector and lawyer Antoine-Joseph Dezallier, was their son and thus the half-brother to our sitter. Vivien offered the Guilleaumon depictions of rare refinement. Both appear in interior attire arranged in a manner to recall antique or oriental garb. The man, without a wig, his shirt and jacket unbuttoned, is draped in fiery red velvet which matches his cap with its black silk lining and gold embroidery. The lady's garb is more restrained: an ample white silk robe is embellished with light sky blue fabric. Her curled powdered hair is covered by a gracious flowered blue silk bonnet trimmed with lace. With the man, all is passion,

energy, hot tonalities. With his wife, cold colors reign with clear light, serenity, and distinction. She gazes at the spectator a little pensively and seems more reserved than distant.

The psychological intensity of our pastel is coupled with virtuoso rendering emblematic of Vivien's style in his constant desire to surpass painting. The glowing rendering of the fabrics obtained by delicately stumping the powder, the transparency of layers of matter worked like glazes, the velvety shades of flesh, the freshness of colors in blue-ochre harmonies: everything is in harmony to confer a noble and fascinating presence on the sitter which makes this work one of the most beautiful elegant female portraits by the artist.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, on-line version, updated December 31st, 2018: <http://www.pastellists.com/Articles/Vivien.pdf>, p. 1, 7, n° J.77.211.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, London, 2006, p. 557.

¹ The pastels appear in photos of the Salon of the Hôtel de Ribes taken in 1964 by A. Serebriakoff (ill. Ribes Sale, December 11th, 2019).

² Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture & graveure*, vol. III, Paris, Picart et Le Clerc, 1699, "Description des peintures, sculptures, & estampes exposez dans la grande Gallerie du Louvre dans le mois de Septembre 1699," pp. 266-267.



9

François BOUCHER

(Paris, 1703 – 1770)

VENUS AND CUPID

1767

Black chalk and white highlights on blue paper.

Signed and dated lower left: *f. Boucher / 1767*

25.5 x 37 cm. (10 x 14 ⁵/₁₆ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

The grand classic theme of reclining or sleeping Venus constitutes one of François Boucher's favorite subjects. In the guise of mythology, he could thus satisfy the century's gallant taste for female nudes and languorous poses.

Realized three years before the artist's passing, our work is one of the last pieces in a long series of drawings and paintings depicting the Goddess of Love: only *Venus on the Water* commissioned in 1769 by Jean-François Bergeret de Frouville for his Parisian mansion is later (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 71.PA.54). It fits within an already established tradition of showing Venus in a languorous and surprisingly uncomfortable position, her arm bent over her head, which originated with the *Sleeping Ariadne* in the Vatican discovered in 1512. Identified then as Cleopatra, the statue was rebaptised by Johann Joachim Winckelmann in his *History of Ancient Art* which appeared in 1764. However starting centuries before this new appellation and content to be able to use this reference from Antiquity, artists such as Titian, Dirk de Wuade van Ravesteyn, Annibale Carracci, Luca Giordano, Nicolas Poussin, Eustache Le Sueur, Jacques Blanchard, Sebastiano Ricci, and all the way up through Antoine

Coytel, had long been painting Venus resting in a pose inspired by the Roman sculpture.

During his long brilliant career, Boucher was to give Venus the most varied poses, sometimes modest, sometimes lascivious, without ever citing this universally known antique model (*ill. 1*). Even on our sheet, it seems less a reminiscence of the Vatican statue, but rather recalls its less famous inverted variation which now is in the Louvre (*ill. 2*). While remaining recognizable by erudite and informed art collectors who constituted the main clientele of the King's First Painter, the goddess' pose is thus more natural. Instead of remaining in the air, the bent arm is the one on which her head rests, while the other rests on a cushion. The body heavy with the young woman's sleep is comfortably propped by sheets which create a delicate screen and whose agitated folds contrast with Venus' satiny flesh. At her feet dozes a small cupid who thus confirms the mythological reading of the otherwise very sensual scene.

Our drawing was engraved in reverse by Gilles Demarteau, a fact which makes it possible to affirm that our is a preparatory work for this engraving (*ill. 3*). Furthermore, another drawing by Boucher is known that seems to have been shortly after ours and whose dimensions are roughly the same (black chalk and white chalk highlights on blue paper, 25 x 35.3 cm. / 9 ¹³/₁₆ x 13 ⁷/₈ cm. Besançon, Museum of Fine Arts, inv. E.2929). In the same direction as Demarteau's engraving, he modified a few draperies and omitted cupid, but conserved the goddess' pose precisely. This sheet served as a preparatory sketch for a lively more anecdotal painting: doves are pecking at each other while a small cupid sleeps and another bursts into the background brandishing a torch (*ill. 4*).¹

A.Z.

We would like to thank Mr. Alastair Laing for having confirmed the authenticity of our work.

¹ A. Ananoff, *François Boucher*, Paris, 1976, vol. II, p. 252, n° 610, repr. fig. 1626.



10

Clément-Pierre MARILLIER

(Dijon, 1740 – Boissise-la-Bertrand, 1808)

PEPIN'S COURAGE

Circa 1789-1790

Wash on paper

24.5 x 31.5 cm. (9 5/8 x 12 1/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

The first Carolingian to mount the throne and father of Charlemagne, Pepin the Short only left a very fragmentary and imprecise image of himself. Thus, in the course of time, anecdotes and legends filled this regrettable gap. One of the most popular legends is due to Notker de Saint-Gall who, in his *Gest Karoli Imperatoris* written at the end of the 9th century, told of Pepin's exploit in the arenas at Ferrière en Gatinais (2.15-16). In 752, that is more than a century earlier, Pepin supposedly ordered a combat between an immense bull and a ferocious lion. The wild beast lunged on the bull and grabbed him by the neck. The king then called upon his vassals to separate the animals, but they were all frozen in fear, and said no man could do that. Wherefore Pepin descended into the arena and single-handedly cut off the head of the lion and that of the bull. Then he sat back down and said, "Doesn't it seem to you that I could be your lord? Haven't you heard of what little David did to the immense Goliath, or the very small Alexander [the Great] to his valiant knights?" Thus he proved that his shortness – the source of his nickname and object of raillery, was in no way a weakness.¹

The motif of Pepin slaying the lion certainly had some popularity in Medieval France, especially during the period of manuscript illumination where it appeared from time to time. However it consisted

of the legend recounted by Adenet le Roi in the 13th century of a lion who escaped from a cage in the Palace and was killed by Pepin who was still a prince. It was not until 1601 with Henri Canisius' publication of the work of Notker de Saint-Gall that the anecdote of the arenas became famous; in the 19th century, it became an Epinal image.

During the Enlightenment, the first to illustrate the lion and bull episode seems to have been François Boucher. It was a small vignette in the fourth edition of the *Histoire de France depuis l'établissement de la Monarchie française* (*The History of France since the Monarchy was Established*) by Father Gabriel Daniel which appeared in 1729 (ill. 29). Although the anecdote is found at the very end of the long quite scholarly chapter consecrated to Pepin, its theatricality in the antique style made it a choice subject for an illustration. Moreover preferring the "picturesque to conventions," Boucher handled the legend like a mythological episode and showed the King of the Franks beardless and clothed as a Roman.

Géraud Vidal, engraver and Parisian publisher established on Rue de la Harpe, drew on subjects from Father Gabriel for his very pedagogical series of *Tableaux des Français* (*Pictures of the French*) published in 1789-1790. The *Pictures* were to celebrate grand moments in the national past as the *Figures de l'Histoire de France* (*Figures from French History*) by Moreau the Younger published starting in 1779 and interrupted by the Revolution, and later, *Les Illustres Français* (*The Illustrious French*) by Nicolas Ponce (1790-1816). Each plate was accompanied by a short explanation, but the presentation, initially intended to be uniform, had to be adapted to the hazards of history: the fleur de lys globe at the top of the frame in the first plates was subsequently replaced by a sun.

In order to speed up his undertaking, Vidal turned to diverse engravers and draughtsmen, including the indispensable Clément-Pierre Marillier. Originally from Dijon, he studied painting in Paris under Noël Hallé, but preferred to concentrate on illustration in order to meet his family's needs. The accuracy of his drawing and his amiable character quickly made him – along with Charles Eisen and Hubert-François Gravelot - one of the draughtsmen most in demand by publishers for vignettes, *culs-de-lampe*, and illustrations of all kinds of works: poetry, novels, philosophical treatises, travel accounts, plays, and even the Sacy Bible. Critics ceaselessly praised the vivacity of his subjects, his inventive ease, and the gracefulness of his skillfully placed figures. Claude-Joseph Dorat even attributed a good part of the success of his *Fables* to Marillier and addressed an epistle to him:

Long live skillful interpreters!
 When I'm in sorrow, you come and console me.
 My animals seemed mute,
 And your pencil made them speak.
 What ingenious contrivances,
 What delicate lines burst forth from your fingers!
 The Cochins' emulator, Gravelot's rival,
 I furnished you with a few sketches,
 You transformed them into pictures."

Marillier drew several plates for the *Tableaux des français*, but only a few rare original drawings have survived, including that for *The Siege of Beauvais*, engraved as of 1785 (National Museum of the Château de Pau, inv. P.2004.2.2.1) and that which we present. Jean-Louis Delignon's etching bears a long text which repeats and romanticizes Father Daniel's account (*ill. 2*).² In fact the latter had misread Notker de Saint-Gall and assures us that Pepin only killed the lion and spared the bull. An attentive reader, Marillier condensed the anecdote without omitting the circumstances or expressions, even if he transformed the arena into a sort of tilting ground depicting the short king who uses the bull's leg as a sort of step, his cold-bloodedness, the barons' fright despite the fact they were fully armed, the spectators' applause, the prelates approval, the lion's ferocity, the bull's agony. A virtuoso in page headings and *culs-de-lampe*, the artist shows himself as ease in this grand composition with delicately shaded light effects and a pure elegant hand which inevitably disappears when transferred to etching.

