



GALERIE
ALEXIS BORDES

LE GOÛT FRANÇAIS
TABLEAUX & SCULPTURES DU XVII^E AU XIX^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.

*«J'ai vu un ange dans le marbre
et j'ai seulement ciselé jusqu'à l'en libérer»*

Michel-Ange (1475-1564)

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance

À mon père **Patrick**,
in memoriam †



LE GOÛT FRANÇAIS
TABLEAUX & SCULPTURES DU XVII^E AU XIX^E SIÈCLE

FRENCH TASTE
17TH TO 19TH CENTURY PAINTING AND SCULPTURE

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

avec la collaboration de Marie BERTIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du mardi 10 novembre au vendredi 4 décembre 2015

ouverture le samedi 14 novembre

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

escalier 2, 2^e étage droite

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

REMERCIEMENTS

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

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

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

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

Musée d'Adelaïde (Australie) ; Kunsthistorische Museum de Berlin ; Musée des Beaux-Arts de Nancy ; École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia ; le Fitzwilliam Museum de Cambridge ; Musée Louis-Philippe ; château d'Eu ; Musée de la Comédie Française ; Getty Research de Los Angeles ; Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau ; le Musée Cognacq-Jay, Galeries Nationales d'Ottawa, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National du Château de Compiègne, Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Musée des Beaux-Arts de Troyes, Musée des Beaux-Arts de Dôle, Musée des Beaux-Arts de Montréal...

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

Monsieur Jean-Claude BOYER

Historien de l'art

Chercheur honoraire au CNRS

Monsieur Dominique BRÈME

Directeur du château de Sceaux

Monsieur Jérôme DELAPLANCHE

Chargé de l'histoire de l'art à la Villa Médicis

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Sylvain LAVEISSIERE

Conservateur en chef honoraire des peintures au Musée du Louvre

Monsieur Nicolas

SAINTE FARE GARNOT

Directeur du Musée Jacquemart André

Madame Amélie SIMIER

Directrice des Musées Bourdelle et Zadkine

Madame Chantal BEAUVALOT

Historienne de l'art

Monsieur Eddie TASSEL

Historien de l'art

Monsieur Edouard VIGNOT

Historien de l'art

Madame Caroline CORRIGAN

Restauration de dessins

Monsieur Piotr DZUMALA

Restaurateur et photographe

Monsieur Michel GUILLANTON

Encadrement

Monsieur Galilée HERSON-MACAREL

Atelier de restauration de Luynes

Atelier HUBER

Monsieur Jean-Paul BOULCOURT

Doreur

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement et montages

Madame Alexandra ZVEREVA

Rédaction du catalogue

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Rédaction du catalogue

Art Go

Monsieur Florent DUMAS

Photographe

Monsieur Michel BURY

Photographe

Madame Christine ROLLAND

Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Création et mise en page du catalogue

Imprimerie GRAPHIK PLUS

Monsieur Bernard MARINNES

Impression du catalogue

PRÉFACE

Ce nouveau catalogue vient ponctuer une certaine maturité après vingt ans de carrière en tant que marchand de tableaux.

Des parents antiquaires ont su m'insuffler dès le tout jeune âge la passion pour la belle peinture, particulièrement celle du XVIII^e siècle français. C'est l'époque où les arts décoratifs vont atteindre leur apogée entre le souci du beau, de l'harmonie et du raffinement, reflet d'un certain art de vivre.

« Le goût français » résume bien le cheminement de cette nouvelle exposition qui évoque les plus grands noms d'artistes tels que Jean-Baptiste Pater, François Boucher, Noël Hallé, François Hubert Drouais etc.

Ayant toujours été attiré par l'éclectisme, nous allons vous faire découvrir des œuvres du XVII^e siècle à la fin du XIX^e siècle. En effet, je ne puis m'empêcher de « faire converser » des peintures et sculptures provenant de collections plus au moins prestigieuses et dotées d'un pouvoir d'attraction qui nous rend la vie plus légère.

Comme l'a pleinement exprimé Léonard de Vinci, « la peinture est une poésie qui se voit au lieu de se sentir et la poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir ».

J'espère que vous aurez le même plaisir que moi à déguster la qualité de cette sélection.

This new catalogue marks the twentieth anniversary of my career as an art dealer.

At a very young age, I developed a passion for beautiful painting, especially from 18th century France, thanks to the encouragement of my parents who were antique dealers. In the 18th century, the visual arts reached their apogee in balancing the care for beauty, harmony, and refinement as a reflection of a certain art of living.

"French Taste" summarizes perfectly the path of this new exhibition which evokes the names of the greatest artists, such as Jean-Baptiste Pater, François Boucher, Noël Hallé, François Hubert Drouais, et al.

Having always been attracted to eclecticism, we will invite you to discover works from the 17th through the late 19th centuries. In fact, I could not resist making paintings and sculptures from both prestigious and lesser collections "converse" while they exercise their power of attraction which brightens our lives.

As Leonardo da Vinci stated so completely, "painting is poetry which can be seen instead of felt, and poetry is painting that is felt rather than seen."

I hope that you will have the same pleasure as I do in savoring the quality of this selection.

Alexis Bordes

Paris, octobre 2015

Charles POERSON
(Metz, 1609-Paris, 1667)

1 | VÉNUS AVEC SES FILS, ÉROS ET ANTÉROS OU ALLÉGORIE DE L'AMOUR SACRÉ ET DE L'AMOUR PROFANE

Circa 1645

Huile sur toile.

93 x 75 cm

Provenance

- Rome, collection particulière jusqu'en 2006.
- États-Unis, collection particulière.
- Prêté au Los Angeles County Museum of Art en 2012-2013.

Étrange destin que celui d'Antéros, frère cadet d'Éros. Fils lui aussi d'Aphrodite et d'Arès, ailé et armé d'un arc, il incarne l'amour réciproque et pourchasse ceux qui se moquent des sentiments, mais demeure beaucoup moins connu que son frère. Car il est aussi l'antipathie et l'aversion : il sépare quand Éros unit, même s'il empêche par là les êtres de nature dissemblable de se confondre. Dans une version fixée pour la première fois par Themistius au IV^e siècle, Aphrodite, inquiète qu'Éros ne grandissait pas, lui donna un frère parce que l'amour, pour croître, a besoin d'une réponse, d'un sentiment inverse. L'art antique représente souvent les deux frères se battant pour éprouver la force de l'attachement des amants. Cette notion de la dualité de l'amour s'enrichit, à la Renaissance, des idées chrétiennes et néoplatoniciennes : Éros ou Cupidon personnifiant alors l'amour terrestre, tandis qu'Antéros symbolise l'amour céleste et vertueux.

C'est ainsi que lorsqu'Andrea Caselli fut, en 1565, chargé par le cardinal Hippolyte d'Este de restaurer sa Vénus antique dite *Vénus assise*, retrouvée à Rome quelques cinquante ans auparavant¹, non seulement il lui recréa la tête et les bras, mais la flanqua également de deux putti ailés, celui de gauche essayant d'attraper une grappe de raisin que sa mère tient dans la main. Ce dernier est clairement désigné sous le nom d'Antéros par Giovanni Battista Cavaliere dans son recueil de statues romaines paru en 1585, le raisin prenant alors tout son sens profondément chrétien d'autant plus évident dans la demeure d'un prince de l'Église (*ill. 1*). La même *Vénus assise* servit également au décor, ostensiblement antiquisant, de la salle des bains (*stufetta*) du cardinal Bibbiena au Vatican réalisé en 1516 sur les dessins de Raphaël. La pose de la déesse est reprise

dans la fresque *Vénus se blessant avec une flèche de Cupidon*, largement connue à travers toute l'Europe grâce à la gravure d'Agostino Veneziano (*ill. 2*). Ici, point d'Antéros, mais l'Amour vainqueur représenté sous les traits d'un enfant (étonnamment sans ailes dans la gravure) sur lequel s'appuie la déesse affaiblie².

Au siècle suivant, époque où le mélange d'allégories mythologiques et d'allusions chrétiennes cher au Maniérisme était devenu plus discret et savant, les gravures de Cavaliere et de Veneziano, si différentes dans leur interprétation de l'antique *Vénus assise*, inspirèrent l'un des artistes français les plus réputés du XVII^e siècle dont on redécouvre l'œuvre depuis une vingtaine d'années : Charles Poerson.

Né à Metz, ville française depuis la conquête des Trois Évêchés par Henri II, Charles Poerson passa son enfance à Vic-sur-Seille, ville natale de Goerges de La Tour, mais le premier apprentissage chez cet illustre artiste semble à exclure. La formation de Poerson demeure à préciser, mais les recherches de Barbara Brejon de Lavergnée, Nicole de Reyniès et Nicolas Sainte Fare Garnot permettent de la situer en Lorraine, probablement chez Claude Dogoz à Vic, puis dans un atelier à Nancy (celui de Jean Leclerc ?). Dès 1636, on retrouve Poerson à Paris, témoin au mariage du peintre Michel Corneille. Comme Corneille, le peintre lorrain appartenait alors à l'entourage de Simon Vouet (1590-1649) qui dominait la scène artistique parisienne, sans pour autant en avoir été l'apprenti comme on le croyait autrefois.

Tout en conservant un lien privilégié avec le maître, Poerson établit son propre atelier vers 1638 et reçoit de nombreuses commandes, dont celle, la plus prestigieuse, d'un *May* pour la corporation des orfèvres en 1642 (*ill. 3*). Bien installé,



reçu maître dans la corporation parisienne, académicien dès 1651, l'artiste se vit confier la réalisation de peintures à sujets religieux et mythologiques, de cartons de tapisseries et de grands décors : la chapelle de la Congrégation des Messieurs dans la maison professe des Jésuites, les salles de l'hôtel de Guénégaud et, enfin, l'appartement d'Anne d'Autriche au Louvre.

Ouvert aux expériences de ses confrères, sensible aux inflexions stylistiques qui avaient amené l'art français de la première moitié du XVII^e siècle du maniérisme tardif de George Lallemant au classicisme de Charles Le Brun en passant par le « grand genre » de Vouet et l'atticisme de Sébastien Bourdon, Poerson ne se départit jamais de sa volubilité naturelle, de ses compositions savantes et resserrées, ni de son attirance pour les couleurs éclatantes et les accents lumineux prononcés.

Notre peinture s'inscrit pleinement dans la production artistique des premières années parisiennes de Poerson, marquée par son passage dans l'atelier de Vouet, mais forte aussi des réminiscences de l'art lorrain. La référence à l'antique et à la haute Renaissance italienne de Raphaël est une constante chez Poerson, toujours assimilée et adaptée à la manière propre de l'artiste. Ici, Éros de Raphaël et de Veneziano perd la flèche qui blessait sa mère pour jouer nonchalamment avec un ruban qui court d'une épaule à l'autre. La déesse est puissante : sa posture relâchée et son port de tête altier augurent le *Portrait de Louis XIV en Jupiter* peint par Poerson vers 1652 pour célébrer la victoire du roi sur la Fronde (Versailles, inv. 8073, *ill. 4*). La grappe de raisin représentée par Cavalieri est logiquement déplacée vers la main gauche de Vénus, et la gestuelle d'Éros devenu Antéros rendue plus vive. Pourvu de petites ailes, il doit grandir encore pour l'atteindre, d'où le sourire moqueur de son frère aîné, Éros. L'interprétation à donner à notre toile est donc celle même de la statue antique restaurée à la Renaissance, mais augmentée de toute une réflexion menée depuis le concile de Trente sur la coexistence de l'amour profane et de l'amour sacré. La question se pose de l'antériorité de notre *Allégorie de l'Amour sacré et profane* et de *l'Allégorie de la Richesse* de Simon Vouet qui met en scène une figure féminine et deux enfants : « Éros » présentant les colliers précieux, et « Antéros » pointant son doigt vers le ciel (vers 1640, huile sur toile, 170 x 124 cm, Louvre, inv. 8500). Contrairement à la grande toile de Vouet qui avait rejoint les collections royales, notre peinture paraît avoir orné le cabinet de quelque amateur, capable d'une telle méditation érudite et sachant apprécier la caractère tendrement sensuel de l'œuvre.

Car non seulement Poerson combine et modifie ici les gravures qui sont ses sources d'inspiration, mais il se révèle dans ce qui faisait la particularité et le charme de sa manière à



Ill. 1.
Giovanni Battista Cavalieri,
Antiquarum statuarum urbis Romæ primus et secundus liber,
 Rome, 1585, pl. 51.



Ill. 2.
Agostino Veneziano d'après Raphaël.
Vénus et amour.
 1516. Gravure au burin.

l'époque où l'influence de Vouet dans son œuvre était la plus forte. Notre Vénus avec ses grands yeux, sourcils fins, nez long et petite bouche entrouverte est ainsi la sœur jumelle de bien des femmes de Poerson, comme Hélène du cuivre datable du milieu des années 1630 ou Camma de la peinture réalisée vers 1650 (*ill. 5*). Le traitement porcelainé des chairs, celui des mèches de cheveux, les doigts effilés, les yeux agrandis aux pupilles brillantes et paupières inférieures légèrement tombantes, les drapés cassants et entortillés, les ciels bleu intense touchés de rayons dorés du soleil couchant peuvent ainsi mieux préciser l'art de Poerson à ses débuts à Paris.

A.Z.

Bibliographie

- Barbara Brejon de Lavergnée, Nicole de Reyniès, Nicolas Sainte Fare Garnot, *Charles Poerson. 1609-1667*, Paris, Arthéna, 1997.

¹ Vatican, Museo Chiaramonti. L'état avant restauration est connu grâce au dessin de Marcantonio Raimondi (Vienne, Albertina). Voir : Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & Antique sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford University Press, 1986, p. 62, n° 17.

² On doit également citer la *Vénus et Cupidon* de Hendrik van Balen (daté de 1600, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv. 3256) qui reprend la pose de la *Vénus assise*, mais ne conserve que le putti de droite transformé en Éros et remplace la grappe de raisin en bouquet de fleurs.



Ill. 4.
Charles Poerson. *Portrait de Louis XIV en Jupiter.*
Circa 1652. Huile sur toile. 166 x 143 cm.
Versailles, inv. MV 8073.



Ill. 3.
Charles Poerson.
La Prédication de Saint Pierre.
(ricordo du May de Notre-Dame)
1642. Huile sur toile. 76,2 x 61,6 cm.



Ill. 5.
Charles Poerson.
L'Empoisonnement de Camma et Synorix au temple de Diane.
Circa 1650. Huile sur toile. 128 x 121 cm. Metz, musée des Beaux-Arts,
inv. 942.

Nicolas de LARGILLIERRE

(Paris, 1656 - 1746)

2 | PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME À LA CRAVATE ROSE

Circa 1680

Huile sur toile ovale.

81 x 66 cm

Beau cadre en bois sculpté et doré à décor de fleurettes d'époque Louis XIV.

Provenance

- France, collection particulière.

Bien que né à Paris en octobre 1656, Nicolas de Largillierre fit son apprentissage à Anvers, où son père, marchand chapelier, déménagea la famille quand le futur portraitiste n'avait que trois ans. Dans cette ville riche de son commerce et de sa guilde de Saint-Luc illustrée par des artistes tels que Rubens, Van Dyck ou Jordaens, le jeune homme plein de talent put acquérir un métier solide. Il ne lui fallut que six ans passés dans l'atelier d'Antoon Goubau (peintre de bambochades italianisantes représentant foires et marchés), pour être reçu lui-même en 1674 dans l'estimable institution, à l'âge seulement de dix-huit ans. L'année suivante, il quitta Anvers pour Londres, en compagnie du paysagiste Pieter Rysbrack, admis dans la guilde en même temps que Largillierre.

Si les quatre premières toiles connues de Largillierre, datées de 1677 et 1678, sont des natures-mortes, et si son activité attestée en Angleterre concerne principalement l'agrandissement des tableaux des collections royales et la décoration, l'artiste semble avoir rapidement choisi de se spécialiser dans le portrait, probablement non sans l'influence de Sir Peter Lely (1618-1680), premier peintre de Charles II. On peut avec certitude dater du séjour londonien le portrait ovale de Pieter Van der Meulen (1638-après 1670) connu d'après la gravure en manière noire d'Isaac Beckett (*ill. 1*), tandis que l'arrivée de Largillierre à Paris en 1679 fut marquée par un grand et ambitieux portrait du voyageur et diamantaire Jean-Baptiste Tavernier, représenté en pied et portant l'habit moghol qui lui fut offert par Shaista Khan, l'oncle de l'empereur (huile sur toile, 212 x 121 cm, Brunswick, Herzog Anton-Ulrich Museum, inv. GG 520)¹. Véritable démonstration du talent du jeune peintre qui voulut frapper les esprits avec cette profusion d'étoffes orientales d'une variété incroyable de tons jaunes, ce portrait spectaculaire semblait le contraire de celui d'Adam Frans Van der Meulen

(1632-1690), frère de Pieter et illustre peintre de batailles de Louis XIV qui avait introduit Largillierre auprès de Charles Le Brun (*ill. 2*). Postérieur de quelques deux ou trois ans seulement, il frappe par sa retenue toute flamande et sa manière fondue. Quant au *Portrait de Charles Le Brun*, morceau de réception du peintre à l'Académie commandé en 1683 et livré en 1686 (huile sur toile, 232 x 187 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 5661), il devait réunir toutes les facettes de l'art déjà affirmé de Largillierre : l'élégance détendue de la pose, le dessin attentif des yeux, les carnations formées par superposition de glacis de tons froids et chauds, la description soignée des matières, la juxtaposition hardie des couleurs, les drapés amples aux ombres profondes et reflets inattendus.

Dès ses premiers portraits, Largillierre se révéla ainsi un artiste attentif et observateur, capable de nourrir son inspiration et sa technique aussi bien à travers des créations anversoises vues avant son départ pour Londres, que de la tradition anglaise initiée par Van Dyck et portée à son paroxysme par Sir Peter Lely, le tout sans jamais quitter sa manière très personnelle née de son parcours atypique. Dans l'œuvre immense du portraitiste, ces premiers tableaux sont d'autant plus précieux qu'ils révèlent l'affirmation d'un style qui allait séduire l'exigeante clientèle française pendant plus de soixante ans. Mais ce sont aussi les portraits les plus rares et sur lesquels souvent les renseignements manquent, plongeant dans l'anonymat leurs modèles. Aussi, le superbe double portrait d'un *Jeune homme et de son précepteur* signé et daté de 1685 (huile sur toile, 146 x 114,8 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.26), celui, ovale, d'un *Homme inconnu* (huile sur toile, 80 x 65 cm, États-Unis, collection particulière, *ill. 4*) ou encore notre portrait d'un *Jeune homme à la cravate rose*.



D'une étonnante poésie, notre tableau est datable, grâce notamment à la coiffure du jeune homme et à la forme de son habit, du tout début des années 1680. Le jeune modèle pourrait être Français, fils de quelque officier royal, mais aussi Flamand, issu de cette communauté artistique dont Largillierre était proche, à Londres, puis à Paris. Pour éviter la monumentalité propre aux portraits en ovale, qui seyait pourtant si bien aux frères Van der Meulen, l'artiste sépare la volumineuse draperie en deux parties et en retourne les bords, de façon à montrer le riche revers de soie jaune et or et de réduire l'emprise du bleu lapis-lazuli. Il donne la part belle à la chemise garnie de dentelle, à l'habit de soie blanche galonné d'or et à la cravate rose pâle qui zigzague et prend des reflets bleutés au contact du velours du drapé. Enfin, Largillierre réintroduit également la main gauche qui esquisse un geste d'une élégance venue tout droit de Van Dyck, et traite la chevelure sombre du jeune garçon en touches quasi estompées qui se fondent dans l'arrière plan brun, mettant toute la lumière sur le visage éclatant de jeunesse et le regard interrogateur du modèle.

On doit rapprocher notre œuvre d'un portrait conservé dans une collection particulière et qui offre des ressemblances frappantes (huile sur toile, 72 x 58,5 cm, collection particulière, *ill. 3*). Il représente un jeune homme dont les traits rappellent fortement ceux de notre modèle. Le vêtement est également très semblable, entouré d'une draperie du même bleu. Seul le format rectangulaire et le regard détourné du jeune homme interdisent de voir dans cette toile le pendant de notre tableau. Au revers de la toile de rentoilage, ce second portrait porte une inscription « peint par N. de Lagrillière 1698 ». Mais si l'attribution ne souffre aucune interrogation, la date s'avère manifestement trop tardive, le vêtement et la coiffure du jeune homme appartenant encore aux années 1680, ce qui laisse supposer une mauvaise retranscription d'annotations anciennes. Le doute pèse également sur l'identification du modèle à « Girardin de Vauvrey », nom que le tableau portait chez les descendants de cette illustre famille. Il ne peut en effet s'agir des enfants de Jean-Louis Girardin de Vauvray (1647-1724), commissaire général des armées navales et intendant général de la marine à Toulon. Son fils aîné, Alexandre Louis de Girardin (1685-1745), futur brigadier des armées, était trop petit lorsque le tableau fut réalisé. Quant au cadet, Louis-Alexandre, qui choisit la carrière parlementaire, il naquit en 1698 seulement.

A.Z.

Nous remercions M. Dominique Brème d'avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre d'après photographie.

Bibliographie

• Nicolas Sainte Fare Garnot, Dominique Brème, *Nicolas de Largillierre. 1656-1746*, catalogue d'exposition Paris, musée Jacquemart-André, 2003.

¹ Gravé par Johann Hainzelman dans *Les Six Voyages de Jean-Baptiste Tavernier*, Paris, G. Clouzier, 1679. Il est à noter que le père de Tavernier était originaire d'Anvers.



Ill. 1.

Isaac Beckett d'après Nicolas de Largillierre.

Portrait de Pieter Van der Meulen.

1686. Estampe à la manière noire.

Londres, National Portrait Gallery, inv. NPG D11500.



Ill. 2.

Nicolas de Largillierre.

Portrait d'Adam Frans Van der Meulen.

Circa 1780-1783.

Huile sur toile. 72,4 x 59,7 cm.



Ill. 3.
Nicolas de Largillierre.
Portrait présumé de M. Girardin de Vauvrey enfant.
Circa 1785. Huile sur toile. 72 x 58,5 cm.
Collection particulière.



Ill. 4.
Nicolas de Largillierre.
Portrait d'homme inconnu.
Circa 1785. Huile sur toile. 80 x 65 cm.
États-Unis, collection particulière.

Jacques VAN SCHUPPEN

(Paris, 1669 - Vienne, 1751)

3

LA CHASSE DE MÉLÉAGRE (DEUXIÈME ESQUISSE)

1704

Huile sur papier maroufflé sur toile et sur bois.

Au revers, traces d'un cachet atmorié de cire rouge.

33,8 x 44,6 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Pouvoir retracer le cheminement de la création artistique est un privilège aussi rare que précieux, puisqu'il est nécessaire de réunir l'esquisse préparatoire et le tableau afin d'apprécier les changements apportés par l'artiste dans la composition, l'agencement des figures ou leur gestuelle. C'est donc d'autant plus extraordinaire de retrouver une ébauche intermédiaire, réalisée rapidement à l'huile sur papier et préservée par miracle de la destruction qui attendait ces œuvres particulièrement fragiles.

Il y a trois ans à peine, le musée Fabre de Montpellier, heureux détenteur du morceau de réception à l'Académie de Jacques Van Schuppen représentant la *Chasse de Méléagre* (ill. 3), accueille dans ses collections l'esquisse préparatoire à l'huile sur bois, très différente dans la mise en place et les détails (ill. 1). La réalisation de notre huile sur papier est à situer entre ces deux peintures, puisqu'elle augure la grande toile à venir tout en conservant quelques idées de l'esquisse et en introduisant des éléments finalement non retenus par l'artiste. Elle permet également de reconsidérer une autre *Chasse de Méléagre* de Van Schuppen conservée à Brunswick et que l'on pensait jusqu'alors n'être qu'une version postérieure (ill. 2).

Jacques Van Schuppen était le fils de Pierre Van Schuppen (1627-1702), graveur anversoïse installé en France depuis 1655 environ. Accueilli par la colonie flamande résidant dans le quartier de la rue du Four, il se lia d'amitié avec Philippe de Champaigne, Robert Nanteuil et Nicolas de Largillierre. Son succès fut rapide et il intégra l'Académie en 1663. À en croire Mariette, son dessein fut de faire de son fils un graveur, « mais, persuadé qu'on ne réussit dans cet art qu'autant qu'on a acquis quelque connoissance dans la peinture, parce qu'on a presque toujours des tableaux à graver, il le plaça auprès de M. de Largillierre. C'étoit mal

s'y prendre, car la peinture paroissoit dans cette école avec tant d'éclat que quiconque y entroit ne pouvoit se refuser à se consacrer tout entier à elle¹ ». Fils d'un ami proche, le jeune peintre jouit d'un traitement de faveur dans l'atelier du célèbre portraitiste, au point qu'en parlant des élèves de Largillierre, Dézallier d'Argenville précise que celui-ci « n'a cependant mis le pinceau à la main qu'au sieur Van Schuppen² ».

Si les premières œuvres connues de Van Schuppen sont des portraits marqués par l'influence de son maître, l'ambition de l'artiste était d'entrer à l'Académie non pas en tant que portraitiste, mais en tant que peintre d'histoire. Avec Bernard Picart, lui aussi fils d'un graveur, il s'appliqua à étudier la figure humaine chez l'anatomiste Alexandre Litter. Fort de cet enseignement, il se présenta à l'Académie le 26 janvier 1704, à l'âge de trente-quatre ans, fut agréé à la pluralité des voix et reçut du directeur Antoine Coysevox le sujet de son « ouvrage de réception ».

Tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, le sujet choisi fut la *Chasse de Méléagre*. Fils d'Œnée, roi de Calydon, Méléagre mena la battue organisée contre le sanglier monstrueux envoyé par Artémis pour punir Œnée d'avoir omis de lui sacrifier. Pour abattre l'animal, le roi fit appel à de nombreux héros comme Jason, Nestor, Thésée, les Dioscures ou Atalante qui parvint à blesser le sanglier de sa flèche, permettant à Méléagre de l'abattre avec son javelot.

Ce thème fut déjà brillamment traité par les deux artistes auxquels se référait l'Académie en ce début du XVIII^e siècle : Charles Le Brun (carton de tapisserie tissée entre 1662 et 1668, Paris, musée du Louvre, inv. 2899) et Pierre Paul Rubens (ill. 4). Autant dire la difficulté que Van Schuppen devait surmonter. Il ne tarda cependant pas à présenter, le 1^{er} mars 1704, son esquisse, agréée par les académiciens après un vote « par les fèves ». L'artiste œuvra à son tableau dans







l'une des salles de l'Académie et le présenta le 26 juillet, soit avant les six mois accordés selon la tradition. Reçu, il participa au Salon la même année avec plusieurs portraits, tableaux de genre, d'histoire, ainsi que des natures-mortes. Deux ans plus tard, Van Schuppen fut attiré par le duc Léopold en Lorraine, où il resta près de six ans, avant de partir en Autriche, nommé peintre de l'empereur, puis directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne en 1725. Le morceau de réception de l'artiste, une imposante huile sur toile, fut envoyé par l'État au musée de Montpellier en 1803 (*ill. 3*). Quant à l'esquisse présentée à l'Académie en mars 1704, on s'était accordé à y reconnaître le petit tableau conservé maintenant dans ce même musée (*ill. 1*). Or, la disparité entre cette œuvre et la peinture achevée, bien que particulièrement révélatrice, est trop importante pour y voir l'ébauche soumise à l'approbation des académiciens. Il semblerait plus judicieux de croire, comme Pierre Schreiden, l'auteur de l'unique monographie sur Van Schuppen et qui ignorait l'existence de cette esquisse, ainsi que de la nôtre, que le tableau montré en mars est celui de Brunswick (*ill. 3*), très imposant et ambitieux. Notre petite huile sur papier garderait alors la trace de la réflexion de l'artiste entre sa première pensée et la toile destinée à subir le jugement des peintres tels qu'Antoine Coypel, Jean Jouvenet ou Charles de La Fosse.

En considérant l'ensemble des quatre peintures, il s'avère que Van Schuppen était conscient des attentes de l'Académie. Sa première esquisse est sombre et relativement confuse, même si la composition basée sur deux échappées en diagonale, l'une de Méléagre et l'autre d'Atalante, est déjà celle du tableau final. Le moment choisi est celui du coup fatal porté par le héros au sanglier. Le souvenir de Largillier et, à travers son enseignement, de la peinture anversoise, est ici particulièrement présent, notamment dans le traitement des frondaisons épaisses ou les chiens, tandis que l'homme nu soufflant dans une corne derrière Méléagre est repris du *Triomphe de Bacchus et d'Ariane* du palais Farnèse, citation savamment interprétée et appréciée des académiciens. De même, la *Chasse de Méléagre* de Rubens (*ill. 4*) est subtilement évoquée par l'emploi des mêmes couleurs pour les vêtements des principaux protagonistes (bleu, rouge et violet), le chien agonisant sous le poids de la bête et le cadavre d'un chasseur, sur le devant de la scène chez l'illustre Anversois et à l'arrière-plan chez Van Schuppen.

Notre petite huile repense profondément le thème. D'abord, au lieu de montrer le moment où Méléagre transperce l'animal ou, comme Le Brun, celui où il est atteint par la flèche d'Atalante, Van Schuppen décide de figer l'action juste avant le coup de lance du héros. Celui-ci arbore

désormais une armure qui le distingue immédiatement des autres chasseurs. Ensuite, le cadrage est élargi, ce qui permet d'inclure un nombre plus important de figures, tout en laissant plus d'espace aux mouvements des hommes et des chiens. Notre esquisse annonce également tout un travail sur le clair-obscur qui sera repris dans la version agrandie de Brunswick : la lumière auparavant concentrée sur le corps dénudé de Méléagre rendu avec toute la précision anatomique, définit maintenant l'action des chasseurs et illumine le lointain qui ressemble à un champ de bataille. Les figures sont par ailleurs agencées différemment à l'instar de l'homme nu à la corne complètement dégagé ou du sanglier, plus menaçant debout. Enfin, la palette s'éclaircit et gagne en tons jaunes et dorés.

La toile finale, réalisée à l'Académie, simplifie la composition en supprimant notamment la petite butte sous les pieds d'Atalante et quelques personnages secondaires, ainsi que les cadavres jonchant le sol. L'artiste plonge dans l'ombre toutes les figures à l'exception du héros, de l'héroïne qui paraît plus déterminée et puissante, et des chiens. La forêt n'est plus qu'un décor et la belle souche qui servait de repoussoir est remplacée par un amas de carquois et le chien blessé de la première esquisse. Le tout porte davantage la marque de l'art de Le Brun et annonce le goût du XVIII^e siècle pour les poses dansantes et détails précieux.

Témoin de ce changement de goût, mais aussi de l'assimilation des influences flamandes par l'art académique français, notre œuvre en est également d'une technique très libre de l'esquisse à l'huile sur papier, utilisée par les peintres dès la fin du XVII^e siècle. Elle conserve le trait spontané de Van Schuppen en train d'élaborer le *modello* qu'il allait présenter aux académiciens, ses recherches sur la couleur des vêtements et les reflets de lumière, la musculature saillante des serviteurs rendue avec science, la masse ténébreuse des arbres, la course effrénée des chiens saisie en quelques touches, le tourbillon des figures autour de la bête noire et la tension dramatique du moment où se croisent les regards de Méléagre et du sanglier de Calydon.

A.Z.

Œuvres en rapport

- Première esquisse : huile sur bois, 42 x 52 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 2012.1.1.
- Troisième esquisse : huile sur toile, 88,5 x 116,5 cm, Brunswick, Anton-Ulrich-Museum, inv. 472.
- Morceau de réception : huile sur toile, 162 x 228 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. D803.1.20.

Bibliographie

- Pierre Schreiden, « Jacques van Schuppen (1690-1751) », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XXXV, Vienne, 1982, p. 1-107.
- Pierre Schreiden, *Jacques Van Schuppen. 1670-1751. L'influence française à Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié du XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1983.
- Joachim W. Jacoby, Anette Michels, *Die Deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts. Herzog Anton-Ulrich-Museum*, Brunswick, 1989, p. 226.

¹ P. J. Mariette, *Abécédario*, Paris, 1859-1860, t. VI, p. 8.

² A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, t. IV, p. 303.



Ill. 1.

Jacob van Schuppen.

La Chasse de Méléagre (Méléagre tue le sanglier de Calydon)
(première esquisse)

1704. Huile sur bois. 42 x 52 cm.

Montpellier, musée Fabre, inv. 2012.1.1.



Ill. 2.

Jacob van Schuppen.

Méléagre tue le sanglier de Calydon (troisième esquisse).

1704. Huile sur toile. 88,5 x 116,5 cm.

Brunswick, Anton-Ulrich-Museum, inv. 472



Ill. 3.

Jacob van Schuppen.

La Chasse de Méléagre (Méléagre tue le sanglier de Calydon)

1704. Huile sur toile. 162 x 228 cm.

Montpellier, musée Fabre, inv. D803.1.20.



Ill. 4.

Peter Paul Rubens.

La chasse de Méléagre et d'Atalante.

Circa 1616-1620. Huile sur toile. 257 x 416 cm.

Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 523.

Louis ELLE le Jeune, dit FERDINAND

(Paris, 1649-Rennes, 1717)

et Joseph PARROCEL (pour l'arrière-plan)

(Brignoles, 1646 - Paris, 1704)

4

PORTRAIT DE MARIE CHARLOTTE DE LA PORTE-MAZARIN, MARQUISE DE RICHELIEU (1662-1729), EN DIANE CHASSERESSE

Circa 1690-1695

Huile sur toile.

117 x 91 cm

Beau cadre en bois sculpté et doré à décor de feuilles de laurier d'époque Louis XIII

Provenance

- Italie, collection particulière.

Notre tableau appartient au genre du portrait mythologique¹. Le croissant de lune posé sur la chevelure châtain clair de la femme aux yeux marron suffit à faire d'elle une Diane. Un arc dans la main droite, la tunique rattachée à la taille pour se mouvoir commodément, elle s'avance en tenant deux chiens en laisse : Diane est ici chasserresse. Et c'est une « chasse royale »² qui, à l'arrière-plan, occupe le paysage peint avec virtuosité par Joseph Parrocel³. On est en train de courre le cerf. Deux cavalières participent à cette traque : l'une se devine à gauche, à-demi masquée à côté d'un cavalier en habit rouge ; l'autre est bien visible à droite, sous l'ombrelle que son compagnon tient pour l'abriter. Vêtues toutes deux du même bleu que la grande figure de Diane, elles sont comme un écho, un double de la déesse et semblent vouloir la joindre au déroulement de la poursuite, l'introduire au cœur de l'action. Comme dans les chasses de la Cour, une calèche à huit chevaux⁴ est rangée à l'orée d'une forêt derrière laquelle on distingue de longues murailles blanches, une tour, des pavillons qui évoquent quelque peu Vincennes et son château. Jérôme Delaplanche souligne l'extrême rareté, dans l'œuvre de Parrocel, d'une telle représentation cynégétique. Avec cette chasse à courre, privilège de la noblesse et occupation chevaleresque par excellence, ce portrait en Diane se pare d'une aura hautement aristocratique.

Le tableau, qui provient en dernier lieu d'une collection italienne, a été donné tour à tour à Pierre Mignard (1612-1695) et à Jacob-Ferdinand Voet (1639-1689)⁵, tous deux

célèbres portraitistes. Mais c'est un autre nom que nous voudrions retenir : celui de Louis Elle le Jeune. Comme tous les peintres de la dynastie des Elle, sur trois générations, celui-ci était connu sous le nom de « Ferdinand », hérité de son grand-père et devenu une sorte de marque de fabrique. C'est ce nom « avantageux » que l'on trouve inscrit, avec la date de 1690, au dos d'un portrait de femme de la collection des princes de Salm, à Anholt (Basse-Saxe)⁶ (*ill. 1*). L'inscription donne également l'identité du modèle : Anne-Marie-Victoire de Bourbon (1675-1700), dite « Mademoiselle de Condé », fille aînée d'Henri-Jules, prince de Condé (et petite-fille du Grand Condé). C'est donc une jeune fille de très haut rang, étroitement apparentée au roi – les Condé étaient premiers princes du sang – que ce portrait d'Anholt représente en *Diane chasserresse*. Nous croyons que ce tableau et le nôtre sont des créations du même artiste.

Le passage de ces deux toiles sous le nom de Louis Elle le Jeune a pour conséquence la restitution à ce peintre de tout un groupe de *Dianes* dissimulées jusqu'ici soit sous de multiples noms – Largillierre, Mignard, Netscher, Voet... avec leurs ateliers et leurs copistes – soit sous l'appellation générique d'« école française ». Ces tableaux sont de nature très diverse. Plusieurs sont des portraits réduits au buste, d'autres montrent une figure vue aux genoux, à mi-corps (*ill. 6*), d'autres enfin élargissent la scène aux dimensions d'une peinture d'histoire, installent Diane dans un paysage et l'accompagnent d'une meute de chiens et de petits Amours (*ill. 2*)⁷. L'identification des modèles





Ill. 2
**Louis Elle le Jeune
dit Ferdinand**
*Portrait de
Mme de Montespan (?)
en Diane chasseresse*
Huile sur toile.
Collection particulière.

féminins de ces peintures reste souvent aléatoire, sinon fantaisiste, mais les noms avancés – de Mme de Roquelaure à Mme de Montespan en passant par la duchesse de Ventadour, la marquise de Bouillon, etc. – renvoient à peu près tous à l'aristocratie de la Cour. Surtout le nombre de ces tableaux et leur répétition dans différents formats ou avec des variantes finissent par dessiner un courant, par former une sorte de genre en soi. Manifestement Louis Elle le Jeune s'était fait une spécialité de ce type de peintures, et il y excellait.

Dans l'étude qu'elle a consacrée à l'évolution du thème de Diane au XVII^e siècle⁸, Françoise Bardon donne une importance essentielle à la Préciosité. Ce moment de la culture du Grand siècle est, selon elle, la période-clé qui voit naître, après la « Diane humaniste »⁹, « une Diane nouvelle et toute particulière »¹⁰. La métamorphose d'Actéon¹¹ est au centre de son analyse. Le thème tragique du jeune chasseur changé en cerf et devenu proie joue à ses yeux un rôle décisif dans l'élaboration d'une autre image de la déesse. Un texte, qu'elle cite parmi d'autres, « fournit le décor » de ces représentations :

Vous voyez un pauvre Cerf qui perdant l'haleine semble estre bien aise de rendre le dernier soupir aux pieds de ces Nymphes,

*comme s'il croyoit devenir un autre Actéon par la puissance de ces Dianes*¹².

Dans cette « dialectique précieuse », le cerf « symbolise la capture de l'homme par la femme » qui se veut autant « sujet » qu'« objet » du désir : « oscillation de la fuite et de la conquête » qui caractérise la sensibilité des Précieuses et qui s'incarne à la perfection dans la Diane chasseresse. Mais cette « esthétique précieuse » déborde l'époque de la Préciosité proprement dite. En passant d'une génération à l'autre, l'image de la déesse se vide peu à peu de sa signification et à la fin du siècle elle n'est plus qu'un « ultime reflet » des « Dianes précieuses » : « Le portrait en Diane est devenu un des statuts de toute femme jeune, belle, riche, célèbre ».

La toile d'Anholt illustre bien cette évolution, en montre l'aboutissement. Avec ce portrait en Diane de Mademoiselle de Condé, morte très jeune, que Saint-Simon nous décrit soumise à la brutalité de son père et soutenue seulement dans sa brève et « plus que très triste vie » par la raison, la douceur et la piété¹³, on est à l'opposé de la casuistique amoureuse et de la démarche conquérante que Françoise Bardon décelait chez les Précieuses des années 1650-1660.

La Diane de notre tableau appartient elle aussi à la grande aristocratie. Nous croyons (après Francesco Petrucci)



qu'il s'agit de Marie Charlotte (1662-1729), fille d'Hortense Mancini, duchesse de Mazarin, et d'Armand Charles de La Porte, duc de La Meilleraye, qui épousa en 1682 Louis Armand de Vignerot du Plessis, marquis de Richelieu. On reconnaît ses yeux bruns et son charmant visage tels que les a captés, sans doute un peu plus tôt, un portrait aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts d'Agen (*ill. 3*). L'identité du modèle est donnée sur la toile par une inscription ancienne dont l'exactitude est peu discutée puisque l'œuvre provient de la collection familiale, saisie à la Révolution, du château d'Aiguillon qui appartenait aux Richelieu (c'est là que s'était retiré le duc de Richelieu qui fut ministre des Affaires étrangères et de la Guerre de Louis XV). En 1682, Marie Charlotte avait été carrément enlevée du couvent des Filles Sainte-Marie de Chaillot par son futur mari et s'était enfuie avec lui en Angleterre. « Belle comme le jour », nous dit Saint-Simon, elle s'était « depuis rendue fameuse par les désordres et les courses de sa vie errante »¹⁴ qui la fit passer et repasser plusieurs fois de la France à l'Angleterre et à quelques autres pays, tous ces voyages s'accompagnant de retentissantes aventures galantes. Dans notre portrait, l'exceptionnelle scène de chasse à courre (en habits modernes) peinte par Joseph Parrocel dans le fond de paysage a un intérêt particulier car elle évoque inmanquablement les « courses » amoureuses du modèle. Le thème de la poursuite du cerf/Actéon n'est pas ici une formule vide, usée par sa propre popularité : on peut au contraire en faire l'application à la vie de Marie Charlotte.

Les couleurs du vêtement de la déesse – bleu de la robe aux plis serrés, blanc des dentelles, or de la ceinture et de la broche sur l'épaule – semblent elles-mêmes avoir été choisies pour manifester ce rapprochement d'Artémis et d'Eros. L'écrivain Charles Sorel donne, à propos des habits des femmes, la clé de leur signification symbolique :

*Jaune, blanc & bleu, sont belles livrées, la devise est telle, loyauté amoureuse, & parfaite jouissance de ses amours*¹⁵.

