

GALERIE
ALEXIS BORDES



PORTRAITS ET PAYSAGES
TABLEAUX DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

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

Édouard Manet (1832-1883)

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance





PORTRAITS ET PAYSAGES

TABLEAUX DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE

PORTRAITS & LANDSCAPES

16TH TO 20TH CENTURY PAINTINGS

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

avec la collaboration de Marie BERTIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

du jeudi 24 novembre au vendredi 23 décembre 2016

ouverture le samedi 26 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) ; Deutsches Historisches Museum de Berlin ; Musée des Beaux-Arts de Nancy ; École Nationale des Beaux-Arts de Paris ; Fondation Custodia ; Fitzwilliam Museum de Cambridge ; Musée Louis-Philippe Château d'Eu ; Musée de la Comédie-Française ; Getty Research de Los Angeles ; Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau ; Musée Cognacq-Jay ; Galeries Nationales d'Ottawa ; Musée des Beaux-Arts de Nantes ; Musée National du Château de Compiègne ; Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg ; Musée des Beaux-Arts de Quimper ; Musée des Beaux-Arts de Troyes ; Musée des Beaux-Arts de Dôle ; Musée des Beaux-Arts de Montréal ; Château de Versailles ; Houston Museum of Fine Arts ; Tate Britain de Londres ; Musée-promenade de Marly-le-Roi....

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

Madame François JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Jean-Claude BOYER

Historien de l'art

Chercheur honoraire au CNRS

Madame Élodie VAYSSE

Conservateur du patrimoine

Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau

Monsieur Alastair LAING

Historien de l'art

Madame Sidonie LEMEUX-FRAITOT

Chargée de collections

Musée Girodet

Monsieur Dominique JACQUOT

Conservateur du patrimoine

Musée des Beaux-Arts de Strasbourg,

Palais Rohan

Monsieur Philippe BORDES

Professeur émérite

Université Lyon 2

Madame Béatrice TUPINIER BARRILLON

Documentation des Sculptures du XIX^e Siècle

Musée du Louvre

Monsieur Alexandre MARAL

Conservateur général du patrimoine

Musée national des châteaux de Versailles

et de Trianon

Monsieur Christoph VOGTHERR

Directeur de la Kunsthalle de Hambourg

Comité Lansky

Monsieur Bruno BENTZ

Docteur en archéologie

Centre d'archéologie générale,

université Paris-Sorbonne

Monsieur Philippe LECLERCQ

Antiquaire

Madame Catherine POLNECQ

Restauration de tableaux

Madame Caroline CORRIGAN

Restauration de dessins

Madame Anne-Sylvie BORDES

Restauration, relecture du catalogue

Monsieur Piotr DZUMALA

Restauration, photographie

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement et montages

Monsieur Michel GUILLANTON

Cadres anciens

Monsieur Michel BURY

Photographie

Studio Christian BARAJA

Photographie

Atelier HUBER

Monsieur Jean-Paul BOULCOURT

Dorure

Madame Alexandra ZVEREVA

Rédaction du catalogue

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Relecture du catalogue, logistique

Madame Christine ROLLAND

Traduction du catalogue en anglais et relecture

Monsieur Christophe BRISSON

Création et mise en page du catalogue

Imprimerie GRAPHIK PLUS

Monsieur Bernard MARINNES

Impression du catalogue

PRÉFACE

LE GOÛT DU COLLECTIONNEUR

Imprégné dès le plus jeune âge par le goût de la belle peinture, j'ai pris le temps d'étudier et de savourer les maîtres anciens. Ce nouveau catalogue dédié aux « portraits & paysages » esquisse parfaitement des choix très personnels qui m'ont particulièrement touchés.

En effet, l'art du portrait est des plus difficiles pour un artiste car il exige une parfaite connaissance de la psychologie du modèle, et une mise en scène flatteuse.

Il offre à l'artiste un vaste choix de traitements et de sujets comme l'illustre notre exposition : *le Christ aux outrages* d'après Solario provoque un besoin de recueillement chez le spectateur, alors que Bouys fait le choix d'un portrait de groupe ou *conversation piece* reflétant la vie musicale de son temps, ou que Chinard répond à une commande en réalisant un marbre aux influences classiques.