A.Z.



11

Mathieu Ignace (Matthijs Ignaas) VAN BRÉE
(Antwerp, 1773 – 1839)

**BONAPARTE TAKING RELIGION,
INNOCENCE, NATURE, AND THE
ARTS UNDER HIS PROTECTION, AND
RETURNING THE SWORD AND SCALES
TO JUSTICE**

Circa 1801-1802

Black chalk, pen and brown ink, grey wash, and white highlights
Squared off in black chalk
40.5 x 53.4 cm. (15 15/16 x 21 in.)

General Literature (Unpublished Work)

• Roger Portalis, *Les Dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, Paris, 1877, vol. I, pp. 365-379.

¹ See Gaston Paris, "La légende de Pépin le Bref," *Mélanges Julien Havet*, Paris, 1895, pp. 603-632; Alain J. Stoclet, "Pépin dit le Bref: considérations sur son surnom et sa légende," *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, n° 79-4, 2001, pp. 1057-1093.

² "Pepin, King of France, called the Short, because of his small size, finding himself with his whole court at the spectacle of an animal combat, defied the hardest of Lords around him, descended into the arena to confront an enormous lion whose sparkling eyes, foaming jaws, and mane standing on end, terrorized all who were present. No one wanted to try his strength against such a fierce enemy. That is when this Monarch, eager to prove by his courage to all of France that he merited the honor of governing the country, left his seat, descended the steps of the Amphitheater, attacked the terrible animal, fought it to the ground, left it lying dead in the arena, and remounted to his rank amid the applause of all the spectators."

Provenance

- **Artist's collection, Antwerp (Stamp of succession with the artist's initials lower left, Lugt 1881).**
- **France, Private Collection.**

Matthieu van Bree's father was a decorator-painter and painting restorer. Noticing his two sons' talents, he entrusted them to the Antwerp Academy. Mathieu followed the teaching of the landscape and genre painters Petrus Johan van Regemorter and Guillaume Schaecken. He showed himself to be so skillful that he was appointed Assistant Professor to the Academy by 1794 and could open his own studio. Resolutely Neoclassical, fascinated by the new orientation which David imprinted on French art, Van Bree took advantage of the annexation of the Austrian Low Countries by France to leave in 1796 to perfect his training in Paris under François-André Vincent.

Contact with the master and the Davidiens led to the refinement of his style. In 1797, six years after the suppression of the Academy, Van Bree's *Death of Cato in Utica* won second prize in the barely reinstated *Prix de Rome* competition.

Having requested to see the winning paintings from the general competition, Josephine particularly admired Van Bree's work and commissioned a few paintings from him for her residences, as well as his help in constituting a collection of Flemish paintings. The artist's Parisian success also won him the affection of Charles Joseph Fortuné d'Herbouville, who was appointed by Bonaparte in 1799 to be Prefect of the *Département des Deux-Nèthes*, of which Antwerp was the capital. Concerned with developing commerce and the sciences, but also conscious of the artistic fame of the city he administered, Herbourville played a primordial role in reorganizing the Academy, renamed Special School for Painting, Sculpture, and Architecture. In 1801, thanks to Herbourville's intervention, the municipality of Antwerp solicited Van Bree for a large canvas to the glory of

Bonaparte and republican renewal, as it considered he was the only one able to unite “the beautiful style of the new French School [and] Flemish color” in his compositions.¹

Two years later, surrounded by other recent works by Antwerp artists, the imposing finished painting was exhibited during a grand salon organized for the official visit of the First Consul on July 18th, 1803.² In order to allow an easier reading of his complex program, the painter wrote a short explanatory text which was printed in Paris.³

Although the work is lost today, this brochure, as well as a drawing conserved in the Stedelijk Prentenkabinet in the Plantin-Moretus Museum in Antwerp, and the sheet which we present and which concerns only the central part makes it possible to imagine the ambitious composition. Bonaparte is standing in the center, the sword and scale in his right hand (missing from our drawing), the left arm holding a rectangular Roman shield – (scutum which Van Bree identifies by the Greek “Aegis”) - stretched flat over the heads of several female allegories.

Behind the First Consul stands Minerva: larger than the other figures to signal her power, she symbolizes France. The goddess poses her right hand on Bonaparte’s shoulder, while with her left, “she shades his forehead with a laurel crown.” In the Antwerp drawing, Minerva holds two crowns: the second, with stars, consecrates his immortality. Near the Consul are grouped several allegories seeking his protection: Innocence clinging to his torso, Religion gratefully on her knees, Justice held up by a winged Virtue (a putto holds her mirror) and who stretches her arms towards the attributes which Bonaparte returns to her, Painting recognizable by her palette, and Sculpture who is busy sculpting a bust of the Head of State “destined to transmit the Consul’s features to the most distant posterity.”

If all of these more or less conform to traditional iconology, the depiction of Nature is surprising. Van Bree depicts her with four breasts and several children: three on our sheet and four on the one in Antwerp. The archivist Armand-Gaston Camus who accompanied Bonaparte in 1803 and wrote a two volume description of the new Départements in the North, didn’t hide his disapproval, in spite of the painter’s explanations that “the Egyptians painted Nature with the symbol of a woman whose body was almost entirely covered with breasts.” In this “tender mother...surrounded by four children, to indicate the four seasons, which she nurses successively,” Camus only saw a deformity which clashed too much with the gracious Allegories. In reality, only the four putti-seasons seem to have been the artist’s invention. As for Nature, the image of a nude woman with several breasts had been used since the Renaissance: it can be found, for example, in the works of Maerten Van Heemskerck and of Gabriel de Saint-Aubin.

The absence of the fourth child and the attributes of Justice, as well as Religion’s vase of incense set on the ground and deleted from the Antwerp drawing confirm the anteriority of our drawing. Handled entirely in terms of volume in the style of a high relief, it is primarily concerned with the chiaroscuro. On the contrary, the Antwerp drawing, which is linear and descriptive, clearly enunciates the central group and inscribes it in a vaster composition with the trio formed by Ceres, Peace, and Mercury seated on the anchor of Hope, the gods of Olympus in the clouds, Fame, the sun’s chariot, and on the right, rejoicing crowds from Antwerp. Here, however, the line is dry and descriptive, whereas in our drawing, line is more enthusiastic and livelier.

Bonaparte’s benevolent reception of Van Bree’s allegory inspired Josephine to commission an immense composition from the painter commemorating their entry into Antwerp and bringing together almost two hundred portraits of eminent individuals from France and Antwerp to be done from life (oil on canvas, 372 x 610 cm. / 12 ft 2 7/16 in. x 20 ft. Versailles, inv. MV 1501). Before beginning his work and under the pretext of the fourth anniversary of Brumaire 18, the artist offered Josephine another allegorical composition, *France Threatened by England*, current location unknown. The following year, while Herbouville was appointing him First Professor at the re-established Antwerp Academy, Van Bree gave his native town a canvas entitled *France Making the Scheldt Governable*, his last documented allegory. Its dimensions were so large that it was not possible to exhibit it at the Salon of 1805. Retouched in 1815 to suppress the figures of Napoleon and Josephine, the canvas did not survive the tumult of history.

Our drawing is thus a rare piece of evidence of the grandiloquent allegorical compositions typical of the First Republic and the years of the Consulate. Heirs to a symbolic language from the Ancien Régime, and despite their undeniable success, they were soon supplanted by historical subjects even in Van Bree’s work.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Denis Coeckelberghs, Pierre Loze, 1770-1830: *Autour du néo-classicisme en Belgique*. exh. cat. Ixelles, Communal Museum, 1986, p. 158, under cat. 118.

¹ *Journal de Paris*, 19 brumaire l’an XII [11 novembre 1803], p. 297.

² Armand-Gaston Camus, *Voyage fait dans les départements nouvellement réunis*, 1803, vol. II, pp. 69-70.

³ Matthieu Ignace Van Brée, *Description d’un tableau capital, représentant Bonaparte, qui prend sous sa protection la Religion, l’Innocence, la Nature et les Arts, et rend à la Justice, relevée par la Vertu, son glaive et sa balance*, s.d., Antwerp, chez Allegie, p. 4.



12

Marguerite GÉRARD

(Grasse, 1761 – Paris, 1837)

A YOUNG WOMAN JUST RECEIVED
A LETTER FROM HER SPOUSE.
ON THE GLOBE, HER FATHER
SEEKS THE DISTANCE FROM
WHENCE THE LETTER WAS SENT

1808

Oil on canvas.

Signed lower left

62 x 51 cm. (24 7/16 x 20 1/16 in.)

Provenance

- Purchased by the *Société des Amis des Arts*.
- Private Collection. Great Britain.
- Acquired 1904 by Edouard Louis Joseph, Baron Empain (1852-1929), Brussels.
- By Bequest until now, Belgium

Exhibition

- 1808, Salon, n° 254.

At the very end of the *Ancien Régime* in 1789, the very prestigious Parisian Salon only welcomed three women painters, the Academicians Mmes. Lebrun, Guiard, et Vallayer-Coster. The

day after the Revolution, the admission rules were History. Thus, while Anne Vallayer-Coster and Adélaïde Labille-Guiard remained present but had difficulty attracting a new clientele, and if Elisabeth Vigée-Lebrun continued to send in paintings from exile, the Salon opened wide to women citizen artists. By 1791, more than twenty exhibited their works, and thirty-three in 1793. If some painted as dilettantes and only sought a little bit of glory, the others were accomplished professional artists, happy finally to be able to occupy the position that was by rights theirs. Such was the case for Pauline Auzou, Marie-Guillemine Benoist, Marie-Gabrielle Capet, Constance-Marie Charpentier, Constance Mayer, and Rose-Adélaïde Ducreux.