Nous voici donc ramenés, comme au temps des Précieuses, à l'Amour et à ses triomphes. Le peintre a su magnifiquement mettre en mouvement la chasserresse au port altier, esquisser une rotation de son buste pour la lier à la scène qui se déroule à l'arrière-plan. Les modèles de Diane ne manquaient pas (*ill. 4*), qu'il pouvait reprendre sagement. Mais, de façon plus inattendue, il s'écarte de la tradition toute flamande de sa famille et semble avoir cherché l'inspiration de cette figure dressée devant un paysage avant tout dans une certaine peinture vénitienne. Modulée par des accidents de lumière d'une grande subtilité, sa Diane

aux cheveux libres, tout juste entremêlés d'un mince ruban, est un peu la parente parisienne des nymphes et des déesses de Palma, de Titien ou de Paris Bordone. A un moment où, vers la fin du XVII^e siècle, un regain d'intérêt pour les grands Vénitiens de la Renaissance est perceptible à Paris, « Ferdinand » apparaît comme un peintre accompli et parfaitement au fait de l'évolution de son art, bien ancré dans son époque mais aussi capable d'une création originale. L'âge apparent, dans notre tableau, de la marquise de Richelieu – une « femme de trente ans » à la beauté épanouie – invite à placer ce portrait dans la première moitié des années 1690, entre la *Mademoiselle de Condé en Diane* de la collection des princes de Salm et l'établissement définitif de Louis Elle à Rennes, en 1695-1696¹⁶.

Dans notre peinture, l'exceptionnelle participation de Joseph Parrocel, collaborateur par ailleurs de Hyacinthe Rigaud et de Gabriel Blanchard, est un signe à la fois du succès de « Ferdinand » et de l'importance de l'œuvre elle-même. De fait, parmi les multiples *Dianes* dues à Elle le Jeune – une vraie vogue ! – notre tableau joue peut-être un rôle à part. On constate en effet que dans l'énorme masse des estampes produites à Paris, le genre nouveau des « portraits en mode », apparu vers 1680, est à son apogée dans la décennie suivante¹⁷. Ces gravures de mode passent plus ou moins sous l'appellation générique de « bonnart », du nom d'une dynastie de graveurs particulièrement productive¹⁸, et c'est précisément chez les Bonnart qu'est publiée, autour de 1694, une suite de six portraits de dames de la Cour « en Diane »¹⁹ (*ill. 5*). En vérité, ces mannequins vus en pied n'ont aucune ressemblance avec des femmes réelles. Ils sont strictement coiffés et habillés à la dernière mode du temps et seul l'ajout d'un arc avec ses flèches (et parfois un chien) permet d'évoquer la déesse. C'est donc sans nécessité que la chasserresse descend de l'Olympe pour couvrir de son nom cette très élégante et très snob marchandise : sa présence révèle simplement la volonté des Bonnart de faire profiter leurs feuilles de la popularité acquise, à peu près au même moment, par les diverses *Dianes* peintes par « Ferdinand ».

Exceptionnellement brillant, notre *Portrait de la marquise de Richelieu en Diane chasserresse* est certainement une pièce majeure de ce groupe, peut-être son chef-d'œuvre. Le tableau n'allait pas ressusciter la culture des Précieuses, trop liée, comme l'a bien vu Françoise Bardou, à une époque révolue. Ainsi la suite des six *Dianes* gravées et éditées par les Bonnart reste à part. En septembre 1693, le *Mercurie galant* avait annoncé à ses lecteurs la publication de gravures de « belles Figures habillées à la mode » de l'invention du peintre Jean Dieu, dit Saint-Jean. Mais si l'une des modèles

de ces gravures porte un « croissant de diamants » à sa coiffure, le reste de la description :

*Femme de Qualité en Steinkerque & en Falbala [qui] paroît badiner avec son Eventail qu'elle porte au coin de sa bouche*²⁰

montre bien que ce bijou lunaire ne vise certes pas à la métamorphoser en déesse chasserresse... Avec notre tableau, Louis Elle le Jeune est au rebours de cette évolution. Il redonne vie au thème de Diane. Et l'image ainsi créée est si forte que, paradoxalement, l'estampe parisienne la plus mondaine et frivole s'en empare, l'adapte à son commerce et assure sa diffusion.

Jean-Claude Boyer

Nous remercions Pascale Cugy, Guillaume Kazerouni, Marie-Dominique Nivière, Marlen Schneider et Alexandra Zvereva pour leur précieuse collaboration.



Ill. 1

Louis Elle le Jeune dit Ferdinand.

Portrait de Mademoiselle de Condé en Diane.

1690. Huile sur toile. Anholt, Museum Wasserburg, inv. 348.

¹ Françoise Bardon a consacré à ce thème de pénétrantes études : *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, 1974, et « Fonctionnement d'un portrait mythologique – *La Grande Mademoiselle en Minerve* par Pierre Bourguignon », *Coloquio Artes*, février 1976, p. 4-17.

² Au XVII^e siècle, le terme désigne de façon générale la vénerie, c'est-à-dire « l'art de chasser avec un équipage et une meute de chiens courants » ; voir Françoise Pequin, article « Vénerie », dans *Dictionnaire du Grand Siècle* (F. Bluche dir.), Paris, 1990, p. 1576.

³ Voir l'étude de Jérôme Delaplanche.

⁴ On la retrouve dans le *Rendez-vous au carrefour du Puits du roi en forêt de Compiègne* peint en 1733-1735 par Jean-Baptiste Oudry pour la célèbre suite de tapisseries des *Chasses royales*.

⁵ Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando dei ritratti*, Rome, 2005, n° 330 (le tableau est catalogué à partir d'une photographie d'archive accompagnée d'une attribution à Pierre Paul [sic] Mignard).

⁶ Voir Adriaan W. Vliegthart, *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Anholt, Museum Wasserburg, 1981, p. 130, inv. 348 ; Pierre Rosenberg (en collaboration avec David Mandrella), *Gesamtverzeichnis – Französische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen*, Munich, 2005, n° 325, p. 74-75. La date de 1690 élimine un autre *Ferdinand*, Louis Elle dit le père ou l'aîné (Paris, 1612-1689).

⁷ Nous proposons de rendre à Louis Elle le jeune ou à son atelier un *Portrait de Mme de Montespan (?) en Diane chasserresse*, parfois identifiée avec Mme de Montespan, dont on connaît plusieurs exemplaires sous des attributions diverses, dans des formats différents et avec des variantes plus ou moins importantes : *Portrait de femme en Diane chasserresse*, huile sur toile (peut-être ovale, à l'origine) (ill. 2) ; *Portrait allégorique de la marquise de Montespan (?)*, huile sur toile, 136 x 163 cm, Florence, musée des Offices, Inv. 1890 no 3851 ; *Inconnue en Diane*, huile sur toile, 170 x 111 cm, Versailles, inv. MV 7534 (seule la partie centrale de la composition est conservée) ; *Inconnue en Diane*, photographie au Courtauld Institute (même composition que le tableau de Versailles, mais sans les amours, avec un paysage différent) ; *Portrait de femme en Diane*, France, coll. part. (réplique, à demi-corps, de la figure de Diane).

⁸ F. Bardon, « Le portrait en Diane et la préciosité », *Rivista di cultura classica e medioevale*, 1970, p. 181-218.

⁹ F. Bardon, *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane*, Paris, 1963.

¹⁰ F. Bardon, 1970, p. 185. Sauf autre indication, les citations qui suivent proviennent de cette étude.

¹¹ Un passage du livre III des *Métamorphoses* d'Ovide est dédié à l'histoire d'Actéon. La mythologie fait de Diane (Artemis chez les Grecs) une déesse vierge et sauvage qui exige de ses compagnes une chasteté absolue. Vindictive, elle punit implacablement aussi bien la nymphe Callisto, aimée de Jupiter, que le chasseur Actéon qui l'a surprise nue et qu'elle transforme en cerf, immédiatement déchiré par ses propres chiens.

¹² Le texte cité est tiré du *Livre des Plaisirs des dames* de François de Grenaille, Paris, Clouzier, 1641.



¹³ Saint-Simon, *Mémoires* (éd. Yves Coirault), Paris, 1983, t. 1, p. 752.

¹⁴ *Ibid.*, t. 2, p. 543.

¹⁵ Charles Sorel, *Les Récréations galantes (...)*, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1672, p. 176.

¹⁶ Elodie Vaysse, « Les Elle *Ferdinand* (1601-1617), le Grand Siècle de Paris à Rennes », cat. expo. *Dessiner pour créer. Feuilles françaises des XVI^e et XVII^e siècles du musée des Beaux-Arts de Rennes*, Rennes, musée des Beaux-Arts, 18 avril-17 août 2014, p. 224 ; Lionel Besnard, « Ferdinand le Jeune, un peintre du Roy à Rennes », *Bulletin et mémoires de la Société archéologique et historique d'Ille-et-Villaine*, vol. CXVIII, 2014 [2015].

¹⁷ Maxime Préaud, « Les portraits en mode à la fin du règne de Louis XIV », *Cahiers Saint-Simon*, n° 18, 1990, p. 31-35.

¹⁸ Pascale Cugy, *La dynastie Bonnard et les « bonnarts »*. Etude d'une famille d'artistes et producteurs de « modes », thèse, Paris, 2013.

¹⁹ *Ibid.*, n° 244-250.

²⁰ *Mercure galant*, septembre 1693, p. 207-208. Voir Marlen Schneider, « Belle comme Vénus ». *Das Portrait historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, thèse, Leipzig, 2014, p. 222.



Ill. 3

Louis Elle le Jeune dit Ferdinand

Portrait de Marie-Charlotte de La Porte-Mazarin, marquise de Richelieu.

Huile sur toile. Agen, musée des Beaux-Arts, inv. 6Ai.



Ill. 4

Giovanni Francesco Barbieri, dit le Guerchin.

Diane chasseresse.

1658. Huile sur toile. 121 x 97 cm. Rome, Fondazione Sorgente Group.



Ill. 5

Robert Bonnard.

Portrait de Mademoiselle de Loubé en Diane.

1694. Estampe. Éditeur Henri Bonnard.

L'arrière-plan de notre tableau a été réalisé par Joseph Parrocel (1646-1704). Le style de l'artiste s'apprécie au premier coup d'œil avec cette technique si caractéristique faite de taches colorées et de touches virevoltantes et suggestives. La facture est toute semblable à l'arrière-plan de la *Foire de Bezons* du musée des Beaux-Arts de Tours avec ces silhouettes nerveuses et rapidement esquissées. Le coloris est vif, la touche épaisse, tout est à la fois simplement ébauché mais parfaitement à sa place. Les profils carrés sont également une signature très identifiable de sa manière.

Dès les années 1685-1695 qui constituent l'apogée de sa puissance monumentale, la peinture de Parrocel commence à évoluer vers des formes moins plastiques. L'artiste se montre sensible à l'esprit de détente, propre aux années de l'« après Le Brun », qui souffle sur l'art français de la toute fin du XVII^e siècle. Les cavaliers, le carrosse, le vallonnement, le palais tout au fond, créent une atmosphère de légèreté et de divertissement caractéristique des peintures de la fin de sa carrière. Les fonds de paysage de Parrocel sont toujours animés. S'il fait souvent le choix de scènes de bataille pour les portraits d'officier, le choix s'est fixé pour ce portrait de la duchesse de Nemours sur une scène de chasse. Joseph Parrocel a toujours eu un grand goût pour la description de chasseurs en action dans des paysages escarpés. Deux de ces tableaux les plus remarquables sont d'ailleurs des représentations cynégétiques (*Chasse au sanglier*, *Repos de chasse*, Londres, National Gallery). Privilège de la noblesse, la chasse est selon Alberti nécessaire à la formation humaniste : elle fortifie le corps, développe l'habileté et incite aux vertus de courage et d'audace. Elle est même une école de la guerre depuis Xénophon. Mais elle est aussi une métaphore amoureuse. Absentes des tableaux de bataille, les jeunes femmes peuplent nombre de compositions à sujet de chasse de Parrocel. Elles y participent parfois activement comme dans le tableau de la National Gallery de Londres, sur le modèle de Rubens, ou elles demeurent simplement spectatrices comme dans la scène ici représentée. Parrocel décrit ici une chasse à courre, c'est-à-dire que l'animal n'est pas tué directement par les chasseurs, il est poursuivi jusqu'à l'épuisement pour être tué par les seuls chiens. L'animal pourchassé ici est un cerf. Cette iconographie est extrêmement rare dans son œuvre qui privilégie le sanglier comme victime. La seule mention d'une chasse au cerf dans son corpus se trouve dans un inventaire du XVIII^e siècle¹.

L'attribution de l'arrière-plan de ce portrait à Joseph Parrocel est un apport décisif à la connaissance de l'œuvre du peintre méridional car nous ignorions jusqu'à présent qu'il avait collaboré avec Louis Elle le Jeune. Les sources

indiquaient uniquement que Parrocel avait exécuté à la fin de sa vie des fonds de paysages pour les portraits de Hyacinthe Rigaud et de Gabriel Blanchard et ne donnaient pas d'autres exemples de collaboration. Un autre portrait féminin en Diane passé en vente il y a quelques années et donné à Elle comporte au second plan une scène de chasse dont l'attribution à Parrocel ne laisse pas de doute (*ill. 6*).

Jérôme Delaplanche

Bibliographie

- Jérôme Delaplanche, *Joseph Parrocel. 1646-1704. La nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Arthéna, 2007.

¹ Inventaire après décès de la collection Nicolas de Launay, 22 août 1727.



Ill. 6.

Louis Elle le Jeune et Joseph Parrocel.

Portrait de jeune femme en Diane sur fond de paysage.

Huile sur toile. 117 x 89,5 cm. Collection particulière.



Robert LE VRAC TOURNIÈRES

(Caen, 1667 - 1752)

5 | PORTRAIT DE TROIS ENFANTS DEVANT UNE BALUSTRADE

Circa 1725

Huile sur toile.

82,5 x 101,6 cm

Provenance

- États-Unis, collection particulière.

L'un des peintres caennais les plus importants de l'Ancien Régime, Robert Le Vrac Tournières, s'il jouissait de son vivant d'une très grande réputation, eut à souffrir de la maladresse de ses biographes à commencer par Antoine Joseph Dezallier d'Argenville. Son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* paru en 1762 et truffé d'anecdotes a fait tomber l'artiste dans l'oubli. Il fallut toute la passion des érudits normands du XIX^e siècle et des historiens de l'art comme Marie-Louise Bataille (sa thèse perdue est résumée par Louis Dimier dans *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, Paris, 1928, t. I, p. 227-242) et, plus récemment, Eddie Tassel, pour voir enfin émerger la figure de ce portraitiste de talent.

Fils d'un tailleur d'habits de Caen, Robert Le Vrac arriva tout jeune à Paris pour se former auprès des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc où il fut reçu en 1695, puis dans l'atelier de Bon Boullogne (1649-1717). Les tableaux d'histoire de Tournières – il accola rapidement à son nom celui d'un lieu-dit près de Bayeux, précédé d'un « de », mais aussi utilisé seul – portent l'empreinte de son maître, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome et habile imitateur de la manière du Guide, de l'Albane ou du Dominiquin. Quant aux portraits de Robert Le Vrac, ils doivent beaucoup à l'influence de Hyacinthe Rigaud (1659-1743) qui prit l'artiste sous son aile, ne pouvant, seul, faire face à toutes les commandes que lui apportait sa notoriété. « Tournière » apparaît dans le livre de raison de Rigaud en 1698 et 1699 pour plusieurs copies de portraits réalisés entièrement de sa main, ce qui le distingue de la plupart d'assistants de l'illustre portraitiste qui ne se voyaient confier que des éléments de tableaux, des accessoires ou des « habillements répétés » (vêtements et drapés empruntés aux œuvres antérieures).

Installé à son compte au tournant du siècle, Tournières connut un succès immédiat comme portraitiste. Agréé

à l'Académie en 1701, il fut reçu l'année suivante avec, selon la tradition, deux portraits d'académiciens, Pierre Mosnier (Versailles, inv. MV 5822) et Michel II Corneille (non localisé). Le Salon de 1704 organisé par l'Académie pour célébrer la naissance du duc de Bretagne, fut celui de sa consécration. Il y présenta en effet vingt et un portraits, soit presque autant que Rigaud, Largillierre et De Troy, mais également deux tableaux d'histoire. Son ambition d'entrer dans l'Académie avec le titre plus noble de peintre d'histoire se concrétisa en 1716 avec *Dibutade ou l'invention du dessin* (Paris, ENSB-A, inv. MRA. 104). S'ensuivirent des années prospères et occupées à satisfaire les commandes, de portraits surtout, jusqu'à l'étrange et subite faillite qui avait terni les dernières années de vie de Tournières et l'obligea à quitter Paris pour s'installer à Caen chez son neveu.

L'œuvre de Tournières portraitiste est à situer dans le sillage de Rigaud, mais avec plus de retenue et de distance face à ses modèles. Pleins de charme, sereins, avec leurs poses simples, leur gestuelle aussi gracieuse qu'affectée, leurs regards modestes et intériorisés, ils semblent vouloir préserver leur intimité, préférant l'élégance à la familiarité. L'artiste affectionne les arrière-plans sombres, où les détails architecturaux, les feuillages et le ciel se devinent plus qu'ils ne se voient. La palette de Tournières est froide aux coloris délicats et savamment nuancés. Il pare ses modèles de draperies bouillonnantes aux reflets irisés, de batistes fins, insuffle une brise légère dans leurs chevelures délicatement bouclées et leur offre un accessoire pour mieux les mettre en scène.

Dans ce corpus englobant aussi bien les princes que les grands bourgeois et qui comprend de nombreux portraits de groupe, les images d'enfants tiennent une place importante, répondant à la sentimentalité nouvelle qui venait envahir la haute société de l'époque Régence et du règne de Louis XV (*ill. 1*). Toutefois, il s'agit généralement de repré-







sentations de parents avec leurs fils et filles, et notre tableau est le seul connu à ne montrer que des enfants : deux sœurs et un frère. Comme à l'accoutumée, Tournières réutilise les procédés déjà employés auparavant, comme la balustrade parcourue de volubilis empruntée à la tradition flamande que l'on retrouve notamment dans l'*Allégorie du printemps* signée et datée de 1717 (Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 885 1 2, *ill. 3*). Même chose pour les gestes : ainsi, la main gauche du garçon reprend la pose de celle de Henri-François d'Aguessau, chancelier de France (Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. GR 840), tandis que la droite répète celle de l'*Allégorie du printemps*, et se retrouvera, inversée, dans le *Portrait d'homme avec son fils* peint vers 1730-1735 (collection particulière, *ill. 2*). Quant à la main gauche de la grande sœur, elle s'inspire de l'*Allégorie de l'automne* de 1718 (Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 885 1 3).

Malgré ces réemplois, courants dans l'art de portrait du XVIII^e siècle, l'ensemble surprend par sa vivacité qui contraste avec la contenance affichée des adultes peints par Tournières. Le jeu subtil des couleurs bruns et or déclinés de part et d'autre de tons froids de la robe bleu roi et argent de la sœur aînée, la fragilité des fleurs qui entourent le décolleté de la petite fille et celle de l'oiseau qui peine à prendre son envol participent de la douceur de ce portrait, image émouvante destinée sans doute à orner la demeure familiale et à rappeler aux parents les traits de leurs chers enfants devenus grands.

Nous remercions M. Eddie Tassel de nous avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre après examen *de visu*.

A.Z.

Bibliographie

- Eddie Tassel, Patrick Ramade, *Robert Le Vrac Tournières, les facettes d'un portraitiste*, catalogue d'exposition, Caen, musée des Beaux-Arts, Gand, Snoeck, 2014.



Ill. 1.

Robert Le Vrac Tournières.

Portrait d'un couple et de leur deux jeunes garçons.

1715. Signé et daté. Huile sur toile. 71 x 53 cm. Nantes, musée des Beaux-Arts, inv. 719 (détail).



Ill. 2.

Robert Le Vrac Tournières.

Portrait d'un homme avec son fils.

Circa 1730-1735. Huile sur toile. 130 x 110 cm. Collection particulière.



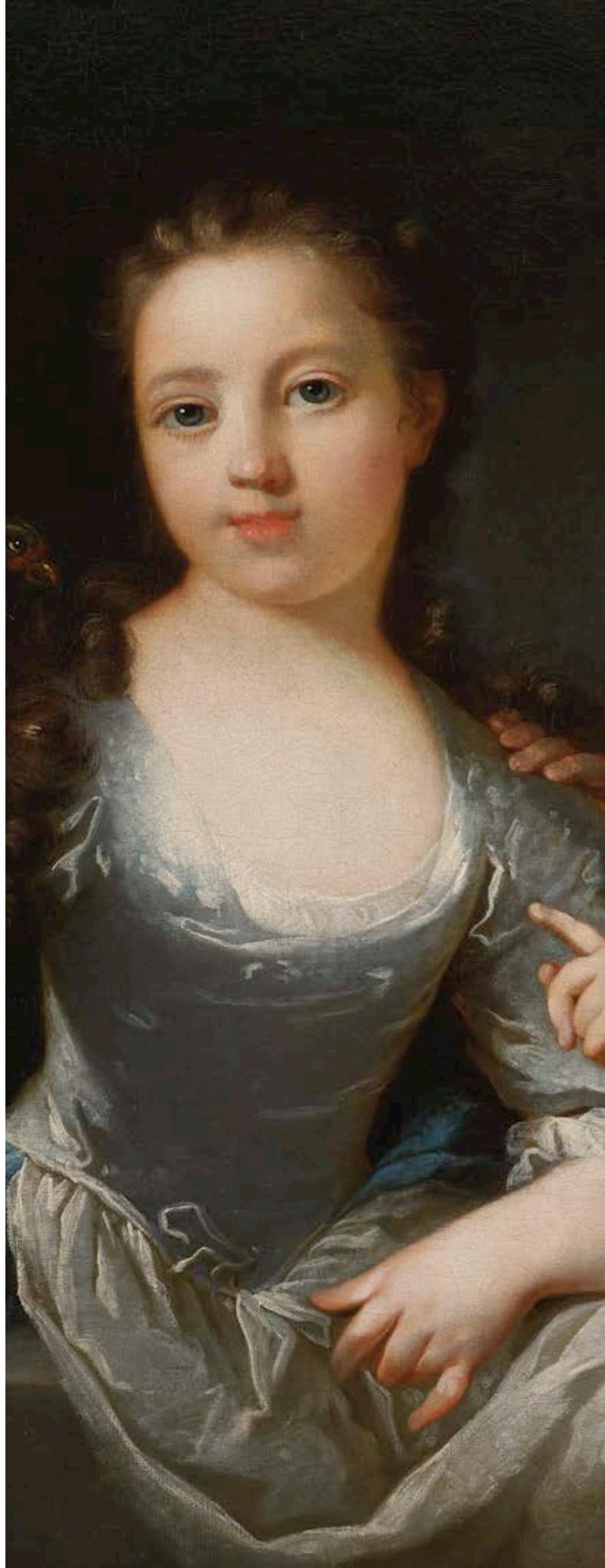
Ill. 3.

Robert Le Vrac Tournières.

Allégorie du printemps.

Signée et datée de 1717. Huile sur toile.

128 x 95 cm. Rouen, musée des Beaux-Arts,
inv. 885 12.



Jean-Baptiste PATER
(Valenciennes, 1695 - Paris, 1736)

6 | LA HALTE DE CHASSE

Circa 1730-1736

Huile sur toile.

Au revers du cadre, plusieurs étiquettes d'expositions et la facture d'achat par George Crocker datée du 9 avril 1900 (*ill. 1*).

56 x 47 cm

Rare cadre en chêne sculpté et doré à décor de coquilles, agrafes, feuilles d'acanthe et queues de cochon d'époque Louis XV.

Provenance

- Collection Jules Duclos († 1878), Paris ;
- Collection Charles Vincent-Claude Laurent dit Laurent-Richard (1811-1886), Neuilly ;
- Sa vente, Paris, 7 avril 1873, lot 42 (payé 12 300 fr) ;
- Collection Abraham-Béhor, comte de Camondo (1829-1889), Paris ;
- Vente de l'hôtel de Camondo, Paris, Galerie Georges Petit, 1^{er}-3 février 1893, lot 19 ;
- Acheté chez Gimpel, Paris, le 9 avril 1900 par George Crocker (1856-1909), New York (payé 45 000 fr) ;
- Par héritage, sa sœur, Harriet Valentine Crocker (1859-1935), épouse de Charles Beatty Alexander (1849-1927), New York ;
- Par héritage, son petit-fils, Charles Sheldon Whitehouse (1921-2001), New York ;
- Par héritage, collection particulière, États-Unis.

Expositions

- 1874, Paris, Palais Bourbon, *Exposition au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains*, n° 381 (sous le titre *Le Déjeuner sur l'herbe*).
- 1926, Detroit, Institute of Art, *The Fourth loan exhibition of old masters. French paintings of the eighteenth Century*, n° 46 (« *A halt in the chase* »).
- 1928, New York, Jacques Seligmann Gallery, *Exhibition Illustrating the Work of Fifteen Masters of the Eighteenth Century*, n° 10.
- 1934, San Francisco, Palace of the Legion of Honor, *Exhibition of French painting, from the fifteenth century to the present day*, n° 45 (2346), repr.
- 1939, New York, Exposition universelle, *Masterpieces of Art*, n° 214.

« Il était estimable, surtout par son coloris »
Mercur de France, août 1736, p. 1866.

À feuilletter les catalogues de vente du XVIII^e et du XIX^e siècle, le thème de la chasse semble revenir assez souvent dans l'œuvre de Jean-Baptiste Pater. Dans sa monographie publiée en 1928 et qui fait toujours référence, Florence Ingersoll-Smouse recense, en plus de la *Chasse chinoise* peinte en 1736 pour la Petite Galerie du roi à Versailles (Amiens, musée de Picardie, inv. 2088) et le *Gibier mort* du Louvre

(inv. MI 1130), pas moins de onze compositions fort diverses mettant en scène des « personnages distingués » à cheval ou assis par terre « formant plusieurs scènes galantes, équipages, valets, chiens et gibiers¹ ». On peut joindre à cette liste une *Chasse* passée dans la vente du 25 juin 1779, ainsi que certaines des *Repos* et des *Collations champêtres*, à l'instar du *Déjeuner sur l'herbe* (improprement nommé *Fête champêtre*) conservé à la Dulwich Picture Gallery de Londres et qui présente, au premier plan, un sonneur de cor, des chiens et une dépouille de daim (*ill. 2*). Autant



dire que jusqu'à la réapparition de notre tableau dont on ne connaissait qu'une très mauvaise photographie, la toile londonienne était la seule à évoquer ce thème cher à Pater de *halte de chasse*.

Venu de l'art flamand du siècle d'or, ce sujet évoquait le passe-temps favori de la noblesse de manière non pas guerrière, mais paisible et festive, en réservant la place de choix aux dames. Simples spectatrices de la chasse, elles devenaient, lors de ces courtes pauses à l'ombre des arbres et de ces repas pris sur l'herbe, le centre de toutes les attentions. Les haltes de chasse répondaient ainsi parfaitement au goût raffiné de la société galante du XVIII^e siècle qui recherchait le divertissement en tout, en occupant les artistes aussi divers que Joseph Parrocel, François Lemoyne, Carle Van Loo, Nicolas Lancret, Jean-François de Troy et bien sûr Antoine Watteau (*ill. 3*).

C'est sans doute à ce dernier que Pater devait l'apparition de ce sujet dans son œuvre. Originaire lui aussi de Valenciennes, Pater est en effet le seul véritable élève que l'on connaisse à Watteau et son continuateur le plus fidèle, sinon le plus doué. D'abord élève de Jean-Baptiste Guidé et de son père, le sculpteur Antoine Pater, Jean-Baptiste se mit au service de Watteau vers 1710 et le suivit à Paris. Le caractère difficile de son maître l'obligea à revenir un temps à Valenciennes, où la corporation locale lui fit un procès pour avoir exercé son métier sans avoir rejoint un atelier. Huit ans plus tard, il était de retour à Paris et semble avoir repris contact avec Watteau, puisque les deux artistes travaillaient pour les mêmes commanditaires, parmi lesquels Jean de Julienne et Edme François Gersaint. Peu avant sa mort en 1721 à Nogent, Watteau fit venir son ancien élève comme assistant. Agréé en 1725 à l'Académie, Pater fut reçu en 1728 « dans le talent particulier des fêtes galantes » avec la *Fête champêtre ou Réjouissance de soldats*. Il connut dès lors un grand succès et peignait sans relâche jusqu'à sa mort, qui l'emporta prématurément à l'âge de quarante-et-un ans.

Scènes de foire, de comédie italienne, de fête, de conversation galante : tels sont les thèmes de prédilection de Pater qu'il puisa dans le répertoire de Watteau. Mais jamais il ne chercha à pasticher son maître, ni voulut lui emprunter les figures et les gestuelles. L'art de Pater est éminemment personnel, nourri de ses propres observations qu'il fixait dans ses dessins à la sanguine ou, plus rarement, à la pierre noire. À partir de ses croquis, il reconstituait les groupes de personnages qu'il aimait plus nombreux et plus expressifs que ceux de son maître. L'artiste savait donner à chacun une occupation, tel un rôle à jouer, en animant ses compositions par un jeu complexe de regards, d'attitudes et de gestes. Il inscrivait enfin ses scènes dans un cadre végétal, avec de

grands arbres, de lointains bleutés parsemés de bâtisses ocrées et des ciels mélancoliques parcourus de nuages.

Tout ceci se retrouve dans notre *Halte de chasse*, œuvre de maturité de l'artiste. La comparaison avec le *Déjeuner sur l'herbe* réalisé peu après la disparition de Watteau et qui lui était pendant longtemps attribuée est en effet révélatrice (*ill. 2*). Ici, l'influence de Watteau s'estompe et la personnalité de Pater se révèle avec force. Non seulement la palette de notre toile est plus claire et lumineuse, le rythme moins saccadé, l'espace mieux utilisé et la gestuelle plus variée et explicite, mais surtout les personnages abandonnent leurs costumes « à l'espagnole » conventionnels pour se parer d'élégantes tenues de chasse à la dernière mode. Ce sont les habits de couleurs vives brodés de fils d'or, bottes à chaudron et tricornes pour les gentilshommes, tandis que les dames portent des robes amples de satin chatoyant et des justaucorps déboutonnés avec coquetterie après une longue chevauchée. Avec audace, Pater juxtapose le vert turquoise et l'incarnat rose, le rouge ponceau et le bleu roi, le mauve au jaune citron, le tout illuminé par le blanc des chemises et des nappes et environné de bruns des équipages qui s'affairent à sortir les plats et à servir le vin. Les couleurs se reflètent et s'interpellent, colonisent le paysage et le ciel par touches étirées et translucides de rose, de jaune et de vert d'eau. Les glacis et les transparences marquent les temps de pose, alors que le pinceau souple et alerte court d'un personnage à un autre, précise ici un sourcil levé avec malice, là un museau de chien ou bien le goulot d'une bouteille.

La technique virtuose et l'harmonie des couleurs de notre *Halte de Chasse* que l'historien de l'art Paul Mantz, en 1859, préférait aux tableaux de Pater conservés au Louvre, avait séduit les plus grands collectionneurs. Depuis le milieu du XIX^e siècle, elle ornait des demeures d'exception, toutes hélas disparues, comme le « palais » du célèbre couturier et collectionneur Laurent-Girard à Neuilly, l'hôtel particulier au parc Monceau d'Abraham-Behor de Camondo et le Hutchinson Mansion de la famille Alexander sur la 5^e avenue à New York.

A.Z.



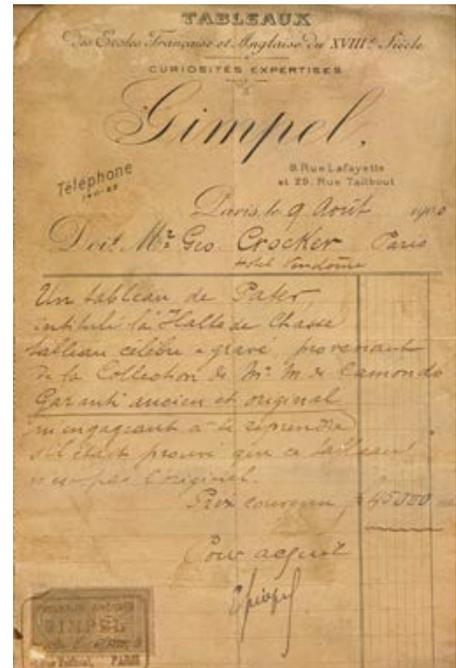
Œuvres en rapport

- Le dessin de la femme descendant du cheval est conservé dans une collection particulière (vente Sotheby's, Londres, 8 juillet 1998, lot 81), pierre noire, 16,9 x 14,2 cm.
- La pose de la dame au centre se retrouve dans un dessin à la sanguine (vente Tajan, Paris, 23 novembre 2001, lot 107), 17,5 x 19,5 cm.
- D'après Florence Ingersoll-Smouze, le dessin représentant le serviteur débouchant une bouteille à gauche de la composition était conservé, en 1928, dans la collection de Victor Alvin-Beaumont (1862-après 1932) à Paris.
- Peinture sur émail par Émile-Charles Chanson présentée au Salon de 1859 (n° 546).
- Copie postérieure, vente Christie's, Londres, 8 décembre 2006, lot 161 (anc. coll. Professeur René Küss), huile sur toile, 52,1 x 45,1 cm.

Bibliographie

- Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, t. II, Paris, 1862, « Jean-Baptiste Pater », repr. p. 7 (gravé par Henry Emy D.).
- Florence Ingersoll-Smouze, *Pater*, Paris, Les Beaux-Arts, 1928, cat. 379 et 389, p. 67-68, ill. fig. 182, p. 197.
- Paul Mantz, « L'école française sous la Régence. Les élèves de Watteau », *Revue française*, 5^e année, t. XVI, 1859, p. 464-466.

¹ Catalogue de vente de C., 12-14 novembre 1852, lot 104. Voir Ingersoll-Smouze, 1928, cat. 379, 382-390.



Ill. 1



Ill. 2

Jean-Baptiste Pater.

Déjeuner sur l'herbe (fête champêtre).

Circa 1722. Huile sur toile. 54 x 65,7 cm.

Londres, Dulwich Picture Gallery, inv. DPG 167.



Ill. 3

François Lemoyne,

Le Repas de chasse.

Signé et daté de 1723. Huile sur toile. 233 x 185 cm.

São Paulo, Musée d'Art.



François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

7 | ALLÉGORIE DE LA PEINTURE

Circa 1765

Huile sur toile.

84 x 102,5 cm

Beau cadre en bois sculpté et doré d'époque Louis XV

Provenance

- France, collection particulière depuis la fin du XIX^e siècle.

Ces trois amours regardant un dessin sont empruntés à la grande composition *Les Génies des arts* que François Boucher réalisa en 1761 (Angers, musée des Beaux-Arts, inv. 2013.22.4, *ill. 1*). Destinée à être tissée aux Gobelins, elle présente sous une forme allégorique tous les arts. Le groupe des amours peintres situé au centre de la toile a directement inspiré le sujet de ce dessus de porte, agrandi au XIX^e siècle, qui a retrouvé aujourd'hui son format d'origine. Il faisait probablement partie d'une série de deux ou de quatre sujets allégoriques inspirés tous de cette même tapisserie.

Destinés à être vus de dessous, ces trois petits personnages sont placés sur un fond de paysage et de ciel, et se détachent sur un bas-relief repris de celui qui dans la grande composition pour la tapisserie porte le buste de petite fille de Saly et un putto assis de Duquesnoy. Mais il est ici placé plus bas, stabilisant la partie inférieure du tableau et soulignant la présence de la palette du peintre. Entre le carton d'Angers et ce dessus de porte, les variantes sont nombreuses. Les trois putti sont plus assis dans la composition du dessus de porte, moins élancés que dans la toile pour les Gobelins toute entière composée en hauteur, leur destination explique peut-être ce choix. Même si les expressions sont identiques, on retrouve aussi des variantes subtiles dans la position des mains, le dessin des visages, la manière dont celui du second se découpe sur l'aile du troisième, le jeu des draperies, le visage de femme en sanguine que les trois chérubins contemplant. Cette liberté d'exécution, la facture de l'ensemble, le détail raffiné de certains chromatismes indiquent une seconde version. On y retrouve d'ailleurs une manière proche de celle d'un Fragonard. La palette est claire et brillante, avec des accents de noir et les touches de rouges au bout des doigts ou sur les oreilles moins présentes que d'habitude ce qui suggère peut-être un travail d'atelier en collaboration avec le maître plutôt que du maître seul.

Le carton de tapisserie a été commandé à Boucher en avril 1761. Il est d'ailleurs daté et a été tissé postérieurement pour madame de Pompadour sur un métier de basse lisse des Gobelins. L'*Allégorie de la peinture* étudiée ici se place donc dans les dernières années de la vie de François Boucher. Les premiers décors à sujets de putti étaient apparus très tôt dans son œuvre après le retour d'Italie, dès les années 1733-1734, chez des particuliers puis chez la reine Marie Leczinska à Versailles. La publication des recueils gravés en a diffusé les motifs partout en France et en Europe à partir des années 1750. L'ensemble le mieux conservé, installé à Amalienborg en 1757, présente dans sept dessus de portes les allégories des arts sous la forme d'enfants nus accompagnés de divers objets et instruments. Ils annoncent la composition des *Génies des arts* des Gobelins conservée à Angers (*ill. 1*). Le tableau de l'*Allégorie de la Peinture* s'inscrit dans cette production quotidienne des dernières années de l'artiste et qui reflète, à l'aube du néo-classicisme, le goût persistant des amateurs pour ce genre de décor.

Françoise Joulie





Ill. 1.

François Boucher.

Allégorie de la peinture.

1761. Huile sur toile. 320 x 320 cm.

Angers, musée des Beaux-Arts, inv. 2013.22.4.





Noël HALLÉ et atelier

(Paris, 1711 - 1781)

8

LE DOUX REPOS

Après 1753

Huile sur sa toile et son châssis d'origine.

65 x 54,5 cm

Provenance

• Rouen, collection particulière.

Était-ce au détour d'une promenade dans Rome ou était-ce chez quelque ami établi dans la ville éternelle que Noël Hallé, venu en Italie après avoir remporté le Premier prix de l'Académie en 1737, avait aperçu cette jeune femme veillant sur le sommeil de son enfant ? Le petit s'était endormi paisiblement sur les genoux de sa mère après une tétée. Tout doucement, pour ne surtout pas le réveiller, elle allait le recouvrir d'un linge afin qu'il ne prenne pas froid. Et le temps même semblait s'arrêter, préservant le repos de l'enfant.

Familière, mais si poétique et émouvante, cette scène n'avait rien d'une installation académique théâtrale et grandiloquente. Elle trouvait un parfait écho dans l'âme du peintre qui, en homme du XVIII^e siècle, ne s'interdisait plus de s'attendrir. La sensibilité devint en effet le maître-mot de ce milieu du siècle succédant à la galanterie et poussant les artistes à chercher leur inspiration dans l'intimité, le quotidien et à exalter l'amour parental et filial. Issu d'une dynastie de peintres, fils de l'académicien Claude-Guy Hallé (1652-1736), Noël Hallé appartenait en effet à la même génération que Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789) ou Joseph-Marie Vien (1716-1809) et était animé du même désir d'un art équilibré et noble. Tout le contraire de la « petite manière » et de sa légèreté décorative dont le goût commençait à passer, cet art nouveau aspirait à plus de simplicité dans les compositions et les coloris avec retour de thèmes graves et exemplaires.

C'est ainsi que sous le pinceau de Noël Hallé, la scène intimiste d'une Romaine et de son enfant endormi devint une *Sainte Famille* sans pour autant rien perdre de son naturalisme (*ill. 3*). Le peintre conserva les vêtements contemporains de la jeune femme, son corsage déboutonné, le châle frangé sur ses épaules et ses cheveux relevés en chignon, tout comme le mobilier modeste. Il a simplement

rajouté les fins rayons lumineux cerclant la tête de l'enfant, un vieillard lui prenant tendrement la main – Joseph –, chaussa la mère de sandales et choisit les couleurs mariales, rouge et bleu, pour ses habits. Si la version réalisée à Rome et datée de 1742 n'est plus localisée aujourd'hui¹, deux autres tableaux légèrement postérieurs subsistent, de forme ovale et légèrement différents dans les détails : le premier à l'Ermitage (inv. 5466, huile sur toile, 65 x 54,2 cm) et le second dans une collection particulière². Il est vraisemblable que la *Sainte Famille* présentée par Hallé au célèbre Salon de 1747 reprenait également la même composition (n° 122). Puis celle-ci revint avec force en 1753 (*ill. 3*). Marié depuis deux ans à Françoise-Geneviève Lorry et bientôt père lui-même – Jean-Noël Hallé naquit en janvier 1754 –, le peintre découvrait alors la réalité de l'attachement paternel et n'hésita pas à donner à Marie les traits de sa chère épouse³.

Le Salon de 1747 marqua le renouveau de la peinture d'histoire avec un concours particulier entre onze officiers de l'Académie dont Hallé et qui exposaient à part dans la galerie d'Apollon du Louvre. L'artiste y montra *Joseph expliquant les songes* (University of Michigan Museum of Art), et, côte à côte, la *Sainte Famille* et *L'Hiver ou vieillard se chauffant à un braséro* fortement influencé par les frères Le Nain et Jean-François de Troy qui était le maître de Hallé à Rome (n° 123, Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. 1461). Avec ses cheveux noirs, sa large barbe poivre et sel et son nez fortement aquilin, le modèle de cette peinture rappelle le Joseph de la *Sainte Famille*. C'est toujours lui dans plusieurs études de Hallé datant de la même période (voir Willk-Brocard, cat. N 26-N 28) et vraisemblablement dans un tableau perdu représentant « un vieillard assis tenant une assiette » vendu à la mort de l'artiste le 2 juillet 1781 en pendant avec « une femme assise ayant un enfant endormi entre ses bras » (lots 33 et 34, Willk-Brocard, cat. N 24 et 25).



Connue pendant longtemps grâce à gravure de Jean-Augustin Patour (1746- ?), élève de Noël Hallé, la *Femme endormie*, ou, pour reprendre les titres donnés aux deux états de l'estampe *Le Sommeil* ou *Le Doux repos*, réapparut il y a quelques années (ill. 2). Le tableau que nous présentons en est une réplique autographe, réalisée probablement avec la participation de l'atelier. On sait en effet que l'artiste n'hésitait pas à répéter ses œuvres réclamées par une clientèle qui goûtait tout particulièrement ses petits tableaux de chevalet précieux aux sujets intimistes et familiers.