Longtemps délaissé, le portrait revient au goût du jour et permet un véritable parcours à travers le temps.

L'art du paysage va, quant à lui, gagner ses lettres de noblesse à la fin du XVIII^e siècle en se hissant au même niveau que la peinture d'histoire, grâce notamment à des artistes comme Jean-Baptiste Pillement, dont le succès contribua à la reconnaissance du paysage comme genre à part entière. Au XIX^e siècle il devient le centre d'attention des artistes et des collectionneurs, à l'image de notre tableau de Rémond qui allie avec virtuosité paysage classique et inspiration littéraire.

J'espère vous entraîner dans les mêmes émotions que j'ai ressenties en sélectionnant toutes ces œuvres.

A COLLECTOR'S TASTE

Steeped in a taste for beautiful painting from my earliest youth, I took the time to study and savor the Old Masters. This new catalogue dedicated to "portraits and landscapes" perfectly sketches the very personal choices which had the deepest effect on me.

In fact, the art of portraiture is one of the most difficult for an artist, because it requires perfect knowledge of the sitter's psychological state along with flattering staging.

It offers the artist a vast choice of treatments and subjects as our exhibition illustrates: the Mocking of Christ after Solario makes the spectator feel a need to meditate, whereas Bouys chooses a group portrait or conversation piece which reflects the musical life of his epoch, and Chinard responds to a commission by producing a classically influenced marble.

Forsaken for a long time, portraits are returning to favor and allow us to roam freely through time.

As for landscape, this art found itself ennobled at the end of the 18th century when lifted to the same level as history painting, mainly due to artists such as Jean-Baptiste Pillement, whose success contributed to the recognition of landscape as an entirely separate genre on its own. In the 19th century, it became the center of attention for artists and collectors, as was the case with our virtuoso picture by Rémond which combines classical landscape and literary inspiration.

I hope to draw you into the same emotions that I felt when I was selecting each of these works.

Alexis Bordes
Paris, novembre 2016

École française d'après Andrea SOLARIO (Milan, vers 1465 - 1524)

1 | ECCE HOMO (LE CHRIST AUX OUTRAGES)

Circa 1520

Huile et rehauts d'or sur un panneau de chêne préparé non parqueté

34,5 x 24,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

Œuvres en rapport

- Le tableau du maître n'est pas localisé, contrairement à son pendant représentant la *Mater Dolorosa* (collection particulière, *ill. 1*).
- Deux répliques réunissant à chaque fois l'*Ecce Homo* et la *Mater Dolorosa* subsistent. La première, vraisemblablement par l'atelier de Solario, est conservée au musée de l'Ermitage (*ill. 2-3*). La seconde est une copie par Simon de Mailly dit de Châlons, signée et datée de 1543 (Rome, Galerie Borghèse).
- Un *Christ aux outrages* proche de la réplique de Simon de Châlons est conservé dans une collection particulière.

L'iconographie de l'*Ecce Homo* se forme en Italie durant la seconde moitié du XV^e siècle à partir des Évangiles de Matthieu et de Jean. Le premier est en effet le seul à parler du roseau en guise de sceptre que les soldats romains avaient mis, par dérision, dans la main droite de Jésus après l'avoir revêtu d'un manteau de pourpre et couronné d'épines (Matt. 27, 28-29). De son côté, Jean va à l'encontre des autres évangélistes en affirmant que c'est après la flagellation et non avant, et sans remettre ses vêtements à Jésus que Pilate le présenta au peuple de Jérusalem (19, 5). Image bouleversante du Christ souffrant et outragé, l'*Ecce Homo* affirme avec force la nature humaine de Jésus et fait également prendre au spectateur la place de ceux à qui Pilate adressa son « Voici l'Homme ». À l'aube du XVI^e siècle, alors que s'affirmait la piété individuelle, de tels tableaux de dévotion offraient ainsi plus qu'un support de prière, mais devenaient source d'une méditation intense et douloureuse.