In 1799, Marguerite Gérard participated in the Salon for the first time, after almost twenty years of a full happy career. Born in Grasse in 1761, she was the daughter of the perfumer Claude Gérard and sister of Marie-Anne, the painter and miniaturist who married Jean-Honoré Fragonard in 1769 and settled with him in the Louvre. Not long after, Marguerite joined them to be trained in the family studio. Only three years after her arrival in Paris, she produced her first etchings after Fragonard's drawings, before being given responsibility for realizing parts of his canvases, such as the draperies in *The Bad News*, and executing second versions of his compositions.

In the company of her sister and brother-in-law, Gérard learned to master several techniques and adopted Fragonard's taste for the finesse of Ter Borch and de Mieris genre paintings, with their smooth handling, loving description of materials, and elegant play of light and shadows. The artist's style, initially strongly marked by her master's, even more so in works executed together, broke free in the 1780's. Alone, she took up the same subjects - reading, the lesson, the letter, children, the cat and dog - but handled them differently, with polished colors, not very bright light, and delightful attention to detail (*ill. 1*). Her charming cabinet pictures show young women dressed "in the Spanish fashion" in more or less Dutch-style interiors, as well as small intimate portraits which won over a varied, international clientele and were diffused through engravings. Nonetheless, as opposed to other women artists who were recognized at the time and in spite of her fame, Gérard hardly benefited from the protection of the royal family and never tried to enter the Academy.

While the Revolution made it possible for many feminine talents to come forth and blossom, it threw the habitual circles of collectors into confusion, profoundly modified the expectations of the public, and introduced new themes. Thanks to the loyalty of her foreign clients and the success of her portraits, but also to her unflinching attachment to new ideas, Marguerite Gérard's career did not suffer any rupture. Although she was absent until 1799 from the first revived Salons, she exhibited at the Society of Friends of Arts founded by Charles de Wailly in 1790 and took part in the competition of Year II (1794) with *The Heroine of Saint Milhier*, her only truly revolutionary painting. For the rest and from then on, family, happy motherhood, and the innocent feelings of young girls with irreproachable morals and clothed in Directory dresses constituted the core of her pictorial production in keeping with the grand ideological debates of the time (*ill. 2*).

In 1808, in his *Report on the Fine Arts* presented to the session of the State Council on March 5th, 1808, Joachim le Breton, Perpetual Secretary of the Class of the Fine Arts of the Institute, recognized Marguerite Gérard's fame in placing her in the ranks of the glories of 18th century women painters with Vigée-Lebrun, Labille-Guiard,

and Vallayer-Coster (p. 81). Covered in honors, the artist sent three pictures to the Salon that year: *The Clemency of His Majesty the Emperor in Berlin*; *A Young Girl Near her Sick Mother, Prays God for the Recuperation of her Health*; and *A Young Woman Who Just Received a Letter from Her Spouse* (nos 252-254).

The last work is the one we present. Marguerite Gérard returns to the Dutch-style motifs and warmer shades of her youth which once again were admired by a society in the process of renewing the pomp of the *Ancien Régime*. It would appear, however, that that was not the artist's initial intention. In fact, under the young woman's low neckline can be distinguished a pentimento corresponding to the high waistline typical of Greek-style gowns.

The scene takes place in a small study. A woman is standing and reading a letter while caressing a small dog. Near her, a man of a certain age is seated. Compass in hand, he leans on the large globe of the world under which a cat is stretched out. The two protagonists wear clothes inspired by the 17th century, namely the man's black jacket with a large collar and cuffs in lace, and the maiden's light grey satin dress with its wide sleeves and marked waistline. With great subtlety, the Caspar Netscher type ambience is embellished with an Empire armchair, the study's wood paneling dissimulating library cupboards, and the woman's face with the beauty of an antique statue. Our work thus skillfully combines the memory of the gracious *Present* of 1788 (*ill. 1*) with the aesthetics and porcelain handling of more recent compositions, such as *Good News* exhibited in the Salon of 1804 (*ill. 2*).

As is often the case with Gérard, the figures evolve in silence and do not interact very much, a fact which would make the subject

hard to decipher without the description in the Salon *Livret*. We understand that the young woman reads a letter from her beloved whose miniature is inset in the medallion she wears on her bosom. But nothing indicates he is her husband. Similarly, the man could be taken for a preceptor who is waiting for his student to end her reading, and he doesn't seem the least interested in the globe. The lengthy title removes all ambiguity, but in reality, the precise situation is of little importance, because it is simply a pretext for a pleasant, melancholy scene enveloped in oppositions between light and shade, the shimmer of the pearly grey satin, and the depth of the black velvet, the little dog's energy – symbol of fidelity, the dog is also inherited from Fragonard – and the cat's calmness. It is difficult, then, to follow certain scholars who wished to see this painting as an explicit allusion to Napoleonic campaigns and the distancing of husbands who have left to fight for the Emperor. Far from the political preoccupations of her time, Marguerite Gérard continues to reinvent and idealise the Dutch Golden Age here, by depicting the sweet sensuality of privacy where contemplative silence and poetic reverie reign.

A.Z.

Related Literature

- Jeanne Doin, "Marguerite Gérard (1761-1837)," *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, vol. VIII, p. 445, n. 1.
- Kathryn Calley, *A Family Paradigm in French Painting: 1789-1814*, p. 71.
- Carole Blumenfeld et Axel Hémerly, *Petits théâtres de l'intime. La peinture de genre française entre Révolution et Restauration*, exh. cat. Toulouse, Augustinian Museum, 2011, p. 32, fig. 7.
- Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard. 1761-1837*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2019, pp. 141-142, 237, n° 200 P, repr. p. 143.



13

André Jean LEBRUN

(Paris, 1737 – Wilno (Today Vilnius), 1811)

**VENUS REQUESTING ARMS FROM
VULCAN FOR AENEAS**

THE RESURRECTION OF LAZARUS

Circa 1780

Pen and brown ink, brown wash over black chalk lines
Watermark with Strasburg fleur-de-lys in a crowned blazon
The first inscribed on verso: *Alex le Brun* and numbered *N° 296* and *159*

The second inscribed *Al. Le Brun* and numbered *157*

44.5 x 64 cm. (17 ½ x 25 ¾ in.)

and 45 x 61.4 cm. (17 ¼ x 24 ¾ in.)

Provenance

- Baron Adalbert von Lanna (1836-1909), independent hydrographer, Prague (Lugt 2773 on verso).
- Not in his postmortem sales of drawings (Stuttgart, Gutekunst, May 6th – May 11th, 1910; Berlin, Lepke, May 23rd – May 24th, 1911).
- Christie's Sale, Paris, March 22nd, 2007, lot 89.
- France, Private Collection.

Son of Jean Lebrun or Le Brun, a Fleming, and of Madeleine Souffrain de La Tonelle, André Lebrun studied sculpture under Jean-Baptiste Pigalle where he was one of the best students. His training at the Academy was studded with prizes right up to the most prestigious one in 1756, the *Prix de Rome*, which included sculpture for only the second time. After required study at the *Ecole royale des élèves protégés*, the young artist arrived in Rome in 1759. Four years later, his scholarship finished, he remained in the Eternal City with the excuse of participating in the competition for Pope Benedict XIV's funerary monument. Although he did not receive any commissions for this project, the artist nonetheless managed to make a place for himself in

Roman artistic life. A member of the Academy of Saint Luke, Director of the *Scuola del Nudo*, the School of the Nude, he realized a *Judith* for the Church of *San Carlo al Corso*, as well as busts of Cardinal Giuseppe Maria Ferroni and Pope Clement XIII.

Lebrun's "particular talent for portraits," to quote Natoire, the Director of the French Academy in Rome, attracted the attention of King Stanislas II Augustus Poniatowski of Poland, through the intervention in his favor by salon hostess Madame Geoffrin. Starting in 1767, the monarch engaged him as a sculptor responsible for conceiving the three-dimensional decoration of his favorite residences – the Royal Castle in Warsaw and the Lazienki Summer Palace – as well as numerous busts including an entire series of illustrious Poles for the Gallery of Lords in the Royal Castle. In 1768, Lebrun was knighted and in 1779, appointed First Sculptor to His Majesty.

Except for a few years in Rome after the first partition of Poland and at the orders of Stanislas August, Lebrun remained in Warsaw until the end of the Republic of Two Nations (Poland-Lithuania), whose territory was divided between Austria, Prussia, and Russia in 1795. The king left his capital for Grodno, and then, two years later, was forced to settle in Saint Petersburg. He died in 1798.

The court which he served having evaporated, the French sculptor was invited to serve the Russian Empire, the new master of Warsaw. He went to Catherine the Great's court, but did not succeed in gaining recognition in the face of the all-powerful Imperial Academy of Fine Arts, even though it was directed by a Frenchman, Auguste de Choiseul-Gouffier. The artist produced a bust of Empress Marie Feodorovna, but worked little and only for private clients. In 1803, he was appointed Professor of Sculpture and Stone Cutting at the University of Wilno (now Vilnius) which had just been reorganized. André Lebrun's sculpture, scattered through Italy, Poland, and Russia, is abundant, but his varied virtuoso graphic corpus not as much. His angular very personal manner is surprising in its expressivity and modernity, whether in his red chalk drawings realized in Italy, or his Polish ones in pen and bistre wash. Certain drawings are related to his studies at the French Academy in Rome or his statuary projects. Others, like the ones we present here, are large mythological or religious compositions traced with a brisk hand and are difficult to imagine as preparatory for any sculpture. Often of fairly large dimensions, they seem to be perfectly finished in spite of the impatient calligraphic line. Lebrun favored spectacular dense layouts swarming with details, elongated almost Mannerist figures, jagged draperies,

backgrounds and shadows with very diluted wash, as well as touches of pure ink which stand out clearly against the paper left bare midst an accentuated chiaroscuro which is sometimes fanciful.