Dans le *Doux Repos*, c'est toujours cette Romaine qui paraît avoir hanté l'esprit du peintre dans les années qui avaient suivi son retour d'Italie : on reconnaît son gracieux port de tête, son bras gauche allongé, son pied appuyé contre le barreau de la chaise. Mais son attitude d'une femme qui allaite est encore plus vraie, le pied droit posé sur un petit tabouret. L'enfant s'abandonne complètement contre le sein de sa mère, elle aussi gagnée par la fatigue. Plus détaillé, l'arrière plan inclut désormais un berceau, un mur et un plafond habillés de planches cloutées, tandis que près de la chaise sont posés une écuelle ébréchée garnie d'œufs et un braséro fumant. Cependant, la couleur, logiquement absente de la gravure, fait nuancer cette première impression d'une scène de genre réaliste dans le sillage des frères Le Nain. De fait, le vêtement de la jeune femme est débarrassé de tout détail contemporain. Il n'y a ni boutons, ni châle, ni rayures. La robe rouge brique est cousue à l'antique et retenue par une ceinture simplement nouée, alors que le manteau bleu n'est qu'un bout d'étoffe élimée. La coiffure également se rapproche des modèles anciens et le lange de l'enfant ressemble à une tunique. Certes, il manque les rayons autour de sa tête, mais sa figure concentre toute la lumière. C'est donc bien la Vierge, et non une simple paysanne que Hallé avait voulu ainsi peindre. Le *Vieillard* du pendant serait alors Joseph et l'ensemble évoquerait toujours la Sainte Famille plutôt que les trois âges de la vie comme on l'a suggéré. Une scène religieuse présentée comme une scène profane faite d'éclats de lumière et d'ombres chaudes, telle une réminiscence au XVIII^e siècle de l'art des caravagesques français.

Au tout début de sa brillante carrière qui devait lui apporter de multiples commandes, de grandes honneurs et le mener jusqu'à la surinspection des Gobelins et la direction par intérim de l'Académie de France à Rome, Noël Hallé se montre ici déjà fort des qualités qui allaient faire sa notoriété. La composition dépouillée et centrée inscrit la scène dans un ovale légèrement incliné. Les poses sont souples et traduisent avec réalisme l'abandon des corps au repos, tandis que les carnations rougeoyantes révèlent la

vibration intense de la vie. Les mains sont grandes et expressives, les drapés anguleux se creusent d'ombres épaisses. Les coloris laiteux à prédominance de rosés jouent sur l'opposition des tons chauds et froids et les reflets vermillon de la robe soulignent les plis du manteau bleu et s'aventurent jusque sur les barreaux du berceau. Enfin, la lumière vient caresser les corps et les matières en touches suaves et étalées, pénétrant les coins les plus sombres de la pièce pour mieux se confondre avec l'omniprésence de l'attention maternelle.

A.Z.

¹ Vente Paris, Drouot, 20 juin 1952, lot 29, huile sur toile, 64 x 48 cm : « La Vierge en robe rouge, sous un manteau bleu, est assise et tient l'Enfant Jésus nu sur ses genoux. A g. saint Joseph en habit brun, penché sur le sommeil de l'Enfant Divin. Signé à g. en bas et daté Rome 1742. » (voir Willk-Brocard, 1995, cat. N 8).

² Voir Willk-Brocard, 1995, cat. N 10 et 10a.

³ Une autre version, non datée, est dans une collection particulière (Willk-Brocard, 1995, cat. N 56).



Ill. 1.

Jean-Augustin Patour d'après Noël Hallé.

Le Doux repos.

Burin et eau-forte. 33,9 x 25,5 cm.

Œuvres en rapport

- Le dessin préparatoire du maître est conservé dans une collection particulière (États-Unis).
- Peinture du maître, huile sur toile, 64 x 54 cm, collection particulière (ill. 2).
- Gravure par Jean-Augustin Patour (1746- ?), burin et eau-forte, 33,9 x 25,5 cm. Signée *Noël Hallé Pinxit J. A. Patour Sc.* Deux états connus, *Le Doux Repos* et *Le Sommeil* (ill. 1).
- Jean-François Amalric de Bréhan, comte de Mauron (1730-1813), copie sur toile, signé et daté de 1782, 55 x 46 cm (vente Paris, Drouot, 25 mai 1987, lot 14).

Bibliographie

- Octave Estournet, *La Famille des Hallé*, Paris, 1905, p. 147, n° 92.
- Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie. Les Hallé*, Paris, Arthéna, 1995, p. 368-369, probablement cat. N 24a.



Ill. 2.

Noël Hallé.

Le Sommeil ou Le Doux Repos.

1766. Huile sur toile. 64 x 54 cm.



Ill. 3.

Noël Hallé.

Sainte Famille.

Huile sur toile. Signé et daté de 1753. 63 x 48 cm. Collection particulière.

François Hubert DROUAI

(Paris, 1727-1775)

9 | PORTRAIT DE MADAME DU BARRY EN FLORE

1773

Huile sur toile.

73,3 x 59,8 cm

Provenance

- Anatole Nikolaïevitch Demidoff, prince de San Donato (1813-1870), Florence, Palais de San Donato, boudoir ;
- Sa vente, Florence, Palais de San Donato, 15 mars 1880 et jours suivants, lot 1142 (comme portrait de Marie Victoire de Noailles, comtesse de Toulouse, par Lagrenée) ;
- France, collection particulière.

Exposition

- Probablement Paris, Salon de 1773, n° 80.

MYLORD.

Ce M. *Drouais* est le Peintre des Graces.

L'ABBÉ.

Vous avez dit le mot, Mylord ; en voici une qu'il a peint sous le N°.80 avec cette guirlande de fleurs à la main¹.

En décembre 1880, tandis que la vente des collections du palais de San Donato de Florence battait son plein, Paul Leroi – nom d'emprunt de Léon Gauchez, critique d'art et propriétaire de la revue hebdomadaire *L'Art* – terminait à la hâte sa description très détaillée des trésors réunis par le prince Anatole Demidoff. Parmi les tableaux du boudoir, accrochés « entre des appliques à trois lumières, merveilles créées par Gouthière pour le Grand Trianon », il remarque un Nattier, un Fragonard, un Boucher, un Huet, un pastel de La Tour, deux portraits de femme par Drouais et un autre de la marquise de Noailles par Lagrenée, gravé pour la revue par Edmond Hédouin (*ill. 1*)².

Il est étrange qu'un érudit tel que Léon Gauchez n'ait pas reconnu dans cette toile les traits de la comtesse Du Barry ni la main de François Hubert Drouais. Mais cette malencontreuse attribution fit perdre de vue l'un des tout derniers portraits réalisés par Drouais à la demande expresse de la maîtresse de Louis XV pour l'un de ses proches.

François-Hubert Drouais, élève tour à tour de son père, Hubert Drouais, de Donat Nonnotte, de Carle Van Loo, de Charles-Joseph Natoire et de François Boucher, eut une carrière bien remplie avec une belle notoriété. Reçu à l'Académie en 1758 sur présentation de deux portraits de

ses confrères, Coustou et Bouchardon, il eut ensuite pour modèles les membres de la famille royale en commençant par le roi, ainsi que la fine fleur de la cour de France dont il savait saisir comme personne le raffinement et le paraître. La Marquise de Pompadour réserva à Drouais ses dernières séances de pose (Londres, National Gallery, inv. NG 6440), et c'est vers ce dernier que se tourna Jeanne Bécu lorsque son destin la porta au devant de la scène.

Le détail des commandes @de la favorite se trouve dans un mémoire rédigé par l'artiste lui-même et porté à Louveciennes après la disparition du roi³. On y découvre d'abord la commande passée en décembre 1768, quatre mois après le mariage de Jeanne avec Guillaume Du Barry et avant la présentation officielle à la cour qui eut lieu en mai suivant. Ce portrait de la jeune femme « en Flore, sur un oval (*sic*) toile de vingt, sans mains » fut récemment acquis par Versailles (*ill. 4*). Vient ensuite « le second portrait [...] en habit de chasse » demandé en 1769 et exposé avec le précédent au Salon de 1769. Les deux tableaux y firent sensation, au point qu'Horace Walpole, venu pour les voir, dut y renoncer à cause de la foule. L'accueil de la critique fut cependant mitigé, puisque l'on trouva que le peintre n'avait pas rendu son modèle « dans toute la vérité de ses charmes ». Toujours en 1769, Drouais réalisa une copie d'après le portrait en Flore payée 360 livres (un quart du prix de l'original). Puis, en 1770, une autre copie « avec les mains » et « l'habillement d'après nature » pour le banquier Nicolas Beaujon (New York, collection particulière) et « le troisième portrait représentant Madame la Comtesse dans sa première jeunesse, sur un oval,



toille de vingt avec les mains » (peut-être collection particulière). En 1771, c'est une copie « en robe de cour » pour le roi de Suède et un « quatrième portrait de Madame la Comtesse en pied, représentant une Muse » (non localisé)⁴. Trop critiqué au Salon pour l'excès de nudité, le tableau fut retiré et Drouais obligé de repeindre l'habillement de la favorite.

Enfin, en date de 1773, vient « le cinquième portrait de Madame la Comtesse en Flore sur toille de vingt avec les mains », payé 1 200 livres comme tous les autres originaux. Présenté au Salon cette même année, il fut reçu bien mieux que le précédent par la critique. Il plut tellement à la Du Barry que le mémoire de Drouais en recense en 1774 pas moins de cinq répliques autographes, toutes « retouchées d'après nature », payées 600 livres et destinées aux proches de la comtesse : sa mère Anne Bécu de Montrabé, sa belle-sœur Françoise Claire Du Barry dite Fanchon, le maréchal de Soubise, le duc d'Aiguillon et Christian IV, le prince des Deux-Ponts⁵.

Seul le tableau du duc d'Aiguillon est aujourd'hui clairement identifiable, conservé au musée d'Agen avec les autres toiles provenant de son château (*ill. 3*). Des trois autres versions connues, aucune ne correspond à l'original exposé au Salon, puisqu'elles sont toutes de format ovale, y compris celle du Prado, la plus belle, mais montrant la comtesse avec une couronne et non une guirlande de fleurs (*ill. 2*). Seule notre peinture pourrait être sinon ce « cinquième portrait », du moins son reflet le plus fidèle et immédiat. Les renseignements manquent en effet sur l'historique du tableau avant le palais San Donato. Mais on sait que Demidoff possédait un certain nombre d'œuvres et d'objets issus des collections personnelles de la Du Barry.

Portrait du Salon ou cadeau pour un familier de la comtesse, notre peinture porte la main de Drouais : le moelleux du modelé, le pinceau large et estompée, la délicatesse du coloris, cet amour de la demi-teinte dans les chairs délicates où les roses de la carnation et les fards qui rehaussent les joues le disputent aux blancs laiteux. La trentaine rayonnante, la favorite est accoudée sur un nuage vaporeux qui ploie plus sous le poids des fleurs que sous le corps aérien de la déesse Du Barry. Son mouvement est dansant et gracieux, souligné et accompagné de drapés blancs et bleu roi du vêtement tout simple. Ses longs cheveux ceints d'un ruban céleste se répandent en boucles exquises sur ses épaules et font écho aux nuages. Son regard n'est plus celui, insaisissable, du portrait de 1769, mais bienveillant, et son sourire enchanteur. Les beaux bras cerclés de perles, les roses et les fleurs de seringat que la favorite présente ajoutent encore au charme de l'œuvre. Tout est ici tendresse, mesure et

harmonie de tons pastel et de lignes arrondies, à l'image de la dernière année du règne de Louis XV qui fut aussi la dernière passée par la comtesse Du Barry à Versailles.

A.Z.



Ill. 1.
Edmond Hédouin d'après François-Hubert Drouais.
Comtesse Du Barry.
1879. Burin.



Ill. 3.
François-Hubert Drouais.
Comtesse Du Barry.
1774. Huile sur toile. 72,6 x 58,7 cm.
Agen, musée des Beaux-Arts, inv. IA1.

Œuvres en rapport

- François-Hubert Drouais, *Madame du Barry en Flore*, huile sur toile, 72 x 59 cm, Agen, musée des Beaux-Arts, anc. collection des ducs d'Aiguillon, inv. IA1 (avec une couronne de fleurs sur la tête) ;
- François-Hubert Drouais, *Comtesse du Barry*, huile sur toile, 62 x 52 cm, Madrid, Prado, inv. P02468 (ovale, sans nuages, tenant une couronne de fleurs) ;
- attribué à François Hubert Drouais, *Madame du Barry en Flore*, huile sur toile, 71 x 58,5 cm (ovale), anc. coll. comtesse de Miranda, vente Reginald Vall, Christie's, 23 mai 1903, lot 28, puis Christie's New York, 15 juin 1977, lot 61.
- attribué à François-Hubert Drouais, *Madame du Barry en Flore*, huile sur toile, 48 x 40 cm (ovale), anc. coll. Heitz-Boyer (repr. Dézarrois, 1932, p. 150) (cadrage serré, sans mains, cheveux ornés d'une couronne de petites roses).

Bibliographie

- Éloge des tableaux exposés au Louvre le 26 août 1773, Paris, 1773, p. 47.
- *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris, 1773, p. 81, n° 80.
- Paul Leroi [Léon Gauchez], « Le Palais de San Donato et ses collections », *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée*, 1879, 4^e année, t. 4, 23 novembre, repr. après p. 186 (gravé par Edmond Hédouin).
- Jérôme Pichon, « Mémoires de Pajou et de Drouais pour Mme du Barry », *Mélanges de littérature et d'histoire recueillis et publiés par la Société des Bibliophiles français*, 1^{ère} partie, 1856, p. 2.
- Olivier Blanc, *Portrait de femmes: artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, Paris, 2006, p. 232, n. 482 (mention du portrait de la collection du Palais de San Donato comme non localisé).
- Marie-Amynthe Denis et Mireille Klein (dir.), *Madame Du Barry, de Versailles à Louveciennes*, catalogue d'exposition, Marly-le-Roi, 1992, cat. 83, p. 185 (notice par Anne-Marie Esquirol).
- André Dézarrois, « Les Portraits de Madame du Barry par Drouais », *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 62, mars 1932, p. 149-152.
- Claude Gabillot, « Les trois Drouais », *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 177 sq, 288 sq, 384 sq ; 1906, t. I, p. 155 sq, 246 sq.
- Pierre Lemoine, *Agen. Le Musée des Beaux-Arts*, Paris, RMN, 2000, p. 65.
- Pierre de Nolhac, « Les Portraits de Madame du Barry », *L'Art et les Artistes*, 3^e année, n° 25, avril 1907, p. 1-6.
- George Wildenstein, « A propos des portraits peints par François-Hubert Drouais », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1968, p. 97-104.

¹ Éloge des tableaux exposés au Louvre le 26 août 1773, Paris, 1773, p. 47.

² *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée*, 1880, 5^e année, t. 1, p. 309.

³ Anc. coll. Pichon, localisation actuelle inconnue, pub. Pichon, 1856, p. 288-298. Dans la même collection, il y avait également un *Mémoire abrégé des ouvrages de peinture commandés par Madame la Comtesse Du Barry à Drouais, peintre du Roy, p[remi]ère peinture de Monsieur & à sa femme, pareil à ceux que Madame La Comtesse a entre les mains ; avec les plus grandes diminutions possible. Commencés en 1768* (vente Ader, 18 novembre 2014, lot 236).

⁴ Une copie en fut tirée en 1773 pour le Landgrave de Hesse-Cassel (probablement Versailles, Chambre de Commerce et d'Industrie des Yvelines et du Val d'Oise).

⁵ L'état des sommes dues à l'artiste joint à son inventaire après décès est moins explicite : « Pour différentes copies faites de nouveau pour Mme Du Barry et dont deux ne sont pas encore livrées 1 176 l. » (Archives Nationales, Min. cent., LIII 521, pub. Wildenstein, 1968, p. 104).



Ill. 2.

François-Hubert Drouais.

Comtesse Du Barry.

Circa 1774. Huile sur toile. 62 x 52 cm. Madrid, Prado, inv. P02468.



Ill. 4.

François-Hubert Drouais.

Comtesse Du Barry.

1769. Huile sur toile. 70,5 x 58 cm. Signé et daté de 1769. Château de Versailles, inv. MV 2011.19.

Joseph CHINARD

(Lyon, 1756 - 1813)

10

PORTRAIT EN MÉDAILLON DE MADAME RÉCAMIER

Circa 1801

Terre cuite patinée en tondo.

Signé « *chinard. de l'institut a paris* ».

Cadre en bois doré de la fin du XVIII^e siècle, orné de guirlandes de laurier, tores de ruban, perles, feuilles d'acanthé, écussons et nœuds de ruban.

Au revers du cadre, plusieurs étiquettes anciennes d'inventaire.

22,3 x 21 cm

Cadre 42,5 x 36 cm

Provenance

- Collection de terres cuites par Joseph Chinard de M. X...
- Acquis à sa vente, Paris, Drouot, Piasa, 12 mars 1997, lot 153.
- Collection des Princes de Beauvau-Craon, château d'Haroué.

« Tout ce qui tient une plume, un pinceau, un ciseau, vient prendre ses degrés de célébrité dans le salon de Madame Récamier¹ » : ce qui était vrai en 1831 concernant l'appartement de l'Abbaye-aux-Bois où Mme Récamier tenait salon, l'était déjà en 1798 lorsque le tout Paris artistique se pressait dans le bel hôtel particulier de la rue du Mont-Blanc. Toute jeune femme comblée de richesse par un époux dont les affaires prospéraient dans la France du Directoire, Juliette Récamier s'intéressa d'abord aux arts pour des raisons de divertissement et de rang social, avant de développer une sensibilité personnelle et un goût certain pour l'Antique et le nouveau style « étrusque » dont elle voulut être l'égérie et l'incarnation.

C'est cet amour de l'Antique, mais peut-être aussi leurs origines lyonnaises qui firent rencontrer Juliette Récamier et Joseph Chinard, sans doute lors d'un séjour du sculpteur à Paris en 1794 ou à la fin de 1795.

Ancien élève de l'École royale de dessin de Lyon, puis du sculpteur Barthélemy Blaise (1738-1819), Chinard fit plusieurs séjours en Italie. Le premier, effectué entre 1784 et 1787 fut couronné, en 1786, du prix de sculpture de l'Académie de Saint-Luc. Le second séjour romain, de 1791 à 1792, se termina brusquement par l'emprisonnement de l'artiste à cause de son attachement aux idées révolutionnaires. Les derniers voyages marquaient le retour à Rome de Chinard au faite de sa carrière, devenu entre temps l'un des sculpteurs les plus recherchés du Consulat, « membre

associé non résident » de l'Institut depuis le 12 février 1796 et membre des académies de Lyon et de Carrare.

La relation entre Chinard et Madame Récamier commença brillamment par un buste en plâtre présenté au Salon de 1798 et conservé aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Lyon (*ill. 1*). Réinventant pour la belle Parisienne la formule renaissante de buste féminin avec bras, le sculpteur parvint à créer une figure intemporelle, jouant entre la réalité d'une chevelure relevée et serrée dans une étoffe à l'imitation de la Grèce antique – invention de Madame Récamier qui cherchait ainsi à se distinguer des deux autres « Grâces » du Directoire, Térésa Tallien et Joséphine Bonaparte – et le drapé délicat et sensuel découvrant la gorge et le sein d'une Vénus pudique. Si les visiteurs du Salon paraissent avoir été surpris par cette représentation rompant tous les codes, Juliette qui veillait jalousement à l'élaboration de son image fut pleinement satisfaite, initiant elle-même la reproduction de l'œuvre. Dans une nouvelle version du buste taillée à Carrare vers 1805-1806, Chinard accentua la sophistication de la coiffure en ajoutant des boucles en cascade retenues par un peigne finement travaillé et un large bandeau orné de putti en léger relief à demi-caché par une fine étoffe (*ill. 2*). Loin de son modèle devenue depuis une amie très chère, il n'avait pourtant qu'à se remémorer ses séjours parisiens de 1801-1802 lorsqu'il logeait chez les Récamier, mais pouvait aussi s'appuyer sur le médaillon en terre cuite réalisé à l'occasion de l'une de ses venues.



Telle une réduction du déjà célèbre buste en plâtre de Madame Récamier, le médaillon n'omet que les bras, mais conserve le port de tête, le regard baissé, la bouche légèrement entrouverte, les petites mèches serpentine qui s'échappent de la coiffure et les plis du drapé glissant sur le dos et l'épaule, sauf que c'est le sein droit et non le gauche qui se découvre ainsi comme par inadvertance. Car si le point de vue est ici unique, la pose est la même que dans le buste : la jeune femme tourne négligemment sa tête vers la droite, offrant ainsi à ses admirateurs « sa nuque d'Aphrodite et ses charmantes épaules² ». Par ailleurs, on retrouve dans ce médaillon les détails du buste de 1806, comme les cheveux disposés en haut chignon, le peigne et surtout le bandeau qui représente deux Amours visant avec leurs arcs Psyché agenouillée.

Plus petit et *a priori* plus aisé à reproduire, le médaillon de Madame Récamier paraît avoir connu une diffusion bien moins importante que le buste. De fait, tandis que la sculpture se multipliait à l'envi en bronze et en plâtre pour ne devenir, vers la fin du XIX^e siècle, qu'un ornement banal d'un appartement bourgeois³, le médaillon demeurait quasi inconnu, comme si, plus intime et plus délicat, il ne devait guère quitter le cercle plus privé d'amis. Un certain Banoffe précise même, dans une lettre adressée à Chinard en 1805, que les moules pour les médaillons étaient conservés « dans le petit cabinet dont le domestique de Monsieur Récamier a la clé⁴ ». Seuls quelques exemplaires du médaillon sont ainsi connus, tous de dimensions plus grandes que le notre, de forme ronde tandis que le notre est légèrement ovale et comportant une signature tronquée ou réduite au seul nom de l'artiste.

Provenant d'une belle collection de terres cuites de Chinard dispersée en 1997, notre relief diffère également des autres par la finesse des détails retravaillés avec attention et patience à la pointe de l'ébauchoir : boucles de cheveux sur la nuque, arcs des Amours sur le bandeau, petites fleurs sur le peigne ou plis de la robe. À l'opposé du grand buste en marbre du Salon, ce médaillon est telle une miniature exquise et un hommage affectueux et discret de l'artiste à sa muse et amie.

A.Z.





Paris Mint à Paris

Œuvres en rapport

- Chatenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, inv. S 986 2, terre cuite, signé *chinard*, D. 32 cm (avec cadre).
- Collection particulière, terre cuite, signé *chinard de l'institut. à paris*, D. 22,8 cm.
- Collection particulière, terre cuite, signé *chinard*, D. 23 cm.
- Paris, musée du Petit Palais.
- Lyon, musée Gadagne, plâtre patiné, inv. 242, signé *chinard*, D. 23 cm.
- Collection particulière (anc. coll. Comte de Penha Longa), plâtre patiné, signé *chinard*, D. 24 cm.
- Collection particulière, entourage de Julien-Léopold Boilly, *Portrait de madame Récamier d'après Joseph Chinard (peinture en trompe-l'œil)*, huile sur toile, D. 21,6 cm.



Ill. 1.

Joseph Chinard.

Juliette Récamier.

1798. Plâtre patiné. 72 x 36 x 25,5 cm.

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. A 2961.

Bibliographie

- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, t. I, 1898, p. 210.
- Paul Marmottan, *Les Arts en Toscane sous Napoléon*, Paris, 1901, p. 62.
- Émile Bertaux, « Le buste de Madame Récamier par Chinard », *Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1909, t. XXVI, p. 323.
- Maurice Tourneux, « La collection de M. le comte de Penha Longa. Bustes, médaillons et statuettes de Chinard », *Les Arts*, novembre 1909, n° 95, p. 27.
- Alphonse Germain, *Les artistes lyonnais des origines à nos jours*, Lyon, 1911, p. 34.
- René, Christian et Guy Ledoux-Lebard, « Chinard et ses rapports avec les Récamier, à propos d'une œuvre identifiée du Sculpteur ayant figuré dans la chambre de Mme Récamier », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1949, p. 76.
- Sophie Atoch, *Les Portraits de Juliette Récamier (1777-1849)*, mémoire de maîtrise, Université Lyon II, 2001, p. 115.
- Stéphane Paccoud (dir.), *Juliette Récamier, muse et mécène*, catalogue d'exposition, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2009, p. 67, cat. I.8.
- Delphine Gleizes (dir.), *Juliette Récamier dans les arts et la littérature : la fabrique des représentations*, Paris, 2011.

¹ Laure Junot, duchesse d'Abrantès, « L'Abbaye-aux-Bois », *Livre des Cent-et-Un*, Paris, 1831, t. I, p. 370.

² Johann Friedrich Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat (1802-1803)*, éd. par Thierry Lentz, Paris, 2002, p. 135.

³ Voir Gérard Bruyère, « De l'œuvre d'art au bibelot, et retour », in Paccoud (dir.), 2009, p. 253-255.

⁴ Cit. Madeleine Rocher-Jauneau, « Joseph Chinard et les bustes de Madame Récamier », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1978, n° 2, p. 133-134.



Ill. 2.
Joseph Chinard.
Juliette Récamier.
Circa 1805-1806. Marbre. 80 x 42,5 x 30,5 cm.
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. B 871.



Ill. 3.
Joseph Chinard.
Portrait du Général Dubesme.
Signé sous la découpe du buste. Terre cuite patinée. D. 18,5 cm.
Collection particulière.

François-Nicolas DUPUIS
(Paris, vers 1765 - Chartres, après 1821)

11 | DAPHNIS ET CHLOÉ AU BORD DU TIBRE AVEC, DANS LE FOND, PSYCHÉ ET PANDORE

1794-1795

Huile sur panneau de noyer non parqueté, filassé et toilé au revers.

Signé en bas à droite : *f. N. Dupuis. L'an 3^{me}*. Au revers, étiquette du citoyen Malaine, peintre de carrosses et fabriquant de panneaux. Annoté à la peinture blanche *m. 10 cp. 26*.
44 x 58,2 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Exposition

- Salon de 1795, Paris, n° 183 (« paysage historique orné de Figures »).

Le *Livret* du Salon de 1799 précisait que François Nicolas Dupuis était né à Paris et qu'il était l'élève de Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784), peintre d'histoire. Mais à voir ses très rares peintures, on l'imaginerait plutôt avoir beaucoup plus appris du paysagiste Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), académicien depuis 1787. D'ailleurs, c'est sous l'attribution à Valenciennes qu'une des œuvres de Dupuis fut récemment vendue (*ill. 2*).

Comme ce dernier, Dupuis demeure un héritier de la tradition française du paysage historique portée par Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Joseph Vernet ou Hubert Robert. Et comme Valenciennes, il montre une approche différente de la nature, à la fois plus réaliste et plus poétique, ouvrant la voie aux paysagistes romantiques. Et, comme Valenciennes, il impose à ses vues imaginaires une construction rigoureuse tout en profondeur et se délecte des effets d'atmosphère et de la chaude lumière des soirs d'été dans la campagne romaine. Il n'y a aucune trace documentaire d'un voyage en Italie de François Nicolas Dupuis, et il n'est pas impossible qu'il puisait son inspiration dans les gravures et les peintures des artistes ayant séjourné de l'autre côté des Alpes. Sa carrière semble réellement commencer en 1794, avec sa nomination, le 7 avril (18 germinal an II) comme second commis au département des Estampes de la Bibliothèque Nationale. L'année suivante, devenu « sous-garde des Estampes », il exposa pour la première fois au Salon, en présentant trois œuvres : *Paysage historique, orné de Figures* (n° 183), *Une Mère cueillant une Fleur pour amuser son Enfant* (n° 184) et *Scène familière dans un Jardin. Petite Gouache* (n° 185). Peu

après, Dupuis fut nommé professeur du dessin à l'École Centrale du département d'Eure et Loire à Chartres, charge qu'il occupa jusqu'en 1821 au moins d'après la *Statistique générale des académies, bibliothèques... écoles de dessin... de Paris et des départemens avec les noms des conservateurs, directeurs, professeurs, secrétaires, etc.* parue en 1821 (p. 207).

Dès lors, l'artiste se consacra à l'enseignement du dessin qu'il jugeait primordial et seul capable de créer un lien entre les métiers ou entre le commanditaire et l'exécutant. Il défendit ses idées dans les lettres qu'il adressa au Ministère et dans les articles qu'il publia dans le *Journal des sciences, arts et belles-lettres d'Eure-et-Loir*. Happé par ses fonctions, Dupuis n'en revint pas moins au Salon, en 1799 avec *Psyché à l'instant où elle vient de recevoir de ses sœurs le poignard et la lampe* (n° 101, *ill. 1*), puis en 1802 avec *Une vue des environs de Chartres* (n° 96) qui témoigne de son intérêt pour la peinture d'après nature.

L'éloignement du paysagiste explique sans doute la rareté de ses œuvres. Il n'y a guère, dans les collections publiques, que deux *Paysages* animés de figures vêtus à la mode du Consulat, l'un signé *Dupuis* (Rhode Island School of Design, inv. 80.260) et l'autre *Francis Dupuis* (Tours, musée des Beaux Arts, inv. 947-45-1). Mais c'est le tableau du Salon de 1799, redécouvert il y a deux ans et conservé aujourd'hui dans une collection particulière, ainsi que notre panneau qui permettent pleinement d'appréhender l'art de François Nicolas Dupuis.



Seule peinture datée de l'artiste, consciencieusement signée, notre paysage correspond sans doute au premier envoi du Salon de 1795. Le soin apporté à son exécution, le choix et la qualité du support, la minutie et la profusion de détails, l'ambition de la composition largement ouverte sur le lointain et sans verticales autres que quelques troncs d'arbres sur la rive, le jeu subtil des plans, des reflets et des ombres, l'inclusion délicate des thèmes mythologiques en font une œuvre destinée à faire connaître l'artiste auprès du public parisien exigeant et féru de nouveautés. On découvre ainsi un artiste sensible, à la facture quasi émaillée et précieuse, mais sans aucune sécheresse. Ses personnages sont pleins de vie, confirmant sa formation de peintre d'histoire. Mais surtout l'ensemble est d'une grande poésie (on sait que le peintre en avait composé) utilisant les éclats de lumière dorée comme autant de rimes pour chanter la quiétude d'une nature idéale et d'un temps où les mythes étaient réalité.

A.Z.

Bibliographie

- *Collection des livrets des anciennes expositions...*, Paris, 1871, salon de 1795.
- Jean-François Heim, Philippe Heim et Claire Béraud, *Les Salons de Peinture de la Révolution française. 1789-1799*, Paris, 1989, p. 201.



Ill. 1.

François Nicolas Dupuis.

Psyché à l'instant où elle vient de recevoir de ses sœurs le poignard.
1799.

Huile sur toile d'origine. 100 x 133 cm.

Vente Sotheby's, Paris, 27 juin 2002, lot 107.



Ill. 2.

François Nicolas Dupuis (?).

Paysage des environs de Rome.

Fin du XVIII^e siècle.

Huile sur panneau. 48,5 x 65,7 cm. Collection particulière.



Merry-Joseph BLONDEL

(Paris, 1781 – 1853)

12

PORTRAIT DE DEUX ENFANTS DANS UN INTÉRIEUR

Signé et daté en bas à droite *Blondel 1826*

Huile sur sa toile et son châssis d'origine

61 x 50,5 cm

Beau cadre en stuc doré à décor de palmettes et d'étoiles d'époque Restauration

Provenance :

- France, Collection particulière

L'avancée des recherches en histoire de l'art contribue actuellement à redonner ses lettres de noblesse à la « grande peinture » traditionnelle du XIX^e siècle, que les revers du goût avaient plongé dans l'ombre. Des noms autrefois couronnés d'honneur, puis tombés dans l'oubli, ressurgissent : il en va ainsi de Merry-Joseph Blondel.

L'artiste avait fait ses premiers pas dans la vie artistique aux côtés de son père, peintre-décorateur membre de l'Académie de Saint-Luc. Il apprit ensuite le métier de peintre porcelainier dans la manufacture de Dihl et Guerhard, puis intégra en 1802 l'atelier de Jean-Baptiste Regnault. Cette même année, il décrochait de nombreux prix académiques, et avec eux le surnom de « Monsieur de Cinq-Prix ». Dans l'élan de cette fulgurante réussite, Blondel remporta dès 1803 le Grand Prix de Rome. Mais l'heure n'était pas au voyage : il lui fallut attendre 1809 pour rejoindre la Ville Eternelle où il demeura trois ans.

A son retour en France, Blondel s'affirmait comme un peintre d'histoire ; les commandes publiques abondèrent. L'artiste fut vite intégré dans le milieu académique. Parmi ses proches amis, on comptait Horace Vernet, avec qui il entretenait une correspondance chaleureuse, et Ingres qui hébergea plusieurs mois Blondel lors de son second séjour en Italie, en 1839.

La carrière de Blondel fut jalonnée par la réalisation de vastes œuvres décoratives : on retrouve ses travaux au Louvre (Galerie d'Apollon, salles du Conseil d'Etat), à la bourse de Paris, au château de Fontainebleau (galerie de Diane), ou encore dans les églises de Notre-Dame-de-Lorette et de Saint-Thomas d'Aquin. La technique soignée de l'artiste, sa

facture lisse et porcelainée, firent de lui un peintre au goût du jour : il bénéficia de nombreuses commandes privées, parmi lesquelles les portraits occupaient une place de choix. Merry-Joseph Blondel a réalisé ici le portrait de deux jeunes enfants – un frère et une sœur – dans un intérieur qui a conservé le charme caractéristique du style Restauration. Le peintre a disposé ses modèles avec un sens étudié de la mise en scène. La petite fille est à-demi étendue sur un canapé, le jeune garçon debout la soutient à la taille, tenant de l'autre main une pomme qu'il s'apprête à lui offrir.

Le décor est soigneusement organisé. Un lourd rideau de velours rouge forme l'arrière-plan, dans un espace clos par une vasque de marbre sculptée. Le canapé est orné de motifs de rinceaux, auxquels font écho ceux du tissu de garniture rehaussé d'or. La tête de bélier et surtout le profil de Marianne coiffée de son bonnet phrygien paraissent incongrus en 1826, mais indiquent que la famille tenait sa fortune du Directoire et que les changements politiques ne l'avaient pas inquiétée. Un châle, à la bordure délicatement brodée de vert, rouge et bleu, tombe du canapé au sol en lourds plis décoratifs.

La tonalité chaleureuse du cadre souligne la clarté laiteuse des carnations. Le jeune garçon est vêtu d'un élégant costume de soie grise ; son col de dentelle est noué par un ruban bleu. Sa veste à demi-boutonnée laisse entrevoir un gilet jaune et un sautoir. La fillette au visage poupin est vêtue d'une robe de velours noir, sur un jupon de satin brodé.

Dans un langage rhétorique épuré, Blondel se révèle ici comme un dessinateur savant, mais aussi un coloriste raffiné. La facture lisse et soignée rappelle son attachement au goût



néoclassique. Les enfants évoquent les *Amours* dont il orna la galerie de Diane à Fontainebleau. L'œuvre peut aussi être rapprochée d'un autre portrait d'enfant de l'artiste, celui de sa fille *Mlle Eudoxie Blondel âgée de cinq ans* (1838 huile sur toile, 130 x 86 cm, Gray, Musée Baron Martin). L'intimité d'un intérieur laisse place dans ce dernier à la fraîcheur de la campagne, où éclot plus librement la tendresse d'un père.

M.B.

Bibliographie :

- *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, cat. d'exposition, Villa Médicis, Rome, Electa, 2003.
- Isabelle Julia, Jean Lacambre, *Les années romantiques*, cat. d'exposition, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Plaisance, Palazzo, Gotico, 1995-1996.
- *Catalogue de la vente après-décès de Merry-Joseph Blondel*, Paris, 12-13 décembre 1853.



Ill. 1

Merry-Joseph Blondel

M^{lle} Eudoxie Blondel âgée de cinq ans
1838.

Huile sur toile.
130 x 86 cm.

Gray, Musée Baron Martin.



Ill. 2

Merry-Joseph Blondel

Portrait d'une femme assise près d'un arbre
1830 (signé et daté).

212,9 x 87 cm.

Collection particulière.



Léon COGNIET

(Paris, 1794 - 1880)

13

RÉBECCA ENLEVÉE PAR BOIS-GUILBERT (SUJET TIRÉ D'IVANHOÉ DE SIR WALTER SCOTT)

1839

Huile sur sa toile et son châssis d'origine.

Daté de 1839 à la peinture rouge en bas à droite.

53,5 x 65 cm

Provenance

- France, collection particulière.

De tous les personnages d'*Ivanhoé* de Walter Scott paru en 1819, le chevalier du Temple Brian de Bois-Guilbert était celui qui concentrait toutes les passions du cœur chères aux romantiques. Aux côtés du bon et loyal Ivanhoé, de l'usurpateur prince John, du cruel Front-de-Bœuf ou du rusé Malvoisin, il était le seul qui échappait à toute définition. Brave, orgueilleux et imbu de l'honneur chevaleresque, il s'illustra en Terre Sainte, mais trahit son roi en participant aux méfaits de Front-de-Bœuf. Amoureux fou de la belle Juive Rébecca qu'il sauva des flammes du château de Torquilstone, il ne parvint ni à lui éviter le procès en sorcellerie, ni à la persuader de s'enfuir avec lui, ni à être son champion lorsque la belle fit appel à la justice divine. Il succomba terrassé par ses passions contradictoires sans même avoir été touché par la lance d'Ivanhoé, venu défendre la jeune femme *in extremis*.

La figure tragique et torturée de Bois-Guilbert, son amour impossible et violent pour Rébecca avaient éclipsé l'histoire de la reconquête par Ivanhoé de son honneur, de ses terres et de la main de lady Rowena. Dans *Ivanhoé*, opéra joué pour la première fois à l'Odéon en 1826, Rossini supprima totalement le personnage de Rowena pour créer un triangle amoureux entre Ivanhoé, Bois-Guilbert et Rébecca devenue Leïla. Sans aller jusque là, Heinrich Marschner en 1829 (*Der Templer und die Jüdin*) et Otto Nicolai en 1840 (*Il Templario*) avaient centré l'action de leurs créations lyriques sur la passion entre Bois-Guilbert et Rébecca, faisant du Templier le héros principal de la pièce au détriment d'Ivanhoé, et de l'enlèvement de la jeune femme le moment culminant de l'histoire. Ce n'est donc guère surprenant que Léon Cogniet ait lui aussi choisi ce moment dramatique pour peindre, en 1828, le tableau qu'il destinait au prochain Salon, tenu finalement en 1831.

Fils d'un dessinateur en papiers peints, Cogniet fit sa formation dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin à partir de 1812. En 1817, à l'âge de 23 ans, il fut le premier élève de l'atelier à remporter le Prix de Rome. Travailleur acharné et de caractère plutôt réservé, préférant le calme de son atelier aux mondanités, Cogniet prépara soigneusement sa participation au Salon de 1824 avec son chef-d'œuvre, *Le Massacre des Innocents* (Rennes, musée des Beaux-Arts), tableau d'une théâtralité violente sans précédent qui fit de lui l'un des chefs de file des romantiques. C'est pourtant une œuvre plus mesurée qu'il présenta au Salon de 1827, *Saint Etienne portant secours à une famille pauvre* (Paris, église Saint Nicolas-des-Champs). Son plus grand succès fut *Tintoret peignant sa fille morte* exposé au Salon de 1843. Après cette date, il participa peu aux Salons, accaparé par ses charges d'enseignement, au Lycée Louis-le-Grand, à l'École Polytechnique, à l'École des Beaux-Arts et dans son propre atelier.

L'*Enlèvement de Rébecca par Bois-Guilbert* était projeté par Cogniet dès la clôture du Salon de 1827. L'esquisse préparatoire est conservée au musée d'Orléans (*ill. 1*). En hauteur, la composition y est telle une tornade rougie par les flammes qui se déchaîne autour d'une chevauchée de trois personnes : le serviteur maure de Bois-Guilbert retenant Rébecca et le Templier lui-même vêtu d'une armure complète et tournant la tête vers le château et la vieille Ulrica, victime de Front-le-Bœuf et auteur de l'incendie. La version finale datée de 1828 et visible dès cette année dans l'atelier de l'artiste ne conserve que l'idée de ce groupe central lancé à toute allure vers la gauche (*ill. 2*). Le format horizontal de la toile, l'étirement de l'action accentuent ce sentiment de folle cavalcade et permettent de détailler







les scènes de bataille à l'arrière-plan. Mais surtout, Bois-Guilbert vêtu de son habit blanc frappé de la croix rouge des Templiers et tête nue, fixe le spectateur d'un regard lourd et perçant – que l'on retrouve dans plusieurs œuvres de Cogniet, dont le *Massacre des Innocents* et l'étonnant *Officier polonais* présenté lui aussi au Salon de 1831 (ill. 4) –, nullement troublé par la fougue de sa monture. Son visage plongé dans l'ombre contraste vivement avec la blancheur éclatante de Rébecca, son vêtement sombre maculé de sang et de terre n'a rien à voir avec la tenue colorée et exotique et les riches parures de la jeune femme. Cependant, le Templier est définitivement le centre de la toile, et il est quasiment impossible d'en détacher les yeux. Le reste est à l'image de ses passions déchirantes, écarté entre la violence de l'incendie et le calme d'une soirée d'été. Même Rébecca, pourtant enlevée contre son gré, paraît rêveuse et indécise sur ses propres sentiments à l'encontre de son ravisseur, presque apaisée. Comme si Cogniet avait lu le roman de Walter Scott plus attentivement qu'Eugène Delacroix qui reprit le thème en 1858 (Musée du Louvre, ill. 3). Chez Delacroix, la fuite du Torquillstone est telle une version renouvelée de l'enlèvement des Sabines. Il n'y a, dans sa peinture, aucune demi-teinte ni passions contradictoires, mais seulement la résistance vaine de la jeune fille au bord de l'évanouissement et la brutalité sourde du chevalier normand qui se charge lui-même de la besogne.

Avant même le Salon de 1831 où il devait être présenté, le tableau de Cogniet fit parler de lui. Soucieux de ne pas laisser à l'État la possibilité de s'en porter acquéreur lors de l'exposition, le collectionneur Jacques Laffitte qui avait acheté *Le Massacre des Innocents* en 1824, échangea cette toile contre *L'Enlèvement de Rébecca*. C'est donc comme la propriété de M. Laffitte que la peinture fut montrée au Salon (n° 351) suscitant un engouement général et les louanges d'Auguste Jal : « M. Cogniet est [...] spirituel, énergique, ferme sans lourdeur, coloriste sans recherche, expressif, correct, quelquefois pur et élevé, original sans affectation. Je ne sais pas le talent plus complet. [...] Qui ne s'estimerait heureux de posséder un pareil ouvrage !¹ » Pour répondre à ce souhait, la Société des Amis des Arts avait commandé au graveur Alexis-François Girard une estampe au burin d'après *L'Enlèvement de Rébecca*, exposée au musée Royal en mars 1833 (n° 2396) et plusieurs fois primée. La gravure avait participé à rendre la peinture encore plus célèbre : à la vente Laffitte en 1834, la toile fit 7 600 francs.