Le *Christ au roseau* est l'iconographie retenue par Andrea Solario dans la peinture conservée au musée Poldi-Pezzoli de Milan (*ill. 4*). Dans sa monographie sur cet artiste milanais, David Alan Brown data de 1495 environ ce tableau peint à tempera sur bois et où se ressentent à la fois la formation lombarde du peintre, le souvenir d'Antonello de Messine et des maîtres de Venise où Solario séjourna au début des années 1490, le modelé lumineux venu de l'art flamand qu'il avait découvert grâce aux vénitiens, mais aussi l'ascendant de Léonard de Vinci qui œuvrait alors à Milan. Cette date



Ill. 1.
Attribué à Andrea Solario.
La Vierge de douleur.
Huile sur bois. 31,6 x 24,6 cm.





Ill. 2-3.

Attribué à Andrea Solario.

Ecce Homo et Mater Dolorosa.

33,5 x 24 cm. Huile et tempera sur peuplier.
Saint-Petersbourg, Ermitage, inv. 3571 et 3572.

précoce fait de ce panneau le premier d'une longue série des *Ecce Homo* de Solario, telle une variation incessante du même thème qui paraît l'avoir fasciné et beaucoup inspiré.

Aussi, dans la version réalisée une dizaine d'années plus tard (tempera et huile sur bois, 58 x 43,4 cm, Oxford, Ashmolean Museum, inv. A817) Solario fit incliner davantage la tête du Christ, rajouta une corde à son cou (empruntée à l'iconographie du Portement de croix), recouvra son épaule droite et l'entoura de deux personnages, Pilate et un soldat romain. Une nouvelle version de l'*Ecce Homo*, et celle qui marqua le plus les contemporains de Solario, date de son séjour en France. Occupé à embellir son château de Gaillon, le cardinal Georges d'Amboise, grand amateur d'art italien, fit venir l'artiste milanais en 1507, séduit probablement par la copie de la *Cène* de Léonard qu'il peignit pour le réfectoire hiéronymite de Castellazzo (perdue) et qui fut tenue pour absolument parfaite. Les trois années que Solario passa en France à la décoration de Gaillon furent riches de nombreux tableaux

de chevalet, devenus presque aussitôt célèbres à l'instar de la surprenante *Tête de Saint Jean Baptiste* ou de la *Vierge au coussin vert* (Paris, musée du Louvre, inv. MI735 et 673). La manière du peintre manifestant avec clarté l'art expressif et novateur de Léonard, ainsi que l'habileté technique de Solario, l'acuité nordique de son dessin, la splendeur de ses couleurs et le rendu virtuose de la lumière rendaient ses œuvres particulièrement séduisantes aux yeux des français.

En France, Solario peignit deux *Ecce Homo* très semblables : le premier, de format imposant et avec un manteau sombre (*ill. 5*), et le second, nettement plus petit, en pendant – ou en diptyque – avec la *Mater Dolorosa* (*ill. 1*). Dans ce second tableau, l'artiste resserra le cadrage, tourna la tête de Jésus plus de face, atténua les traces de flagellation et rajouta un lien de couleur violette au manteau rouge écarlate. Perdu, il est connu grâce à une réplique d'atelier vraisemblablement contemporaine conservée à l'Ermitage (*ill. 2-3*) et à une copie signée « SYMON DE CHALONS EN CHAPEINE MA PEIN » et



Ill. 4.

Andrea Solario.

Ecce Homo.

Vers 1507. Tempera sur bois. 43 x 33 cm.
Milan, Museo Poldi-Pezzoli, inv. 1647.



Ill. 5.

Andrea Solario.

Ecce Homo.

Vers 1509. Huile et tempera sur chêne. 63,2 x 45,7 cm.
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, inv. J274.

datée de 1543, mais où le lien est vert (*ill. 3*). Peintre d'origine champenoise actif à Avignon entre 1532 et 1562, Simon de Châlons est, semble-t-il, à l'origine d'une variante de l'*Ecce Homo* de Solario, légèrement plus grande et maintes fois recopiée : le ruban y est bleu, la corde disposée différemment, et surtout, l'expression du Christ est plus douce (*ill. 6*).