Although of identical dimensions, our works are not pendants nor do they belong to any cycle. Furthermore, *Venus Requesting Arms from Vulcan for Aeneas* is the only known drawing by Lebrun related to the *Aeneid*. On the other hand, it is a theme which was frequently handled by French 18th century artists such as La Fosse, Boucher, Natoire, and Restout. The interpretation which our artist gives is different and more dramatic with the disjointed muscular bodies of the blacksmith god and his assistants. Similarly *The Resurrection of Lazarus* is the only subject from the story of Christ ever drawn by Lebrun. A second version exists which is very close but smaller ((Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, inv. zb. d. 102, pen and ink, brown wash, 33.8 x 49.2 cm. / 13 5/16 x 19 3/8 in.)

Our work has the same dimensions as some other drawings with subjects glorifying the Arts (*ill. 1*), such as the *Victory of the Arts over Time with the Portrait of King Stanislas Augustus as Protector of the Arts*, which also come from Adalbert von Lanna's collection (*ill. 2*). Unquestionably intended for Stanislas Augustus, they may be attached to the Polish King's project to transform André Lebrun's sculpture studio into a Royal Academy of Fine Arts reinforced by dozens of artists. Stylistically, these ambitious compositions by Lebrun can be dated to the last years the sculptor spent in Poland between 1780 and the wars of the 1790s. They were intended to demonstrate not only that he was as good a draughtsman as he was a sculptor, but also was capable of the most beautiful and most complex compositional invention, and therefore worthy of directing a future Academy. Visually ravishing, they constitute a brilliant demonstration of an original and free-spirited talent which the turpitudes of history prevented from reaching its full potential.

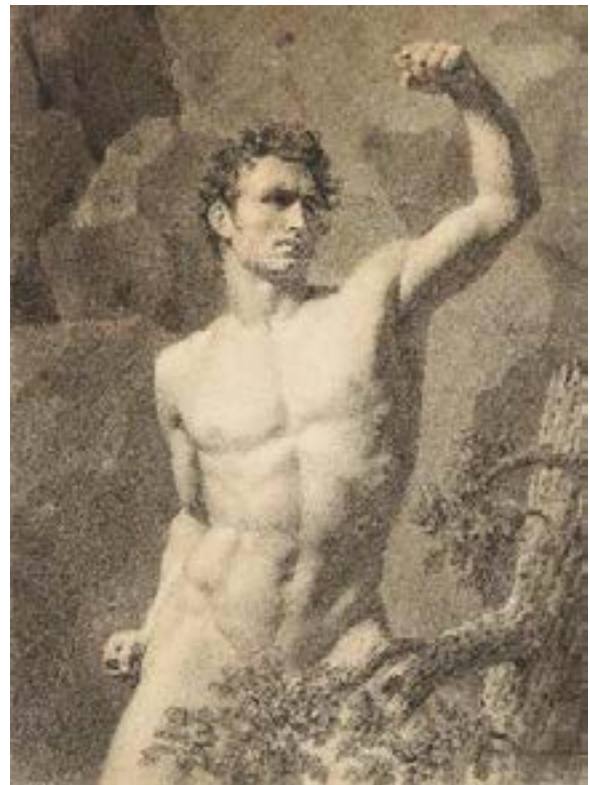
A.Z.

Related Literature

- Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *André Le Brun: "pierwszy rzeźbiarz" króla Stanisława Augusta*, Warsaw, Instytut Sztuki PAN, 2010, vol. II, pp. 444-446, n^o 92 et 93.
- Louis-Antoine Prat, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Paris, Louvre éditions, 2017, p. 289 (*Venus at Vulcan's Forge*).

General Literature

- Stanisława Sawicka, "Les dessins d'André Le Brun, premier sculpteur à la cour du roi Stanislas-Auguste Poniatowski," *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1968, Paris, 1970, pp. 111-125.
- Olivier Michel, "André Lebrun en France et en Italie. Sa formation et ses succès romains," *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 62, n^o 1/2, pp. 205-229.



14

Louis-Eugène LARIVIÈRE, attributed to

(Paris, 1801 – 1823)

ACADEMY OF A MAN WITH HIS ARM RAISED

Circa 1820

Black pencil, charcoal, grey wash, and stump
58.6 x 43.7 cm. (23 1/16 x 17 3/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

With its pronounced three-dimensional power and particularly detailed realization, our drawing goes beyond a simple anatomic study to transform this nude figure into a historical or mythological image: a Romulus, Theseus, or David as imagined by Neoclassicists. In place of a neutral background, at best hatched, our sitter's surroundings are constituted of steep rocks and a broken oak tree whose foliage protects his modesty. His face, at the limit between an antique and a realistic figure, expresses determination mixed with pain. The sculptural torso and curly hair in the style of fashions appreciated by young men during the Restoration, are rendered with much verity through short stiff lines which often overlap. The figure stands out in a strong light which creates soft shadows with admirably distributed chiaroscuro.

The undeniable quality of our drawing, the palpable influence of the art of Anne-Louis Girodet-Trioson, the confidence of an educated hand, the lesson of *Torsos* drawn and painted by the great masters during their apprenticeship at the School of Fine Arts (in particular, one thinks of Ingres' *Torso or Half-Figure*, Paris, ENSB-A, inv. Torso 15) and the audacity inherent in youth, lead us to seek the artist among Girodet's students. It thus seems judicious to suggest relating this work to the yet-to-be-reconstituted corpus of Eugene Larivière, a promising artist who passed away too early.

Born in Paris on 13 Firmaire in the year IX (December 4th, 1800), Louis-Eugene Larivière was the second son of the painter André Philippe Larivière, and grandson of Charles Lepeintre, Painter to the Duc of Orleans. Three years separated Eugene from his elder brother, Charles-Philippe, born in 1798. As the two boys demonstrated leanings for painting, their father placed them with Girodet who presented them to the Special School for Fine Arts: Charles-Philippe in 1813 and Eugène in February 1816.

The two brothers belonged to Girodet's second generation of students who entered the School between 1813 and 1824, and included Alexandre-Marie Colin, Elzidor Naigeon, Eloi Firmin Féron, Louis Lacaze, Charles-Auguste Van den Berghe, and Achille Devéria. These young artists' faces are known from a lithography by Colin, *Portrait of a Group of Thirty-two Students of Girodet*. On the example conserved in Amiens, a handwritten inscription indicates the faces of the two Larivière brothers depicted next to each other in the upper left. The portraits of Eugène by Charles-Philippe dated 1811 and 1823 are also conserved.

Following in his older brother's footsteps, Eugène participated in the historic composition competition as Girodet's student designated in the minutes as "Lariviere the Younger." Ranked thirteenth, he did not enter the second round, but was noticed and, as a painter, was exempted from military service. Unfortunately, illness prevented him from competing again in 1823 and finished by carrying him off prematurely at the age of twenty-two years old. His brother, devastated, withdrew from the competition. He returned in 1824 and won first prize.

A few family portraits by Eugène survive: one full of candor of his sister Pamela-Eugenie conserved at the Louvre (*ill. 1*), another of his brother Edmond Larivière, and a *Self-Portrait*, both at the Museum of Picardy in Amiens (inv. 1869-245 and 247). The works come from the collection of the painter Albert Maignan, the artist's nephew by marriage who donated them to the Amiens Museum from the contents of the Lariviere brothers' studio. A few *Male Academies* by Eugene can be found there which have some affinities with our drawing. One of them is inscribed on the verso, *Eugène Larivière. 18 août 1817*, and countersigned by Pierre-Narcisse Guérin who corrected the student exercises of the Fine Arts students that day (*ill. 2*). Another *Academy*, dated 1818, reappeared about twenty years ago on the art market. Later and even closer to our drawing, a few anatomic studies remain in private hands.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Isabelle Lodde, *Charles Philippe Larivière, peintre. Sa vie, son œuvre. 1798-1876*, Doctoral Thesis, University of Paris IV-Sorbonne, 2005.



15

Nicolas II HUET

(Paris, 1770 – 1830)

STUDY OF MINIATURE SPITZ OR WHITE POMERANIAN

21 x 30 cm. (8 ¼ x 11 ¼ in.)

1820

Watercolor on parchment

Signed and dated lower left : *huet, 1820.*

22 x 31.6 cm. (8 ¼ x 12 ⅞ in.)

Provenance

- France, Private Collection

"One could say of him as was said of the good La Fontaine that he knew how to make animals speak, as he had so much expression and truthfulness in his brushstroke and coloring. Huet the Father had a beautiful talent; Huet the Son was not his inferior in any respect."