Notre tableau est le *ricordo* que Cogniet réalisa probablement pour lui-même. Il avait déjà utilisé la mise en scène

avec une chevauchée centrale dans la *Légende de Sainte Odile* dont seule une esquisse subsiste (Orléans, musée des Beaux-Arts). Mais dans notre toile, il s'agissait de reprendre la composition entière. Tout y est : l'incendie qui fait rage, la fumée qui se mêle à la poussière soulevée par la course, l'anxiété des chevaux aux narines rougeoyantes et yeux écarquillés et inquiets, le calme surprenant de Rébecca, le regard ardent du Templier. Seuls quelques détails comme l'absence du sang sur l'épée du chevalier et la hache jetée à terre, l'homme blessé à gauche ou le chemin plus accidenté que dans l'original, ainsi que le changement des couleurs dans les tenues et les caparaçons des chevaux attestent des dix ans écoulés depuis la création du premier tableau. Car on y reconnaît sans peine la main de l'artiste lui-même, si sûre dans ses grandes toiles et si agile et libre dans ses esquisses. Notre version de *L'Enlèvement* va même plus loin que son prototype, en allongeant légèrement le format pour donner plus d'ampleur à la scène et en assombrissant les côtés pour éviter au regard du spectateur de se perdre dans la clarté du chemin de terre et rehausser l'éclat du cheval pie que montent le maure et Rébecca. Une réflexion supplémentaire que seul l'artiste était capable de mener.

A.Z.

Bibliographie

- *Léon Cogniet, 1794-1880*, catalogue d'exposition, Orléans, musée des Beaux-Arts, 1990.
- Michaël Vottero, « Le cri de la conscience, Léon Cogniet et ses ateliers », dans E. Darragon et B. Tillier, *Image de l'artiste*, actes du colloque, *Territoires contemporains*, nouvelle série 4, 2012.
- Sophie Eloy (dir.), *Esquisses peintes de l'époque romantique. Delacroix, Cogniet, Scheffer...*, catalogue d'exposition, Paris, musée de la Vie Romantique, 2013, cat. 11.

¹ Auguste Jal, *Salon de 1831. Ébauches critiques*, Paris, 1831, p. 234-235.



Ill. 1.

Léon Cogniet.

Rebecca enlevée par Bois-Guilbert.

Vers 1828. Huile sur papier marouflé sur toile. 32 x 25 cm.
Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 191.



Ill. 2.

Léon Cogniet.

Rebecca enlevée par Bois-Guilbert.

Signé *Léon Cogniet* et daté de 1828. Huile sur toile. 88,5 x 116 cm.
Londres, Wallace Collection, inv. P 279.



Ill. 3.

Eugène Delacroix.

L'enlèvement de Rebecca par Bois-Guilbert.

1858. Huile sur toile. 105 x 81,5 cm.
Paris, musée du Louvre, inv. RF 1392.



Ill. 4.

Léon Cogniet.

L'Officier Polonais : Prague.

1831. Aquarelle sur papier préparé. 24,7 x 18,5 cm.
Londres, Wallace Collection, inv. P 685.

Adèle GAMEL

(Saint-Martin-d'Hères, ?-1889)

14 | ANNETTE GAMEL DESSINANT

1841

Huile sur papier maroufflé sur toile, daté en bas à gauche.
45 x 34 cm

Provenance

France, collection particulière.

La silhouette délicate d'une jeune femme à son chevalet, découpée dans l'embrasure d'une porte ouverte vers un jardin baigné de lumière : telle est l'image poétique que le peintre Henri-Blanc Fontaine nous laisse de sa cousine Adèle, reflet de la vie de la famille Gamel (*ill. 1*).

C'est l'ancien couvent des Minimes de Saint-Martin-d'Hères – lieu de sépulture du Chevalier Bayard – que choisit Alexandre Gamel au début du XIX^e siècle pour installer sa confiserie et sa femme. Dans le sillage de la Révolution française, nombreux sont alors les édifices religieux dont les pierres entament une nouvelle vie industrielle. Le couvent devient un foyer animé où les artistes sont les bienvenus. La famille Gamel manie volontiers le pinceau : on connaît des tableaux d'Alexandre, et parmi ses six enfants, Annette et Adèle sont remarquées pour leur art sensible et non dénué de talent.

La vie des jeunes sœurs est ponctuée par les visites de leur cousin Henri Blanc-Fontaine et de son ami Diodore Rahoult. De longues journées durant, au couvent des Minimes, on se promène, on dessine, on peint. Les deux jeunes hommes étudient la peinture à Grenoble auprès d'un oncle de la famille, Horace Mollard. Plus tard, ils quitteront leur cher Dauphiné pour suivre l'enseignement de Léon Cogniet à l'École des Beaux-arts de Paris, avant de rentrer faire carrière dans leur pays natal. Quant à Annette et Adèle Gamel, elles ne se contentent pas de peindre des boîtes à bonbons aux côtés des ouvrières de la fabrique. Elles fréquentent à Grenoble l'atelier de Fantin Père, qui les initie aux finesses du métier et leur fait copier les toiles du Musée de la ville. Le reste du temps, le portrait a leur prédilection : elles en exécutent de nombreux dans les années 1840, trouvant auprès de leurs proches d'inépuisables sujets qu'elles transcrivent délicatement à l'huile sur papier.

Dans un subtil jeu de miroir, Adèle nous livre le portrait de sa sœur Annette peignant. On est loin de l'ambiance champêtre évoquée par Henri Blanc-Fontaine. L'artiste semble marquée par le siècle d'or hollandais, et nous plonge dans une scène intimiste aux accents vermeeriens. L'œuvre est concentrée sur le peintre. Ce n'est pas une scène de genre mais un portrait d'artiste qu'exécute Adèle, saisissant la fugacité de l'acte créateur dans l'intimité quotidienne du travail.

Le fond – un simple mur – est nu ; deux sièges de paille forment l'unique décor. La palette se limite à quelques teintes neutres : ocre jaune nuancé de vert cuivré, brun, noir à peine coloré ou rehaussé de blanc. Le cadre est resserré sur la silhouette de profil, élégante dans sa longue robe noire aux manches travaillées, au délicat col de dentelle. Peu de choses transparaissent du tempérament du modèle, qui ne se met pas en scène : son visage est dissimulé derrière une généreuse mèche de cheveux bouclés échappée d'un chignon. Sa nuque seule est largement éclairée, selon un choix artistique audacieux. La lumière provenant de la droite projette son ombre sur le mur, et relève le dessin des mains employées au travail.

On décèle dans notre portrait l'univers discret de ces femmes peintres du XIX^e qui marquèrent la vie artistique locale, vocations écloses avec la jeunesse, parfois abandonnées au tournant de la vie. Ce fut le cas d'Annette, qui cessera de peindre en entrant en religion, quand le mariage éloignera Adèle de la vie artistique.

M.B.



Bibliographie :

- François Roussier, *Femmes peintres en Dauphiné XIX^e et XX^e siècles*, catalogue d'exposition, Voiron, Musée Mainssieux, 2003. (p. 35, reproduit en couverture et p. 39)



Ill. 1.

Henri Blanc-Fontaine (1819-1897).

Adèle Gamel peignant.

Circa 1840. Huile sur toile. 39x31 cm.

Collection particulière.





Gustave DORÉ

(Strasbourg, 1832 – Paris, 1883)

15 | PAYSAGE D'ÉCOSSE SOUS UN CIEL D'ORAGE

Circa 1878

Aquarelle et rehauts de blanc sur papier

Signée avec un envoi «A Monsieur E. Richner» en bas à droite

48 x 75 cm

Provenance

France, collection particulière.

Le nom de Gustave Doré demeure indéfectiblement attaché à ses illustrations : celles de Rabelais (1854) ou des *Contes drolatiques* de Balzac (1855) furent ses premiers succès. Sa célébrité fut confortée par ses images pour la Bible (1866) ou les *Fables de la Fontaine* (1867), qui marquèrent des générations d'artistes. Paradoxe de l'histoire, c'est pourtant comme peintre que Doré eut aimé être reconnu, et à cela qu'il œuvra sa vie durant : « Je suis mon propre rival, je dois effacer et tuer l'illustrateur afin qu'on ne parle de moi que comme peintre », écrivait l'artiste avec une once de dépit. « J'illustre pour payer mes couleurs et mes pinceaux. Mon cœur à toujours été à la peinture. J'ai le sentiment d'être né peintre », poursuivait-il en 1873.

La gloire ne manqua pourtant pas à ce génie précoce qui aborda toutes les techniques et tous les sujets, soutenu par une imagination aussi prolifique que sa main fut assurée. En 1851, le peintre effectua une entrée discrète au Salon avec le tableau *Pins sauvages*. En 1857, il tenta en vain de retenir l'attention avec huit paysages. Peut-être son art était-il trop loin du goût de son temps, car encore teinté de romantisme et d'une imagination que lui reprocha Zola : « M. Gustave Doré seul ose encore courir le ridicule de faire des paysages d'imagination ». Boudé par la France, le peintre Doré trouva en Angleterre, puis plus tard aux États-Unis, la reconnaissance qu'il attendait. Il ouvrit à Londres en 1869 la Doré Gallery, dont le succès ne se démentit pas. Là, il exposa ses grands formats à l'huile et déploya les deux thèmes qui lui étaient chers : le paysage et la Bible.

L'amour de Gustave Doré pour les paysages, et plus précisément les paysages de montagne, remonte d'après ses dires à son enfance alsacienne. Les Alpes ont sa préférence ; il réalisa huit premières vues sur commande en 1853, sans s'y rendre *in situ*. Ce montagnard aguerri, doté d'une

excellente condition physique, y fera par la suite de longs séjours, savourant « cette heureuse disposition de paix et de calme que cette nature majestueuse m'inspire toujours ». La découverte de l'Écosse, en 1873, marque un tournant dans sa carrière. Doré y est invité à une partie de pêche au saumon par le colonel Teesdale, écuyer du Prince de Galles. Troquant très vite la canne à pêche contre les pinceaux, il est saisi par la beauté des lieux. « Désormais, quand je peindrai des paysages, je crois que cinq sur six seront des réminiscences des Highlands, d'Aberdeenshire, de Braemar, de Balmoral ou de Ballater », écrit l'artiste qui rassemble là un nombre incalculable de notes visuelles et de croquis.

« Peintre, fuis l'aquarelle », écrivait son ami le critique Théophile Gautier. Et si la technique n'intéressa guère Gustave Doré dans la première partie de sa carrière, il semble la découvrir en Écosse. Il y emploie un médium pur, dans une facture vive qui n'est pas sans rappeler les grands maîtres anglais que sont Bonington, Cotman, Turner ou Constable. C'est à l'Écosse qu'il faut rattacher notre œuvre, que l'on peut par exemple rapprocher de l'aquarelle conservée au Petit Palais *Paysage montagneux avec cerfs* (1873). L'artiste exécuta un grand nombre de vues d'Écosse à son retour en France, à l'image du *Paysage d'Écosse* du Musée des Beaux-Arts de Caen, daté de 1881. Au regard de son format, notre aquarelle fut ainsi réalisée en atelier, selon l'habitude d'un homme doué d'une incroyable mémoire visuelle. Son motif la relie à une aquarelle passée en vente le 12 mai 1937 (Drouot, salle 7, commissaire Bellier, Expert Mathey, n° 21), laissant penser que Doré put réaliser plusieurs variations d'après un même croquis initial.

Cette œuvre compte peut-être parmi les paysages d'Écosse qui figurèrent au Salon de 1878, ou parmi ceux que Doré



présenta en nombre au Salon des aquarellistes français entre 1879 et 1882. A l'instar de Guillaume Dubufe, fondateur de la manifestation, mais aussi de Leloir, Lami, Fortuny ou Detaille aux côtés desquels il exposa, Doré trouva là un lieu adéquat pour faire valoir des travaux réalisés selon une technique encore peu considérée en France.

Gustave Doré déploie ici tout son talent, en laissant agir l'aquarelle sur laquelle il précise ensuite une ombre ou un relief. Sa palette est restreinte, le gris coloré et l'ocre y prédominent, mariés à la terre de Siègne brûlée au premier plan, lavés de brun à l'horizon. Le peintre laisse librement courir l'eau dans un ciel nuageux où pointe l'orage. Il rehausse de vert de vessie la crête d'une colline, joue avec la réserve du papier pour créer des lumières ou suggérer un plan d'eau. La vue est ici des plus sobres, succession minérale de plans vallonnés et sauvages. Au fil des années, la présence humaine

a déserté les paysages de Gustave Doré. Loin d'un Horace Vernet ou d'un Caspar David Friedrich, l'artiste fuit l'anecdote et nous met en présence de la nature, sublime et grandiose, où l'homme n'existe que dans l'humilité. Tel est bien l'esprit de Gustave Doré, qui dédie ici son aquarelle au peintre abbevillois Paul-Ernst Richner (1830-1888).

Bibliographie

- P. Kaenel, *Gustave Doré, l'imaginaire au pouvoir*, catalogue d'exposition, musée d'Orsay, Paris, Flammarion, 2014.
- *Gustave Doré : un peintre né*, catalogue d'exposition, Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, Paris, Somogy, 2012.
- A. Renonciat, *La vie et l'œuvre de Gustave Doré*, Paris, ACR éditions, 1983.
- H. Guratzch, *Gustave Doré, 1832-1883*, Dortmund, Harenberg, 1982.



Ill. 1

Gustave Doré.

Paysage montagneux aux cerfs.

1873, signé, daté et localisé « Gve Doré / Brocémer 1873 ».

Aquarelle, plume et encre noire sur papier collé sur carton, 46x74,8 cm. Paris, Petit Palais.



Ill. 2

Gustave Doré.

Paysage d'Écosse.

1881. Huile sur toile, 92 x 165 cm.

Caen, Musée des Beaux-Arts.



Jean-Léon GÉRÔME

(Vesoul, 1824 - Paris, 1904)

16 | CÉSAR FRANCHISSANT LE RUBICON

Circa 1900

Bronze doré, patine brune et noire.

Signé sur la terrasse *J. L. Gerome*. Fonte Siot-Decauville (cachet de fondeur *Siot Fondeur Paris*).

Numéroté 0455 sur la base.

37,5 x 46 cm

Provenance

- Katherine Thayer, Gates Mills, Ohio, années 1960.
- Légué à Jay Barnes, Floride, États-Unis.
- États-Unis, collection particulière.

« Le vent qui vient de Rome en frémissant augmente ;
Plus saccadé, plus vif, il courbe les roseaux ;
Son souffle est maintenant une voix gémissante ;
Il ride et rembrunit la surface des eaux ;
Il hérissé en passant la sauvage crinière
D'un cheval aux flancs noirs, monté par un guerrier,
Par un guerrier romain, qui sombre et solitaire,
Sur la rive longtemps arrête son coursier... »

En 1864, l'historien et poète Henri-Augustin Gomont (1815-1890), lut, lors de la séance de l'académie de Nancy, un long poème intitulé *Le Berger et César*¹. Dans une note à l'édition de ses vers, l'auteur précisait qu'il avait puisé son inspiration dans un tableau de Jean-Louis Gérôme présenté au Salon « il y a quelques années » et représentant César au moment de passer le Rubicon. Gomont se trompait et la peinture était en réalité l'œuvre de Gustave-Rodolphe Boulanger, exposée en 1857 et rachetée par l'État pour le musée d'Amiens². Mais si l'historien pensa à Gérôme, c'est que depuis le Salon de 1859 où il avait montré son *Ave Caesar, morituri te salutant* (New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1969.85) et *La mort de César* (perdu), le thème césarien semblait lui appartenir.

L'un des peintres les plus célèbres de son temps, Jean-Louis Gérôme fut un ardent défenseur de la grande peinture académique et d'un travail d'atelier long et patient. Ses créations sont nourries de recherches archéologiques et documentaires, ses compositions visent à reconstruire le réel et à retrouver la vérité des gestes et des sentiments, sa manière est soignée et lisse : tout concorde pour faire du spectateur un témoin du passé.

La même démarche érudite caractérise l'œuvre sculpté de Gérôme, doublée d'un souci particulier pour le rendu des matières et des couleurs grâce notamment à l'utilisation des bronzes dorés et de diverses patines. Le maître vint à la sculpture tardivement et s'y consacra surtout à la fin de sa vie, mais avec le sérieux et la ferveur d'un jeune artiste. Depuis 1878, ses envois au Salon comportaient systématiquement des bronzes, des marbres ou des plâtres, comme en 1897 lorsqu'il présenta deux tableaux et deux sculptures, dont *Bonaparte entrant au Caire* (n° 1987, Sénat, inv. RF 1178, *ill. 1*). Ovationné et racheté par l'État malgré le fait qu'il n'agissait pas d'une œuvre unique – Gérôme avait conclu un accord avec le fondeur Siot-Decauville –, le *Bonaparte* avait l'apparence d'un portrait équestre, mais dépassait le cadre rigide d'un monument par l'attitude du cavalier saluant la foule, la démarche nerveuse du cheval effrayé par l'agitation environnante et la précision des détails de l'harnachement et du costume qui renvoient à un moment particulier et précis de la biographie de l'empereur.

La série des grands chefs de guerre se poursuivit en 1898 avec *Tamerlan*, monté sur un coursier au-dessus d'un amas de têtes humaines, *Frédéric le Grand*, admirable dans la finesse des détails (1899), *César franchissant le Rubicon* (1900) et, enfin, *Washington*, le plus classique et statique de tous (1901). Chaque portrait était montré au Salon, puis fondu par Siot-Decauville, le plus souvent en deux tailles, les premiers exemplaires recevant une patine polychrome. Hélas, Henri-Augustin Gomont n'était plus en vie pour voir le proconsul romain imaginé par Gérôme. Mais sans doute aurait-il été surpris, car la comparaison avec son poème et la peinture de Boulanger révèle à quel point l'artiste se







sentait affranchi de la tradition académique. Son *César* n'est pas une illustration de Suétone, qui met en avant l'hésitation du futur dictateur, le soutien de ses cohortes et le présage heureux qui lui fut nécessaire pour traverser le « petit pont »³. Malgré l'exactitude archéologique du moindre détail, Gérôme omet le pont et les armées. Il montre l'homme seul, ayant pris la difficile résolution qui le conduira tôt ou tard à la mort. Il mène son cheval hors de l'eau, et la patine sombre qui contraste avec le doré du cavalier fait paraître la montée sur la berge plus difficile. Le vent est là et les roseaux se plient comme chez Gomont, mais il ne vient pas de Rome. Ce vent vient de la Gaule que César laisse derrière lui, il le pousse et le provoque en soulevant son manteau pour enfouir ce visage déterminé et étonnamment calme et dégager le corps menu du Romain, si loin de la figure puissante peinte par Boulanger, mais si vrai cependant. Avec audace et perspicacité, Gérôme résume ainsi la grande histoire du 11 janvier 49 avant J.-C. à la décision dramatique d'un seul homme.

A.Z.

Œuvres en rapport

- Bozzetto en plâtre, Vesoul, musée Geroge-Garret (exposé en 1981, hors catalogue).
- Plâtre bronzé, 24,5 cm, collection particulière (exposé en 2010, cat. 69).
- Bronze doré, 80 cm, signé sur la base, Collection Stuart Pivar, New York (anc. coll. Bernard Fein).
- Bronze entièrement ou partiellement doré, 38 cm : Ontario, National Gallery of Canada ; collections particulières.

Bibliographie

- Gérôme. 1824-1904. *Peintre, sculpteur et graveur : ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, catalogue d'exposition, Vesoul, musée Georges-Garret, 1981, p. 154, cat. 196.
- Pierre Kjellberg, *Les Bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, 1987, p. 358-359.
- Gerald M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme. With a catalogue raisonné*, Paris, 1986, p. 326-327, cat. S.54.
- Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. 1824-1904. Sa vie, son œuvre*, Paris, 1997, p. 160.
- Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, 2000, p. 164, 398, cat. S.54 B2.
- Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Édouard Papet, *Jean-Louis Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, catalogue d'exposition Paris, musée d'Orsay, Los Angeles, Paul Getty Museum, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2010, cat. 69.

¹ *Mémoires de l'académie de Stanislas*, 1864, Nancy, p. XCI sq.

² *Jules César arrivant au Rubicon*, huile sur toile, 312 x 300 cm, musée d'Amiens. 1854-1857.

³ « Enfin, au point du jour, ayant trouvé un guide, il suivit à pied des sentiers étroits jusqu'au Rubicon, limite de sa province, et où l'attendaient ses cohortes. Il s'y arrêta quelques instants, et, réfléchissant aux conséquences de son entreprise : Il est encore temps de retourner sur nos pas, dit-il à ceux qui l'entouraient ; une fois ce petit pont franchi, c'est le fer qui décidera tout. » (Suétone, *Les Douze Césars, César*, XXXI).



Ill. 1.

Jean Léon Gérôme. *Bonaparte entrant au Caire*. 1897. Bronze doré et patiné. Paris, palais de Luxembourg, inv. RF 1178.



Henri Joseph HARPIGNIES

(Valenciennes, 1819 - Saint Prive, 1916)

17 | UN PEINTRE DANS LA CAMPAGNE ROMAINE

Circa 1864

Aquarelle et rehauts de gomme arabique

Signé H.J.Harpignies en bas à gauche

39,5 x 71,5 cm

Provenance

France, collection particulière.

Moins célèbre que le violon d'Ingres, le violoncelle d'Harpignies rappelle la variété des qualités d'un artiste qui, non content de sa renommée de peintre, s'avéra également un talentueux musicien. Le jeune homme n'était pourtant pas prédestiné à la vie artistique. Issu d'un milieu bourgeois aisé et cultivé, il se consacra au négoce selon le vœu paternel. Ce n'est qu'à vingt-huit ans que sa vocation prit corps : rompant avec un travail qu'il considérait comme « du temps perdu qu' [il] aurait pu passer sur les bancs de l'école des Beaux-Arts » (*Journal*, 1876), il rejoignit l'atelier du peintre Jean Achard qu'il fréquenta deux années durant, à Paris puis à Bruxelles où le maître et l'élève s'étaient réfugiés loin de la Révolution de 1848.

L'année 1850 fut celle d'une révélation : Harpignies s'embarqua pour l'Italie, où il séjourna près de deux ans dans un émerveillement constant. Peut-être dut-il à son heureux tempérament d'être si bien accueilli dans le milieu clos des Prix de Rome résidant à la Villa Médicis. Il se lia rapidement avec ce qu'il appelait « la bande » - qui comptait notamment l'architecte Garnier - et partagea leur travail comme leurs parties de campagne. Le peintre demeura plusieurs mois dans la région de Naples : Sorrente, Capri et Ischia furent autant d'émotions artistiques.

A son retour en France, la réputation d'Harpignies était établie. Il expose une première fois un *Chemin creux* au Salon de 1853. Il y sera désormais présent tous les ans, jusqu'en 1912, où la vigueur de ses 93 ans forcèrent l'admiration de son entourage. Bien que peu soucieux du profit, Harpignies dut autant à ses dons qu'à ce travail assidu de vivre rapidement de son art. L'aquarelle révéla le meilleur de son talent, et façonna sa réputation.

« Rome a eu sur moi une influence immense et c'est de cette influence que je vis toujours. Elle m'a formé, elle m'a créé,

elle m'a soutenu et me soutient toujours. C'est à elle que je dois non seulement mes plus nobles émotions, mais mes meilleures inspirations. Que ceux qui veulent apprendre aillent là-bas parce que là-bas ils se rendront compte de ce qu'est la beauté ». C'est bien de la Ville Eternelle, et non de Barbizon, que se réclamera sa vie durant cet homme épris de nature, fervent admirateur de Corot et de Daubigny.

La présence d'un vaste dôme (la Basilique Saint Pierre) découpé à l'horizon, autant que l'atmosphère méridionale, confirme la localisation de notre aquarelle dans la campagne romaine ; la facture assurée et la gamme chromatique restreinte rattachent plus probablement notre œuvre au second séjour transalpin de l'artiste, en 1864.

Notre aquarelle illustre les principes artistiques d'Harpignies, qui s'affinèrent au gré de son enseignement, et que ses écrits nous révèlent. « Dès que mon dessin est bien en place et bien construit, déjà on peut dire que mon paysage est fait ; la couleur vient après et il arrive parfois qu'elle apparaisse comme superflue », écrivait ainsi le peintre. Derrière l'apparente liberté du plein air, le choix judicieux de l'angle de vue et un sens aigu de la mise en page confèrent au paysage cet équilibre. La rivière naissant au premier plan invite à pénétrer dans le dessin. Les obliques des collines suggèrent la profondeur ; les arbustes savamment disséminés apportent l'élan vertical. A l'inverse de son contemporain Corot, Harpignies commençait par peindre le ciel qu'il considérait comme la clé de voûte de ses œuvres : « Si votre ciel est bien, votre tableau est presque fini. »

Quant à la couleur - ce vert objet de tant de querelles chez les paysagistes d'alors - elle semble être au service des valeurs. L'artiste prône l'importance des « neutres », et travaille avec une palette réduite : cobalt, vert Véronèse, vert émeraude, ocre jaune, terre de Siègne naturelle et terre



de Sienne brûlée, brun rouge et blanc d'argent. Empli de naturalisme, notre paysage pelé par les chaleurs de l'été passé déploie toutes ses nuances d'ocre en un dernier feu d'automne. C'est une même atmosphère colorée, où les terres « neutres » prédominent, que l'on retrouve dans le *Paysage au chasseur* exécuté à la même époque (aquarelle, 1863, vente Sotheby's, 28 janvier 2006, n° 167).

Toute autre est la gamme chromatique de la peinture à l'huile qu'Harpignies effectua sur le même motif, un *Paysage* aujourd'hui conservé dans les collections des Musées d'Aberdeen. Si l'on retrouve la rivière, le pont et les joncs élancés, l'effet d'ensemble est bien différent. L'aquarelle est toute en finesse, habitée de détails dans la végétation, l'envol d'une nuée d'oiseaux ou la discrète présence d'un peintre derrière son chevalet. L'artiste évacue l'anecdote de la toile d'Aberdeen, exclut la présence humaine et renforce le premier plan par l'élancement des troncs d'un bouleau. Les tonalités sont franches, la touche large et vigoureuse offre une œuvre synthétique qui témoigne de l'inlassable faculté du peintre à se renouveler.

Bibliographie

- J.-L. Balleret, *De Corot à Balthus*, Paris, Cercle d'art, 1997.
- P. Gosset, *Henri Harpignies, peintre paysagiste français*, s.l., s.n., 1982.
- *Henri-Joseph Harpignies paintings and watercolors*, 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.
- *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.

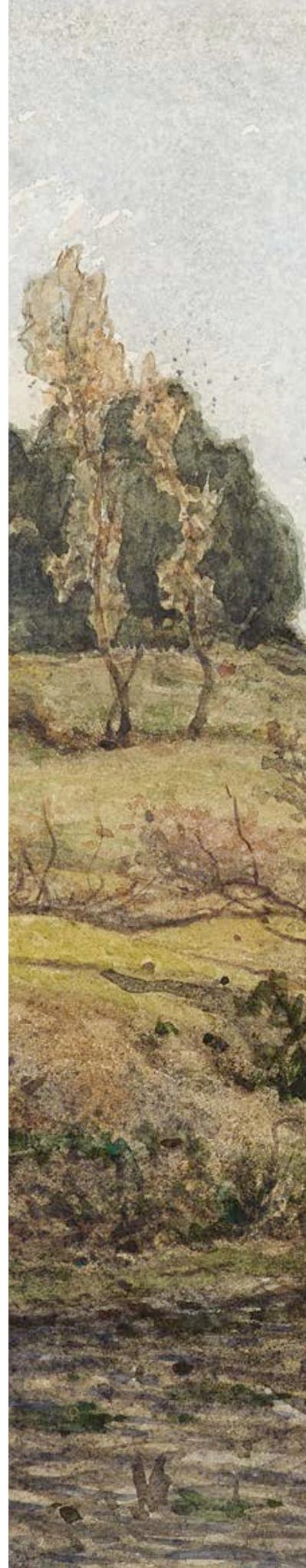


Ill. 1

Henri-Joseph Harpignies.

Paysage.

Huile sur toile. 16,3 x 23 cm, Aberdeen Art Gallery & Museum.





Jean GAUTHERIN (attribué à)
(Ouroux-en-Morvan, 1840 – Paris, 1890)

ALLÉGORIE DE LA FRATERNITÉ

Circa 1879

Plâtre

47 x 28 x 17,5 cm

Provenance

France, collection particulière.

La disparition de la monarchie entraîna de nouveaux enjeux iconographiques : la Révolution, puis les régimes qui suivirent, encouragèrent la création de nouvelles images pour asseoir leur légitimité et supporter leurs idéaux. Le XIX^e siècle fut florissant en groupes allégoriques sculptés qui portèrent les couleurs de l'État, de la liberté, de la fraternité, et clamèrent l'importance nouvelle du peuple des travailleurs. En 1848, un concours public fut organisé pour donner une figure à la toute jeune République. A l'heure où les artistes revendiquaient l'égalité face à la commande publique, les participations furent nombreuses, tant en peinture qu'en sculpture. Il n'était cependant pas si simple d'offrir un visage symbolique à l'État, que l'imaginaire collectif concevait comme une allégorie féminine, sans savoir de quels attributs la parer : la *République* sculptée de Jean-François Soitoux fut retenue, non sans hésitations ; en peinture, la déception du jury devant les réalisations entraîna l'annulation de la compétition.

La Troisième République se confronta à nouveau à la question de son image. En 1879, un concours fut organisé pour la création d'un « Monument à la République ». Près de quatre-vingt sculpteurs y participèrent, et furent exposés à l'École des Beaux-arts dans la salle Melpomène. Le jury retint trois noms : les frères Morice, lauréats, Soitoux, et enfin Gautherin, qui livrait un projet complexe rassemblant au pied d'une Marianne les allégories du Travail, de la Défense, de l'Instruction, du Labeur paysan et de la Famille.

Jean Gautherin avait débuté comme sculpteur sur bois avant d'entrer à l'école des Beaux-Arts en 1864, où il travailla dans les ateliers de Charles Gumery, Augustin Dumont et Paul Dubois. Exposant pour la première fois au Salon l'année suivante, il y sera présent jusqu'à sa mort, en 1890. Il réalisa de nombreux bustes – dont plusieurs œuvres délicates représentant sa femme –, et connut la notoriété grâce à la ravis-

sante *Clotilde de Surville* (Paris, Musée d'Orsay) médaillée à l'Exposition Universelle de 1878, et au *Paradis Perdu* (1878, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek). Attiré par les Arts Décoratifs, Gautherin exécuta des statuettes pour la maison Christoffle. Sa prédilection semble toutefois se porter sur les groupes allégoriques : on admire aujourd'hui encore sa *Ville de Paris* sur la façade du nouvel Hôtel de Ville de Paris, ou *L'Industrie* au Palais du Trocadéro.

Notre plâtre peut être rapproché du travail de Jean Gautherin, et compter parmi ses études de groupes allégoriques proclamant les valeurs de la Troisième République. Le sculpteur a représenté une jeune femme aux bras ouverts, abritant à ses pieds deux solides hommes courbés. L'artiste aborde son sujet avec vigueur et plasticité. La composition pyramidale est dynamique, et la facture inachevée contribue à cet élan. Les rides en acier n'ont pas encore œuvré au reparage ; on discerne les coutures marquant les interstices des pièces du moule, ainsi que quelques vents témoignant des résidus d'air dans le plâtre.

La silhouette féminine, souple dans son corsage ajusté et son étole prise au vent, ressemble à l'une des *Marianne* aux bras étendus que Gautherin modela pour le *Monument* de 1879. Notre jeune femme pourrait incarner la République, malgré l'absence du bonnet phrygien. La fin du XIX^e abandonna parfois cette coiffe en raison de ses connotations séditieuses ; parmi les *Mariannes* en buste sculptées par Gautherin pour des municipalités, plusieurs sont têtes nues.

Les traits délicats de la jeune femme contrastent avec la musculature nerveuse des deux hommes nus. On trouve chez ces personnages une image colonialiste typique du XIX^e siècle : le travailleur blanc, reconnaissable aux outils (une tenaille et un marteau) déposés à ses pieds, relève son compagnon noir dans un geste fraternel. On retrouve un



même type masculin, à l'anatomie marquée par l'effort, dans l'allégorie du *Travail* présentée par Gautherin au Salon de 1884, placée au Jardin du Luxembourg jusqu'en 1942, puis probablement fondue (*ill. 1*).

Le mouvement d'entraide des deux hommes, le soutien féminin qui les entoure, portent à reconnaître en notre groupe une allégorie de la Fraternité, thème cher à une époque marquée par la misère et le désir d'une justice sociale. Nombreux furent les sculpteurs qui s'emparèrent du sujet, à l'instar de Dalou dont un bas-relief de *La Fraternité* orne la salle des Mariages de la mairie du X^e arrondissement parisien.

Pour concevoir cette nouvelle République, Gautherin convoque ici le modèle Renaissance de *La Miséricorde*, où la Vierge aux bras écartés abritait sous son manteau l'humanité souffrante. Dans un vocabulaire semblable, les deux hommes trouvent la Fraternité à l'abri d'une jeune République, dont l'étoile volant au vent rappelle le manteau de la Vierge.

Bibliographie :

- D. Imbert, G. Groux, *Quant Paris dansait avec Marianne. 1879 – 1889*, catalogue d'exposition, Musée du Petit Palais, Paris, Ed. Paris-musées, 1889.
- A. Pingot, A. le Normand-Romain, L. de Margerie, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, 1986.



Ill. 1

Jean Gautherin.

Le Travail.

178 cm.

Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotel. inv. MIN 0551.



Albert BESNARD

(Paris, 1849 - 1934)

19 | PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME ROUSSE

1906

Huile sur toile préparée.

Sur le châssis, annotation à l'encre : « Albert Besnard 1906 / Provient de la vente de son atelier 1942 ».

61 x 50 cm

Provenance

- Collection de l'artiste, hôtel particulier d'Albert Besnard, Paris, jusqu'en 1942.
- France, collection particulière.

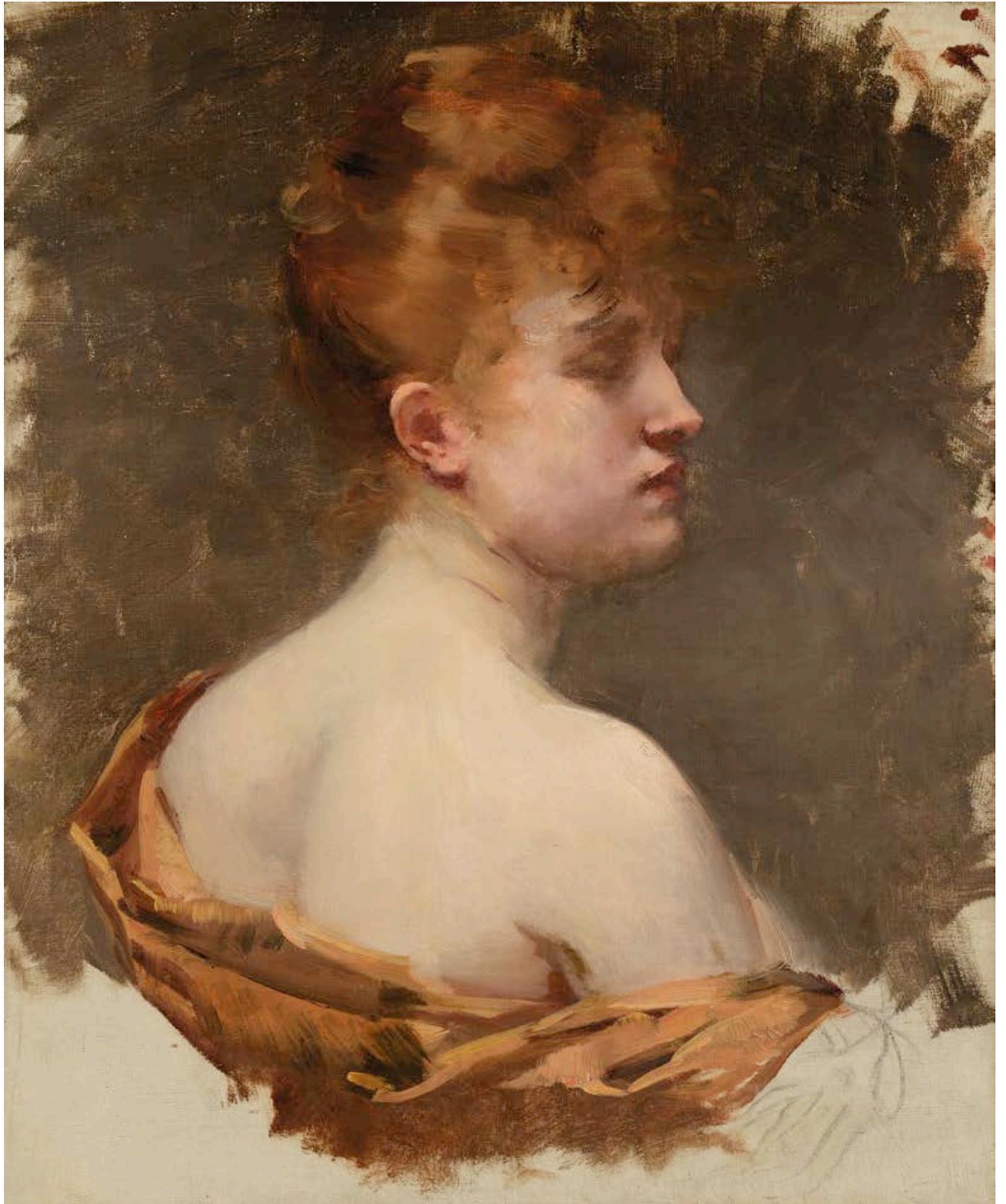
La célébrité d'Albert Besnard de son vivant n'a d'égal que le relatif oubli que son nom devait connaître peu après la mort de l'artiste. Il fallut attendre 2008 et l'exposition au musée Eugène Boudin de Honfleur initiée par Chantal Beauvalot et l'association « Le Temps d'Albert Besnard » pour que le public redécouvre ce contemporain de Cézanne et de Monet et l'originalité de sa manière. La surprise fut totale rendant d'autant plus nécessaire la tenue d'une grande rétrospective parisienne. Celle-ci aura lieu en 2016 au Petit Palais¹ dont la coupole d'entrée est ornée de quatre grands panneaux évoquant la complexité de la création artistique, *La Pensée*, *La Matière*, *La Plastique* et *La Mystique*, peints par Besnard entre 1906 et 1910.

Prix de Rome, médaille d'or à l'Exposition universelle de 1900, directeur de l'Académie de France à Rome et de l'École des Beaux-Arts, membre de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts, grand-croix de la Légion d'honneur, funérailles nationales : Albert Besnard obtint tous les honneurs que la III^e République avait à offrir à un artiste. Mais malgré ses réussites officielles, ses commandes d'État, ses participations encensées aux Salons, le peintre resta, au milieu des mouvements artistiques de son temps, un indépendant. Par l'enseignement de Jean Bremond, élève d'Ingres, il se rattache, certes, à la tradition d'un art construit et signifiant, mais son sens de la couleur et sa vitalité le rapprochent des postimpressionnistes. Éclectique et synthétique, il puise ses inspirations chez les maîtres anciens, tout en conservant une personnalité forte et sincère, immédiatement identifiable. Et si les sujets de ses grands décors trouvent écho dans le mouvement symboliste, son œuvre de chevalet, ses pastels et ses eaux-fortes demeurent essentiellement réalistes, empreints de cette poésie et de cette inquiétude propres au tournant du XX^e siècle.

La femme est au cœur de l'œuvre d'Albert Besnard. Rayonnante de la beauté si particulière de l'époque 1900 avec sa gorge généreuse largement décolletée, sa peau immaculée et ses longs cheveux serrés dans un chignon volumineux, elle incarne pour le peintre la vie, l'amour, mais aussi la couleur et la lumière. Les chevelures voluptueuses teintées au henné (le roux est alors à la mode), les bouches carmines, les yeux noirs et les peaux ivoirines aux mille reflets irisés et aux ombres changeantes : chaque représentation féminine de Besnard est prétexte à une recherche luministe, une ode à la couleur embrasant les chairs rubéniennes de ses modèles surtout lorsqu'elles sont débarrassées de l'entrave des vêtements et de l'étau du corset.

Car l'artiste se plaît à peindre des nus, que ce soit dans les compositions rappelant les thèmes mythologiques de l'ancienne école française comme la *Nymphe endormie* du musée de Nantes (huile sur toile, 117 x 98,5 cm, inv. 923.1.1.P) ou dans les études enlevées qui n'ont d'autre but que la célébration du corps féminin à l'instar de la *Femme blonde de profil* conservée à ARoS au Danemark (huile sur toile, 61,5 x 50,4 cm, *ill. 1*). Besnard modèle les formes de ces anonymes avec une vigoureuse sensualité réaliste, sans idéalisation abstraite ni description rigoureuse. Aux gestuelles affectées et ondulations lascives des artistes de l'art nouveau, il préfère les poses simples et banales, souvent de dos, comme si, inconscientes de leur beauté, ces femmes cherchaient à préserver leur intimité du regard du spectateur.

Telle est notre peinture, portrait plein de grâce d'une jeune femme inconnue campée très simplement de profil sous un éclairage haut, le préféré du peintre. Les cheveux couleurent



de feu du modèle sont relevés à la mode du début du siècle, mais son vêtement se résume à une draperie ocre glissant sur ses épaules d'une blancheur laiteuse. C'est une fantaisie qui permet à l'artiste de composer toute une poésie de tons d'automne. S'appuyant sur un dessin solide qui cerne les contours du nez pointu et la ligne suave de la nuque et des épaules, le pinceau de Besnard parcourt la toile avec une rapidité et justesse. Les touches de peinture fluide s'étalent, se superposent, s'entrecroisent et zigzaguent façonnant les volumes avec exactitude et insistance distinctive des œuvres de Besnard datant du début du XX^e siècle (*ill. 2*). Les tonalités orangées, brunes, jaunes et garances s'associent dans une partition quasi musicale, avec des coups de couleur pure comme autant d'accents, et des passages entre les parties chargées de peinture et ceux où transparaît la préparation crème comme autant de nuances.

Le tout donne entièrement raison à Camille Mauclair qui avait consacré tout un chapitre de sa monographie parue en 1914 à cette « série considérable de nus éclatants, tendres et sensuels ». Elle écrit : « Ses nus sont pleins de vie et de vérité. Mais ce qui les magnifie et les élève au lyrisme, c'est la lumière qui se joue sur leurs volumes. Il en fait, par cette seule magie, des bouquets de tonalités qui illuminent un intérieur. Les nus de M. Besnard sont des poèmes chromatiques à la gloire féminine². »

Nous remercions Mme Chantal Beauvalot d'avoir confirmé l'attribution de notre œuvre.

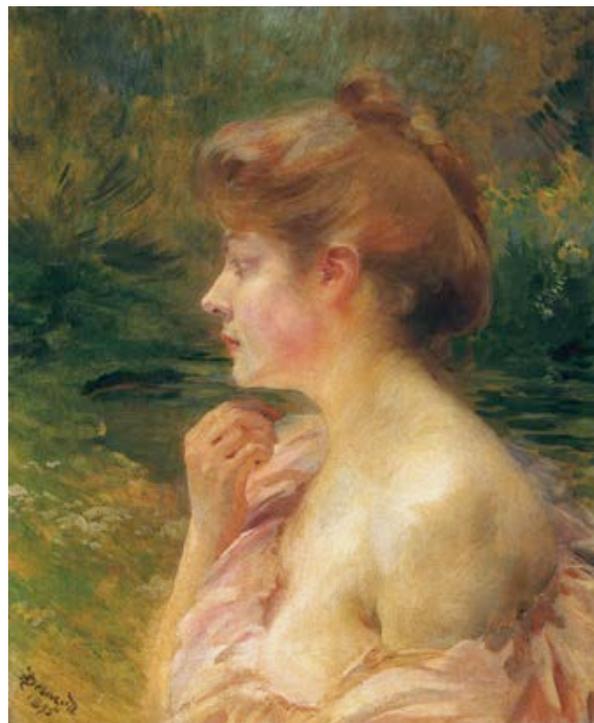
A.Z.

Bibliographie

- Chantal Beauvalot et al., *Albert Besnard (1849-1934)*, catalogue d'exposition Honfleur, musée Eugène Boudin, 2008.
- Camille Mauclair, *Albert Besnard. L'Homme et l'œuvre*, Paris, 1914.

¹ Évian, Palais Lumière, *Albert Besnard (1849-1934)*, 2 juillet-2 octobre 2016 ; Paris, Petit Palais, octobre-décembre 2016.

² Camille Mauclair, *Albert Besnard. L'Homme et l'œuvre*, Paris, 1914, p. 101-102.



Ill. 1.

Albert Besnard.

Femme blonde de profil.

1895. Huile sur toile. 61,5 x 50,4 cm.

Aarhus, ARoS Aarhus Kunstmuseum (Danemark).



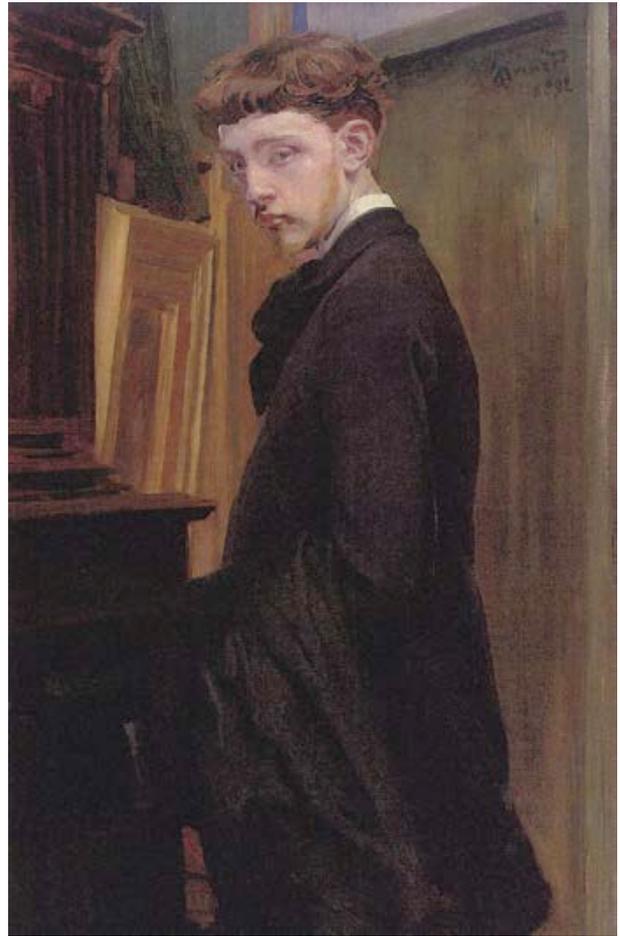
Ill. 2.

Albert Besnard.

Portrait de femme à la chevelure rousse.

Huile sur toile. 35 x 27,8 cm.

Dijon, musée Magnin, inv. 1938 F 47.



Ill. 3.

Albert Besnard.

Portrait de Francis Jourdain.

1892. Huile sur toile. 100,5 x 65,5 cm.

Collection particulière.

Albert Ernest CARRIER-BELLEUSE

(Anizy-le-Château, 1824 – Sèvres, 1887)

20

BUSTE DE REMBRANDT

Circa 1863

Terre cuite.

Signée *A. Carrier*.

H. sans piédouche : 43 cm

H. avec piédouche : 53,3 cm

Provenance

France, collection particulière.

Surnommé le « Clodion du Second Empire », Carrier-Belleuse fut « un homme de son temps », selon le mot de Rodin. L’empreinte du XVIII^e siècle se lit à travers l’œuvre prolifique de celui qui avait étudié ses prédécesseurs et puisé chez eux le meilleur. Carrier-Belleuse n’était cependant pas prisonnier du passé, et sut profiter des mutations de son époque pour mener une carrière brillante. L’expérience qu’acquies le jeune homme auprès d’un ciseleur, d’un orfèvre, puis en Grande-Bretagne dans la prestigieuse fabrique Minton, entretinrent l’intérêt qu’il portait aux arts décoratifs. Sa vie durant, Carrier-Belleuse concilia des activités de sculpteur et de décorateur qui s’enrichirent mutuellement.

A l’ère de la photographie et de la reproduction mécanique, l’artiste sut plus qu’aucun de ses contemporains tirer parti des intérêts du multiple. Il ouvrit dans les années 1860 son propre atelier, d’où sortaient ses œuvres originales mais aussi de nombreuses séries en terre cuite, marbre ou bronze, reproduisant ses succès. Le sculpteur se forgea ainsi une vaste clientèle, répondant autant aux besoins d’une nouvelle classe de bourgeois aisés, en quête de beautés propres à orner leurs hôtels particuliers, qu’à des amateurs plus modestes qui trouvaient dans sa production des statuettes correspondant à leur budget.

Carrier-Belleuse manifesta un vif intérêt pour la figure humaine, doublé d’un exceptionnel talent de modelleur qui s’exprima dans ses bustes allégoriques, mais aussi dans ses portraits historiques ou intimes. Loin de chercher des traits idéaux, le sculpteur s’attachait à rendre la variété des personnalités et l’expression des caractères, dans une manière discrètement empreinte de celle de son maître David d’Angers.

Carrier-Belleuse réalisa autour de 1865 une quinzaine de bustes d’artistes qui connurent une fortune sans précédent. On y croisait, tel un panthéon personnel reflétant le goût du temps, Rembrandt, Dante, Virgile, Beethoven, Mozart, Dürer, Rubens, Murillo, Velasquez, Van Ostade, Michel-Ange, ou encore Raphaël. Rembrandt fut parmi les premiers à voir le jour, ce qu’atteste une reproduction en faïence exécutée par Théodore Deck, et présentée en 1863 aux côtés de Dürer à l’exposition de l’Union Centrale. Notre œuvre est d’ailleurs signée « A. Carrier », habitude abandonnée en 1867 au profit de « Carrier-Belleuse », pour éviter toute confusion avec le peintre Auguste Carrier.

Carrier-Belleuse évoque ici une vision de Rembrandt qu’il veut vraisemblable, mais aussi ressemblante : audacieux pari que celui de transmettre la figure d’un artiste tourmenté par sa propre image, qui livra au fil de sa vie une centaine d’auto-portraits peints, dessinés ou gravés (*ill. 1*).

Le sculpteur adopte une facture nerveuse et virtuose. Le visage est saisi à la fleur de l’âge ; le front plissé, la bouche serrée et le regard concentré révèlent l’inspiration intérieure dans laquelle est plongé le peintre. Barbe, moustache et chevelure sont traitées au naturel, avec vivacité. Le vêtement reflète le soin historiciste que le sculpteur portait à ses œuvres. Un large béret plissé drape la tête du peintre, un manteau au revers de fourrure couvre son pourpoint délicatement ouvragé.

Plusieurs portraits en terre cuite de Rembrandt sortirent de l’atelier de Carrier-Belleuse dans la décennie 1865-1875, et figurèrent dans les grandes ventes publiques de la fin du XIX^e siècle. On en trouve un premier dans la vente Carrier-Belleuse du 21 décembre 1872 (lot 177), un autre dans la



vente du fond d'atelier le 23 décembre 1887 (haut de 65 cm), un troisième, signé "A. Carrier", dans la vente Charles-Albert du 14 avril 1890 (lot 669), où il est présenté aux côtés de Dürer.

Les terres cuites de Rembrandt et Dürer (vente Christie's du 30 juin-1^{er} juillet 2010, lot 706) présentent de nombreuses similitudes formelles. Carrier-Belleuse a vêtu les deux artistes, pourtant séparés par un siècle et demi d'histoire, d'un même manteau au revers de fourrure couvrant un pourpoint ciselé. L'un comme l'autre, le visage encadré de cheveux indisciplinés couverts d'un béret, arborent cette expression de saisissement intérieur, reflet de l'inspiration qui animait leur créateur.

Les mots de W. Bürger, dans son Salon de 1861, résument les qualités qui transparaissent dans notre portrait : « Prenons-le avec ses terres cuites, si vivantes et si expressives. M. Carrier-Belleuse est de la famille des Coustou, de Lemoyne, de Pigalle, de Houdon, et de la pléiade ingénieuse et délibérée que vanta Diderot. Il est moins maniéré sans doute, il est moins tourmenté, il est plus intime peut-être, mais son charme tient toutefois à la vivacité d'une touche qui a quelque chose de l'art de peindre. »

M.B.

Bibliographie :

- J. E. Hargrove, *Carrier-Belleuse, le maître de Rodin*, catalogue d'exposition, Musées et domaines nationaux de Compiègne, Paris, RMN, 2014.
- J. E. Hargrove, *The life and work of Albert Carrier-Belleuse*, these, New-York University, New-York, Garland pub., 1977.
- *Catalogue des œuvres originales [...] composant l'œuvre de Carrier-Belleuse*, vente après décès, Hôtel Drouot, 19-23 décembre 1887, lot 176.
- W. Bürger, *Salon de 1861*, Paris, s.n., 1861.



Ill. 1

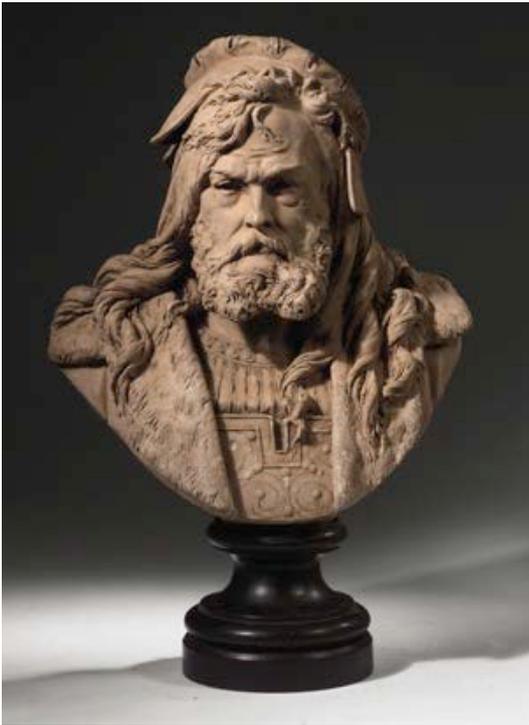
Atelier de Rembrandt Harmensz van Rijn,

Rembrandt à la toque sur fond d'architecture.

1637. Huile sur bois. 80 x 62 cm.

Paris, musée du Louvre, inv. 1746.





Ill. 2

Albert Ernest Carrier-Belleuse,
Buste de Dürer.

Terre cuite, vente Christie's, 30 juin-1^{er} juillet 2010, lot 706.



Ill. 3

Albert Ernest Carrier-Belleuse,
Statuette de Rembrandt en pied.

Bronze. Vente Sotheby's, 2 juin 2010, lot 47.



A CARRIER

Lucien Victor GUIRAND DE SCEVOLA

(Sète, 1871 – Paris, 1950)

21 | PORTRAIT D'UNE PRINCESSE DE PROFIL

1899

Aquarelle et gouache sur papier.

Signé et daté en haut à droite : *Guirand de Scevola / 1899.*

67 x 52 cm

Beau cadre d'époque en bois et stuc doré de style néo-renaissance.

Provenance

France, collection particulière.

C'est sans argent ni réputation que Guirand de Scévola quitta sa ville natale pour Paris, à la fin des années 1880. Il y arrivait avec sa voix, qui enchantait deux décennies durant les cabarets montmartrois, et avec ses pinceaux qui lui taillèrent rapidement une solide réputation. Guirand de Scévola fréquentait le Louvre, et c'est – dit-on – grâce à une bonne copie de Greuze qu'il obtint d'être admis à l'École des Beaux-arts. Le Salon des artistes français lui ouvrit ses portes en 1889. Ses portraits mondains assurèrent sa notoriété : le duc de Massa, la duchesse d'Uzès ou encore la duchesse de Brissac comptèrent parmi ses illustres modèles.

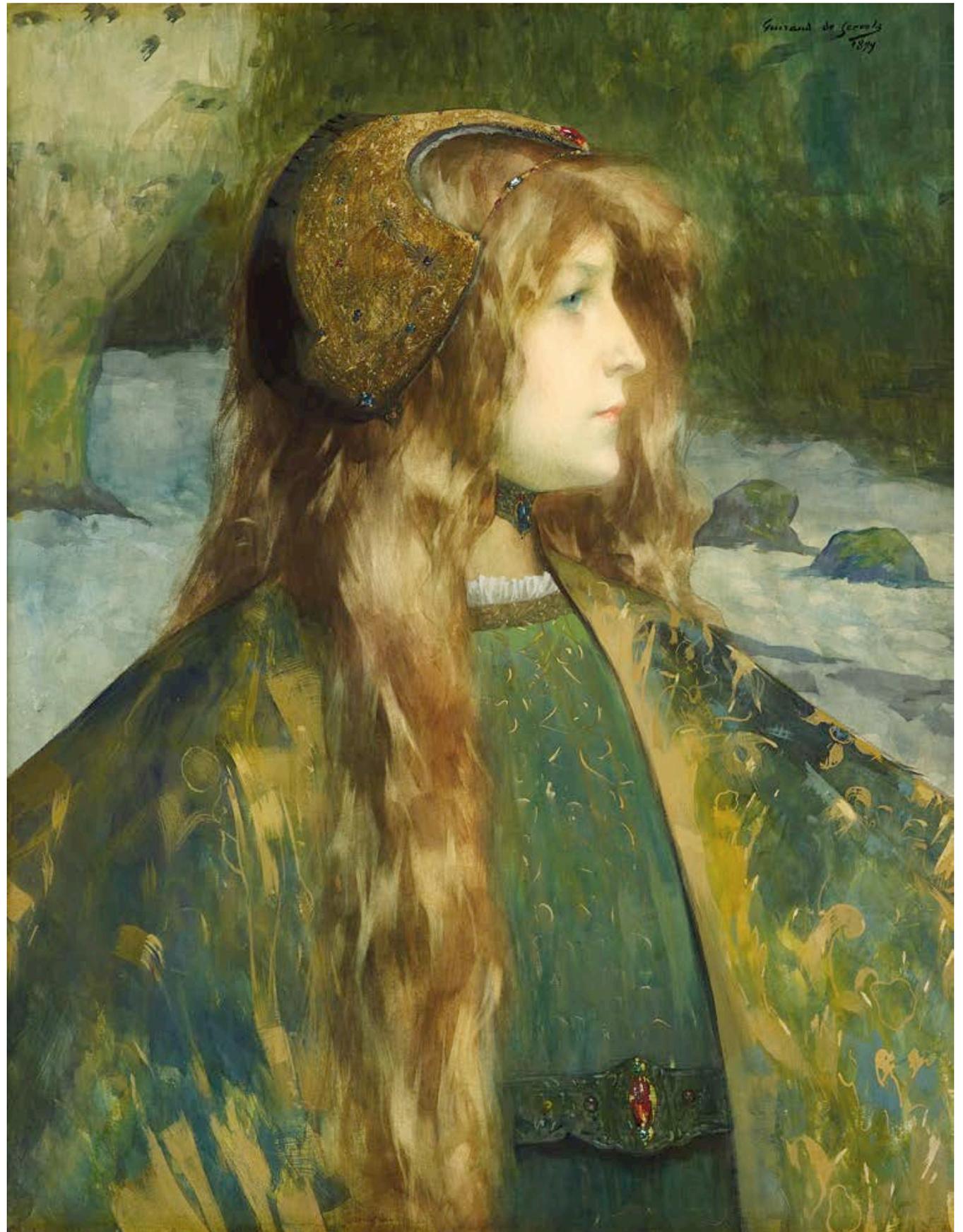
Guirand de Scévola ne se contenta pas d'un statut de portraitiste mondain : les années 1890 voyaient s'épanouir de nouveaux idéaux, et se développer une peinture symboliste auquel l'artiste fut sensible. À partir de 1894, ses choix techniques évoluèrent : sans abandonner l'huile, il privilégia le pastel et l'aquarelle, propres à suggérer une atmosphère colorée et poétique. Ses œuvres voisinent alors avec celles de Gustave Moreau ou d'Edgard Maxence. C'est à ce renouvellement artistique qu'est rattaché notre portrait, exécuté en 1899 au cœur de la période symboliste de l'artiste.

L'œuvre de Guirand de Scévola évolua ensuite dans les années 1905 grâce aux sujets que lui offraient les paysages de Versailles ou de Bretagne, et à un intérêt naissant pour les natures mortes fleuries. Son mariage avec la comédienne Marie-Thérèse Piérat lui ouvrit les portes du théâtre et de l'illustration, et la Grande Guerre retint son nom comme le père du camouflage : son idée de dissimuler armes et uniformes trop voyants sous les couleurs de la nature environnante donna naissance à une illustre « section de camouflage » composée d'artistes, et sauva d'innombrables vies.

« M. Guirand de Scévola l'a si profondément regardée, la vie, et d'un œil si aigu, si tendre, qu'il en a pénétré, d'un coup, tous les mystères. Et certains de ses portraits, nous livrent, comment dire ? l'au-delà de leur modèle, des secrets de psychologie subtile et d'intimité : (...) [il] recompose en même-temps tout le Visible et tout ce qu'on ne voit point. » Ces quelques lignes de Roger Gaillard dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, à l'occasion d'une exposition rétrospective de l'artiste à la Galerie Georges Petit en 1923, résumant à propos les qualités de notre œuvre.

L'artiste a représenté ici une jeune femme de profil en buste, dans une posture impassible évoquant les portraits en médaille de la Renaissance italienne. Une longue chevelure blond vénitien encadre son visage diaphane, au regard opalin absorbé dans une vision lointaine. Un tour de cou raffiné rehausse la pureté de son visage. Mi casque guerrier, mi diadème, sa coiffe orfèvrée aux allures Renaissance est parée de gemmes précieuses. La jeune femme est vêtue d'une ample robe verte, elle aussi rehaussée de pierre fines, et d'une cape moirée qui lui confère une allure souveraine. Cette silhouette princière se découpe sur un paysage mystérieux où coule un torrent bordé de falaises, dans une même tonalité colorée où le vert prédomine – la jeune femme y devient une divinité ondine.

L'œuvre, poignante par son expressivité symbolique teintée de mystère, est aussi une brillante démonstration des qualités d'aquarelliste de Guirand de Scévola. L'artiste exploite largement les possibilités du médium, y mêle la gouache, créant un résultat texturé voisin du pastel. Il excelle à différencier les matières, à évoquer la souplesse



de la peau, le brillant des pierres précieuses, la légèreté des cheveux ou le moiré de l'étoffe. La touche est fine dans le rendu des détails, vigoureuse et géométrique dans la construction de l'arrière-plan.

Guirand de Scévola exposa plusieurs portraits féminins au Salon des Aquarelliste Français de 1899, parmi lesquels put figurer le nôtre. Le même modèle féminin, muse de l'artiste, se reconnaît à maintes reprises dans les portraits symbolistes qu'il exécuta en 1899 et 1900 (*ill. 1-3*). On le retrouve dans la *Jeune princesse époque Renaissance*, (1900, aquarelle, 49 x 35 cm, Musée des Beaux-arts de Mulhouse) absorbée dans une vision, et vêtue d'une même tenue rehaussée de pierre précieuses. La *Jeune princesse médiévale*, (aquarelle et gouache sur papier, vente Osenat, 3 juin 2012, lot 7) est proche par sa composition, mais aussi par cette matière souple et texturée qui participe à créer une atmosphère énigmatique et onirique (*ill. 2*).

Bibliographie :

- « Le Musée des Beaux-Arts de Mulhouse : inventaire des collections », *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, 1987, n° 4, pp. 127 – 186
- *Guirand de Scévola*, du 10 au 17 avril 1923, catalogue d'exposition, Paris : Galerie Georges Petit, 1923



Ill. 1

Lucien Victor Guirand de Scévola,

Jeune fille de face.

1899, pastel sur papier. 38 x 48,5 cm.

Vente Sotheby's New-York, 12 novembre 2008, lot 227.



Ill. 2

Lucien Victor Guirand de Scévola,

Jeune princesse médiévale.

1899, aquarelle et gouache sur papier. 68 x 53 cm.

Vente Osenat, 3 juin 2012, lot 7.



Ill. 3

Lucien Victor Guirand de Scévola,

La fille du Roi.

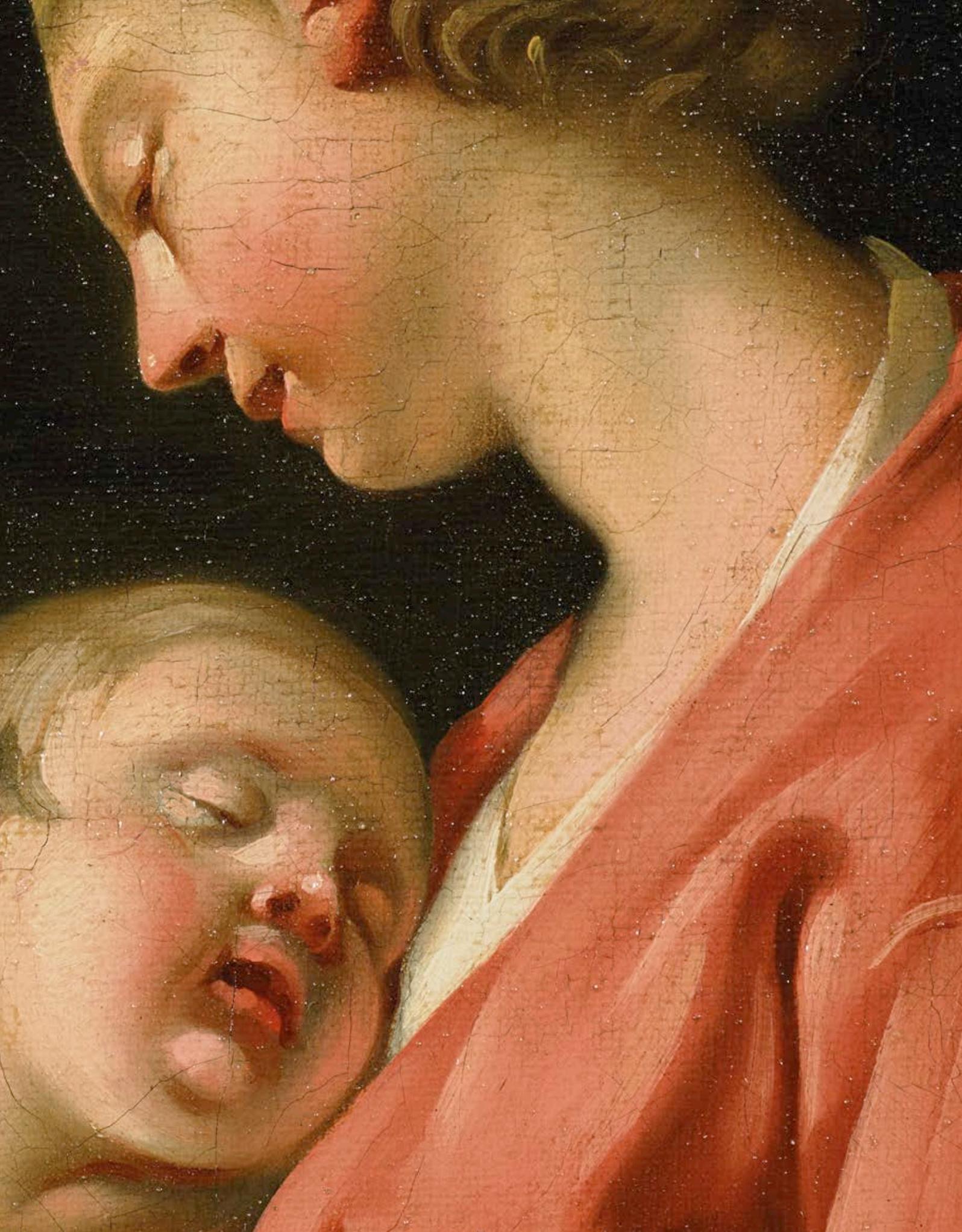
1902, crayon et aquarelle sur papier. 57,8 x 50,2 cm.

Collection particulière.



ENGLISH VERSION





FRENCH TASTE
17TH TO 19TH CENTURY PAINTING AND SCULPTURE

Catalogue by Alexandra Zvereva

With the collaboration of Marie Bertier

English Translation by Christine Rolland

Exhibition

From November 10th to December 4th, 2015

Open Saturday, November 14th

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

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



1

Charles POERSON

(Metz, 1609-Paris, 1667)

**VENUS AND HER SONS
EROS AND ANTEROS
OR ALLEGORY OF SACRED
AND PROFANE LOVE**

c. 1645

Oil on canvas.

93 x 75 cm. (3 ft. 5/8 in. x 2 ft. 5 1/2 in.)

Provenance

- Rome, Private Collection until 2006.
- U.S.A. Private Collection.
- Loaned to Los Angeles County Museum of Art in 2012-2013.

Anteros, the younger brother of Eros, had a strange destiny. Also a son of Aphrodite and Aries, winged and armed with a bow, he incarnated

reciprocal love and pursued those who mocked sentimentality and compassion, but remains much less known than his brother. For he is also antipathy and aversion: he separates where Eros unites, even if he thus prevents beings who have dissimilar natures from being confused with each other. In a version established for the first time by Themistius in the 4th century, Aphrodite, uneasy that Eros was not growing, gave him a brother, because love, to grow, needs an answer, an inverse feeling. Antique art often shows the two brothers fighting to prove the power of lovers' attachment. This notion of the duality of love was enriched during the Renaissance by Christian and Neoplatonic ideas: Eros and Cupid personified earthly love, while Anteros symbolized celestial virtuous love.

Thus in 1565, when Andrea Caselli was commissioned by Cardinal Hippolyte d'Este to restore his antique Venus, called *Seated Venus*, found in Rome some fifty years earlier,¹ not only did he recreate the head and arms, but also flanked her with two winged putti, the one on the left trying to catch a cluster of grapes which his mother held in her hand. The latter was clearly designated under the name of Anteros by Giovanni Battista Cavalieri in his collection of Roman Statues which appeared in 1585, with the grapes assuming all of their profoundly Christian meanings which were that much more obvious in the dwelling of a Church prince (*ill. 1*). The same *Seated Venus* served nonetheless as ostensibly antiquating décor for the bath room (*stufetto*) of Cardinal Bibbiena in the Vatican made in 1516 from Raphael's drawings. The goddess' pose is repeated in the fresco of *Venus Hurting Herself with Cupid's Arrow*² widely known across Europe on account of an engraving by Agostino Veneziano (*ill. 2*). Here it is no longer Anteros, but conquering Love depicted with a child's features (surprisingly without wings in the engraving) on

whom the weakened goddess is leaning.³

In the following century, a period when the mixing of mythological allegories and Christian allegories dear to Mannerism had become more discreet and scholarly, Cavalieri's and Veneziano's engravings, which were so different in their interpretations of the antique *Seated Venus*, inspired one of the most famous 17th century French artists whose oeuvre has been rediscovered in the last twenty years: Charles Poerson.

Born in Metz, a French town since the Conquest of the Three Dioceses by Henri II, Charles Poerson spent his childhood in Vic-sur-Seille, Georges de la Tour's native town; however it would seem an early apprenticeship with this illustrious artist has to be excluded. Poerson's education remains to be clarified, although research by Barbara Brejon de Lavergnée, Nicole de Reyniès, and Nicolas Sainte Fare Garnot makes it possible to situate it in Lorraine, probably with Claude Dogoz in Vic, then in a studio in Nancy (Jean Leclerc's?). In 1636, Poerson can be found in Paris, witness to the marriage of the painter Michel Corneille. Like Corneille, the Lorrain painter was part of the circle of Simon Vouet (1590-1649), who dominated the Parisian art scene. Poerson, for all that, does not seem to have been Vouet's apprentice as was thought in the past

Even while conserving privileged ties with the master, Poerson established his own studio in about 1638 and received many commissions, including the most prestigious *May* for the Goldsmiths' Guild in 1642 (*ill. 3*). Well settled, received as Master in the Parisian guild, academician in 1651, the artist was entrusted with producing religious and mythological paintings, tapestry

cartoons and grand decors, including the Chapel of the Gentlemen's Congregation in the Jesuits' Professed House; the rooms in the Guénégaud Mansion; and finally Anne of Austria's apartments in the Louvre.

Open to his colleagues' experiences, sensitive to stylistic inflexions which had carried French Art in the first half of the 17th century from the late Mannerism of George Lallemand to the classicism of Charles Le Brun, via Vouet's "grand genre" and Sebastien Bourdon's Atticism, Poerson never veered from his natural volubility, his knowledgeable and compact compositions, his attraction for bright colors and pronounced luminous accents.

Our painting fits well within Poerson's artistic production during his first Parisian years influenced by his passage in Vouet's studio while also strongly reminiscent of art from Lorraine. The reference to the Antique and to Raphael's High Italian Renaissance is constant with Poerson, and is always assimilated and adapted to the artist's own style. Here while playing nonchalantly with a ribbon which runs from one shoulder to the other, the *Eros* of Raphael and Veneziano loses the arrow which injured his mother. The goddess is powerful: the aloof carriage of her head and her relaxed pose anticipate the *Portrait of Louis XIV as Jupiter*, painted by Poerson in about 1652 to celebrate the King's victory over the Fronde (*ill. 4*).⁴ The grape cluster depicted by Cavalieri is logically displaced to Venus' left hand, and Anteros' gestures are rendered more vivaciously. Endowed with small wings, he has to grow more to reach the grapes, which explains the mocking smile of his older brother Eros. However the antique column destroyed behind Anteros indicates the destruction of a world where only terrestrial love reigned.

The interpretation given to our painting is thus the same as for the antique statue restored in the Renaissance, but augmented by thoughts developed since the Council of Trent about the coexistence of profane and sacred love. The question arises whether or not the *Allegory of Sacred and Profane Love* precedes Simon Vouet's *Allegory of Wealth* which displays a female figure with two children: "Eros" showing precious necklaces, and "Anteros" pointing his finger towards the sky.⁵ As opposed to Vouet's large canvas which entered the royal collections, our painting appears to have been part of the decoration of the study of some amateur who would have been capable of such erudite meditation and appreciative of the tenderly sensual nature of the oeuvre.

For not only did Poerson combine and modify the engravings that were his sources of inspiration, but he also reveled in the particular charm that made his work special in the period when he was most under Vouet's influence. With her big eyes, fine eyebrows, long nose, and small half-open mouth, our Venus is the twin sister to many of Poerson's women, such as a Helen painted on copper and datable to the middle of the 1630's, or Camma in the painting produced in about 1650 (*ill. 5*). The porcelain treatment of flesh, strands of hair, slender fingers, enlarged eyes with brilliant pupils and slightly drooping lower lids, delicate twisted draperies, and the intense blue skies touched with golden rays of the setting sun could almost define Poerson's art during his first years in Paris.

A.Z.

Bibliography

- Barbara Brejon de Lavergnée, Nicole de Reyniès, Nicolas Sainte Fare Garnot, *Charles Poerson. 1609-1667*, Paris, Arthéna, 1997.

¹ Vatican, Museo Chiaramonti. The condition before restoration is known, thanks to a drawing by Marcantonio Raimondi (Vienne, Albertina). See: Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & Antique sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford University Press, 1986, p. 62, n° 17.

² *Vénus se blessant avec une flèche de Cupidon*.

³ *Vénus and Cupidon* by Hendrik van Balen (dated 1600, Saint Petersburg, Hermitage Museum, inv. 3256) should also be cited. It reuses the pose of *Seated Venus*, but conserves only the putto on the right transformed into Eros, and replaces the cluster of grapes with a bouquet of flowers.

⁴ Versailles, inv. 8073.

⁵ c. 1640, oil on canvas, 170 x 124 cm. (5 ft. 6¹⁵/₁₆ in. x 4¹³/₁₆ in.) Louvre, inv. 8500.



2

Nicolas de LARGILLIERRE
(Paris, 1656 - 1746)

PORTRAIT OF A YOUNG MAN
WITH A PINK CRAVAT

c. 1680

Oil on canvas.

81 x 66 cm. (31½ x 26 in.) oval

Beautiful Louis XIV gilt sculpted wood frame with floret decoration

Provenance

• France, Private Collection

Although born in Paris in October 1656, Nicolas de Largillierre did his apprenticeship in Antwerp where his father, a hat merchant, moved the family when the future portraitist was only three years old. In this rich commercial city with its Saint Luke's Guild made famous by artists such as Rubens, Van Dyck, and Jordaens, the highly talented young man was able to acquire a solid profession. It only took him six months in the studio of Antoon Goubau, a painter of Italianate *Bambocciade* depicting fairs and markets, to be accepted as a member himself in the respectable institution at the age of only 18 years old in 1674. The following year, he left Antwerp for London, in the company, apparently with the landscapist Pieter Rysbræck who was admitted into the guild at the same time as Largillierre. If the first four known canvases by Largillierre, dated 1677 and 1678, are still lifes and his documented activity in England mainly concerns decoration and the enlargement of paintings in the royal collections, the artist seems to have rapidly chosen to specialize in portraiture, probably not without the influence of Sir Peter Lely (1618-1680), first painter to Charles II. One can certainly date the oval portrait of *Pieter Van der Meulen* (1638-1670), known from the engraving in Isaac Beckett's mezzotint (ill. 1), to the London period, since Largillierre's arrival in Paris in 1679 was marked by a grand and ambitious portrait of the traveler and diamond cutter Jean-Baptiste Tavernier, represented full length wearing a Moghul costume which had been offered to him by Shaista Khan, the Emperor's uncle.¹ A veritable demonstration of the talent of a young painter who wished to make a great impression with this profusion of Oriental fabrics in an incredible range of shades of yellow, this spectacular portrait seemed to be the exact opposite of the one by Adam Frans Van der Meulen (1632-1690), Pieter's brother and Louis XIV's illustrious battle painter who had introduced Largillierre to Charles Le Brun (ill. 2). Only two or three years later, its Flemish restraint and soft manner are striking. As for the *Portrait of Charles Le Brun*, the painter's reception piece into the Academy, commissioned in 1683 and delivered in 1686,² it was to bring together all of the different established facets of Largillierre's art: relaxed elegant pose, careful drawing of the eyes, flesh tones formed by layering cool and warmly shaded glazes, meticulous description of fabrics, bold color juxtaposition, ample draperies with deep shadows and unexpected reflections.

Already in his first portraits, Largillierre proved to be an attentive observative artist, capable of finding as much inspiration and developing his technique from Antwerp creations seen before his departure for London, as from the English tradition initiated by Van Dyck and brought to a head by Sir Peter Lely. Through it all, he never abandoned his very own style which came out of his atypical personal history. Within the context of the entire immense oeuvre of this portraitist where one has little sense of evolution, these first paintings are especially precious because they assert a style which would seduce the demanding French clientele for more than sixty years. Yet they are also the rarest portraits for which information is often missing and therefore the sitters have sunk into anonymity: thus the superb double portrait of *A Young Man and his Tutor*, signed and dated 1685,³ the oval *Unknown Man* (ill. 4),⁴ and our *Portrait of a Young Man with a Pink Cravat*. Surprisingly poetic, our painting is datable to the very early 1680's, mainly on the basis of the young man's hairstyle and the shape of his habit. The young sitter could be French, some royal officer's son, or else Flemish, from

the artistic community to which Largillierre was close, first in London and then in Paris. To avoid the monumentality characteristic of oval portraits which were so fitting for the Van der Meulen brothers, the artist separated the voluminous drapery in two parts and folded up the extremities so as to display the rich lining of yellow and gold patterned silk and to reduce the massiveness of the blue. He focuses attention on the lace-trimmed shirt, the white silk suit trimmed in gold, and the pale pink zigzagging cravat which picks up blue reflections from contact with the velvet cloak. Finally, Largillierre also reintroduces the left hand in a gesture straight out of Van Dyck. He handles the young boy's dark brown locks in softly brushed strokes which blend into the brown background, while all the light falls on the shining youthful face with its questioning gaze.

Our work can be associated with a strikingly similar portrait conserved in a private collection (ill. 3)⁵ which depicts a young man whose facial features strongly parallel those of our sitter. The attire enveloped in drapery of the same blue is also very similar. Only the rectangular format and young man's sideways gaze prevent us from seeing this canvas as the pendant to our painting. On the verso of the relined canvas, this second portrait bears an inscription, "*peint par N. de Largillierre 1698*" (Painted by N. de Largillierre 1698). Even though the attribution is unquestionable, the fact that the date is manifestly too late, as the young man's costume and hair style still belong to the 1680's, leads us to think that a mistake was made in the transcription of the old annotations. Doubt also reigns over the identity of the sitter as "Girardin de Vauvrey," the name which the picture bore under the descendants of this illustrious family. He can not be one of Jean-Louis Girardin de Vauvré's children (1647-1724), General Commissioner of the Navy and General Quartermaster of the Navy in Toulon. His oldest son, Alexandre-Louis de Girardin (1685-1745), future Army Brigadier, was at most a few years old during the period when this painting was produced. As for the younger son, Louis-Alexandre, who chose a career in Parlement, he was only born in 1698.

A.Z.

Bibliography

- Nicolas Sainte Fare Garnot, Dominique Brême, *Nicolas de Largillierre. 1656-1746*, exh. cat. Paris, Jacquemart-André Museum, 2003.

¹ Oil on canvas, 212 x 121 cm. (6 ft. 11¼ in. x 3 ft. 11½ in.) Brunswick, Herzog Anton-Ulrich Museum, inv. GG 520. Engraved by Johann Hainzelman in *Les Six Voyages de Jean-Baptiste Tavernier*, Paris, G. Clouzier, 1679. It is to be noted that Tavernier's father was originally from Antwerp.

² Oil on canvas, 232 x 187 cm. (7 ft. 7½ in. x 6 ft. 1½ in.) Paris, Louvre Museum, inv. 5661.

³ Oil on canvas, 146 x 114.8 cm. (4 ft. 9½ in. x 3 ft. 9¾ in.) Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.26.

⁴ Oil on canvas, 80 X 65 cm. (31½ x 25¼ in.), USA, private collection.

⁵ Oil on canvas, 72 x 58,5 cm. (28¾ x 23 in.) private collection.



3

Jacques VAN SCHUPPEN

(Paris, 1669 - Vienne, 1751)

MELEAGER AND THE CALYDONIAN BOAR HUNT (SECOND SKETCH)

1704

Oil on paper laid down on canvas on wood.

On verso, traces of armorial stamp in red wax.

33.8 x 44.6 cm. (13⁵/₁₆ x 17⁹/₁₆ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

To be able to follow the process of artistic creation is a rare and precious privilege as it necessitates bringing together the preparatory sketch and final painting, so as to appreciate the changes made by the artist in composition, placement of figures, and their gestures. It is even more extraordinary to find an intermediary sketch dashed off in oil on paper and miraculously preserved from the destruction which often attended these especially fragile objects.

Barely three years ago, the Fabre Museum in Montpellier, the fortunate owner of Jacques Van Schuppen's Academy reception piece depicting

Meleager and the Calydonian Boar Hunt (ill. 3) added the preparatory oil sketch which differed greatly in arrangement and details (ill. 1). Our oil on paper can be situated between these two paintings, because it anticipates the coming large canvas while conserving some ideas from the sketch and introducing elements which the artist would not keep in the end. It also makes it possible to reconsider another *Meleager and the Calydonian Boar Hunt* by Van Schuppen which is in Brunswick and until now has been considered a later version (ill. 2).

Jacques Van Schuppen was the son of Pierre Van Schuppen (1627-1702), an engraver from Antwerp who settled in France in about 1655. Welcomed by the Flemish colony living in the neighborhood of the rue du Four, he became friends with Philippe de Champaigne, Robert Nanteuil, and Nicolas de Largillierre. He met with rapid success and entered the Academy in 1663. According to Mariette, his plan was for his son to become an engraver, "but persuaded that one can only succeed in this art if one has acquired a certain knowledge of painting, because there are almost always paintings to engrave, he placed him with M. de Largillierre. It was the wrong thing to do, because painting in that school appeared so brilliant that anyone who entered could not resist devoting himself entirely to it."¹ As the son of a close friend, the young painter enjoyed special favor in the famous portraitist's studio, to the point that in speaking of Largillierre's students, Dézallier d'Argenville specified that the master "nonetheless only put the brush in the hand of Mr. Van Schuppen."²

Although Van Schuppen's first known works are portraits marked by his master's influence, the artist's ambition was to enter the Academy as a history painter rather than a portraitist. With Bernard Picart, who was also an engraver's son, he did his utmost to study the human figure under

the anatomist Alexandre Littere. Armed with this instruction, he applied to the Academy on January 26th, 1704, at the age of the thirty-four years old, was certified (*agréé*) by a majority of voices, and received the subject of his “Reception work” from the Director Antoine Coysevox.

Taken from Ovid’s *Metamorphoses*, the chosen subject was *Meleager and the Calydonian Boar Hunt*. The son of Oeneus, King of Calydonia, Meleager led the hunt organized against the monstrous boar sent by Artemis to punish Oeneus for having forgotten to sacrifice to her. To have the animal killed, the king appealed to many heroes such as Jason, Nestor, Theseus, the Dioscures, and Atalanta, who managed to wound the boar with her arrow, and made it possible for Meleager to down it with his javelin.