Dubois de Montignon, Nicolas Huet's student, 27 septembre 1830¹

The spitz, from the German word meaning "pointed," a term apparently employed by Count Eberhard zu Sayn in the 16th century in reference to the dog's tapered snout, is an old race of companion dogs which in England was also known as a "Fox Dog" for the same reason. In the mid 18th century the smallest spitz was called a Pomeranian, from the name of the southern coastal region between Germany and Poland along the Baltic Sea. Very much appreciated for its playful personality, its attachment to its master, and its strong protective instinct despite its miniature size, the White Pomeranian spread first across Germany. It then entered France and Great Britain where it finished by dethroning the King Charles Spaniel. In 1758, Jean-Marc Nattier placed a White Pomeranian at the feet of Adelaide of France (Versailles). The spitz appeared later in official portraits of *Charlotte of Prussia, the Duchess of York*, by John Hoppner (1792, private collection) and of her mother-in-law, *Queen Charlotte of England*, by Peter-Edward Stroehling (1807, Royal Collection). Thomas Gainsborough painted several portraits of the Pomeranians

belonging to the Queen and his friends (1777, Pomeranian Bitch and Puppy, Tate). It is thus altogether natural that these small mischievous canines appeared in the work of the most famous animal painters such as George Stubbs (1724-1806) and Nicolas II Huet.

From an illustrious dynasty of animal and flower painters, Nicolas II was born at the Louvre where his father, Jean-Baptiste Huet (Hüet) had a studio. Received into the Academy as an animal painter, Jean-Baptiste excelled in pastoral scenes peopled with farm animals in a style close to that of François Boucher. Although trained by his father, Nicolas turned to a refined and scientific style which had more in common with Pierre-Joseph Redouté and Nicolas Maréchal. Like them, he worked exclusively in watercolors and gouache, and frequently on parchment. He made his début at the Salon de Jeunesse in 1788 by presenting still lifes, but rapidly chose to specialize in animal painting.

Under Napoleon, Huet was noticed by Empress Josephine who employed him to paint the animals in her menagerie. In 1804, after Pierre Oudinot's death, Huet was appointed Painter at the Museum of Natural History Library for which he executed 246 drawings on parchment published in 1808 under the title *Collection de mammifères du Museum d'histoire naturelle (Mammal Collection at the Museum of Natural History)*. He then replaced Gérard van Spaendock as the First Professor of Animal Iconography for the Museum (*ill. 1*). Huet also illustrated many naturalist works, such as the *Description of Egypt* by Dominique-Vivant Denon, as well as the works of Etienne Geoffroy Saint-Hilaire and Georges Cuvier.

From 1802 until just before he died, Huet exhibited his animal drawings at the Salon. Initially they consisted of the parchments realized for the Museum, and then images of less exotic animals intended for collectors. These drawings included companionship dogs: "Several dogs" in 1819 (n°. 618) and "Dog, drawing belonging

to M. le Vicomte d'Armenouville," in 1827 (n°. 1487). As time went by, the artist constituted a large private clientele. Thus King Frederick Augustus II of Saxony and André Massena, Prince of Essling and Duke of Rivoli, were among his admirers.

Realized on particularly fine parchment, our drawing undoubtedly was intended for an important collection. In fact, this carefully groomed little animal with his "lion's mane" is not a simple generic illustration of the Pomeranian spitz, but rather the portrait of a specific dog, presumably belonging to the person who commissioned the drawing. The artist has chosen to depict the animal quite advantageously in a pose that is an invitation to play in an almost neutral virtually empty setting. The extraordinarily smooth surface of the support reveals the artist's virtuosity. He works in small delicately blended vibrant strokes with the precision of a miniaturist. Our work recalls the words of Cyrille Gabillot when he wrote that Huet "had something more precious perhaps from an artistic point of view: the gift of life; his animals, his birds, always have a pose which is familiar to them, one which is characteristic of them: they live."²

Two other drawings by Nicolas II Huet depict the white spitz of Pomerania, both are on paper, conserved in private hands, and very different in composition and expression. The first, dated 1819, shows the animal full face with his ears back. In the second, realized in 1828, the little dog is shown "wildly," its fur neither cut nor coiffed, against a background of bluish mountains.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

- Cyrille Gabillot, *Les Hüet : Jean-Baptiste et ses trois fils*, Paris, 1892, p. 134.

¹ C. Gabillot, 1892, p. 138.

² *Ibidem*, p. 134.



16

Theodore CHASSERIAU

(Santa Bárbara de Samaná, Santo Domingo, 1819 – Paris, 1856)

**RECTO: HORSEBACK RIDER, STUDY
FOR RETURN OF THE WOUNDED**

**VERSO: STUDY OF DOGS, HORSE
HEAD, HEAD OF A WOMAN**

Circa 1853

Black pencil, except for the head of the woman on verso
in pen and brown ink, on prepared paper
28.1 x 21 cm. (11 ¹/₁₆ x 8 ¹³/₁₆ in.)

Provenance

- Posthumous sale of the artist's studio, Paris, Hôtel Drouot, F. Petit, appraiser, March 16th, 1857, part of one of the 38 lots of drawings (sale mark in blue ink on lower right: Lugt 443).
- France, Private Collection.

The turning point of 1850 marked the blossoming of Theodore Chasseriau's art at the age of barely thirty-one. Ingres' teaching, a year-long stay in Italy, work on *Othello*, the exalting discovery of

Algeria, the immense undertaking of decorating the stairwell of the Palace of the *Conseil d'Etat* and *Cour des comptes*, and a failed affair with Alice Ozy had forged his personality and style. Knight of the Legion of Honor in 1849, Chasseriau presents himself as a complete painter, diversifying his subjects, mixing classical and antique references, Romantic feelings, passionate expression of human sentiments, and rigorous realism in the description of beings and things. From this point of view, the Salon of 1850-1851 is exemplary: the artist exhibited two portraits there (*Madame de Savigny* and *Alexis de Toqueville*), a small intimate scene evoking Italy (*Fisherman's Wife of Mola de Gaète Embracing her Child*), a small work inspired by Antiquity (*Sappho*), a small Shakespearian picture (*Desdemona*), a nude (*Sleeping Bather*), an Algerian memory (*Woman and Young Girl of Constantine with a Gazelle*) and a large intense ambitious Orientalist painting (*Arab Horsemen Carrying Away their Dead*).

An example of Chasseriau's incessant aesthetic pursuits and the variety of his themes, our drawing can be dated fairly precisely to 1853, a particularly fecund year in the artist's life. He finished the baptismal font chapel decoration in the Church of Saint Roch in Paris and met with great success at the Salon for his *Tepidarium*, which was purchased by the State fifteen days after its exhibition. The same year, he produced the *Return of the Wounded* (ill. 1), a small poignant panel in line with the *Arab Horsement Taking Away their Dead* of 1850 (Cambridge, Harvard Art Museums, inv. 1943.219), maybe a preparatory sketch for a canvas which was never realized. The static verticality and isolation of the figures contrasts with the torrential and turbulent violence of the Arab Cavalry onslaughts which Chasseriau painted after returning from North Africa. Our quick study of a nude horseman vacillating on his mount is one of the *premières pensées* for the figure in the background. It is close to a similar sketch in black pencil on blue paper (21.3 x 24.1 cm./ 8 ³/₈ x 9 ¹/₂ in. Paris, Louvre Museum, inv. RF 24457), as well as to another figure on horseback carrying two corpses (black pencil, 21.9 x 23.4 cm. / 8 ³/₈ x 9 ¹/₄ in. inv. RF 24479).

The verso of our sheet showing beagles and a horsehead is related to a portrait finished in 1854 of one of the painter's close friends, *Oscar, Count of Ranchicourt, Leaving on a Hunt* (ill. 2). Two other studies in pencil of dogs and horses for this picture are conserved in the Louvre (inv. RF 25066 and 25302) which also has preparatory drawings for the pendant which depicts the *Countess Pauline Clotilde, née de Buus d'Hollebègue* (Montreal, Museum of Fine Arts, inv. 2015.229).

As with ours, none of the sketches is strictly speaking preparatory and transposed as such onto the canvas. Chasseriau was in the habit of fixing his first thoughts in pencil or pen without seeking to precisely define the composition of the future painting. Thus, noticeable differences occur between his preliminary graphic studies and final works which are often constructed directly on the canvas. The two-sided drawing we present is a remarkable example of these bold rapid sketches with vibrant contours and irregular hatching. It is equally exceptional in that one can glimpse the artist's creativity in working on several pieces at the same time. It even has a small addition which seems either earlier or slightly later: a gracious head of a woman in pen which recalls *Desdemona's* face in *Desdemona Going to Bed* of 1849 (Paris, Louvre Museum, inv. RF 3880).

Our sheet is all the more precious because, although Chasseriau's graphic work is vast, only a few drawings and some very rare studies are conserved in private hands. They come from the

artist's posthumous sale organized at Drouot shortly after his early disappearance in 1856. A group of several dozen sheets "carefully put under glass and each with a blue stamp to certify its origins" were dispersed there.¹ Today about two hundred fifty can be counted scattered among French and foreign museums, as well as a few private collections. As to the bulk of the drawings accumulated in Chasseriau's studio, more than two thousand two hundred loose sheets and thirty-five sketchbooks ended up with the painter's oldest brother Frédéric, and then his first cousin, Baron Arthur Chasseriau, who bequeathed them to the Louvre in 1934.

A.Z.



17

Henri Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 - Saint-Privé, 1916)

SMALL COUNTRY ROAD AT TWILIGHT

1879

Watercolor. Signed and dated lower left.

25 x 34.5 cm. (9 13/16 x 13 5/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

At the age of twenty-seven, Henri Joseph Harpignies abandoned a career as an industrial merchant to embrace the life of an artist. He began by working *en plein air* with the painter Jean Achard, and then completed his training in Rome. Back in France in 1852, he settled in Paris where his qualities as a painter soon established his reputation. His long career crowned with constant success blossomed through watercolors which he practiced with great freedom.

Enamored of the countryside and constantly in contact with Nature, Harpignies roamed numerous French regions. In the forest of Fontainebleau, this fervent admirer of Corot could be seen even as he kept his personal style quite distinct from that of the Barbizon school.