This theme had already been brilliantly handled by the two authoritative artists to whom the Academy deferred in the beginning of the 18th century: Charles Le Brun (tapestry cartoon woven between 1662 and 1668)³ and Peter Paul Rubens (*ill. 4*), a fact which augmented the difficulty Van Schuppen had to face. Nonetheless, without delay, he presented his sketch on March 1st, 1704, which was certified (*agréé*) by the Academicians after a blind vote using beans. The artist worked on his painting in one of the Academy’s rooms and presented it on July 26th, that is before the traditionally allotted six months. Admitted, he participated in the Salon that same year with several portraits, genre and history paintings, as well as still lifes. Two years later, Van Schuppen was drawn to Lorraine by Duke Leopold, and stayed there for almost six years, before leaving for Austria where he was appointed Painter to the Emperor, then Director of the Academy of Fine Arts in Vienna in 1725.

This artist’s reception piece, an imposing oil on canvas, was sent by the State to the Montpellier museum in 1803 (*ill. 3*). As for the sketch presented to the Academy in March 1704, it was generally considered to be the little picture that is now in the same museum (*ill. 1*). However, the disparity between this work and the final painting, although particularly revealing, is too great to see it as the sketch submitted for the Academicians’ approval. It would be more judicious to believe, like Pierre Schreiden, who although he was author of the unique monograph on Van Schuppen, was unaware of the existence of either this sketch or ours, thought that the picture shown in March was the ambitious imposing one in Brunswick (*ill. 3*). Our little oil on paper thus kept traces of the artist’s thought process between his *première pensée* and the canvas destined to be submitted to the judgement of painters such as Antoine Coyvel, Jean Jouvenet, and Charles de La Fosse.

When the four paintings are considered together, they demonstrate that Van Schuppen was conscious of the Academy’s expectations. His first sketch is dark and relatively confused, even if the composition based on two side diagonals, one of Meleager and the other of Atalanta, is already that of the final picture. The moment chosen is that of the fatal blow the hero gives the boar. Memory of Largillier and, through his teaching, Antwerp painting, is particularly apparent here, especially in the handling of dense foliage and the dogs, while the male nude blowing into a horn behind Meleager is taken from the *Triumph of Bacchus and Ariana* from the Farnese Palace as a citation which was skillfully interpreted and appreciated by the Academicians. Similarly, Rubens’ *Meleager and the Calydonian Boar Hunt* (*ill. 4*) is subtly evoked by the use of the same colors of the main protagonists’ clothes (blue, red, and violet), the dog agonizing under the beast’s weight, and the hunter’s cadaver in the foreground in the work of the famous Antwerp painter, and in the background in Van Schuppen’s.

Our little oil profoundly reconsiders the theme. First of all, instead of showing the moment when Meleager pierces the animal, or, like Le Brun, that when he is wounded by Atalanta’s arrow, Van Schuppen decided to freeze the action just before the hero’s thrust of the lance. Henceforth, Meleager would wear armor which to distinguish him immediately from the other hunters. The setting is enlarged so as to include more figures, while leaving more space for the men and dogs to move around. Our sketch

also foreshadows concentrated study of chiaroscuro which would be picked up in the enlarged Brunswick version: the light formerly concentrated on Meleager’s bared torso rendered with complete anatomical precision, now defines the hunters’ actions and illuminates the distance which resembles a battle field. For that matter, figures such as the completely unobstructed nude horn blower or the more threatening standing boar are positioned differently. Finally, the lighter palette has more yellow and golden shades.

The final painting produced at the Academy simplifies the composition by suppressing the little mound at Atalanta’s feet, along with the corpses strewn across the ground and some secondary figures. The artist plunges all the figures into shadow, except the dogs, the hero, and the heroine who appears more determined and powerful. The forest is nothing more than a décor and the beautiful tree stump which provided contrast is replaced by a pile of quivers and a wounded dog from the first sketch. The ensemble is especially influenced by the art of Le Brun and anticipates 18th century taste for dancing poses and telling details.

Evidence of a change in taste, as well as of the assimilation of Flemish influences by French academic art, our sketch is executed in oils on paper in a very loose technique used by painters at the end of the 17th century. It conserves Van Schuppen’s spontaneous line as he elaborates the *modello* to be presented to the academicians, his studies of color on the clothing and in light reflections, the scientifically rendered salient musculature of the servants, the shadowy masses of the trees, the dogs’ uncontrolled race caught in a few brushstrokes, the whirlwind of figures around the black beast, and the dramatic tension of the moment when Meleager’s eyes meet those of the Calydonian boar.

A.Z.

Related Works:

- First sketch: oil on wood, 42 x 52 cm. (16 ½ x 20 7/16 in.) Montpellier, Fabre Museum, inv. 2012.1.1.
- Third sketch: oil on canvas, 88.5 x 116.5 cm. (36% x 45% in.) Brunswick, Anton Ulrich Museum, inv. 472
- Reception piece: oil on canvas, 162 x 228 cm. (5 ft. 3 ¾ in. x 7 ft. 5 ¾ in.) Montpellier, Fabre Museum, inv. D803.1.20.

Bibliography

- Pierre Schreiden, “Jacques van Schuppen (1690-1751)”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XXXV, Vienne, 1982, pp. 1-107.
- Pierre Schreiden, *Jacques Van Schuppen. 1670-1751. L’influence française à Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié du XVIII^e siècle*, Brussels, 1983.
- Joachim W. Jacoby, Anette Michels, *Die Deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts. Herzog Anton-Ulrich-Museum*, Brunswick, 1989, p. 226.

¹ P. J. Mariette, *Abécédario*, Paris, 1859-1860, t. VI, p. 8. Our translation.

² “n’a cependant mis le pinceau à la main qu’au sieur Van Schuppen.”

³ Paris, Louvre Museum, inv. 2899.



4

Louis ELLE The Younger, called *FERDINAND*
(Paris, 1649 - Rennes, 1717)

and Joseph PARROCEL (for the landscape)
(Brignoles, 1646 - Paris, 1704)

PORTRAIT OF MARIE CHARLOTTE
DE LA PORTE-MAZARIN,
MARQUISE DE RICHELIEU,
AS DIANA THE HUNTRESS

c. 1695

Oil on canvas.

117 x 91 cm. (3 ft. 10¹/₁₆ in. x 2 ft. 11¹³/₁₆ in.)

Beautiful sculpted gilt word frame decorated with oak and laurel leaves from the period of Louis XIII.

Provenance

• Italy, Private Collection.

Our painting belongs to the genre of mythological portraits.¹ The crescent moon resting on the light chestnut hair of the brown-eyed woman suffices to transform her into Diana. A bow in her right hand, the tunic gathered above her waist allowing her to move freely, she advances while holding two dogs on the leash: here she is Diana the huntress. A “Royal Hunt”² takes up the background landscape which is masterfully painted by Joseph Parrocel.³ A stag is being chased. Two horsewomen participate in the pursuit: one can be detected on the left, partially hidden beside a red horseman; the other is quite visible on the right, under the umbrella which her companion holds to shelter her. Both draped in the same blue as the large figure of Diana, they appear like a reiteration, the goddess’ counterpart, and seem to wish her to join the pursuit, to introduce her into the heart of the action. As in Court hunts, a carriage drawn by eight horses⁴ stands at the edge of the forest behind which can be distinguished the long white walls, a tower, and pavilions which somewhat evoke Vincennes and its castle. Jérôme Delaplanche emphasizes the extreme rarity in Parrocel’s oeuvre of just such a representation of hunting. With this court hunt, a privilege of the nobility and a chivalric occupation *par excellence*, this portrait of Diana exudes a highly aristocratic aura.

The painting, which was last in an Italian collection, was given one after another to two famous portraitists: Pierre Mignard (1612-1695) and Jacob-Ferdinand Voet (1639-1689).⁶ However we prefer to retain another name, that of Louis Elle the Younger. As with all of the painters in the Elle dynasty over three generations, this one was known as “Ferdinand,” appellation inherited from his grandfather and which became a sort of brand name. It is under this “advantageous” name that one finds the inscription with the date 1690 on the back of a *Portrait of a Woman* in the Princes of Salm’s collection, in Anholt (Lower Saxony, *ill. 1*).⁷

The inscription also give the identity of the sitter: Anne-Marie-Victoire de Bourbon (1675-1700), called “Mademoiselle de Condé,” the oldest daughter of Henri-Jules, Prince of Condé (and granddaughter of the Grand Condé). Thus, the Anholt portrait depicts a young girl of the noblest birth, closely related to the king – the Condés being the highest ranking princes of royal blood – as Diana the Huntress. We believe that this picture and ours were created by the same artist.

The consequence of placing these two canvases under the name of Louis Elle the Younger is the restitution to this painter of a whole group of *Dianas* dissimulated until now either under various attributions – Largillierre, Mignard, Netscher, Voet, etc. with their studios and copyists – or under a general appellation of “French School.” These pictures are of a variety of types. Several are reduced to bust portraits, some show a knee-length or half-length figure (*ill. 6*), others enlarge the scene to the dimensions of a history painting and place Diana in a landscape accompanied by a pack of dogs and little cupids (*ill. 2*).⁸ The identification of female sitters for these paintings often remains haphazard, if not fanciful, but the names suggested – from Mme. de Roquelaure to Mme. de Montespan, by way of the Duchess of Ventadour and the Marquise of Bouillon – almost all refer them back to the Court aristocracy. In particular, the number of these pictures and their repetition in different formats and variations end up indicating a trend and forming a sort of genre in itself. Clearly, Louis Elle the Younger made this type of painting into a specialty in which he excelled. In the study which she devoted to the evolution of the theme of Diana in

the 17th century,⁵ Françoise Bardon gave critical importance to Preciosity. This moment in the culture of the Grand Century is, according to her, the key period which saw the birth, after the “Humanist Diana,”⁹ of “a new and very particular Diana.”¹⁰ The metamorphosis of Actaeon¹¹ is at the center of her analysis. The tragic theme of the young hunter first transformed into a stag and then becoming prey plays a decisive role, in her opinion, in the elaboration of another image of the goddess. A text, which she cites among others, sets the stage for these depictions:

“You see a poor Stag who, losing his breath, seems to be easily ready to heave his last sigh at the feet of these nymphs, as if he believed he would become another Actaeon through the power of these Dianas.”¹²

In this “precious dialectic,” the stag “symbolizes the capture of the man by the woman” who wishes to be “subject” as much as “object” of desire: “oscillation between flight and conquest” which characterizes the sensitivities of the *Précieuses* and were perfectly incarnated in Diana the Huntress. However this “precious aesthetic” went beyond the period of the Preciosity as such. In passing from one generation to another, the image of the goddess slowly lost her significance and at the end of the century, it was no more than an “ultimate reflection” of the “precious Dianas:” “The portrait of Diana became a status of any young beautiful rich, famous woman.”

The Anholt canvas illustrates the outcome of this evolution very well. “Mademoiselle de Condé,” died very young and was described by Saint Simon as subject to her father’s brutality, and supported in her short and “more than very unhappy life” only by reason, gentleness, and piety.¹³ This portrait of her as Diana is the opposite of the amorous casuistic and conquering process which Françoise Bardon discerned among the *Précieuses* in the 1650’s.

The Diana in our painting also belongs to the high aristocracy. We believe (following Francesco Petrucci) that she is Marie Charlotte (1662-1729), daughter of Hortense Mancini, Duchess of Mazarin, and of Armand Charles de La Porte, Duke of La Meilleraye, who married Louis Armand de Vignerot de Plessi, Marquis de Richelieu, in 1682. Her brown eyes and charming face are recognizable as they were depicted, probably a little earlier, in a portrait which is conserved today in the Museum of Fine Arts in Agen (ill. 3). The identity of the sitter is given on the canvas by an old inscription whose accuracy is not very debatable, as it comes from the family collections, seized at the Revolution from the Castle of Aiguillon which belonged to the Richelieu (that is where the Duke of Richelieu, Minister of Foreign Affairs and of War under Louis XV, retired). In 1682, Marie Charlotte had been literally abducted from the Convent of the Filles Sainte-Marie of Chaillot by her future husband and fled with him to England. “Beautiful as the day,” Saint-Simon tells us, she “subsequently became famous for the disturbances and pursuits of her errant life”¹⁴ in which she passed to and fro between England and France and a few other countries, all of these voyages accompanied by resounding romantic adventures. In our portrait, the exceptional hunting scene (in modern garb) in the landscape background painted by Joseph Parrocel holds particular interest because it evokes unfailingly the sitter’s amorous “pursuits.” Here, the theme of chasing the stag/Actaeon is not an empty formula worn out by its very popularity: quite the contrary, it can be applied directly to Marie-Charlotte’s life.

The colors of the goddess’ attire – the blue of the dress with gathered folds, white of the lace, gold of the belt and shoulder broach – seem themselves to have been chosen to indicate the association of Artemis and Eros. The writer Charles Sorel, in his comments on women’s clothing, gives the key to their symbolic significance:

*Yellow, white & blue, are beautiful liveries, the[ir] motto is that of amorous loyalty and perfect enjoyment of their loves.*¹⁵

Thus we are once again brought back to Love and its triumphs, as in the

time of the *Précieuses*. The painter magnificently mastered setting the stately huntress into motion, while sketching the rotation of her bust so as to link it to the scene which unfolds in the background. Models of Diana to reuse skillfully were not lacking (ill. 4). However, in the most unexpected fashion, he entirely set aside his family’s Flemish tradition and seems to have sought his main inspiration for this figure against a landscape from certain Venetian paintings. Modulated by the extremely subtle changes of light, his Diana with her loose hair simply bound by a thin ribbon, is a bit the Parisian descendant of the nymphs and goddesses of Palma il Vecchio, Titian, or Paris Bordone. In a moment when, towards the end of the 17th century, revived interest in the great Renaissance Venetian painters was perceptible in Paris, “Ferdinand” seems like an accomplished painter perfectly in tune with the evolution of his art, well anchored in his epoch, and also capable of great originality.

The apparent age of the Marquise de Richelieu in our picture, a “woman in her thirties” in the full blossom of her beauty, leads us to place this portrait in the first half of the 1690’s, between the *Mademoiselle Condé as Diana*, in the collection of the Princes of Salm, and the final installation of Louis Elle in Rennes in 1695-1696.¹⁶ In this painting, the exceptional participation of Joseph Parrocel, collaborator, incidentally, of Hyacinthe Rigaud and Gabriel Blanchard, is a sign both of “Ferdinand’s” success and of the importance of the work itself. In fact, among the many *Dianas* by Elle the Younger – a real vogue – our painting may play another role entirely. Among the enormous quantities of prints produced in Paris, the new genre of “*portraits en mode*,” which appeared in about 1680, was at its apogee the following decade.¹⁷ These fashion engravings went more or less under the generic appellation of “*bonnart*,” the name of a dynasty of engravers who were particularly productive,¹⁸ and it is precisely at the Bonnarts that in about 1694, a suite of six portraits of ladies of the Court “as Diana” was published (ill. 5).¹⁹ Actually these full length manikins bear no resemblance to real women. They wear hairstyles and attire in the strictly latest fashions of the time, and only the addition of a bow with arrows (and sometimes a dog) makes it possible to evoke the goddess. It was thus not necessary for the goddess to descend from Olympus to spread her name across this very elegant and snobbish merchandise: her presence simply reveals the Bonnart’s desire to take advantage of the popularity attained at about the same time by the various *Dianas* painted by “Ferdinand” and use it to sell their prints.

Exceptionally brilliant, our *Portrait of the Marquise de Richelieu as Diana the Huntress* is certainly a major piece in this group, maybe its masterpiece. The picture would not resuscitate the culture of the *Précieuses*, too linked, as Françoise Bardon saw clearly, to a bygone epoch. Thus the suite of six *Dianas* engraved and published by the Bonnarts remains apart. In September 1693, the *Mercure Galant* announced to its readers the publication of “*beautiful figures dressed à la mode*” invented by the painter Jean Dieu, called Saint-Jean. However even if one of the sitters for these engravings wears a “diamond crescent” on her hair, the rest of the description:

*“Woman of Quality in Steinkerque [necktie] & Flounces [who] seems to trifle with her fan which she carries in the corner of her mouth,”*²⁰

clearly shows that this lunar jewel certainly does not aim to metamorphose her into a goddess huntress. With our painting, Louis Elle the Younger is at the limits of this evolution. He gives new life to the Diana theme. The image thus created is so powerful that, paradoxically, the most visible Parisian print is the one to appropriate it, adapt it to its trade and insure its diffusion.

Jean-Claude Boyer

We would like to thank Pascale Cugy, Guillaume Kazerouni, Marie-Dominique Nivière, Marlen Schneider, and Alexandra Zvereva for their precious collaboration.

¹ See Françoise Bardon's penetrating studies on this theme: *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, 1974, and "Fonctionnement d'un portrait mythologique – *La Grande Mademoiselle en Minerve* par Pierre Bourguignon," *Coloquio Artes*, February 1976, pp. 4-17.

² In the 17th century, the term "chasse royale" (royal hunt) designated hunting with hounds in general, that is to say "the art of hunting with a team and a pack of running dogs," see Françoise Pequignot, article "Vénerie," in *Dictionnaire du Grand Siècle* (F. Bluche dir.), Paris, 1990, p. 1576.

³ See the study by Jérôme Delaplanche.

⁴ It can be found in the *Rendez-vous au carrefour du Puits du roi en forêt de Compiègne* (Meeting at the King's Well Intersection in the Forest of Compiègne), painted in 1733-1735 by Jean-Baptiste Oudry for the famous set of tapestries of *Chasses royales* (Royal Hunts).

⁵ Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando dei ritratti*, Rome, 2005, n° 330 (the painting is catalogued from an archive photograph accompanied by an attribution to Pierre Paul [sic] Mignard).

⁶ See Adriaan W. Vliegthart, *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Anholt, Wasserburg Museum, 1981, p. 130, inv. 348; Pierre Rosenberg (in collaboration with David Mandrella), *Gesamtverzeichnis – Französische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen*, Munich, 2005, n° 325, pp. 74-75. The date of 1690 eliminates another *Ferdinand*, Louis Elle called *The Father* or *The Elder* (Paris, 1612-1689).

⁷ We propose to give a *Portrait of a Woman as Diana the Huntress* to Louis Elle the Younger (or his studio). Several examples are known under various attributions, in differing formats, and with more or less important variations; the sitter is sometimes identified as Mme. de Montespan: *Portrait of a Woman as Diana the Huntress*, oil on canvas (may have originally been oval), formerly Spencer collection (attributed to Pierre Mignard); *Allegorical Portrait of the Marquise de Montespan*, oil on canvas, 136 x 163 cm., Florence, Uffizi Museum, Inv. 1890 n° 3851 (French School, last third of the 17th c.); *Portrait of an Unknown Woman as Diana*, oil on canvas, 170 x 111 cm., Versailles, National Museum of the Château, MV 7534 (copy after Pierre Mignard, only the central part of the composition has been conserved); *Portrait of an Unknown Woman as Diana*, photograph in the Courtauld Institute (attributed to Nicolas de Largillierre); *Portrait of an Unknown Woman as Diana*, half length, France, private collection.

⁸ F. Bardon, "Le portrait en Diane et la préciosité," *Rivista di cultura classica e medioevale*, 1970, pp. 181-218.

⁹ F. Bardon, *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane*, Paris, 1963.

¹⁰ F. Bardon, 1970, p. 185. Unless otherwise indicated, the following citations come from this same study.

¹¹ A passage in Book III of *Métamorphoses* by Ovid is dedicated to the story of Actaeon. Mythology made Diana (Artemis for the Greeks) a virgin wild goddess who insisted on absolute chastity in her companions. Vindictive, she implacably punished both the nymph Callisto, who was loved by Jupiter, and Actaeon the hunter who surprised her nude and whom she transformed into a stag who was immediately torn to pieces by his own dogs.

¹² "Vous voyez un pauvre Cerf qui perdant l'haleine semble estre bien aise de rendre le dernier soupir aux pieds de ces Nymphes, comme s'il croyoit devenir un autre Actéon par la puissance de ces Dianes."

¹³ Saint-Simon, *Mémoires* (éd. Yves Coirault), Paris, 1983, t. 1, p. 752.

¹⁴ *Ibid.*, t. 2, p. 543.

¹⁵ "Jaune, blanc & bleu, sont belles livrées, la devise est telle, loyauté amoureuse, & parfaite jouissance de ses amours." Charles Sorel, *Les Récréations galantes* (...), Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1672, p. 176.

¹⁶ Elodie Vaysse, "Les Elle Ferdinand (1601-1617), le Grand Siècle de Paris à Rennes," exh. cat. *Dessiner pour créer. Feuilles françaises des XVIe et XVIIe siècles du musée des Beaux-Arts de Rennes*, Rennes, Museum of Fine Arts, April 18th – August 17th, 2014, p. 224; Lionel Besnard, "Ferdinand le Jeune, un peintre du Roy à Rennes," *Bulletin et mémoires de la Société archéologique et historique d'Ille-et-Villaine*, vol. CXVIII, 2014 [2015].

¹⁷ Maxime Préaud, "Les portraits en mode à la fin du règne de Louis XIV,"

Cahiers Saint-Simon, n° 18, 1990, pp. 31-35.

¹⁸ Pascale Cugy, *La dynastie Bonmart et les "bonmarts."* *Etude d'une famille d'artistes et producteurs de "modes."* Doctoral Thesis, Paris, 2013.

¹⁹ *Ibid.*, n° 244-250.

²⁰ *Mercurie galant*, September 1693, pp. 207-208. See Marlen Schneider, "Belle comme Vénus." *Das Portrait historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Doctoral Thesis, Leipzig, 2014, p. 222.

The background of our painting was realized by Joseph Parrocel (1646-1704). At first glance, the artist's style can be appreciated for its characteristic technique composed of colored splashes and suggestive swirling brushstrokes. The handling is quite similar to the background in the *Fair at Bezons* in the Fine Arts Museum of Tours with its lively rapidly sketched silhouettes. With bright coloring and thick strokes, everything is at once simply sketched but perfectly in its place. The square profiles are also a distinctive identifying feature characteristic of his style.

After the years 1685-1695 which constituted the height of powerfully monumental images, Parrocel's painting evolved to less three-dimensional forms. The artist proved sensitive to the general relaxed spirit which characterized the years "following Le Brun" in end-of-the 17th century French art. The riders, carriage, valleys, palace in the far distance create a light playful atmosphere characteristic of paintings at the end of his career around 1700. Parrocel's landscape backgrounds are always lively. While he often uses battle scenes for portraits of officers, here he chose a hunting scene for that of the Duchess of Nemours. Joseph Parrocel invariably displayed real taste in his portrayals of hunters in action in rugged landscapes. Two of his most remarkable paintings do in fact depict venery (*The Boar Hunt, Return from the Hunt*, London National Gallery). Traditionally a noble privilege, hunting was considered by Alberti as necessary to a Humanist education because it fortified the body, developed agility, and inspired the virtues of courage and audacity. It had been seen as training for war since Xenophon. However it could also be used as an amorous metaphor. Although young women do not appear in his battle paintings, they populate many of Parrocel's hunting compositions. Sometimes they actively participate, as in the painting in the London National Gallery which is based on Rubens, and sometimes they are simply spectators as in the scene represented here. Parrocel presents a *chasse à courre*, that is to say, the animal is not killed directly by the hunters. Instead he is pursued until exhausted and the dogs alone kill him. Here the animal being chased to death is a stag. This iconography is extremely rare in Parrocel's oeuvre, as he tended to prefer show boar as the victims. The only mention of a stag hunt in his corpus is in an 18th century inventory.¹

The attribution of the background in this portrait to Joseph Parrocel is a key contribution to knowledge about this southern French painter, as until now we were unaware that he had collaborated with Louis-Ferdinand Elle. Documentary sources only indicate that Parrocel executed landscape backgrounds at the end of his life for portraits by Hyacinthe Rigaud and Gabriel Blanchard, and give no other examples of collaboration. A few years ago, another portrait was sold attributed to Elle and showed a woman as Diana sporting a hunting scene in the background which is unquestionably attributable to Parrocel (*ill. 6*).

Jérôme Delaplanche

Bibliography

• Jérôme Delaplanche, *Joseph Parrocel. 1646-1704. La nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Arthéna, 2007.

¹ Post Mortem inventory of the Nicolas de Launav collection, 22 août 1727.



5

Robert LE VRAC TOURNIÈRES

(Caen, 1667 - 1752)

PORTRAIT OF THREE CHILDREN BEHIND A BALUSTRADE

c. 1725

Oil on canvas

82.5 x 101.6 cm. (32⁷/₁₆ x 40 in.)

Provenance

- U.S.A. Private Collection.

Although during his lifetime, he was one of the most important painters in Caen during the *Ancien Régime* and enjoyed a very high reputation, Robert Le Vrac Tournières suffered from his biographers' blunders, starting with Antoine Joseph Dezallier d'Argenville. His *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, which appeared in 1762 and was full of anecdotes, plunged the artist's name into oblivion. It took all the passion of 19th century Norman scholars and art historians like Marie-Louise Bataille¹ and more recently, Eddie Tassel, for the character of this talented portraitist to emerge at last. Son of a tailor in Caen, Robert Le Vrac came to Paris at a young age to be trained under the master painters and sculptors at the Academy of Saint Luke where he was received in 1695, and then in Bon Boullogne's studio (1649-1717). Tournières' history paintings – he rapidly added the local name of a place near Bayeux preceded by “de,” but also used it alone – bore the mark of his master, a former pensioner at the French Academy in Rome and adept imitator of the manner of Guido Reni, Albani, and Domenichino. Robert Le Vrac's portraits owe a lot of influence to Hyacinthe Rigaud (1659-1743) who took the Caen artist as a collaborator, because alone he couldn't handle all the commissions which his fame attracted. “Tournière” appears in Rigaud's account book in 1698 and 1699 for several copies of portraits entirely by his hand, a fact which distinguishes him from most of the illustrious portraitist's assistants who only were entrusted with painting elements, accessories, or “repeated clothing” (garments or draperies borrowed from previous works.) In business for himself at the turn of the century, Tournières met with immediate success as a portraitist. Certified (*Agréé*) by the Academy in 1701, he was received the following year, following tradition, with two portraits of academicians, Pierre Mosnier² and Michel II Corneille.³ The

Salon of 1704 organized by the Academy to celebrate the birth of the Duke of Brittany, brought him accolades. In fact, he presented twenty-one portraits, that is, almost as many as Rigaud, Largillierre, and De Troy, as well as two history paintings. His ambition to enter the Academy with the nobler title of History Painter came to pass in 1716, with *Dibutade or the Invention of Drawing*.⁴ Prosperous years followed in which he was occupied with commissions, especially of portraits, until the strange sudden bankruptcy which darkened Tournières' last years of life and forced him to leave Paris to settle in Caen near his nephew.

Tournières' oeuvre as a portraitist can be situated in Rigaud's wake with more self-restraint and distance in relation to his sitters. Full of charm, serene, with simple poses, gestures that are as gracious as they are affected, with modest introverted gaze, they seem to wish to preserve their privacy, while preferring elegance to familiarity. The artist was fond of dark backgrounds where architectural details, foliage, and the sky are suggested rather than plainly visible. Tournières' palette is cold with delicate colors skillfully nuanced. He bedecks his sitters in ebullient draperies with iris reflections and fine batistes, breathes a light breeze into their delicately curled wigs and offers an accessory so as to increase the theatricality.

In this corpus which concerns princes as much as it does the upper bourgeoisie, and which includes many group portraits, the images of children hold an important place, as they respond to the new sentimentality which would invade upper society during the Regency and the reign of Louis XV. Usually, these constitute representations of parents with their sons or daughters, and our painting is the only one known that only depicts children: two sisters and a brother. As was his custom, Tournières reuses procedures already employed before, such as the banister wrapped in morning glories taken from Flemish tradition which we can see in the *Allegory of Spring*, signed and dated 1717 (*ill. 3*).⁵ The same is true for gestures. Hence, the boy's left hand assumes the pose of Henri-François d'Aguessau, Chancellor of France,⁶ while the right one repeats that of *The Allegory of Spring* and can also be found, inversed, in *Portrait of a Man with his Son*, painted in about 1730-1735 (*ill. 2*).⁷ Furthermore, the big sister's left hand is inspired by the *Allegory of Autumn* of 1718.⁸

Despite these reutilizations which were common in 18th century portraiture, the group is surprising in its liveliness which is in contrast to the countenances of adults portrayed by Tournières. The subtle play of browns and golds modulated on one side and the other by the cold hues of the older sister's royal blue and silver dress, the fragility of the flowers around the little girl's neckline, and that of the bird who struggles to fly contribute to the gentleness of this portrait which is a moving image undoubtedly meant to decorate a family dwelling and remind parents of the features of their dear children who have grown up.

A.Z.

We would like to thank Mr. Eddie Tassel for having confirmed the authenticity of our work after having examined it in person.

Bibliography

- Eddie Tassel, Patrick Ramade, *Robert Le Vrac Tournières, les facettes d'un portraitiste*, exh. cat. Caen, Museum of Fine Arts, Gand, Snoeck, 2014.

¹ Her lost Thesis summarized by Louis Dimier in *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, Paris, 1928, vol. I, pp. 227-242.

² Versailles, inv. MV 5822.

³ Current location unknown.

⁴ Paris, ENSBA, inv. MRA. 104.

⁵ Rouen, Museum of Fine Arts, inv. 885 1 2.

⁶ Paris, Museum of Decorative Arts, inv. GR 840.

⁷ Private collection.

⁸ Rouen, Museum of Fine Arts, inv. 885 1 3.



6

Jean-Baptiste PATER

(Valenciennes, 1695 - Paris, 1736)

A HALT DURING THE HUNT

c. 1730-1736

Oil on canvas. On the back of the frame, several exhibition labels and the bill of sale by George Crocker dated April 9th, 1900 (*ill. 1*)

Rare Louis XV sculpted gilt oak frame decorated with torus and reed moldings, torque rails, cartouches, shells, acanthus and scrolled leaves

56 x 47 cm. (22 $\frac{1}{16}$ x 18 $\frac{1}{2}$ in.)

Provenance

- Jules Duclos Collection († 1878), Paris.
- Charles Vincent-Claude Laurent dit Laurent-Richard (1811-1886) Collection, Neuilly-sur-Seine.
- His Sale, Paris, April 7th, 1873, lot 42 (paid 12 300 fr).

- Abraham-Béhor, Count of Camondo (1829-1889) Collection, Paris.
- Hôtel de Camondo Sale, Paris, Galerie Georges Petit, February 1st-3rd, 1893, lot 19.
- Purchased at Gimpel, Paris, April 9th, 1900 by George Crocker (1856-1909), New York (paid 45 000 fr).
- Inheritance, his sister, Harriet Valentine Crocker (1859-1935), wife of Charles Beatty Alexander (1849-1927), New York.
- Inheritance, her grandson, Charles Sheldon Whitehouse (1921-2001), New York.
- Inheritance, private collection, United States.

Exhibitions

- 1874, Paris, Palais Bourbon, *Exposition au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains*, n° 381 (under the title *Le Déjeuner sur l'herbe*).
- 1926, Detroit, Institute of Art, *The Fourth Loan Exhibition of Old Masters. French Paintings of the Eighteenth Century*, n° 46 (as *A halt in the Chase*).
- 1928, New York, Jacques Seligmann Gallery, *Exhibition Illustrating the Work of Fifteen Masters of the Eighteenth Century*, n° 10.
- 1934, San Francisco, Palace of the Legion of Honor, *Exhibition of French painting, from the Fifteenth Century to the Present Day*, n° 45 (2346), ill.
- 1939, New York, World's Fair, *Masterpieces of Art*, n° 214.

*"He was worthy, especially in his use of color"*¹
Mercure de France, août 1736, p. 1866.

When leafing through 18th and 19th century sales catalogue, hunting themes seem to recur regularly in Jean-Baptiste Pater's œuvre. In her monograph on the artist published in 1928 which remains the main reference, Florence Ingersoll-Smousse inventoried, in addition to the *Chinese Hunt*² painted in 1736 for the king's Little Gallery in Versailles (Amiens, Museum of Picardy, inv. 2088) and the *Dead Game*³ in the Louvre (inv. MI 1130), not less than eleven quite diverse compositions which figured "distinguished people" on horse or seated on the ground "forming several gallant scenes, hunting parties, valets, dogs, and types of game."⁴ One can add to the list a *Hunt* which was sold on June 25th, 1779, as well as certain paintings showing *Repos* and *Collations champêtres* (*Country Picnics*), such as the *Déjeuner sur l'herbe* (incorrectly called *Fête Champêtre*) in the Dulwich Picture Gallery

in London in the foreground of which are displayed a horn-blower, dogs, and the remains of a deer (*ill. 2*). In sum, until our picture reappeared – of which only a very poor photograph was known – the London canvas alone evoked Pater’s cherished theme of *A Halt during a Hunt*.⁵

Coming out of the Flemish Golden Century, this subject evokes a favorite peaceful, festive pastime of the nobility which was not related to war, but rather reserved a central role for women. Although only simple spectators to the hunt itself, women became the center of attention during the short pauses in the shade of trees and during these picnics on the grass. The hunting stops also corresponded perfectly to the refined tastes of 18th century gallant society which sought amusement in everything, and were depicted by artists as diverse as Joseph Parrocel, François Lemoyne, Carle Van Loo, Nicolas Lancret, Jean-François de Troy, and of course, Antoine Watteau (*ill. 3*).

Without question, Pater owed the appearance of this subject in his œuvre to Watteau. Also originally from Valenciennes, Pater was in fact the only genuine student and most faithful, most talented follower of the latter. First a student of Jean-Baptiste Guidé and his father, the sculptor Antoine Pater, Jean-Baptiste went into Watteau’s service in about 1710 and followed him to Paris. On account of his master’s difficult personality, he was obliged to return to Valenciennes where the local guild sued him for practicing his trade without having joined a workshop. Eight years later, he was back in Paris and seems to have recontacted Watteau, because the two artists worked for the same patrons, including Jean de Julienne and Edme François Gersaint. Shortly before his death in 1721 in Nogent, Watteau brought his former student back as an assistant.

Certified (*agrèè*) in 1725 by the Academy, Pater was admitted in 1728 “in the particular talent of fêtes galantes” with the *Fête champêtre* or *Soldiers Making Merry*.⁶ He then was very successful and painted ceaselessly until death carried him away prematurely at the age of forty-one years old.

Scenes depicting fairs, Italian comedy, festivals, and gallant conversation were among his favorite themes drawn from Watteau’s repertory. However he never sought to pastiche his master’s work nor did he borrow his figures or gestures. Pater’s art was eminently personal, nourished by his own observations which he seized in sanguine drawings and, more rarely, black chalk. From these sketches, he reconstituted groups of figures which were more numerous and expressive than those of his master. The artist knew how to give each one an occupation or role and enlivened his compositions by weaving a complex pattern of gazes, poses, and gestures. He placed his scenes within lush vegetation framed by tall trees, ochre buildings scattered in the blue-tinted distance under clouds traversing melancholy skies.

All of these elements can be seen in our *Halt During the Hunt*, one of the artist’s mature works. Comparison with *Déjeuner sur l’herbe* painted not long after Watteau’s disappearance and which was attributed to the latter for a long time is revealing (*ill. 2*). Here the influence of Watteau’s softness and Pater’s personality is forcefully made evident. Not only the palette in our canvas is lighter and more luminous, the rhythms are not as choppy, space is used to better advantage, gestures are more varied and explicit, while the figures abandon their usual “Spanish” costumes in order to adorn themselves in elegant hunting costumes in the latest fashions. The men wear brightly colored habits embroidered with golden threads, high top boots, and tricorne hats, while, after a long ride, ladies flaunt ample shimmering satin dresses and coquettishly half-buttoned bodices. Audaciously, Pater juxtaposes turquoise green and crimson, poppy red and royal blue, mauve and lemon yellow, all of which are set off by the whites of the shirts and tablecloths, surrounded by the browns of the crews who bustle about bringing dishes and serving wine. The colors reflect and bounce off each other as they spread across the landscape and sky via drawn-out brushstrokes of translucent pinks, yellows, and sea greens. Glazes and transparencies punctuate pauses and poses, while the supple alert brush dashes from one figure to another, maliciously defining a raised eyebrow here, a dog muzzle there or even the neck of a bottle.

The virtuoso technique and color harmonies in our *Halt During the Hunt*, which the Art Historian Paul Mantz preferred in 1859 to Pater’s paintings conserved in the Louvre, seduced the greatest collectors. Since the mid 19th century, it has embellished exceptional residences, all of which unfortunately have disappeared, such as the “palace” of the famous couturier and collector Laurent-Girard in Neuilly; Abraham-Behor de Camondo’s private mansion in the Park of Monceau; and the Alexander family’s Hutchinson Mansion on 5th Avenue in New York.

A.Z.

Related Works

- The drawing of a woman dismounting from a horse is conserved in a private collection (Sale, Sotheby’s, London, July 8th, 1998, lot 81) black chalk, 16.9 x 14.2 cm. (6 $\frac{5}{8}$ x 5 $\frac{5}{8}$ in.)
- The pose of the woman in the center can be found in a sanguine drawing (Sale, Tajan, Paris, November 23rd, 2001; lot 107) 17.5 x 19.5 cm. (6 $\frac{7}{8}$ x 7 $\frac{11}{16}$ in.)
- According to Florence Ingersoll-Smousse, the drawing representing the servant uncorking a bottle on the left of the composition was conserved in 1928 in Victor Alvin-Beaumont’s collection (1862 – after 1932) in Paris.
- Painting on enamel by Emile-Charles Chanson presented in the Salon of 1859 (n° 546).
- Later copy, Sale, Christie’s London, December 8th, 2006, lot 161 (former Professor René Küss collection) oil on canvas, 52.1 x 45.1 cm. (20 $\frac{1}{16}$ x 17 $\frac{3}{4}$ in.)

Bibliography

- Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, vol. II, Paris, 1862, “Jean-Baptiste Pater,” repr. p. 7 (engraved by Henry Emy D.).
- Florence Ingersoll-Smousse, *Pater*, Paris, Les Beaux-Arts, 1928, cat. 379 and 389, pp. 67-68, ill. fig. 182, p. 197.
- Paul Mantz, “L’école française sous la Régence. Les élèves de Watteau,” *Revue française*, 5th year, vol. XVI, 1859, pp. 464-466.

¹ “Il était estimable, surtout par son coloris”

² *Chasse chinoise*

³ *Gibier mort*

⁴ Sale catalogue of C., November 12-14 1852, lot 104. See Ingersoll-Smousse, 1928, cat. 379, 382-390. Original phrases: *personnages distingués ...formant plusieurs scènes galantes, équipages, valets, chiens et gibiers*

⁵ *Halte de chasse*

⁶ *Réjouissance de soldats*



7

François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

ALLEGORY OF PAINTING

c. 1765

Oil on canvas

84 x 102.5 cm. (33 $\frac{1}{16}$ x 3 ft. 4 $\frac{3}{8}$ in.)

Beautiful sculpted gilt wood frame from the Louis XV period.

Provenance

- France, Private Collection since the 19th c.

These three cupids looking at a drawing are borrowed from the large composition *Les Génies des Arts* which François Boucher produced in 1761 (*ill. 1*).¹ Intended to be woven at Gobelins, it presents the arts in the form of allegories. The group of cupid painters situated in the center of the canvas directly inspired the subject of this overdoor which, enlarged in the 19th century, has now been returned to its original format. It was probably part of a series of two to four allegorical subjects, all of which were inspired from the same tapestry.

Intended to be seen from below, these three small figures are placed in a landscape against the sky, and stand out from a low ledge taken from the one which in the large composition for the tapestry holds Saly's grand daughter and a seated putto of Duquesnoy. Here it is placed lower and thus stabilizes the bottom part of the picture and emphasizes the presence of the painter's palette. Between the cartoon in Angers and this overdoor are many variations. The three putti are both more solidly seated in the

overdoor composition and less elongated than in the Gobelins canvas which is entirely conceived as a vertical composition; this choice is probably explained by the respective destinations of the two works. Even if the expressions are identical, subtle variations can be seen in the position of hands, drawing of the faces, the manner in which the second stands out against the wing of the third, the play of draperies, as well as in the face of the woman in sanguine which the three cherubim contemplate. This freedom of execution, the handling of the whole, the refined details of certain chromatics indicate a second version. In fact, one sees a manner which is close to Fragonard's. The palette is clear and brilliant, with black accents and touches of red at the tips of the fingers which are less present than usual, perhaps indicating studio participation in collaboration with the master, rather than a work by the master alone.

The tapestry cartoon was commissioned from Boucher in April 1761. It is in fact dated and was woven later for Madame de Pompadour on a Gobelins low heddle loom. The *Allegory of Painting* here can then be placed in the last years of François Boucher's life. The first decorations with putti subjects appeared very early in his oeuvre after his return from Italy, starting in 1733-1734, for private individuals and then for the Queen Marie Lezczinska in Versailles. With the publication of the engraved collections, motifs circulated throughout France and Europe starting in the 1750's. The best conserved ensemble, installed in Amalienborg in 1757, presents seven overdoors with the allegories of the arts in the form of nude infants accompanied by diverse objects and instruments. They anticipate the composition of the Gobelins *Génies des arts* conserved in Angers (*ill. 1*). The picture of the *Allegory of Painting* fits into this daily production of the artist's last years which reflects the amateurs' persistent taste for this type of decoration at the dawn of Neo-Classicism.

Françoise Joulie

¹ Angers, Museum of Fine Arts, inv. 2013.22.4



8

Noël HALLÉ
(Paris, 1711 - 1781) and Studio

A SWEET NAP

After 1753

Oil on its original canvas and stretcher.

65 x 54.5 cm. (25⁹/₁₆ x 21⁷/₁₆ in.)

Provenance

- Rouen, Private Collection.

Was it in the course of a stroll through Rome or was it at some friend's home in the Eternal City that Noël Hallé, newly arrived in Italy after having won the First Prize in the Academy in 1737, saw this young woman watching over her infant's sleep? Not wishing to awaken him, she was about to cover him very gently with a swaddling cloth so he wouldn't catch cold. Time seemed to stop and thus preserved the child's sleep.

Familiar, yet so poetic and moving, this scene had nothing to do with grandiloquent theatrical academic installations. Nonetheless, it struck a perfect chord in the painter's soul who, as a man of the 18th century, no longer denied himself tenderness. Sensitivity had become the key word of this mid century, replacing gallantry and pushing artists to seek inspiration in intimacy and daily routine, while exalting parental and filial love. Born into a dynasty of painters, son of the Academician Claude-Guy Hallé (1652-1736), Noël Hallé belonged in fact to the same generation as

Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789) and Joseph-Marie Vien (1716-1809), and was driven by the same desire for a noble well-balanced art. Totally the opposite of the "little manner" and its decorative lightness which taste was beginning to leave behind, this new art especially sought simplicity in compositions and coloring, with a return to serious and exemplary themes.

Thus, under Noël Hallé's brush, the intimate scene of a Roman woman and her sleeping child became a *Holy Family* without losing any of its naturalism (*ill. 3*). The painter conserved the young woman's contemporary clothing, her unbuttoned bodice, the fringed shawl over her shoulders, her hair pulled up into a bun, and the modest furniture. He simply put sandals on the mother's feet, chose Marian colors of red and blue for the Virgin's clothing, added an old man – as Joseph – tenderly taking the infant's hand, even as fine rays of light encircled its head. Although the current location of the version executed in Rome and dated 1742 is unknown,¹ two other slightly later pictures exist in oval format and with slightly different details: the first is in the Hermitage,² and the second in a private collection.³ It is likely that Hallé reutilized the same composition in the *Holy Family* he presented to the famous Salon of 1747 (n° 122), and again quite powerfully in 1753 (*ill. 3*). Married two years earlier to Françoise-Geneviève Lorry and soon to be a father himself, – Jean-Noël Hallé was born in January 1754 – the painter discovered the reality of paternal attachment and didn't hesitate to give Mary his dear wife's features.⁴

The Salon of 1747 marked the renewal of history painting with a special competition between eleven officers of the Academy – including Hallé – exhibited separately in the Gallery of Apollo in the Louvre. The artist showed *Joseph explaining the Dreams* (University of Michigan Museum of Art) and then next to each other, the *Holy Family* and *Winter or the Old Man Warming himself over a Brazier*, which was strongly influenced by the

Le Nain brothers and Jean-François de Troy who was Hallé's teacher in Rome (n° 123, Dijon, Museum of Fine Arts, inv. 1461.) With his black hair, broad peppered beard, and pronounced aquiline nose, the sitter in this painting recalls Joseph in the *Holy Family*. He also appears in several of Hallé's studies that date from the same period (see Wilk-Brocard, cat. N 26 - N 28) and most likely in a lost painting depicting "an old seated man holding a plate" sold at the artist's death, July 2nd, 1781 as a pendant to "a seated woman with a sleeping child in her arms" (lots 33 and 34, Wilk-Brocard, cat. N 24 and 25.)

Long known from an engraving by Jean-Augustin Patour (1746- ?), a student of Noël Hallé, the *Sleeping Woman*, or, to use the titles giving to two states of the print, *Le Sommeil* (Slumber) and *Le Doux Repos* (*A Sweet Nap*), reappeared a few years ago (*ill. 2*). The painting we present is an autograph replica probably produced with studio participation. It is in fact known that the artist didn't hesitate to repeat those of his works in demand with a clientele which particularly savored his small precious easel pictures of intimate family subjects.

In *A Sweet Nap*, the Roman woman who seems to have haunted the painter's imagination in the years following his return from Italy is always present: the gracious carriage of her head, her elongated left arm, and her foot against the bar of a chair are recognizable. However, the pose of a woman breastfeeding her child with her right foot resting on the little footstool is even more naturalistic. The infant falls fast asleep against the breast of his mother; she too is beaten by fatigue. The more detailed background includes a cradle, wall, and ceiling covered in nailed planks, while next to the chair are a chipped basin holding eggs and a smoking brazier. Nonetheless, color – which quite logically is absent from the engraving – nuances the first impression of a realist genre scene in the wake of the Le Nain brothers. In fact, the young woman's attire is completely

void of any contemporary details. There are neither buttons nor shawl nor stripes. The red brick robe is sewn in antique fashion and held by a simply knotted belt, while the blue cloak is no more than a strip of cloth remainder. Similarly the hairdo is comparable to antique models and the child's swaddling cloth resembles a tunic. Naturally the rays of light are missing from around his head, but all the light is concentrated on his face. Thus it is in fact the Virgin and not a simple peasant woman whom Hallé wished to paint here. The *Old Man* in the pendant would then be Joseph and the two together still evoke the *Holy Family* rather than the three ages of life as has been suggested. We have a religious scene presented as a profane scene composed of flashes of light and warm shadows as if it were an 18th century reminiscence of French 17th century Caravaggesque art.

At the very beginning of his brilliant career which would bring him many commissions, grand honors, and even lead him to become superintendant of Gobelins and the interim Director of the French Academy Rome, Noël Hallé already strongly demonstrates the qualities which would make his fame. The main figures can be inscribed in a slightly inclined oval within the framework of a centered austere composition. The supple poses realistically capture the body as it relaxes into sleep, while the reddish flesh tones reveal the intense vibration of life. The hands are large and expressive, the angular draperies carved with dense shadows. The predominantly pinkish milky colors play with contrasts between warm and cool tones, while the vermilion reflections in the robe emphasize the folds in the blue mantle and adventure as far as the cradle bars. Finally, the light caressing the body and fabrics in suave broad strokes penetrates the darkest corners of the room until it becomes indicative of omnipresent maternal attention itself.



9

A.Z.

Related Works

- The master's preparatory drawing is conserved in a private collection (USA).
- Painting by the master, oil on canvas, 64 x 54 cm. (25³/₁₆ x 21¹/₄ in.) private collection (ill. 2).
- Engraving by Jean-Augustin Patour (1746-?), burin and etching, 33.9 x 25.5 cm. (13⁷/₁₆ x 10 in.) Signed *Noël Hallé Pinxit J. A. Patour Sc.* Two known states, *Le Doux Repos (A Sweet Nap)* and *Le Sommeil (Slumber)* (ill. 1).
- Jean-François Amalric de Bréhan, Count of Mauron (1730-1813), copy on canvas, signed and dated 1782, 55 x 46 cm. (21⁹/₁₆ x 18¹/₈ in.) Sale Paris, Drouot, May 25th, 1987, lot 14.

Bibliography

- Octave Estournet, *La Famille des Hallé*, Paris, 1905, p. 147, n° 92.
- Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie. Les Hallé*, Paris, Arthéna, 1995, pp. 368-369, probably cat. N 24a.

¹ Sale Paris, Drouot, June 20th, 1952, lot 29, oil on canvas, 64 x 48 cm (25³/₁₆ x 18⁷/₈ in.): The Virgin in a red robe under a blue cloak is seated and holds the Infant Jesus nude on her lap. To the left, Saint Joseph in a brown garment bends of the Divine Infant's sleep. Signed lower left and dated Rome 1742. (See Willk-Brocard, 1995, cat. N 8).

Original text : "*La Vierge en robe rouge, sous un manteau bleu, est assise et tient l'Enfant Jésus nu sur ses genoux. A g. saint Joseph en habit brun, penché sur le sommeil de l'Enfant Divin. Signé à g. en bas et daté Rome 1742.*"

² inv. 5466, oil on canvas, 65 x 54.2 cm. (25⁹/₁₆ x 21⁵/₁₆ in.)

³ See Willk-Brocard, 1995, cat. N 10 and 10a.

⁴ Another undated version is in a private collection (Willk-Brocard, 1995, cat. N 56).

François Hubert DROUAIS

(Paris, 1727-1775)

PORTRAIT OF MADAME DU BARRY AS FLORA

1773

Oil on canvas

73.3 x 59.8 cm. (28⁷/₈ x 23⁹/₁₆ in.)

Provenance

- Anatole Nikolaïevitch Demidoff, Prince of San Donato (1813-1870), Florence, Palace of San Donato, boudoir.
- His Sale, Florence, Palace of San Donato, March 15th, 1880 and following days, lot 1142 (as Portrait of Marie Victoire de Noailles, Countess of Toulouse, by Lagrenée).
- France, Private Collection.

Exhibition

- Probably Paris, Salon of 1773, n° 80.

MY LORD.

This *M. Drouais* is the Painter of the Graces.

THE ABBOT

You have said just the word, My Lord; here is one which he has painted under N° 80 with a garland of flowers in her hand.¹

In December 1880, while the sale of the San Donato Palace Collections in Florence was in full swing, Paul Leroi – the assumed name of Leon Gauchez, art critic and owner of the weekly review *L'Art* – hastily ended his detailed description of treasures which had been gathered by Prince Anatole Demidoff. Among the boudoir paintings hung “between the marvelous triple bulb wall lamps created by Gouthière for the Grand Trianon,” he noticed a Nattier, Fragonard, Boucher, Huet, a pastel by La Tour, two portraits of women by Drouais, and another of the Marquise de Noailles by Lagrenée, engraved for the review by Edmond Hédouin (*ill. 1*).²

It is curious that a man who was as erudite as Leon Gauchez recognized neither the features of Countess Du Barry nor the hand of François Hubert Drouais in this canvas. However, this unfortunate misidentification caused the disappearance of one of the very last portraits made by Drouais at the specific request of Louis XV’s mistress for someone close.

François-Hubert Drouais, who was a student of his father Hubert Drouais, and then of Donat Nonnotte, Carle Van Loo, Charles-Joseph Natoire, and François Boucher respectively, led a prominent well-filled career. Received into the Academy in 1758 with a presentation of two portraits for his colleagues Coustou and Bouchardon, he then had the king, members of the royal family, and the cream of the French court as his sitters. Drouais, like no one else, knew how to limn their refined aura and presence. The Marquise de Pompadour chose Drouais for her last sittings,³ and Jeanne Bécu turned to him when destiny swept her into the limelight.

The details of the favorite’s commissions are located in a memoir by the artist himself which was taken to Louveciennes after the king’s disappearance.⁴ First of all, it contains the commission of December 1768, four months after Jeanne’s marriage to Guillaume Du Barry and before her official court presentation took place the following May. This portrait of a young woman “as Flora, on an oval canvas of twenty, without hands” was recently acquired by Versailles (*ill. 4*).⁵ Next comes “the second portrait... in hunting costume” requested in 1769 and exhibited with the former in the Salon of 1769.⁶ The two paintings created a sensation to the point that Horace Walpole, who came to see them, had to give up on account of the crowds. Even so, the critics’ reaction was mixed because they felt that the painter had not rendered the sitter “in all the verity of her charms.”

Still in 1769, Drouais produced a copy after the portrait of Flora for which he was paid 360 pounds (a quarter of the price of the original). Then in 1770, another copy “with hands” and “clothes drawn from life” for the banker Nicolas Beaujon⁷ and “the third portrait depicting Madame the Countess in her early youth, on an oval canvas of twenty with her hands” (perhaps in a private collection). In 1771, figure a copy “in court dress” for the King of Sweden and a “fourth portrait of Madame the Countess, full-length, depicted as a Muse” (location unknown?).⁸ It was so heavily criticized in the Salon for excessive nudity that the painting was withdrawn, and Drouais obliged to repaint the Favorite’s attire.

Finally in 1773, the “fifth portrait of Madame the Countess as Flora on canvas of twenty with the hands” appears. The artist was paid 1200 pounds as for all the other originals. Exhibited in the Salon in the same year, it was received much better than its predecessor by the critics. Madame Du Barry was so pleased with it that Drouais’ memoir records no less than five autograph replicas in 1774, all of which were “retouched from life,” paid 600 pounds, and destined for people close to the Countess: her mother Anne Bécu de Montrabé; her sister-in-law Françoise Claire Du Barry, known as Fanchon; the Marshall of Soubise; the Duke of Aiguillon, and Christian IV, Count Palatine of Zweibrücken.⁹

Only the picture of the Duke of Aiguillon is clearly identifiable today, conserved in the Agen Museum with other paintings from his château (*ill. 3*). Of the three other known versions, none correspond to the original exhibited in the Salon, because they all have an oval format, including the one in the

Prado. It is the most beautiful but shows the Countess with a crown and not a wreath of flowers (*ill. 2*). Only our painting could be, if not the “fifth portrait,” at least its most faithful and closest image. In fact, information is lacking on the painting’s history before its arrival in the San Donato Palace, although we know that Demidoff owned a certain number of works and objects which came from the personal collections of Madame Du Barry.

Salon portrait or present for one of the Countess’ confidants, our painting bears Drouais’ hand: the creamy modeling; broad soft brushwork; delicate color sense with a passion for half-tones in the delicate flesh tones where the pinks in the complexion and the make-up which highlights the cheeks jostles against milky whites. In her splendid thirties, the Favorite is leaning against a vaporous cloud which bends more under the weight of the flowers than beneath the aerial torso of the goddess Du Barry. Her dancing gracious movements are emphasized and accompanied by the white and royal blue draperies of her quite simple garb. Her long hair held by a celestial ribbon spread in exquisite curls across her shoulders while echoing the clouds. Her gaze no longer has the elusiveness of the 1769 portrait, but rather has become benevolent above an enchanting smile. Her beautiful arms encircled with pearls, along with the roses and mock orange flowers which the Favorite is presenting add more charm to the oeuvre. Everything here is tenderness measured harmoniously in pastel tones and curved lines in keeping with the last year of Louis XV’s reign which was also the last one which Countess Du Barry spent at Versailles.

A.Z.

Related Works

- François-Hubert Drouais, *Madame du Barry as Flora*, oil on canvas, 72 x 59 cm. (28⁵/₁₆ x 23³/₄ in.), Agen, Museum of Fine Arts, formerly collection of the Dukes of Aiguillon, inv. IA1 (crowned with a wreath of flowers on her head).
- François-Hubert Drouais, *Countess du Barry*, oil on canvas, oval, 62 x 52 cm. (25¹³/₁₆ x 20 ½ in.) Madrid, Prado, inv. P02468 (without clouds, holding a wreath of flowers).
- Attributed to François Hubert Drouais, *Madame du Barry as Flora*, oil on canvas, 71 x 58.5 cm. (27³/₁₆ x 23 in.) oval, formerly Countess of Miranda coll., Reginald Vall Sale, Christie’s, May 23rd, 1903, lot 28, then Christie’s New York, June 15th, 1977, lot 61.
- Attributed to François-Hubert Drouais, *Madame du Barry as Flora*, oil on canvas, 48 x 40 cm. (18⁷/₈ x 15 ¾ in.) oval, formerly Heitz-Boyer coll. (ill. Dézarrois, 1932, p. 150) (closely cropped composition, no hands, hair decorated with a wreath of small roses).

Bibliography

- Paul Leroi [Léon Gauchez], “Le Palais de San Donato et ses collections,” *L’Art. Revue hebdomadaire illustrée*, 1879, 4th year, vol. 4, November 23rd, ill. after p. 186 (engraved by Edmond Hédouin).
- Jérôme Pichon, “Mémoires de Pajou et de Drouais pour Mme du Barry,” *Mélanges de littérature et d’histoire recueillis et publiés par la Société des Bibliophiles français*, 1^{re} partie, 1856, p. 2.
- *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l’Académie Royale*, Paris, 1773, p. 81, n° 80.
- Éloge des tableaux exposés au Louvre le 26 août 1773, Paris, 1773, p. 47.
- Oliver Blanc, *Portrait de femmes, artistes et modèles à l’époque de Marie-Antoinette*, Paris, 2006, p. 232 note 482 (mention of the portrait in the San Donato Palace collection as current location unknown.)
- A. Denis et M. Klein (dir.), *Madame Du Barry, de Versailles à Louveciennes*, exh. cat. Marly-le-Roi, 1992, cat. 83, p. 185 (entry by Anne-Marie Esquirol).
- André Dézarrois, “Les Portraits de Madame du Barry par Drouais,” *Revue de l’art ancien et moderne*, vol. 62, mars 1932, pp. 149-152.

- Claude Gabillot, "Les trois Drouais," *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, vol. II, p. 177 sq, 288 sq, 384 sq; 1906, vol. I, p. 155 sq, 246 sq.
- Pierre Lemoine, *Agen. Le Musée des Beaux-Arts*, Paris, RMN, 2000, p. 65.
- Pierre de Nolhac, "Les Portraits de Madame du Barry," *L'Art et les Artistes*, 3rd year, n° 25, April 1907, pp. 1-6.
- George Wildenstein, "A propos des portraits peints par François-Hubert Drouais," *Gazette des Beaux-Arts*, February 1968, pp. 97-104.

¹ Éloge des tableaux exposés au Louvre le 26 août 1773, Paris, 1773, p. 47. Our translation. Original text: "MYLORD. Ce M. Drouais est le Peintre des Graces. L'ABBÉ. Vous avez dit le mot, Mylord; en voici une qu'il a peint sous le N°.80 avec cette guirlande de fleurs à la main."

² *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée*, 1880, 5th year, vol. 1, p. 309.

³ London, National Gallery, inv. NG 6440

⁴ Former Pichon coll. Current location unknown, pub. Pichon, 1856, pp. 288-298. In the same collection, there was also an abridged memoir of the painted works commissioned by Madame the Countess Du Barry from Drouais (*Mémoire abrégé des ouvrages de peinture commandés par Madame la Comtesse Du Barry à Drouais, peintre du Roy, p[re]mier peintre de Monsieur & à sa femme, pareil à ceux que Madame La Comtesse a entre les mains; avec les plus grandes diminutions possible. Commencés en 1768*, Ader Sale, November 18th, 2014, lot 236.)

⁵ Our translation. Original: "en Flore, sur un oval (sic) toile de vingt, sans mains."

⁶ *Idem*. "le second portrait [...] en habit de chasse."

⁷ New York, Private Collection.

⁸ A copy was made in 1773 for the Landgrave of Hesse-Cassel (probably Versailles, Chamber of Commerce and Industry of the Yvelines and Val d'Oise).

⁹ The statement of sums owed to the artist which is attached to his post-mortem inventory is not as explicit: "For different copies newly made for Mme. Du Barry, of which two have not yet been delivered 1176 l." ("Pour différentes copies faites de nouveau pour Mme Du Barry et dont deux ne sont pas encore livrées 1 176 l.", Archives Nationales, Min. cent., LIII 521, pub. Wildenstein, 1968, p. 104).



10

Joseph CHINARD

(Lyon, 1756 - 1813)

MEDALION PORTRAIT OF MADAME RÉCAMIER

Circa 1801

Terracotta with patina. Signed: "*Chinard de l'institut a paris.*"
(Chinard of the Institute in Paris)

Late 18th c. gilt wood frame decorated with garlands of laurel, ribbon tori, pearls, acanthus leaves, escutcheons, and ribbons tied in bows.

D. 22 cm. (8⁵/₈ in.)

Frame 42.5 x 36 cm. (16³/₄ x 14³/₁₆ in.)

Provenance

- Collection of terracottas by Joseph Chinard belonging to M. X.
- Acquired at his sale, Paris, Drouot, Piasa, March 12, 1997, lot 153.
- Collection of the Princes of Beauvau-Craon, Haroué Castle.

“Anyone who wields a pen, brush, or chisel comes to claim his degree of fame in Madame Recamier’s Salon.”¹ What was true in 1831 concerning the apartment in Abbaye-aux-Bois (Abbey in the Woods) where Mme. Recamier held her salon already had been the case in 1798 when the Parisian art world jostled into the beautiful mansion on Rue du Mont-Blanc. As a young woman showered in riches by a spouse whose business prospered under the French Directorate, Juliette Recamier initially became interested in the arts in order to have fun and gain prestige socially, before she developed a personal sensitivity and definite taste for Antiquity and the new “Etruscan” style for which she wished to become the muse and incarnation.

This love for Antiquity, as well perhaps as their Lyonnaise origins, were what led to the first encounter between Juliette Recamier and Joseph Chinard, probably during one of the sculptor’s trips to Paris in 1794 or late 1795.

A former student at the Royal School of Drawing in Lyon, and then of the sculptor Barthélémy Blaise (1738-1819), Chinard made several journeys to Italy. The first, from 1784 to 1787, culminated in 1786 with the Sculpture Prize at the Academy of Saint Luke. The second Roman sojourn, between 1791 and 1792, was abruptly terminated by the imprisonment of the artist on account of his adhesion to Revolutionary ideas. The last voyages marked Chinard’s return to Rome at the height of his career when he had become one of the most sought after sculptors of the Consulate, a “non-resident associated member” of the Institute since February 12th, 1796, and a member of the Academies of Lyon and of Carrara.

Madame Recamier’s and Chinard’s relationship began brilliantly with a plaster bust presented at the Salon of 1798 and conserved today at the Museum of Fine Arts in Lyon (ill. 1). Reinventing the Renaissance formula of a female bust with arms and hands for the Parisian beauty, the sculptor succeeded in creating a timeless figure in which he played with drapery which delicately and sensually revealing the throat and breast of a modest Venus and the reality of lifting and swathing her hair tightly in fabric high above her head in imitation of ancient Greek styles in a mode which Madame Recamier’s invention as she sought to thus distinguish herself from the other two “Graces” of the Directorate, Theresa Tallien and Josephine Bonaparte. If Salon visitors appear to have been surprised by this representation which broke all the codes, Juliette, who jealously surveyed the elaboration of her image, was fully satisfied; she herself initiated reproduction of the work. In a new version of the bust carved in Carrara in about 1805-1806, Chinard accentuated the sophistication of the hairdo by adjusting the cascading curls retained by a finely worked comb and a large band decorated by putti fashioned in slight relief half hidden by the fine fabric (ill. 2). Far from his model who had become a very dear friend, he not only could remember his Parisian sojourns of 1801-1802 when he had lodged at the Recamier’s, but also could rely on the terracotta medallion which had been realized during one of his visits.

As a smaller version of the already famous plaster bust of Madame Recamier, the medallion only leaves out the arms but retains the carriage of the head, the lowered gaze, slightly open mouth, small serpentine locks which escape from the headdress, and drapery folds slipping along her back and shoulder, except that it is the right breast and not the left which is revealed apparently inadvertently. If the viewpoint is unique here, the pose is the same as in the bust: the young woman rotates nonchalantly to the right and thus offers her admirers a view of “Aphrodite’s neck and charming shoulders.”² In addition, this medallion displays details from the 1806 bust such as the hair drawn into a high chignon, the comb, and especially the hair band which depicts two cupids aiming their bows and arrows at a kneeling Psyche.

Smaller and presumably easy to reproduce, the medallion of Madame Recamier seems to have been much less distributed than the bust. In fact, while the sculpture was ceaselessly multiplied in bronze and plaster to the point of becoming simply a banal ornament of a bourgeois apartment by the end of the 19th century,³ the medallion remained virtually unknown,

as if, being more intimate and delicate, it was not intended to leave the most private circle of friends. A certain Banoffe even specifies in a letter addressed to Chinard in 1805 that the molds for the medallions had been conserved “in a little cupboard for which Mr. Recamier’s servant had the key.”⁴ Only a few examples of the medallion are thus known, all of which are larger than ours. They are round whereas ours is slightly oval and bears a signature which is cut off or reduced simply to the artist’s name.

Coming out of a beautiful collection of Chinard’s terracottas which was scattered in 1997, our relief also differs from the others in the finesse of details which have been attentively and patiently reworked with the tip of the roughing chisel: curls of hair on the neck; Cupid’s bows on the hair band; little flowers on the comb; and drapery folds in the dress. In contrast to the large marble bust in the Salon, this medallion is like an exquisite miniature and an affectionate discreet homage of the artist to his muse and friend.

A.Z.

Related Works

- Chatenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, inv. S 986 2, terracotta, signed *chinard*, D. 32 cm. (12½ in.) with frame.
- Private Collection, terracotta, signed *chinard de l’institut. à paris*, D. 22.8 cm. (9 in.)
- Private Collection, terracotta, signed *chinard*, D. 23 cm. (9¼ in.)
- Paris, Museum of the Petit Palais.
- Lyon, Gadagne Museum, plaster with patina, inv. 242, signed *chinard*, D. 23 cm. (9¼ in.)
- Private Collection (formerly Count of Penha Longa Coll.), plaster with patina, signed *chinard*, D. 24 cm. (9½ in.)
- Private Collection, circle of Julien-Léopold Boilly, *Portrait of Madame Récamier after Joseph Chinard (trompe l’œil painting)* oil on canvas, D. 21.6 cm. (8½ in.)

Bibliography

- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l’école française*, vol. I, 1898, p. 210.
- Paul Marmottan, *Les Arts en Toscane sous Napoléon*, Paris, 1901, p. 62.
- Émile Bertaux, “Le buste de Madame Récamier par Chinard,” *Revue de l’art ancien et moderne*, November 1909, vol. XXVI, p. 323.
- Maurice Tourneux, “La collection de M. le comte de Penha Longa. Bustes, médaillons et statuette de Chinard,” *Les Arts*, November 1909, n° 95, p. 27.
- Alphonse Germain, *Les artistes lyonnais des origines à nos jours*, Lyon, 1911, p. 34.
- René, Christian and Guy Ledoux-Lebard, “Chinard et ses rapports avec les Récamier, à propos d’une œuvre identifiée du Sculpteur ayant figuré dans la chambre de Mme Récamier,” *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’art français*, 1949, p. 76.
- Sophie Atoch, *Les Portraits de Juliette Récamier (1777-1849)*, Master’s thesis, University of Lyon II, 2001, p. 115.
- Stéphane Paccoud (dir.), *Juliette Récamier, muse et mécène*, exhibition catalogue, Lyon, Museum of Fine Arts, 2009, p. 67, cat. L.8.
- Delphine Gleizes (dir.), *Juliette Récamier dans les arts et la littérature : la fabrique des représentations*, Paris, 2011.

¹ Laure Junot, duchesse d’Abrantès, “L’Abbaye-aux-Bois”, *Livre des Cent-et-Un*, Paris, 1831, vol. I, p. 370.

² Johann Friedrich Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat (1802-1803)*, ed. Thierry Lentz, Paris, 2002, p. 135.

³ See Gérard Bruyère, “De l’œuvre d’art au bibelot, et retour”, Paccoud, 2009, pp. 253-255.

⁴ Cit. Madeleine Rocher-Jauneau, “Joseph Chinard et les bustes de Madame Récamier,” *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1978, n° 2, pp. 133-134.



11

François-Nicolas DUPUIS

(Paris, c. 1765 - Chartres, after 1821)

DAPHNIS AND CHLOE ON THE BANKS OF THE TIBER WITH PSYCHE AND PANDORA IN THE BACKGROUND

1794-1795

Oil on walnut panel without parquetage, with oakum, and lined with canvas on verso. Signed lower right: *f. N. Dupuis*. *L'an 3^{ème}*. On verso : label of Citizen Malaine, carriage painter and panel maker. Inscribed in white paint: *m.10 cp. 26*. 44 x 58.2 cm (17⁵/₁₆ x 22¹⁵/₁₆ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Exhibition

- Salon of 1795, Paris, n° 183, *Historic Landscape decorated with Figures*.¹

In The *Livret* of the 1799 Salon, it is specified that François Nicolas Dupuis was born in Paris and was a student of the history painter Nicolas-Bernard Lépicier (1735-1784). However his very rare paintings would tend to make one think that he learned more from the landscape painter Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), who had been an academician since 1787. In fact, one of Dupuis' works recently sold under an attribution to

Valenciennes (*ill. 2*). Like the latter, Dupuis remained an heir to the French tradition of historic landscape handed down through Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Joseph Vernet, and Hubert Robert. Similarly to Valenciennes, he adopted a more realistic approach to nature with a poetic vision which helped open the way for Romantic landscapists. Furthermore, like Valenciennes, he imposed a rigorous spatial construct which emphasized depth while simultaneously delighting in atmospheric effects and the warm light of summer evenings in the Roman countryside.

No documentary trace has been found of a voyage to Italy by François Nicolas Dupuis, and it is not outside the realm of possibility that he found his inspiration in the engravings and paintings of artists who had sojourned on the other side of the Alps. His career seems to have actually begun in 1794,

with his nomination on April 7th, (Germinal 18, Year II) as second assistant in the Print Department at the Bibliothèque Nationale. The following year, having become Assistant Curator of Prints, he exhibited at the Salon for the first time, where he presented three works: *Historic Landscape decorated with Figures*² (n° 183), *A Mother Picking a Flower to Entertain her Child*³ (n° 184), and *A Family Scene in a Garden. Small Gouache*⁴ (n° 185). Not much later, Dupuis was appointed Drawing Professor at the Central School of Eure and Loire County in Chartres,⁵ a position which he occupied until 1821, at least according to the 1821 publication of *General Statistics of Academies, Libraries...Drawing Schools... in Paris and the Counties with names of the Curators, Directors, Professors, Secretaries, Etc.* (p. 207).⁶

From this point on, the artist concentrated on teaching drawing which he considered primordial and only the means of creating a link between the trades or between the patron and the one who executed the final work. He defended his ideas in letters which he addressed to the Ministry, as well as in articles which he published in the *Journal des sciences, arts et belles-lettres d'Eure-et-Loir*. Preoccupied by his duties, Dupuis nonetheless returned to the Salon in 1799 with *Psyche Just When She has Received the Dagger and the Lamp from her Sisters*⁷ (n° 101, *ill. 1*), and then in 1802 with *A View in the Vicinity of Chartres* (n° 96) which demonstrated his interest in painting after Nature.

The landscapist's relative remoteness from Paris probably explains the rareness of his works. In public collections there are only two *Landscapes* enlivened with figures clothed in Consulate fashions, one signed *Dupuis*⁸ and the other *Francis Dupuis*.⁹ However what really makes it possible to fully appreciate the art of François Nicolas Dupuis are both the painting from the 1799 Salon, rediscovered two years ago⁹ and today in a private collection, plus our panel.

The only extant signed and dated painting by the artist, our landscape undoubtedly was part of the first submission to the Salon of 1795. All aspects of the painting combine to produce a work destined to make the artist known to a demanding Parisian public enamored of novelties. Hence

the careful attention to execution and technique, choice and quality of support; the minutiae and profusion of details; the ambitiousness of a composition broadly open to the distance without any verticals apart from the trunks of a few trees by the river; the subtle interplay in space between different planes, reflections, and shadows; the delicate inclusion of mythological themes. Thus, one discovers a sensitive artist who, without the least dryness, has a refined and almost enameled polish. His figures are full of life and testify to his training as a history painter. Above all, the work is imbued with great poetry (and it is known that the painter composed poems) which uses slivers of golden light as if they were a multitude of rhymes singing the tranquillity of an idealized Nature in a time when myths were the reality.

A.Z.

Bibliography

- *Collection des livrets des anciennes expositions...*, Paris, 1871, Salon of 1795.
- Jean-François Heim, Philippe Heim et Claire Béraud, *Les Salons de Peinture de la Révolution française. 1789-1799*, Paris, 1989, p. 201.

¹ *Paysage historique orné de Figures.*

² *Paysage historique, orné de Figures.*

³ *Une Mère cueillant une Fleur pour amuser son Enfant.*

⁴ *Scène familière dans un Jardin. Petite Gouache.*

⁵ L'École Centrale du département d'Eure et Loire à Chartres.

⁶ *Statistique générale des académies, bibliothèques... écoles de dessin... de Paris et des départemens avec les noms des conservateurs, directeurs, professeurs, secrétaires, etc.*

⁷ *Psyché à l'instant où elle vient de recevoir de ses sœurs le poignard et la lampe.*

⁸ Rhode Island School of Design, inv. 80.260.

⁹ Tours, Museum of Fine Arts, inv. 947-45-1.



12

Merry-Joseph BLONDEL

(Paris, 1781 – 1853)

PORTRAIT OF TWO CHILDREN IN AN INTERIOR

Signd and dated lower right: *Blondel 1826.*

Oil on its canvas and original stretcher

61 x 50.5 cm (24 x 19 $\frac{7}{8}$ in.)

Beautiful gilt stucco frame from the French Restoration
Period decorated with palmettes and stars

Provenance

- France, Private Collection

Current research in Art History is contributing to the rehabilitation of traditional 19th century “grand painting,” which has long fallen out of favor due to changes in taste. Names which formerly were crowned with honors and then slipped into oblivion are now re-emerging. Such is the case with Merry-Joseph Blondel.

The artist received his initial training under his father, a decorative painter, member of the Academy of Saint Luke. He then learned the trade of porcelain painting in the Dihl and Guerhard Manufactory, before entering the studio of Jean-Baptiste Regnault in 1802. That same year, he won several academic prizes and thus gained the nickname, “Mr. Five-Prizes.” In this rush of dazzling success, Blondel won the Grand Prize of Rome in 1803. It wasn’t the moment for travel: he had to wait until 1809 to reach the Eternal City where he would stay for three years.

Upon his return to France, Blondel established himself as a history painter. Public commissions were abundant and the artist was rapidly integrated into academic circles. Among his close friends were Horace Vernet, with whom he carried on a warm correspondence, and Ingres, who would lodge Blondel for several months during his second voyage to Italy in 1839.

Blondel’s career was punctuated by the production of vast decorative cycles: his works can be found in the Louvre (Gallery of Apollo, State Council Rooms), the Paris Bourse (stock market), Fontainebleau Palace (Gallery of Diana), and the churches of Notre Dame de Lorette and Saint Thomas of Aquinas. The artist’s meticulous technique with his smooth porcelain craftsmanship made him a painter in tune with contemporary taste: he benefited from many private commissions among which portraits occupied an important place.

Merry-Joseph Blondel produced the portrait here of two young children – a brother and a sister – in an interior which has retained the charm characteristic of the Restoration style. The painter placed his sitters with a studied sense of theatricality. The little girl is half stretched across a canapé, while the standing young boy supporting her with his arm around her waist prepares to offer her the apple hidden in his other hand.

The setting is carefully composed. A heavy red velvet curtain forms the backdrop in a space closed by a sculpted marble vase. The canapé is decorated with motifs which are echoed in the gold designs on the upholstery. The ram’s head and Marianne’s profile with her Phrygian bonnet seem especially incongruous in 1826, but in fact indicate that the family owed its fortune to the Directorate and that political shifts had not troubled them. A shawl with a delicately embroidered green, red, and blue border slips from the canapé to the floor in heavy decorative folds.

The warm tones of the setting emphasize the milky flesh. The young boy wears an elegant grey silk suit; his lace collar is tied with a blue ribbon. His half-buttoned jacket reveals a yellow vest and a chain. The little girl with her doll’s face is attired in a black velvet dress with an embroidered satin skirt.

With clean uncluttered visual vocabulary, Blondel demonstrates that he is a skilled draughtsman as well as a refined colorist. The smooth meticulous handling reveals his fidelity to Neoclassical taste. The children evoke the *Cupids* with which he decorated the Galerie of Diana at Fontainebleau. The work can also be compared to another portrait of the artist’s child, that of his daughter *Miss Eudoxie Blondel at Five Years Old* (Gray, Baron Martin Museum, *ill. 1*)¹ in which the intimacy of the interior gives way in the latter to the fresh air of the countryside where a father’s tenderness can blossom more freely.

M.B.

Bibliography:

- *Maestà di Roma. Da Napoleone all’Unità d’Italia. D’Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, exh. cat. Villa Medici. Rome: Electa, 2003.
- I. Julia, J. Lacambre, *Les années romantiques*, exh. cat. Nantes, Museum of Fine Arts; Paris, Grand Palais; Plaisance, Palazzo Gotico. 1995-1996.
- *Catalogue de la vente après-décès de Merry-Joseph Blondel*, December 12th – 13th, 1853, Paris: 1853.

¹ *Mlle Eudoxie Blondel âgée de cinq ans*, 1838, oil on canvas, 130 x 86 cm. (51³/₁₆ x 33⁷/₁₆ in.)



13

Léon COGNIET

(Paris, 1794 - 1880)

REBECCA ABDUCTED BY BOIS-GUILBERT (SUBJECT TAKEN FROM *IVANHOE* BY SIR WALTER SCOTT)

1839

Oil on original canvas and original stretcher. Dated in lower right in red paint: 1839

53.5 x 65 cm (21¹/₁₆ x 25⁵/₁₆ in.)

Provenance

• France, Private Collection.

Of all the characters in Walter Scott's *Ivanhoe*, published in 1819, the Templar Knight Brian de Bois-Guilbert was the one in whom all the passions of the heart dear to the Romantics were concentrated. Of those alongside the good and loyal Ivanhoe, the usurper Prince John, the cruel Front-de-Boeuf, and the wily Malvoisin, he was the only one who escaped all definition. Brave, proud, and imbued with chivalric honor, he distinguished himself in the Holy Land, but betrayed his king by taking part in Front-de-Boeuf's misdeeds. Madly in love with Rebecca, the beautiful Jewess whom he saved from the flames of Torquilstone Castle, he neither managed to prevent her trial for sorcery nor to persuade her to flee with him nor to be her champion when the beauty appealed for divine justice. He succumbed, leveled by his contradictory passions, without ever even being touched by Ivanhoe's lance when the latter arrived to defend the young woman *in extremis*.

The tragic tortured figure of Bois-Guilbert with his impossible violent love for Rebecca eclipsed the story of Ivanhoe's re-conquest of his honor, his land, and the hand of Lady Rowena. In *Ivanhoe*, an opera played for the first time at the Odeon in 1826, Rossini totally suppressed the character of Rowena in order to create a love triangle between Ivanhoe, Bois-Guilbert, and Rebecca who became Leila. Without going so far, Heinrich Marschner in 1829 (*Der Templer und die Jüdin*) and Otto Nicolai in 1840 (*Il Templario*) centered the action of the lyric creations on the passion between Bois-Guilbert and Rebecca, and thus made the Templar the main hero of the piece to the detriment of Ivanhoe; the abduction of the young woman became the culminant moment of the story.

Thus it is hardly surprising that in 1828, Leon Cogniet also chose to paint this dramatic moment in a picture destined for the next Salon which finally took place in 1831.

Son of a wallpaper draughtsman, Cogniet entered Pierre-Narcisse Guérin's studio in 1812. In 1817, at the age of 23, he was the first student in the studio to win the Prix de Rome. A hard worker with a rather reserved character who preferred the calm of his studio to society life, Cogniet carefully prepared his participation in the Salon of 1824 with his masterpiece, *The Massacre of the Innocents* (Rennes, Museum of Fine Arts), a painting of unprecedented violent theatricality which made him one of the leaders among the Romantics. For the Salon of 1827, he nonetheless presented a more measured work, *Saint Steven Rescuing a Poor Family*.¹ His greatest success was *Tintoretto painting his Deceased Daughter*, exhibited in the Salon of 1843. After that date, he did not participate much in the Salons as he was so occupied with his teaching responsibilities at Lycée Louis-le-Grand, the Ecole Polytechnique, the Ecole des Beaux-Arts, and his own studio.

The Abduction of Rebecca by Bois-Guilbert was planned by Cogniet already at the closing of the 1827 Salon. The preparatory sketch is conserved in the Museum of Orleans (*ill. 1*). The vertical composition is like a tornado reddened by the flames which are unleashed around the cavalcade of three people: the Moorish servant of Bois-Guilbert holding Rebecca and the Templar in full armor as he turns his head towards the castle and towards Old Ulrica, Front-de-Boeuf's victim who lit the fire. The final version dated 1828 and visible that year in the artist's studio only retains the idea of the central group launched at full speed towards the left (*ill. 2*). The horizontal format of the canvas and the drawn-out action emphasizes the feeling of a mad rush and makes it possible to include battle scene details in the background. However, above all, Bois-Guilbert, who is not in the least troubled by his mount's flight, bare headed, and clothed in his white tunic bearing the Templars' red cross, fixes the viewer with his heavy piercing stare – which one finds in several of Cogniet's works, including *The Massacre of the Innocents* and the surprising *Polish Officer* also exhibited in the 1831 Salon (*ill. 4*). His face plunged into shadow strongly contrasts with Rebecca's striking paleness. His dark clothing splattered with dirt and blood has nothing in common with the young woman's exotic brightly colored garments and rich jewelry. Nonetheless, the Templar is definitely

the center of the canvas and it is virtually impossible to detach one's gaze from him. The rest is the image of his heartrending passions, distanced from the violence of the conflagration and the calm of a summer evening. Although she is carried away against her will, Rebecca seems dreamy and undecided about her own feelings towards her kidnapper, perhaps even relieved. It is as if Cogniet had read Walter Scott's novel more attentively than did Eugene Delacroix who went back to the theme in 1858 (Louvre Museum, *ill. 3*). In Delacroix, the flight from Torquilstone is like a renewed version of the *Abduction of the Sabines*. In his painting, there are no mixed messages, no contradictory passions, but only the young girl's vain resistance as she passes out and the Norman knight's heavy brutality as he assumes the burden himself.

Even before the Salon of 1831 when it was supposed to be presented, Cogniet's painting was subject to discussion. As he did not wish to leave any possibility open to the State of acquiring the picture during the exhibition, the collector Jacques Laffitte, who had bought *The Massacre of the Innocents* in 1824, exchanged the canvas for *The Abduction of Rebecca*. Thus at the Salon, the painting was shown as M. Laffitte's property (n° 351) where it met with general enthusiasm and Auguste Jal's praise: "Mr. Cogniet is [...] spiritual, energetic, firm without heaviness, an effortless colorist, expressive, correct, sometimes pure and uplifted, original without affectation. I do not know any more complete talent. [...] Who would not consider himself happy to own such a work!"²

To respond to this wish, the Society of the Friends of the Arts had commissioned an engraving from Alexis-François Girard after the *Abduction of Rebecca* exhibited in the Royal Museum in March 1833 (n° 2396) and won several awards. The engraving helped make the painting even more famous: at the Laffitte Sale in 1834, the canvas went for 7,600 Francs.

Our picture is the *ricordo* which Cogniet probably made for himself. He had already utilized the composition with a central cavalcade in the *Legend of Saint Odile* for which only a sketch exists.³ In our canvas, however, the entire composition has been recorded. Everything is there: the roaring fire; the smoke which mixes with the dust of the charge; the horses' fear with their reddening nostrils, eyes wide and uneasy; Rebecca's surprising calm; the Templar's passionate gaze. Only a few details such as the absence of blood on the knight's sword, the ax thrown to the ground, the wounded man on the left, and the more uneven path than in the original, as well as the change of colors in the attire and the horse trappings attest to the ten years that have passed since the creation of the first painting. The artist's own hand is easily recognized – so sure in big canvases and so agile and free in his sketches. Our version of the *Abduction* goes even further than its prototype in slightly elongating the format so as to give more amplitude to the scene and in darkening the sides so as to avoid the viewer's gaze getting lost in the lightness of the dirt path, and in highlighting the brilliance of the piebald horse on which the Moor and Rebecca are mounted. Only the artist was capable of carrying out this supplementary reflection.

A.Z.

Bibliography

- Léon Cogniet, 1794-1880, exh. cat. Orleans, Museum of Fine Arts, 1990.
- Michaël Vortero, "Le cri de la conscience, Léon Cogniet et ses ateliers", in E. Darragon et B. Tillier, *Image de l'artiste*, Symposium Acts, *Territoires contemporains*, new series 4, 2012.
- Sophie Eloy (dir.), *Esquisses peintes de l'époque romantique. Delacroix, Cogniet, Scheffer...*, exh. cat. Paris, Museum of Romantic Life, 2013, cat. 11.