Related Literature

- Louis-Antoine Prat, "Théodore Chasseriau, Œuvres réapparues: Études, portraits, ambiguïtés," *Revue de l'Art*, 2011-1, n° 171, p. 44, fig. 11 and 12.

General Literature

- Stéphane Guégan, Vincent Pomarède, Louis-Antoine Prat, *Chasseriau. Un autre romantisme*, exh. cat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Strasbourg, Museum of Fine Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 2002.

¹ Théophile Gautier, "Atelier de feu Théodore Chasseriau," *L'Artiste*, March 15th, 1857, p. 211.

During the summer of 1869, the artist discovered the Forest of Tronçais in the Allier, thanks to one of his students, Jeanne Rongier. Her father, a property manager on the Duke of Morny's lands, rented the Montais Château near Brethon and invited the artist. During a hunt with hounds during this sojourn, Harpignies got lost and had to take a long detour, which caused him to discover *la Bouteille*, the Château of Creux, the road from Vallon to Hérisson which ran along the Aumance, the château de la Roche and Chateloy. Taken by the site, the painter vowed to return. Thus each year, he rented a house in Hérisson, before acquiring in 1879 the property of *La Trémellerie* at Saint-Privé, in the Yonne, along the banks of the Loing. From then on, the artist spent all his summers for the rest of his life at Saint-Privé, which was ideally situated between the valleys of the Allier, the Aumance, and the Nièvre.

Painted the very year that Harpignies settled at Saint-Privé, our watercolor seems to evoke the hilly surroundings of Hérisson more than the vast plains of the Loing. Behind the apparent freedom of execution and spontaneous view is hidden a well thought-out construction and plasticity. The sinuous verticals of the trees stand out against the sky and organize the space between the opaque hills below and the transparent lace of foliage above which are cut off by the edge of the paper. Traversed by a few bluish grey clouds, the white of the paper replaces celestial blue and gives the impression of an overcast, chilly but luminous day. All is rendered in muted harmonies of greens and browns from which the frail silhouettes stand out of a mother clothed in blue and wearing a red hat accompanied by her young son. These minute figures are reduced to dashes of color in several drawings and oils by Harpignies produced in 1879 and the following years (*ill. 1*).

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

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



18

Edgard MAXENCE

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

SERENITY (YOUNG WOMAN BY THE SEA)

1902

Water and body color, pastel and gold highlights on Ingres paper laid down on pasteboard

Signed and dated lower right : *Edgard Maxence 1902*

Lower right corner, papermaker's dry stamp: *mbm véritable papier d'Arches*

Verso, inscribed in blue pencil: *Monsieur Touraille*

Verso: two collector's and framing labels

56.2 x 51.1 cm. (22 1/8 x 20 1/8 in.)

Provenance

- Collection of Mr. Touraille (probably acquired from the artist).
- France, Private Collection.

Edgar Maxence was born in 1871 into a well-off bourgeois family in Nantes. After solid studies in his native city, the young man entered the competition for the School of Fine Arts in Paris, where he was received fortieth out of eighty-five. He registered in the studio of his compatriot Elie Delaunay, after whose death he entered Gustave Moreau's class. Maxence's art blossomed under the gaze of this master who not only became a friend, but knew how to encourage the emergence of artistic personalities as varied as Matisse, Albert Marquet, and Georges Rouault. In 1894, Maxence – who signed henceforth as Edgard – exhibited in the Salon of French artists for the first time. Between 1895 and 1897, his work could be found three times in Rose+Cross exhibitions. Independent of the early 20th century grand trends in art, Maxence led a comfortable career between Paris where he settled, and Nantes where he stood out for his many portraits. An assiduous worker who would receive in his studio with palette in hand, Maxence

faithfully pursued his artistic ideals in a style which barely evolved and for which he was called “the last of the Symbolists.”

Intentionally refusing genre, naturalist, or anecdotal scenes, Edgard Maxence created a mysterious contemplative art tinged by the Middle Ages and Celtic legends. Apollinaire lauded the work “of a grand poetic feeling [...] and continuous lyricism which was not in the least conventional.” The artist privileged female figures in enigmatic compositions with appropriate and carefully chosen symbolic names. At the Universal Exposition of 1900, Maxence exhibited *The Flowers of the Lake* which earned a gold medal (ill. 1). In keeping with *The Spirit of the Forest* and *The Spirit of the Spring*, which were his successes at the two preceding Salons, the artist conceived a grand panel as an impressive solemn procession of beautiful women and young men advancing to the rhythm of their song midst the wildness of the Atlantic Coast dominated by maritime pines. Clothed in sumptuous abundantly embroidered robes in shimmering colors, these priestesses of Nature are crowned by worked bonnets whose form is inspired by Breton headdresses in the area of the Pays de Retz. The Medieval heavy precious fabrics replace the traditional white lace. Inevitably, one's attention is drawn to the young silent withdrawn redheaded woman whose headdress is particularly complex and fascinating.

Our pastel of 1902 features the same headdress, now embroidered with gold and silver threads, the same large flowers splashed across the dress, and the same maritime pines of La Bernerie-en-Retz with their graphic double needles. We no longer see a procession, but only a single young androgynous brunette who is depicted bust-length, with a dreamy golden gaze lost in the distance. Of singular wild beauty, this face seems to have preoccupied Maxence at the turn of the century: a full frontal view of the same sitter seen with lowered eyes personifies *Faith* in the pastel exhibited outside of competition in the Salon of 1902 (n° 20143) and appears in *The Missal* (1899) and *After the Victory* (1903).

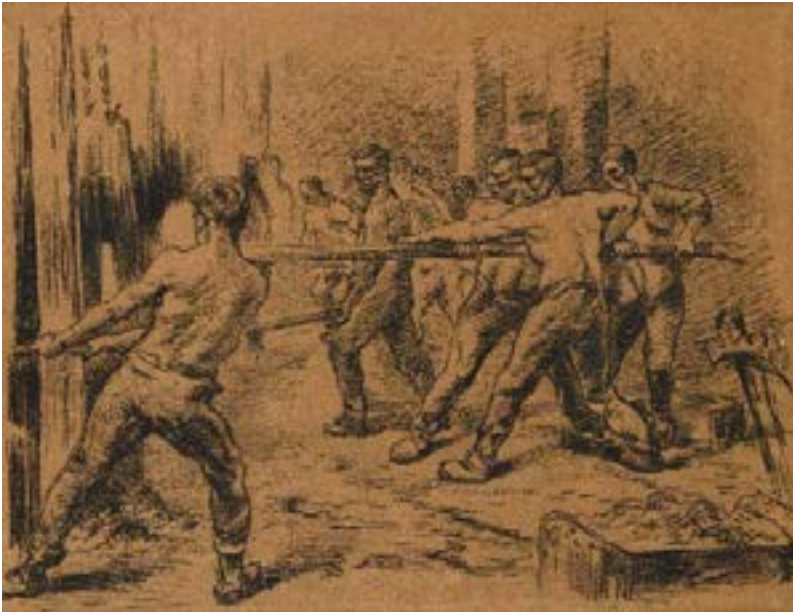
Among the six items sent to the 1902 Salon, *Faith* impressed the visitors the most: “A figure with a religiously inspired intense character who stands out markedly; it obliges us to insist on the decorative wealth of expression, harmonious execution, and intensity of relief which the artist knows how to accomplish,” wrote a journalist. The same could be said of our pastel, even if it has no religious connotation whatsoever. Whether or not Maxence's sitter really existed, our *Serenity* is not a portrait, but an evocation, an emotion or contemplation. Characteristic of the artist and masterfully employed, the technique mixing black chalk, pastel, gouache, and gold highlights reinforces this mysterious dimension by variously alternating opacity and depth suggestive of the materials, clean lines and “unfinished” passages.

To use the critic Marc Elder's terms, our pastel is brilliant evidence of an artist with an « illuminator's temperament: “I'd like to say that the spirit of patient old artists who, in the days of yore, decorated Scripture or Hours, blossomed anew in his soul. He is descended from these perfect poets who interlaced colored light in parchment margins. Like them, he possesses the conscience, the integrity of means, the sense of elegant sinuosities, and sumptuous harmonies of distinction and charm.”

M.B. & A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Cyrille Sciamia, *Edgard Maxence : les dernières fleurs du symbolisme*, exh. cat. Nantes, Museum of Fine Arts, Douai, Museum of the Chartreuse, 2010, pp. 35, 78.



19

Constantin MEUNIER

(Etterbeek, 1831 - Ixelles, 1905)

STEEL WORKERS

Circa 1890

Charcoal on chamois paper

Monogrammed lower right

27.5 x 35 cm. (10 ¹³/₁₆ x 13 ³/₄)

Provenance

- Paul Cassirer Collection, Germany.

Painter and Realist sculptor, Constantin Meunier was one of the most eminent representatives of Belgian social art at the end of the 19th century. His brother Jean-Baptiste had been a student of engraving under Luigi Calamatta and exercised strong influence over his younger brother's art. At the same time as his education 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. At this Salon, he discovered Courbet's *Stonebreakers* whose realism would profoundly mark his work.

Until 1884, the artist devoted himself solely to painting, producing genre and history paintings, as well as many religious compositions inspired by his retreats with the Trappists of Westmalle. In 1878, the son of his friend Charles De Groux invited him to Herstal near Liège, a region famous for its arms factories. But Meunier's veritable encounter with the industrial world took place in 1880 when Camille Lemonnier undertook an encyclopedic study of the Borinage region, the mining country of the Hainaut, and invited the artist to join him. This occasion triggered a major artistic turning point and a second

career for Meunier, who discovered both a passion for sculpture and bronze casting which, to him, seemed to come closer to the workmen's labor. Profoundly affected by their condition, he became determined from then on to retranscribe the social and industrial aspects of Belgium in an unvarnished uncompromising reality, beginning with illustrations of Lemonnier's work, *Belgium*. The artist became an equally militant member of the Belgian Worker's Party.