¹ *Saint Etienne portant secours à une famille pauvre* (Paris, église Saint Nicolas-des-Champs).

² Auguste Jal, *Salon de 1831. Ébauches critiques*, Paris, 1831, pp. 234-235.

³ Orléans, Museum of Fine Arts.



14

Adèle GAMEL

(Saint-Martin-d'Hères, ?-1889)

**ANNETTE GAMEL
IN THE ACT OF DRAWING**

1841

Oil on paper laid down on canvas. Dated on the left
45 x 34 cm. (17¹¹/₁₆ x 13³/₈ in.)

Provenance

• France, Private Collection.

The delicate silhouette of a young woman at her easel backlit against a doorway opening onto a garden bathed in light: such is the poetic image which the painter Henri-Blanc Fontaine left us of his cousin Adèle, a reflection of Gamel family life (*ill. 1*).

Alexandre Gamel in the early 19th century chose to install his confectionary

shop and his family in the former Convent of the Minims at Saint-Martin-d'Hères, site of Chevalier Bayard's tomb. In the wake of the French Revolution, the stones of many religious buildings began a new industrial age life. Their convent home became a lively center where artists were welcome. The Gamel family willingly took up the brush: paintings are known by Alexander, and among his six children, Annette and Adele are noted for their sensitive art denoting a certain talent.

The lives of the young sisters were punctuated by visits from their cousin Henri Blanc-Fontaine and his friend Diodore Rahoult. For days on end at the Convent of the Minims, they would stroll, draw, and paint. The two young men studied painting in Grenoble under an uncle of the family, Horace Mollard. Later, they left their beloved Dauphiné region to follow the teachings of Léon Cogniet at the Ecole des Beaux-Arts in Paris, before returning to pursue their careers in their native region. As for Annette and Adele Gamel, they did not content themselves just to decorate sweets beside the factory workers. They attended Fantin Père's studio in Grenoble where they were initiated into the finesse of his profession and copied paintings in the city museum. The rest of the time, they preferred portraits and executed many in the 1840's, as they found inexhaustible subject matter in the people close to them whom they depicted delicately in oil on paper.

In a subtle play of mirrors, Adele presents us with a portrait of her sister Annette painting. We are far from the bucolic ambience evoked by Henri Blanc-Fontaine. The artist seems to have been heavily influenced by the Dutch Golden Age and plunges us into an intimate scene with accents reminiscent of Vermeer. The focus is concentrated on the painter. This is not a genre scene, but a portrait of an artist which Adele is executing as she captures the fleeting quality of the creative act in the daily intimacy of work.

The background – a simple wall – is bare; two straw seats provide the only decor. The palette is limited to a few neutral tints – yellow ochre nuanced with copper green, brown, slightly tinted black, and white highlights. The composition is focused on the silhouette in profile, elegant in her long black dress with carefully worked sleeves and a delicate lace collar. Few indications are given of the sitter's character who does not seek attention: her face is dissimulated behind a generous lock of wavy hair which escapes from an impeccable bun. Only her neck is broadly lit through very audacious artistic choice. The light coming in from the right projects her shadow against the wall and brings out the drawing of hands at work.

In our portrait can be distinguished the secret universe of 19th century women painters who left their mark on local artistic life in vocations which blossomed during youth and were sometimes abandoned at a turning point in life. Such was the case for Annette who stopped painting when she entered orders, whereas marriage distanced Adele from life as an artist.

M.B.

Bibliography:

• François ROUSSIER, *Femmes peintres en Dauphiné XIX^e et XX^e siècles*, exh. cat. Voiron, Musée Mainssieux, 2003



15

Gustave DORÉ

(Strasbourg 1832 – Paris 1883)

SCOTTISH LANDSCAPE UNDER A STORMY SKY

c. 1878

Watercolor with white highlights on paper

Signed lower right with a dedication, “A Monsieur E. Richner”
48 x 75 cm. (18 $\frac{7}{8}$ x 29 $\frac{1}{2}$ in.)

Provenance

• France, Private Collection.

Invariably Gustave Doré’s name is associated with his illustrations of which his first successes were *Rabelais* (1854) and Balzac’s *Droll Stories* (1855). His fame was assured by his images for the *Bible* (1866) and the *Fables of de la Fontaine* (1867) which would leave their mark on generations of artists. Ironically Doré strove all his life to be known as a painter as that was how he wished to be famous: “I am my own rival. I should outshine and kill the illustrator so that I will only be talked about as a painter,” wrote the artist with slight bitterness. “I do illustrations to pay for my colors and brushes. My heart has always been in painting. I have the feeling that I was born a painter,” he continued in 1873. In 1851, the painter discreetly entered the Salon with a painting of *Wild Pines*. In 1857, he vainly attempted to gain attention with eight landscapes. Perhaps his art was too far removed from contemporary taste as it was still tinged with Romanticism and the imagination which Zola reproached, “M. Gustave Doré alone still dares run the risk of ridicule by producing imaginary landscapes.”

Nonetheless glory was not lacking for this precocious genius endowed with a prolific imagination and sure hand who attempted every technique and every subject. Given a cold shoulder by the French, Doré found the recognition he craved first in England and then later in the United States. In 1869, he opened the Doré Gallery in London whose success never dwindled. There, he exhibited large scale oil paintings and developed two of his dearest themes: landscape and the Bible.

Gustave Doré’s love for landscape and especially mountain landscapes is said to have gone back to his childhood in Alsace. He had a preference for the Alps: the first eight views commissioned in 1853 were rendered without going there in person. This hardened mountain man who was

in excellent physical condition would subsequently spend long sojourns there where he would savor “this happy combination of peace and calm with which this majesty of Nature always inspires me.” The discovery of Scotland in 1873 marked a turning point in his career. Doré was invited there on a salmon fishing expedition by Colonel Teesdale, squire to the Prince of Wales. Rapidly exchanging his fishing pole for brushes, he was transfixed by the beauty of the place. “From now on, when I paint landscapes, I think five out of six will be reminiscences of the Highlands, Aberdeenshire, Braemar, Balmoral, or Ballater,” he wrote as he assembled innumerable visual notes and sketches on site.

“Painter, flee watercolors,” wrote his friend the critic Theophile Gautier. And if the technique hardly interested Gustave Doré during the first part of his career, he seems to have discovered it in Scotland. He employed the medium pure with a lively brushstroke reminiscent of great English masters such as Bonington, Turner, and Constable.

Our work is associated with Scotland in that, for example, it can be compared to the watercolor of a *Mountainous Landscape with Stags*, 1873, conserved in the Petit Palais. The artist executed numerous views of Scotland when he returned to France, such as the *Scottish Landscape* in the Museum of Fine Arts in Caen which is dated 1881. In view of its large format, our watercolor was thus realized in the studio as was the habit of this man endowed with incredible visual memory. The view is related to a watercolor sold on May 12th, 1937¹, which leads to the belief that Doré could have made several variations from the same initial sketch.

This work may have figured among the Scottish Landscapes exhibited in the 1878 Salon or else among the many which Doré presented to the Salon of French Watercolorists between 1879 and 1882. Like Guillaume Dubufe, founder of the event, as well as Leloir, Lami, Fortuny, and Detaille beside whom he exhibited, Doré found an adequate setting there for gaining recognition for works realized in a technique which was not considered very highly in France.

Here, Gustave Doré displays his full talent by letting the watercolors loose and then defining shadows and relief. His restrained palette in which tinted grey and ochre dominate as they blend with Burnt Sienna in the foreground and brown washes on the horizon. The painter lets the water flow freely in a cloudy sky where a storm is forming, accentuates the crest of a hill with sap green, and plays with the bare paper to create lights or suggest a body of water. The view here is quite understated with a succession of wild valleys and ridges. Over the years, human presence disappeared from Gustave Doré’s landscapes. Far from a Horace Vernet or Caspar David Friedrich, the artist fled anecdote and placed us in the sublime grandiose presence of Nature where mankind only exists in humility. Such is the spirit of Gustave Doré who dedicated this watercolor to the painter from Abbeville, Paul-Erst Richner (1830-1888).

M.B.

Bibliography

- P. KAENEL, *Gustave Doré, l’imaginaire au pouvoir*, exh. cat. musée d’Orsay. Paris: Flammarion, 2014.
- *Gustave Doré: un peintre né*, exh. cat. Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou. Paris: Somogy, 2012.
- A. RENONCIAT, *La vie et l’œuvre de Gustave Doré*, Paris: ACR éditions, 1983.
- H. GURATZCH, *Gustave Doré, 1832 – 1883*, Dortmund: Harenberg, 1982.

¹ Paris, Drouot, Room 7, Commissaire Bellier, Expert Mathey, N° 21.



16

Jean-Léon GÉRÔME

(Vesoul, 1824 - Paris, 1904)

CAESAR CROSSING THE RUBICON

c. 1900

Gilt bronze with brown and black patina. Signed on the terrace *J. L. Gerome*. Siot-Decauville cast (stamp of the founder, *Siot Fondateur Paris*). Numbered 0455 on the terrace. 37.5 x 46 cm. (14¼ x 18⅝ in.)

Provenance

- Katherine Thayer, Gates Mills, Ohio, 1960's.
- Bequeathed to Jay Barnes, Florida, USA.
- USA, Private Collection.

*"The wind which arrives from Rome swells as it simmers;
Becomes choppier, keener, as the reeds careen;
Now a moaning voice blows up from murmuring breeze
and wrinkles water surface which then grows dimmer;
Bristles as it passes the savage mane no tamer
Of a black-flanked steed mounted by a warrior,
A Roman warrior solitary, somber,
Who for a while along the shore holds his charger..."*¹

In 1864, historian and poet Henri-Augustin Gomont (1715-1890) read a long poem aloud entitled "*The Shepherd and Caesar*" during a session of the Academy of Nancy. In a note at the publication of his verses, the author explained that he had drawn his inspiration from a painting by Jean-Louis Gérôme exhibited at the Salon "a few years ago" that depicted Caesar crossing the Rubicon. Gomont made a mistake in that the painting was in fact by Gustave-Rudolphe Boulanger, exhibited in 1857, and bought in

by the State for the Museum of Amiens.² That the historian thought of Gerome is due to the fact that with the 1859 Salon when the artist exhibited his *Ave Caesar, morituri te salutant* (New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1969.85) and *The Death of Caesar* (Lost), he seemed to have laid exclusive claim to the Caesarian theme.

One of the most famous painters of his time, Jean-Louis Gérôme remained an ardent defendant of grand academic painting and long patient studio work. His creations are nourished by archeological and documentary research. His compositions aim to reconstruct reality and re-establish veristic gestures and emotions in a very polished smooth style. Everything works together to turn the viewer into a spectator of the past.

The same erudite process characterizes Gerome's sculpted œuvre, with an additional care especially taken in the handling of materials and colors thanks to the use of gilt bronzes and various patinas. The master turned to sculpture relatively late and devoted himself to it mainly at the end of his life with the seriousness and fervor of a young artist. As of 1878, his submissions to the Salon systematically included bronzes, marbles, or plasters, as in 1897, when he presented two paintings and two sculptures, including *Bonaparte Entering Cairo* (n° 1987, Paris, Senate, inv. FR 1178, *ill. 1*).

Applauded and purchased by the State, despite the fact that it was not a unique work – Gerome had made a pact with the founder Siot-Decauville – the *Bonaparte* has the appearance of an equestrian portrait, but goes beyond the rigid framework of a monument by the rider's attitude as he salutes the crowd, the nervousness of the horse frightened by the surrounding commotion, and the preciseness of details in the saddlery, trappings, and costume which refer to a specific moment in the emperor's life.

The series of masterpieces on war continued in 1898 with *Tamerlane* mounted on a charger above a mass of human heads; *Frederick the Great* which is admirable in the finesse of the details (1899); *Caesar crossing the Rubicon* (1900), and finally, *Washington*, the most classical and static of all (1901). Each portrait was exhibited at the Salon and then cast by Siot-Decauville, often in two sizes with the first examples receiving polychrome patinas.

Unfortunately Henri-Augustin Gomont was no longer alive to see the Roman Proconsul imagined by Gerome. Nonetheless, he undoubtedly would have been surprised because comparison with his poem and Boulanger's painting reveals just how far the artist felt liberated from the academic tradition. His *Caesar* is not an illustration of Suetonius who emphasizes the future dictator's hesitation, the support of his cohorts and the fortunate omen that was necessary for him to cross the "little bridge."³ Despite archaeological exactitude in the least detail, Gerome omits the bridge and armies. Having taken the difficult resolution which would lead him sooner or later to death; the subject is shown alone as he guides his horse out of the water. The dark patina which contrasts with the gleam of the gilding on the rider makes climbing the bank of the river seem even more difficult. The wind is there and the reeds bend as in Gomont's work, but it doesn't come from Rome. The wind comes from Gaul which Caesar leaves behind; it pushes and provokes by lifting the emperor's cloak to carve out this determined, astoundingly calm face, and leaves apparent the Roman's slender figure which is far removed from the powerful figure painted by Boulanger. Nonetheless, it is no less true. Audaciously and with perseverance, Gerome thus captured the grand story of January 11th, 49 BC of this great man facing his destiny.

Related Works

- Plaster Bozzetto: Vesoul, Geroge-Garret Museum (exhibited in 1981, not included in catalogue).
- Bronzed plaster, 24.5 cm. (9 $\frac{7}{8}$ in.): private collection (exhibited in 2010, cat. 69).
- Gilt Bronze, signed on the base, 80 cm. (31 $\frac{1}{2}$ in.): Stuart Pivar Collection, New York (formerly Bernard Fein collection).
- Bronze partially or entirely gilt, 38 cm. (15 in.): Ontario, National Gallery of Canada; private collections.

Bibliography

- *Gérôme. 1824-1904. Peintre, sculpteur et graveur : ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, exhibition catalogue, Vesoul, Georges-Garret Museum, 1981, p. 154, cat. 196.
- Pierre Kjellberg, *Les Bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, 1987, p. 358-359.
- Gerald M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme. With a catalogue raisonné*, Paris, 1986, pp. 326-327, cat. S.54.
- Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. 1824-1904. Sa vie, son œuvre*, Paris, 1997, p. 160.
- Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, 2000, pp. 164, 398, cat. S.54 B2.
- Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Édouard Papet, *Jean-Louis Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, exhibition catalogue, Paris, Orsay Museum, Los Angeles, Paul Getty Museum, Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum, 2010, cat. 69.

¹ "Le vent qui vient de Rome en frémissant augmente ;
Plus saccadé, plus vif, il courbe les roseaux ;
Son souffle est maintenant une voix gémissante ;
Il ride et rembrunit la surface des eaux ;
Il hérissé en passant la sauvage crinière
D'un cheval aux flancs noirs, monté par un guerrier,
Par un guerrier romain, qui sombre et solitaire,
Sur la rive longtemps arrête son coursier..."

² *Jules César arrivant au Rubicon*, oil on canvas, 312 x 300 cm. (10 ft. 2 $\frac{7}{8}$ in. x 9 ft. 10 $\frac{1}{8}$ in.) Amiens, Museum of Picardy. 1854-1857.

³ "At last, at break of day, having found a guide, he followed narrow paths on foot to the Rubicon, the limit of his province where his cohorts were waiting. He stopped a few moments and, reflected on the consequences of his undertaking: "There is still time for us to turn back," said he to his company. "Once the little bridge is crossed, iron will decide everything." (Suetonius, *The Twelve Caesars, Caesar*, XXXI).



17

Henri Joseph HARPIGNIES
(Valenciennes, 1819 - Saint Prive, 1916)

A PAINTER IN THE ROMAN COUNTRYSIDE

c. 1864

Watercolor with gum Arabic highlights

Signed lower left: H.J.Harpignies

39.5 x 71.5 cm. (15 $\frac{1}{2}$ x 28 $\frac{1}{8}$ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Although not as famous as Ingres' violin, Harpignies' violincello is a reminder of the various facets of an artist who was not simply content with his fame as a painter, but also proved himself a talented musician, despite the fact that initially he was not predestined for an artistic life. Born into a comfortable cultivated bourgeois milieu, he devoted himself to commerce in accord with his father's wishes. Only at the age of 28 did his vocation take form: breaking with a job which he considered "lost time which he could have spent on the benches of the School of Fine Arts," he joined the studio of the painter Jean Achard where he stayed for two years in Paris and then in Brussels where the master and student took refuge far from the 1848 Revolution.

1850 was the year of revelation: Harpignies left for Italy where he stayed for almost two years in a state of constant awe. Perhaps his happy temperament was the main reason he was so welcome in the closed circle of the Prix de Rome laureates living in the Villa Medici. He rapidly connected with what he called "the band," which included the architect Charles Garnier, and shared in their work as well as their country outings. The painter lived several months in the region of Naples: Sorrento, Capri, and Ischia embodied so many artistic emotions.

Upon his return to France, Harpignies' reputation was established. In 1853, he participated in the Salon for the first time by entering a *Chemin Creux* (*Sunken Lane*). From then on, he was present every year until 1912 when his vigor at age 93 caused the admiration of his entourage. Although little concerned with profit, Harpignies owed the fact that he was rapidly able to

live off his art as much to his talent as to his hard work. Watercolor proved his biggest talent and shaped his reputation.

“Rome had an immense influence on me off of which I still live. Rome shaped and trained me, created me, held me up and still supports me. To her, I owe not only my noblest emotions but my highest inspirations. Those who want to learn go there because that is where they realize what beauty is.” Indeed, rather than Barbizon, this man, who was enamored of Nature and a fervent admirer of Corot and Daubigny, would extoll the Eternal City throughout his long life.

Both the presence of a vast dome (St. Peter’s Basilica) silhouetted against the horizon and the Mediterranean atmosphere confirm the setting of our watercolor in the Roman countryside. The sure touch and restrained chromatic scale make it likely that our oeuvre comes from the artist’s second Trans-Alpine sojourn in 1864.

Our watercolor illustrates Harpignies’ artistic principles which became more refined in the course of his teaching and which are revealed in his writings. Thus the painter wrote, “As soon as my drawing is in place and well constructed, then one can already say my landscape is done; color comes later and sometimes appears superfluous.” Behind the apparent freedom of the outdoors, the judicious choice of the angle for the view and the acute sense of layout give this landscape equilibrium. The stream in the foreground pulls us into the drawing. The slope of the hills suggests depth. Adroitly scattered shrubs and trees introduce vertical thrust. In contrast to his contemporary Corot, Harpignies began by painting the sky which he considered the keystone of his works: “If your sky is good, your painting is almost finished.”

As for color –hot target of so many quarrels among landscapists – it seems to have been applied in terms of values. The artist extolled the importance of “neutrals” and worked with a reduced palette: cobalt, Veronese green, emerald green, yellow ochre, natural Siena, burnt Siena, red brown and silver white. Imbued with naturalism, our landscape denuded by the heat of the past summer, unfurls all the nuances of ochre in autumn’s last flames. A similar tinted atmosphere dominated by “neutrals” can be found in the *Landscape with a Hunter*¹ produced in the same period.

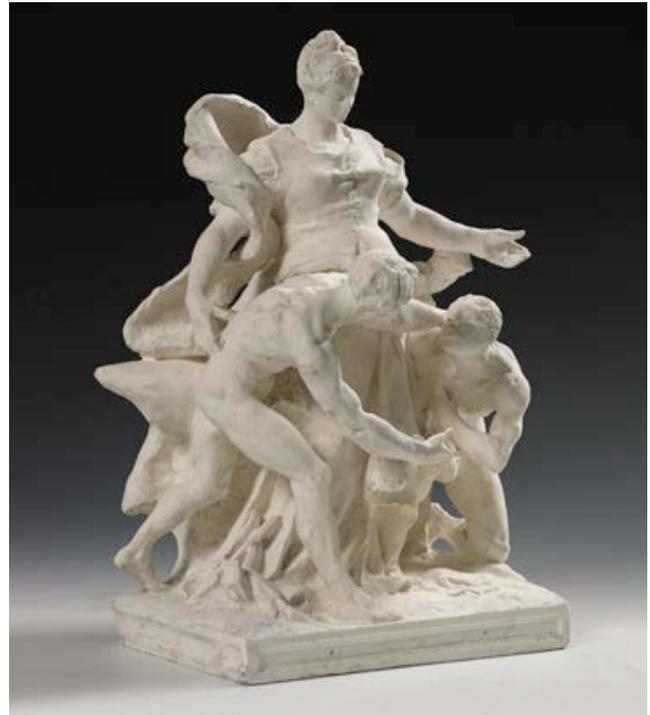
The chromatic scale in oil painting which Harpignies used for the same theme in a *Landscape* conserved today in the collection of the Aberdeen Museums is entirely different. Although the river, bridge, and slender rushes are present, the overall effect is not at all the same. The artist has voided the Aberdeen canvas of human presence and anecdote, while reinforcing the foreground with the vertical thrust of birch tree trunks. The forthright tonalities executed in broad vigorous brushstrokes produce a synthetic work which is evidence of the painter’s indefatigable faculty for stylistic renewal. The watercolor, on the other hand, is all finesse weaving together vegetal details, the sudden flight of a flock of birds, and the discreet presence of a painter behind his easel.

M.B.

Bibliography

- J.-L. Balleret, *De Corot à Balbus*, Paris: Cercle d’art, 1997.
- P. Gosset, *Henri Harpignies, peintre paysagiste français*, 1982.
- *Henri-Joseph Harpignies paintings and watercolors*, Memphis: The Dixon Gallery and Gardens, 1978.
- *Harpignies*, exh. cat. Maubeuge, Musée Fercot-Delmotte, 1977.
- *Henri Harpignies, 1819-1916*, exh. cat. Valenciennes: Museum of Fine Arts, 1970.
- *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.

¹ *Paysage au chasseur* Watercolor, 1863, Sotheby’s sale, January 28, 2006, n° 167.



18

Jean GAUTHERIN (attributed to)

(Ouroux-en-Morvan, 1840 – Paris, 1890)

ALLEGORY OF FRATERNITY

c. 1879

Plaster

H : 47 cm. (18 ½ in.) L : 28 cm (11 in.) P : 17.5 cm (6 ⅞ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

The disappearance of the monarchy led to new iconographic challenges: the Revolution and the regimes which followed encouraged the creation of new images through which to establish their legitimacy and support their ideals. The 19th century saw a flowering of sculpted allegorical groups which bore the colors of the State, Liberty, and Fraternity and proclaimed new importance for working people.

In 1848, a public competition was organized to give a face to the brand new Republic. At a moment when artists were demanding equal chances to gain public commissions, participation was massive in both painting and sculpture. However it was not that easy to give a symbolic face to the State which the collective imagination conceived as a female allegory without knowing with which attributes she should be adorned: the *Republic* sculpted by Jean-François Soitoux was retained, though not without hesitation; the jury’s disappointment with entries led to cancellation of the painting competition.

The Third Republic was once again confronted with the question of its image. In 1879, a competition was organized for the creation of a “Monument to the Republic.” Almost 84 sculptors participated and their entries exhibited in the School of Fine Arts in the Melpomène Room. The

jury retained three names: the Morice brothers, laureates; Soitoux, and finally Gautherin who had submitted a complex project which grouped the allegories of Work, Defense, Instruction, the Peasant Laborer, and the Family at the foot of a Marianne.

Jean Gautherin began as a wood sculptor before he entered the School of Fine Arts in 1864 where he worked in the studios of Charles Gurnery, Augustin Dumont, and Paul Dubois. Exhibiting in the Salon for the first time the following year, he would continue to be present until his death in 1890. He produced many busts – of which several delicate oeuvres represent his wife – and made his reputation on a delightful *Clotilde of Surville* (Paris, Orsay Museum) which won a medal at the World's Fair of 1878, and *Paradise Lost* (1878, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek). Attracted to the Decorative Arts, Gautherin executed statuettes for the Christofle firm. His preference nonetheless was for allegorical groups: today we still admire his *City of Paris* on the façade of the new Paris City Hall, along with *Industry* on the Trocadero Palace.

Our plaster may be compared to Jean Gautherin's work and counts among his studies for allegorical groups proclaiming Third Republic values.

The sculptor has depicted a young woman with open arms sheltering two sturdy men, one stooping and the other kneeling. The artist approaches his subject vigorously and three-dimensionally. The unfinished handling contributes to the surge of this dynamic pyramidal composition. Casting incongruities have not been reworked or polished with steel files: one can still see the joints between sections of the moulds as well as a few vents which indicate air pockets in the plaster.

The supple female silhouette in her fitted bodice and windswept shawl resembles one of the figures of *Marianne* with outstretched arms which Gautherin modeled for the 1879 *Monument*. Our young woman could incarnate the Republic in spite of the absence of a Phrygian cap; many of the busts of *Marianne* which Gautherin sculpted for the municipalities are bareheaded.

The young woman's delicate features are in contrast to the nervous musculature of the two nude men. These two characters embody typical 19th century colonialist imagery: the white worker, recognizable by the tools (pliers and a hammer) at his feet, lifts his Black brother in a fraternal gesture. A similar masculine figure with his anatomy marked by effort, could be seen in the allegory of *Work* presented by Gautherin in the 1884 Salon, placed in the Luxembourg Gardens until 1942, and then probably melted down.

The cooperative gesture uniting the two men within the shelter of feminine embrace helps identify our group as an Allegory of Fraternity, a cherished theme in an epoch marked by misery and desire for social justice. Numerous sculptors latched on to the subject as did Dalou whose low relief of *Fraternity* decorates the Marriage Room in the city hall of the Tenth Arrondissement in Paris.

In his conception of the new Republic, Gautherin goes back to the Renaissance model of *Miséricorde* in which the Virgin spreads her arms and mantle to shelter mankind in his suffering. In similar terms, the two men in Gautherin's group find Fraternity in the shelter of a young Republic whose drapery floating in the wind recalls the Virgin's cloak.



19

Albert BESNARD

(Paris, 1849 - 1934)

PORTRAIT OF A YOUNG REDHEAD

1906

Oil on canvas. Ink inscription on the stretcher: "Albert Besnard 1906 / Provient de la vente de son atelier 1942" (Albert Besnard 1906 / From the sale of his studio 1942.)

61 x 50 cm. (24 x 19¹¹/₁₆ in.)

Provenance

- The artist's collection, private mansion of Albert Besnard, Paris, until 1942.
- France, Private Collection.

Albert Besnard's fame in his time has no parallel other than the relative oblivion to which his name would fall soon after his death. Not until 2008 and the exhibition at the Eugene Boudin Museum in Honfleur initiated by Chantal Beauvalot and the Association "Le Temps d'Albert Besnard" ("Albert Besnard's Epoch") would the public rediscover this contemporary of Cézanne and Monet, along with the originality of his style. The surprise was complete and thus made it even more necessary to hold a large Parisian retrospective. This will take place in 2016 at the Petit Palais whose entrance cupola is decorated with four large panels evoking the complexity of artistic creation: *Thought, Matter, Formal Beauty, and Mysticism* painted by Besnard between 1906 and 1910.

M.B.

Bibliography

- D. Imbert, G. Groux, *Quant Paris dansait avec Marianne. 1879 – 1889*, exh. cat. Petit Palais Museum, Paris : Ed. Paris-musées, 1889
- A. Pinget, A. Le Normand-Romain, L. de Margerie, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, 1986

Prix de Rome, Gold Medalist at the 1900 World's Fair, Director of the French Academy in Rome and the Ecole des Beaux-Arts, member of the French Academy and the Academy of Fine Arts, Legion of Honor Grand Cross, state funeral... Albert Besnard received all the honors that the Third Republic could offer an artist. Nonetheless, despite his official success, his official state commissions, his acclaimed participation in the Salons, the painter remained independent amidst the artistic movements of his time. Through the instruction of Jean Bremond, a student of Ingres, he was certainly committed to the tradition of a constructed signifying art, but his vitality and sense of color brought him closer to the Post Impressionists. Eclectic and synthetic, he drew inspiration from the Old Masters, even while conserving a strong sincere character which was immediately identifiable. While the subjects of his grand interior decorations resonate with Symbolism, his easel paintings, pastels, and etchings remain essentially realist tinged with the poetry and uneasiness characteristic of the turn of the 20th century.

Women are at the heart of Albert Besnard's œuvre. Radiating the beauty so special to the period around 1900 with generous throats largely bared, skin immaculate, and long hair held tightly in a voluminous chignon, they incarnate life and love, as well as color and light, in the painter's imagination. Voluptuous henna-tinted hair (in keeping with the fashion for red locks), crimson lips, black eyes, and ivory skin with thousands of iridescent reflections and shifting shadows: each of Besnard's female images serves as pretext for luminist exploration, an ode to color enflaming the Rubensian flesh of his models, especially when freed of the encumbrance of clothing and the corset's clutch.

For the artist enjoyed painting nudes, whether they were in compositions which recalled mythological themes from the former French School, such as *Sleeping Nymph*¹ in the Museum of Nantes or in spontaneous studies which had no other purpose but the celebration of the female body in the mode of *Blonde Woman in Profile* conserved at ARoS Aarhus Kunstmuseum in Denmark (ill. 1).² Besnard modeled the forms of these anonymous figures with vigorous realist sensuality without abstract idealization or rigorous description. Instead of the affected gestures and lascivious undulations of Art Nouveau artists, he preferred simple banal poses, often seen from behind, as if, unconscious of their beauty, these women sought to preserve their modesty in terms of the spectator.

Thus our painting is a portrait full of the grace of an unknown young woman placed very simply with her head in profile and the back of her shoulders seen in three quarter view illuminated by the type of high overhead lighting the painter preferred. The sitter's flame-colored hair is lifted in an early 20th century style, but her clothing is reduced to ochre drapery sliding off her milky white shoulders. Relying on solid drawing which fixes the outlines of her pointed nose and the suave line of neck and shoulders, Besnard's brush skims the canvas rapidly and accurately. His fluid brushstrokes spread, are superimposed one over another, intersect, and zigzag as they shape volumes with precision and the distinctive insistence characteristic of Besnard's works at the beginning of the century (ill. 2). The orange, brownish, yellow, and madder tonalities come together as if in a musical score: however many strokes of pure color produce as many accents, so the areas between paint-loaded passages and those where cream-colored lower layers shine through act as nuances.

Everything in this painting supports a statement by Camille Mauclair who devoted an entire chapter of her 1914 monograph to this « considerable series of dazzling, tender, sensual nudes:» She writes, «His nudes are full of life and truth. However what magnifies and lifts them into lyricism is the light which plays across their volumes. Through this singular magic, he transforms them into bouquets of tonalities which illuminate an interior. M. Besnard's nudes are chromatic poems to feminine glory.»³

A.Z.

We would like to thank Mme Chantal Beauvalot for having confirmed the attribution of our work.

Bibliography

- Chantal Beauvalot et al., *Albert Besnard (1849-1934)*, exh. cat. Honfleur, Eugène Boudin Museum, 2008.
- Camille Mauclair, *Albert Besnard. L'Homme et l'œuvre*, Paris, 1914.

¹ Oil on canvas, 117 x 98.5 cm. (46 x 38¾ in.) inv. 923.1.1P

² Oil on canvas, 61.5 x 50.4 cm. (24¼ x 19⅞ in.)

³ Camille Mauclair, *Albert Besnard. L'Homme et l'œuvre*, Paris, 1914, pp. 101-102.



20

Albert Ernest CARRIER-BELLEUSE

(Anizy-le-Château 1824 – Sèvres 1887)

BUST OF REMBRANDT

c. 1863

Terracotta

Signed A. Carrier

H. without pedestal: 43 cm. (16¹⁵/₁₆ in.)

H. with pedestal: 53.3 cm (21 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Known as “Clodion of the Second Empire,” Carrier-Belleuse was also characterized by Rodin as a man of his time. The impact of the 18th century is visible throughout the prolific works of an artist who had studied and drawn inspiration from his predecessors’ very best. Carrier-Belleuse nonetheless was not a prisoner of the past and knew how to take advantage of contemporary transformations in order to lead a brilliant career. The experience which the young man gained under an engraver, a goldsmith, and then in Great Britain in the prestigious Minton factory nourished his interest in the decorative arts. Throughout his life, Carrier-Belleuse managed to balance his mutually enhancing activities as sculptor and as decorator.

In the era of photography and mechanical reproduction, the artist knew better than any of his contemporaries how to take advantage of the possibility of multiplying one’s production. In the 1860’s, he opened his own studio from which his original works emerged along with numerous terracotta, marble, and bronze series reproducing his successes. Thus the sculptor forged a vast clientele by responding as much to the needs of a new well-to-do bourgeois class in search of beautiful objects which would appropriately ornament private city manors, as to the more modest amateurs who found statuettes in his production which corresponded to their budgets.

Carrier-Belleuse manifested a lively interest for the human figure, coupled with an exceptional talent in modeling which comes out in his allegorical busts, as well as in his historical or intimate portraits. Far from seeking ideal traits, the sculptor sought to render the various personalities and expressions of his characters in a manner discreetly influenced by that of his master David of Angers.

In about 1865, Carrier-Belleuse produced a series of about fifteen busts of artists which met with unprecedented good fortune. Among them could be found Rembrandt, Dante, Virgil, Beethoven, Mozart, Dürer, Rubens, Murillo, Velasquez, Van Ostade, Michelangelo, and Raphael in what could be considered a personal pantheon reflecting contemporary taste. Rembrandt was one of the first to be completed, as can be seen by the faience reproduction executed by Theodore Deck and presented in 1863 next to the Dürer in the Union Central Exposition. Our work is signed “A. Carrier,” a habit abandoned in 1867 in favor of “Carrier-Belleuse” in order to avoid all confusion with the painter Auguste Carrier.

Here Carrier-Belleuse evokes a vision of Rembrandt in which he audaciously seeks both plausibility and actual resemblance of an artist who was so tormented by his proper image that over the course of his life he had produced hundreds of painted, drawn, and engraved self-portraits.

The sculptor’s nervous virtuoso handling captures Rembrandt’s face in the prime of life with his wrinkled forehead, tight mouth, and concentrated gaze of a painter caught in the throes of inspiration. His own natural beard, mustache, and hair are handled vivaciously. The attire reflects the attention to historicism which the sculptor applied to his works. A large pleated beret drapes the painter’s head; a fur-lined cloak covers his delicately worked doublet.

Several terracotta portraits of Rembrandt came out of Carrier-Belleuse’s studio in the decade of 1865 – 1875 and figured in the grand late 19th century public sales. The first one appeared in the Carrier-Belleuse sale of December 21st, 1872 (n° 177); another in the sale of his studio contents on December 23rd, 1887 (height 65 cm. 20 $\frac{3}{8}$ in.); a third, signed A. Carrier, in the Charles-Albert sale on April 14th, 1890 (n° 669) where it was presented beside the Dürer.

The terracottas of Rembrandt and Dürer¹ present many formal similarities. Despite the fact that they lived over a century and a half apart, Carrier-Belleuse clothed the two artists with the same fur-lined cloak swathing a chiseled doublet. In each, the face framed by a beret posed over unrestrained hair bears the same transfixed expression which acts as a reflection of the inspiration at the heart of their creativity.

W. Bürger’s statements in his Salon of 1861 summarized the qualities of our portrait: “Take him with his terracottas, so lively and expressive. M. Carrier Belleuse is from the family of the Coustou, Lemoyne, Pigalle,

Houdon, and the ingenious deliberate pleiad of which Diderot boasted. He is certainly less mannered, less tormented, perhaps more intimate, but his charm still emanates from the vivacity of handling which has something in common with the art of painting.”²

M.B.

Bibliography:

- J. E. Hargrove, *Carrier-Belleuse, le maître de Rodin*, exh. cat., National Museum and Domaine of Compiègne, Paris : RMN, 2014.
- J. E. Hargrove, *The life and work of Albert Carrier-Belleuse*, Ph.D. dissertation, New York University, New York : Garland, 1977.
- *Catalogue des œuvres originales [...] composant l’œuvre de Carrier-Belleuse*, Post-mortem sale, Paris : Hôtel Drouot, December 19th – 23rd, 1887, n° 176.
- W. Bürger, *Salon de 1861*, Paris: 1861.

¹ Sale Christie’s, June 30th – July 1st, 2010, n° 706

² Original text : “*Prenons-le avec ses terres cuites, si vivantes et si expressives. M. Carrier-Belleuse est de la famille des Coustou, de Lemoyne, de Pigalle, de Houdon, et de la pléiade ingénieuse et délibérée que vanta Diderot. Il est moins maniéré sans doute, il est moins tourmenté, il est plus intime peut-être, mais son charme tient toute-fois à la vivacité d’une touche qui a quelque chose de l’art de peindre.*”



21

LUCIEN VICTOR GUIRAND DE SCEVOLA

(Sète 1871 – Paris 1950)

PROFILE PORTRAIT OF A PRINCESS

1899

Watercolor and Bodycolor on Paper

Signed and dated upper right : 'Guirand de Scevola / 1899'

67 x 52 cm. (24⁷/₁₆ x 20¹/₂ in.)

Beautiful turn of the century Neo-Renaissance wood, gilt, and stucco frame

Provenance

- France, Private Collection.

Without any money or name, Guirand de Scévola left his native town at the end of the 1880's for Paris where he enchanted the cabarets of Montmartre with his voice for two decades. At the same time, he built himself a solid reputation with his paintbrushes. The young man frequented the Louvre and it is said that thanks to a good copy of Greuze, he gained admission to the Ecole des Beaux-Arts. The Salon of French Artists welcomed him in 1889. His society portraits assured his fame: the Duke of Massa, the Duchess of Uzès, as well as the Duchess of Brissac, counted among his illustrious sitters.

Guirand de Scévola did not settle for being only a fashionable portraitist: in the 1890's, new ideals blossomed and Symbolist painting developed to which the artist was sensitive. Starting in 1894, his choice of techniques

evolved: without abandoning oils, he came to prefer pastels and watercolors in order to suggest colored poetic atmospheres. His works have their place beside those of Gustave Moreau and Edgard Maxence. Our portrait, executed in 1899 at the heart of the artist's Symbolist period, is from the midst this artistic renewal.

« Mr. Guirand de Scévola has stared at life so profoundly with an eye so keen, so tender, that, in a single stroke, he penetrated all of its mysteries. Certain of his portraits offer us, how should we say it? Their sitter's otherworldliness, their subtle intimate psychological secrets: [...] at the same time, [he] recomposes all of the Visible and everything that isn't seen any more.»¹

These few lines by Roger Gaillard in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, on the occasion of a retrospective exhibition about the artist which took place in the Georges Petit Gallery in 1923, summarize the qualities of our painting.

In our portrait, the artist depicts a young woman in profile, bust length, with an impassive pose evocative of Italian Renaissance portrait medallions. Long blond Venetian tresses frame her diaphanous face with its opalescent gaze absorbed in distant visions. The fine trim along her collar line emphasizes the purity of her face. Serving both as a warrior's helmet and a diadem, her headpiece with its Renaissance overtones is ornamented with precious gems. The young woman is clothed in an ample green robe decorated with costly jewels, and a watered-silk cape which gives her a sovereign air. This regal silhouette stands out against a mysterious landscape with a rushing torrent bounded by cliffs in the same green-dominated tonalities: the young woman thus becomes a water sprite or divinity.

This work, poignant in its symbolic expressiveness tinted with mystery, is also a brilliant demonstration of Guirand de Scévola's qualities as a watercolorist. The artist broadly exploits the medium's potential and mixes it with gouache in order to create a textured result similar to pastel. He excels in differentiating the different substances, thus evoking the suppleness of skin, brilliance of precious stones, lightness of hair, and watered silk patterns. His brushstroke is vigorous and geometric in the construction of the background, while remaining very fine in the rendering of details. Guirand de Scévola exhibited several female portraits at the Salon of French Watercolorists in 1899. Ours figured among them. The same feminine sitter, the artist's muse, is recognizable frequently in the Symbolist portraits he executed in 1899 and 1900 (*ill. 1-3*). She can be found in the *Young Renaissance Princess*² absorbed in a vision and attired in the same garb enlivened with precious stones. *The Young Medieval Princess*³ is comparable in its composition, as well as in the supple textured media which helped create an enigmatic oneiric atmosphere (*ill. 2*).

M.B.

Bibliography:

- "Le Musée des Beaux-Arts de Mulhouse : inventaire des collections", *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, 1987, n° 4, pp. 127 – 186
- *Guirand de Scévola*, exh. cat. Paris: Galerie Georges Petit, 1923, April 10 – 17th.

¹ "M. Guirand de Scévola l'a si profondément regardée, la vie, et d'un œil si aigu, si tendre, qu'il en a pénétré, d'un coup, tous les mystères. Et certains de ses portraits, nous livrent, comment dire ? L'au-delà de leur modèle, des secrets de psychologie subtile et d'intimité : (...) [il] recompose en même-temps tout le Visible et tout ce qu'on ne voit point."

² *Jeune princesse époque Renaissance*, 1900, watercolor, 49 x 35 cm. (19⁵/₈ x 13³/₄ in.), Museum of Fine Arts, Mulhouse.

³ *Jeune princesse médiévale*, watercolor and gouache on paper, Osenat Sale, June 3rd, 2012, lot n° 7.

| INDEX ALPHABÉTIQUE

| | |
|--|----|
| Albert BESNARD | 19 |
| Merry-Joseph BLONDEL..... | 12 |
| François BOUCHER | 7 |
| Albert Ernest CARRIER-BELLEUSE..... | 20 |
| Joseph CHINARD | 10 |
| Léon COGNIET..... | 13 |
| Gustave DORÉ..... | 15 |
| François Hubert DROUAIS..... | 9 |
| François-Nicolas DUPUIS..... | 11 |
| Louis ELLE le Jeune, dit FERDINAND | 4 |
| Adèle GAMEL | 14 |
| Jean GAUTHERIN (attribué à)..... | 18 |
| Jean-Léon GÉRÔME | 16 |
| Lucien Victor GUIRAND DE SCEVOLA | 21 |
| Noël HALLÉ | 8 |
| Henri Joseph HARPIGNIES..... | 17 |
| Nicolas de LARGILLIERRE..... | 2 |
| Joseph PARROCEL | 4 |
| Jean-Baptiste PATER | 6 |
| Charles POERSON | 1 |
| Robert LE VRAC TOURNIÈRES..... | 5 |
| Jacques VAN SCHUPPEN | 3 |



GALERIE ALEXIS BORDES

4, RUE DE LA PAIX – 75002 PARIS

TÉL. : 01 47 70 43 30

FAX : 01 47 70 43 40

MAIL : EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM

ISBN 979-10-94395-02-08