Although he henceforth devoted himself essentially to sculpture, Meunier never ceased painting nor drawing, and multiplied sketches and studies from nature. Starting in 1881-1882, he exhibited a series of drawings and pictures produced during a month-long stay in the area of Liège under the title of *Voyage to the Land of Industry* at the Artistic Circle of Brussels. Later, he devoted several large paintings to Borinage and to the mining villages, each one prepared by numerous studies.

Whether they displayed a single figure (*ill. 1*) or, as in our sheet, a group of workmen in action,

Meunier's graphic works always stand out for their detached realism, the heroic grandeur of his protagonists facing the harshness of the work, the verity in their gestures and their bodies. The artist was fond of charcoal with its fat black line and its intrinsic bond with the mines and furnace fires. The features are drawn incisively and regularly, while emphasizing movements as powerful as they are repetitive. The workers' faces are not individualized, but on the contrary, resemble each other, as if they constitute a chorus, a human machine in which each has a place and precise action.

Certain graphic works by Meunier were later transposed into bronze. Our drawing thus recalls the high relief presented to the Salon of 1894 and later integrated into the *Monument to Work* under the title *Industry* (*ill. 2*). The critic Gustave Geffroy described it as "a summary of beings, acts, expressions, that the artist of Louvain offers for our reflections from several works [...], a strong beautiful work taken directly from the real." (*La Vie artistique*, vol. IV).

A.Z.

Transl. chr

General Literature (Unpublished Work)

- 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.



20

Julio GONZÁLEZ

(Barcelona, 1876 – Arcueil, 1942)

YOUNG WOMAN DRESSING

Circa 1906-1908

Pastel, black chalk and charcoal on paper
Signed upper right: J. González
45.7 x 25.1cm. (18 x 9 7/8 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Son of Concordio Gonzalez, a well known wrought iron worker and metalsmith in Barcelona, Julio Gonzalez began working iron under his father's guidance, while studying painting in the evening at the Fine Arts School. With his brother Joan, he frequented artistic and intellectual circles in Barcelona which were in full swing and centered largely on the artistic cabaret, *Els Quatre Gats*, founded by the modernist painters Santiago Rusinol, Ramon Casas, and Miguel Utrillo. Here he met Pablo Picasso.

When their father died, Joan and Julio decided to sell the family business and pursue their artistic dreams in Paris. In 1899, they arrived and settled at Montparnasse which had become the center of the Parisian avant-garde. The two brothers found friends from Barcelona there, such as Picasso, Manolo Hugué, Paglo Gargallo, and Joaquin Torres-Garcia. They forged new relationships with others such as Max Jacob and Maurice Raynal.

At that time, Julio mainly practiced drawing and pastel, more rarely oils, and was very influenced by Puvis de Chavannes, Degas, and Picasso's blue period (*ill. 1*). His portraits, female figures, and scenes of daily life were presented at the Salons of Autumn and of Independents, as well as at the Salon of the National Society of Fine Arts. About a hundred works can be counted between 1900 and 1908, the date of his brother Joan's early death which affected him profoundly. Although it took several months before he could go back to work, he did so with an energy and extraordinary avidity which pushed him to take up sculpture again – especially iron, forged and cut out – and led him towards abstraction, cubism, and surrealism.

Realized between 1906 and 1908, our pastel figures a woman in slip and pantalettes who is reattaching her garter to her black stocking, while indifferent to the painter's gaze. One has a glimpse of a bed in the room's shadows. A woman dressing is one of Gonzalez' favorite themes at the beginning of his career, but here it is handled with a simplicity and sincerity that allow one to guess at the intimate relationship between the artist and the model. In fact, she is almost certainly Louise, called Jeanne Berton, a French woman who often posed for him and whom he married in 1909. Despite its intimate subject, this large drawing, perfectly finished and signed, was undoubtedly intended for a collector.

As was his custom, the artist outlined the figure's contours with black pencil, while emphasizing shadows and desiring to seize the singularity of the gesture with its linear fluidity. He then reworked the volumes with the real acuity of a sculptor, while revealing himself as a marvelous pastellist: he superimposes and juxtaposes tints, varies the thickness of the substance and line, and uses the wiremarks in the paper to confer an effect of internal scintillation to the whole composition.

A.Z.

The authenticity of our work has been confirmed by M. Philippe Griminger and the Julio González Administration. It will be included in the artist's catalogue raisonné which is in progress.

General Literature (Unpublished Work)

- Tomàs Llorens Serra, *Julio González, Catálogo general razonado de las pinturas, esculturas y dibujos, 1920-1929*, Madrid, 2013, 3 vol. III.



21

Eugène GALIEN-LALOUE

(Paris, 1854 – Chérence, 1941)

LA PORTE SAINT-DENIS EN AUTOMNE

Circa 1920

Gouached Watercolor

Signed lower left

24.6 x 33.3 cm. (9 1/16 x 13 1/8 in.)

Provenance

- France, Private Collection

Born in Montmartre, Eugene Galien-Laloue was the oldest of nine children of the theater decorator, Charles Laloue. He was only sixteen years old when his father's death forced him to quit school and find a job in a notary's office. The young man did not stay there long because he volunteered for the army in 1870 by cheating on his age. Upon returning from the war, he decided to make drawing his trade and may have even been taught by Leon Germain Pelouse (1838-1891), a painter of the Barbizon School. Even so, gaps, especially in technique, remained in his education and explain the originality of his style. He remained invariably solitary, did not adhere to any group, even though he frequented the *Bateau-Lavoir* for a while.

In 1874, he was an illustrator for the French Railroad Society who was responsible for drawing the route for tracks between Paris and the provinces. Galien-Laloue also painted landscapes of the towns he traversed, but mainly he did views of the capital which rapidly became his favorite subject. In 1876, he exhibited *The Quai aux Fleurs in the Snow* at the Museum of Reims, and participated in the Salon the following year where he exhibited an oil painting, *In Normandy*,

and two gouaches: another Norman view and *Banks of the Seine at Sunset*. Gouache, which he assiduously practiced in his work for the Railroads constituted his favorite technique which he ceaselessly improved, and became known in the course of Salons as a virtuoso drawing master.

The Grand Boulevards, one of the most emblematic places in Paris of the Gay Nineties and the Roaring Twenties, with their department stores, cars, metro stops, bourgeois pedestrians and delivery men, were among Galien-Laloue's frequent subjects (*ill. 1*). Between 1904 and 1914, he thus exhibited at the Salons a *View of the Boulevard de la Bonne-Nouvelle*, and then *The Boulevard near the Saint-Denis Gate*, *Boulevard de Strasbourg*, *Saint Martin Gate*, and even *Place Clichy*. Certain of these works were done on site or from photographs and scrupulously respected the topography of the place. Others, as in our drawing, take up motifs dear to the

artist – the blind masses at the Saint Denis Gate, the Haussmannian buildings, the Guimard metro entrances, newspaper kiosks with their zinc domes, the cast-iron lyre lamp posts, the shop displays – and reorganize them so as to recreate the indefinable effervescence of the boulevards.

Light and atmospheric effects remained Galien-Laloue's main preoccupation, hence his preference for cold damp seasons – winter, or as here, autumn -, overcast skies, and the end of the day when the electric lights of the shop windows take over from day light and multiply across the damp sidewalks.

Galien-Laloue's drawings are never dated, but reflect very precisely the fashion of each period and technological progress which fascinated the artist. Thus our work can be situated at the very beginning of the 1920s.

A.Z.

We would like to thank Noé Willer, specialist on the artist, for having confirmed the authenticity of our work.

General Literature (Unpublished Work)

- Noé Willer, *Eugène Galien-Laloue (1854-1941), catalogue raisonné. Le triomphe de Paris*, Paris, New York, 1999.



22

Paul César HELLEU

(Vannes, 1859 - Paris, 1927)

TWO STUDIES OF ALICE HELLEU

Circa 1900

Sanguine, black chalk and white chalk on paper

Signed in pencil, lower right : *Helleu*

60 x 42 cm. (23 5/8 x 16 1/2 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

“Helleu is first and foremost a sketcher of the undulations and serpentine movements of a woman’s body,” wrote Edmond de Goncourt. A Parisian dandy with a long-limbed silhouette entirely clothed in black, Paul-César Helleu incarnated the image of an epoch described by Proust as being all elegance and refinement. He began his career in Jean-Léon Gérôme’s studio where fellow students admired his talents as much as the sureness of his aesthetic judgement. Helleu’s taste caused him to tend toward the Impressionists, as much as towards the 18th century art with which he decorated his residence. He was equally smitten with Japanese art, from which he borrowed the stylization of forms and the taste for elongated silhouettes.

Starting in 1880, he worked for a living at Deck’s, the ceramicist’s, where he developed a friendship with Boldini. His entry into the Salon of 1882 was with a portrait of Deck in the genre that would lead to his celebrity, even if he had tried all the other genres, from seascape to still life. However without question, his female figures and intimate family studies realized in pencil, pastel or dry point revealed the originality of his talent at its best. For that matter, already before the end of the 1890s, Helleu had ceased to exhibit his paintings in favor of graphic works.

His drawings irresistibly evoke late 19th century Parisian salons, fashionable flexible corseted women, and aristocratic elegance, but his depictions of his wife Alice are perhaps the most successful. The artist met the Louis-Guérin family in 1884 through the intermediary of his friend, the painter Rafael de Ochoa y Madrazo with whom he shared a studio. Captivated, Helleu received permission to realize a pastel of the youngest daughter, Alice, who was fourteen years old. One of the first large pastels by Helleu, the *Portrait of Alice Louis-Guérin* was presented at the Salon the same year (Bayonne, Bonnat Museum). This “slender pale young woman with red-gold hair,” in the words of Jacques-Emile Blanche, would never more leave Helleu’s thoughts or work. He married her as soon as she was sixteen years old and she became his favorite model (*ill. 1*).

As can be seen here, the charmingly discreet portraits of Alice capture moments of intimacy and spontaneous gestures filled with marvelous grace. In our sheet, the young woman appears in a negligee, seated at her dressing table. The artist drew her twice. First he lovingly traced her delicate profile, then he rapidly fixed the instant when she turned her back to arrange her hair.

A.Z.

General Literature (Unpublished Work)

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



23

Paul JOUVE

(Marlotte, 1878 – Paris, 1973)

**A CAMEL-DRIVER OF BOU SAADA
HOLDING HIS DROMEDARY BY THE
BRIDLE**

1909

Black crayon, charcoal and ink on paper

Signed, situated, and dated lower right: *jouve paul bou-saada*
09

55 x 39 cm. (21 5/8 x 15 3/8 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Paul Jouve developed a passion for drawing animals long before his father, the portraitist and landscape painter Auguste Jouve, registered him at the School of Decorative Arts. The young man already preferred working from Nature to academic exercises, and assiduously frequented the *Jardin des Plantes*, the horse market, and the slaughter houses, as well as the Museum of Natural History, and the veterinarian school at Maisons Alfort. He was only sixteen years old when he

presented his *Lions of Menelik*, who were kept at the Menagery of the *Jardin des Plantes*. His reputation grew rapidly: he gave a drawing of the frieze of wild animals for the Champs Elysées Gate to the Universal Exposition of 1900; exhibited at the gallery of Samuel Bing who financed his travels to Hamburg and Amsterdam where animals were at liberty; illustrated Rudyard Kipling's *Jungle Books*.

In 1907, winner of the Algerian government's scholarship, the artist was the first boarder, along with Leon Cauvy, at the Abd-el-Tif Villa in Algiers. Jouve met the Algerian painter Maxime Noiré there, and fell in love with his daughter, Annette Madeleine Sebald, whom he married on August 17th, 1908. Fascinated by the Magrab, the artist traveled across it alone, settling first in Bodhar, the French citadel located 170 kilometers south of Algiers, then in the valley of Bou Saâda, the "Pearl of the South" which was more than two hundred kilometers away, and where Noiré had a studio. The immutable desert, the Berbers clothed in white with their faces hidden under their tagelmusts profoundly impressed him. He refined his style under the impact of this immensity, his line became more incisive in order to capture the essence of the forms and amplify the graphic presence of people and animals seen in a barely suggested environment.

Back in Paris in 1909, Jouve participated in the exhibition of the French Orientalist Painters' Society with no less than forty-four compositions, including many animal drawings realized in the Algiers' zoo, but did not exhibit any studies done in the desert. It was in the Salon of the Society of Decorative Artists in 1910 that he showed the *Horseman of Bou Saada* which was noticed by the critic Charles Saunier: "The silhouette is nervous and precise, with sure drawing where details, always well studied, are subordinated to the whole." Out of nineteen works by Jouve which the public could admire the same year in the Salon, five displayed the artist's attachment to Saharian Algeria: *Arab Prayer*; *Arab Horseman*; *Arab Scout*; *Camel at Bou Saada*; and *Camel Lying Down* (n°s 1505, 1506, 1520-1522). Furthermore, five drawings of the same theme figured in the 19th exhibition of the French Orientalist Painters, including two *Arab Horsemen* and three sheets depicting dromedaries, entitled *Standing Camel*, *Camel*, *Camel at Bou Saada* (n°s 211-213).

It is possible that our drawing was one of the works presented in 1910, given its large format, its attentive realization, and the care given to the signature. As was his custom, the artist fled all anecdote, and instead evoked the animal and his driver almost outside of all context other than that summarized by a few schematic palm trees. The dromedary is seen head on in a peaceful hieratic pose which magnifies its powerful anatomy. He fixes the viewer with insistence and curiosity. He is both a real animal, seen and drawn by Jouve at Bou Saada, and an ideal animal, the archetype of all dromedaries of southern Algeria. In contrast, the Berber, his body dissimulated under a broad garment and shadowed face similar to a plurisecular mask, seems impenetrable and indissolubly linked to his mount. The rigorous technique, simplification of volumes and space, and the balanced hatched masses reinforce the sensation of presence, while still preserving the exoticism and mysteriousness of the beast and the camel man.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Félix Marcellhac, *Paul Jouve : peintre sculpteur animalier. 1878-1973*, Paris, éditions de l'amateur, 2005.



24

Firmin BAES

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

OLD WOMAN SPINNING

1943

Pastel on canvas

Signed lower right *Firmin Baes* Verso: countersigned, titled, and numbered 1015

90 x 75 cm. (35 7/16 x 29 1/2 in.)

Provenance

Conserved by the artist until his death.

By inheritance until now.

There was something firm and male yet shrouded in his art. His coloring had sobriety and brilliance. His drawing was broad and almost sculptural. He saw and characterized with a penetrating simplicity [...] Nothing is there for romantic tenderness.

La Belgique artistique et littéraire, vol. XVIII, 1910, p. 367.

Firmin Baes was initiated in drawing very early by his father, Henri Baes, Painter-decorator and professor at the Academy of Brussels. He then received a complete artistic education, first as a student of Léon Frédéric, a family friend, and then at the School of Fine Arts, and finally in a private academy, "la Patte de Dindon" (literally, the Turkey

Claw), which was situated above a public house of the same name on the Grand'Place in Brussels.

Starting in 1898, Baes was part of the *For Art* Circle, founded six years earlier by members of the *Essor* group. *Archers* exhibited at the circle in 1900, and then at the Universal Exposition in Paris, constituted the artist's first big success and made him known to the greater public. From then on, his clientele never ceased to increase, as it was seduced by his gifts as a colorist, his mastery of drawing and talents as a portraitist: sitters in his own family circle were rapidly succeeded by members of the aristocracy and grand Belgian bourgeoisie, beginning with the Countess of Aerschot who commissioned him in 1915.

Baes' first works were in charcoal and oils, but as of the 1910s, the artist became infatuated with pastels which ended up supplanting the other media. The artist elaborated a particular technique of pastel on prepared canvas prepared according to a process he had developed himself and which he kept a secret. Confronted with a fragile velvety substance, his hand evolved equally towards more finesse, roundness, and balance. The painter always began by tracing the main lines in charcoal, and then moved on to color by multiplying the tints in turn sober and faint, or vigorous and flamboyant, full of the pastel substance or delicately stumped with his fingers. With the same patient application, he went into all the details, as much in the foreground as in the background.

Baes spent winters in Brussels, in his mansion on Avenue Molière, and summers in the countryside, notably Faulx-les-Tombes near Namur. He rented the City Château there, then bought a piece of land and had a villa built there which he named "Le Chenois." At Faulx-les-Tombes where his repertory was already vast – portraits, but also landscapes, still life, female nudes, and interior scenes – was enriched to include depictions of young or old peasants in simple poses. Realized from life, these pastels are neither portraits properly speaking, nor figures of fantasy, but memories set to canvas the rustic atmosphere and people of the countryside where he had grown up and which he avidly sought out.

Our work is one of these simple compositions, often produced at the Chenois, in front of an open window overlooking the peaceful landscape of Faulx-les-Tombes. Baes habitually spent the morning on portraits and the afternoon on still lifes. Thus this soft morning light envelopes the figure of the Spinner and slides over her working hands, her grey hair, and the wood of the loom. The old woman's eyes gaze down on the wool flowing between her fingers, but she seems absent, absorbed in her thoughts. With her white bonnet, the verity and simplicity of her gesture, she appears to come out of a painting by one of the Dutch masters of the Golden Age. The coloring, in a harmony of greys, blues, and ochres, as well as the precise rendering of details and materials contribute to this impression. Only the spinner's scarf with its insistent abstract design, and the villa surrounded by trees and bordered by haystacks visible through the window resituate the scene in his epoch.

A.Z.

Related Literature

- Georgette Naegels-Delfosse, *Firmin Baes*, Bruxelles, Éditions d'Art Associés, 1987, ill. p. 152.

| INDEX ALPHABÉTIQUE

Firmin BAES.....	24
François BOUCHER.....	8
Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon.....	2
Théodore CHASSÉRIAU.....	16
Daniel DUMONSTIER.....	1
Eugène GALIEN-LALOUE.....	21
Marguerite GÉRARD.....	12
Julio GONZÁLEZ.....	20
Henri Joseph HARPIGNIES.....	17
Nicolas II HUET.....	15
Paul César HELLEU.....	22
Paul JOUVE.....	23
Louis-Eugène LARIVIÈRE, attribué à.....	14
Philippe DE LASALLE.....	7
André Jean LEBRUN.....	13
Clément-Pierre MARILLIER.....	10
François MAROT, attribué à.....	6
Edgard MAXENCE.....	18
Constantin MEUNIER.....	19
Pierre PUGET.....	4
Guido RENI.....	3
Mathieu Ignace (Matthijs Ignaas) VAN BRÉE.....	11
Frans VAN DE KASTEELE dit Francesco DA CASTELLO.....	5
Joseph VIVIEN.....	9





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 979-10-94395-09-7