Notre panneau dérive manifestement du même prototype que la version de l'Ermitage et le tableau de Simon de Châlons dont il partage également les dimensions. De par son modelé anguleux et attentif, l'opacité des glacis, la finesse du trait notamment dans les cheveux du Christ, la lumière claire, la teinte rose vif du ruban, la délicatesse de certains détails comme la larme sur la joue du Seigneur et la schématisation de certains autres comme la corde, notre tableau se rattache à la tradition nordique plutôt qu'italienne. De même, les rehauts d'or – absents de toutes les autres versions ou variantes connues de l'*Ecce Homo* de

Solario – ne se rencontrent plus en Italie à cette époque, mais sont encore fréquents en France surtout lorsqu'il s'agit d'images dévotionnelles. Ici, de fins traits dorés bordent le manteau de pourpre et le ruban, soulignent les enchevêtrements de la couronne d'épine et figurent les rayons de lumière qui en émanent.

Le style de notre œuvre et le rapport direct avec l'original perdu de Solario – à l'inverse de multiples répliques postérieures, ses moindres détails sont ici préservés, tels le bout cassé du roseau, la couleur du ruban ou la position excentrée du nœud –, permettent d'en placer la réalisation en France, quelques années après le départ de l'artiste vers 1510. Notre tableau apparaît ainsi comme la quintessence de l'art de la première Renaissance française qui s'était nourri aussi bien des influences italiennes que nordiques.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Dominique Thiébaud, *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 1993.
- Sylvie Béguin, « Andrea Solario en France », in Silvia Fabrizio-Costa, *Léonard de Vinci entre France et Italie, « miroir profond et sombre »*, Caen, PUC, 1999, p. 82-98.
- Sylvie Béguin, *Andrea Solario en France*, Paris, musée du Louvre, coll. « Les Dossiers du département des peintures », 31, 1985.
- Marie-Claude Leonelli, Marie-Paule Vial, *La Peinture en Provence au XVI^e siècle*, Paris, Marseille, 1987.
- David Alan Brown, *Andrea Solario*, Milan, Electa, 1987.



Ill. 6.

Attribué à Simon de Mailly dit de Châlons d'après Andrea Solario.
Ecce Homo.

Huile sur bois. 38,2 x 31,1 cm.

Châlons-en-Champagne, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.



Michel DORIGNY
(Saint-Quentin, 1616 - Paris, 1663)

2 | TERPSICHORE, MUSE DE LA DANSE ET DE LA POÉSIE LÉGÈRE

Circa 1640

Huile sur six panneaux de chêne parquetés
81 x 100 cm

Provenance

- Probablement collection du chancelier Pierre Séguier (1588-1672), hôtel Séguier, Paris.
- Panneaux démontés dès avant 1752.
- Vente Sotheby's, New York, 19 mai 1995, lot 97.
- Vente Tajan, 25 juin 1996, lot 42.
- Grande-Bretagne, collection particulière.

Œuvres en rapport

- *Uranie et Calliope*, huile sur chêne, 79,8 x 125 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.61 (*ill. 2*).
- *Polymnie, muse de l'éloquence*, huile sur chêne, 81 x 100 cm, Paris, musée du Louvre, inv. MI 1119 (*ill. 1*).
- *Euterpe*, huile sur chêne, 81,3 x 64,3 cm, vente Sotheby's New York, 30 janvier 2014, lot 113.
- *Clio*, huile sur chêne, 82 x 64 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
- *Erato*, huile sur chêne, 81 x 64 cm, New Orleans Museum of Art, inv. 1998.1.
- *Thalie, muse de la comédie*, huile sur bois, 85 x 65 cm, localisation inconnue.

Découvert il y a une vingtaine d'années, notre tableau fut aussitôt identifié par les historiens de l'art comme faisant partie d'un groupe de plusieurs peintures représentant les Muses, toutes peintes sur chêne et partageant la même hauteur, voire la largeur pour quatre d'entre elles. Les attributs des Muses, récurrents depuis notamment l'*Iconologia* de Cesare Ripa, permirent sans peine de les identifier : *Clio* avec sa trompette et sa couronne de laurier, *Thalie* à laquelle deux putti présentent un masque, *Euterpe* tenant une flûte, *Polymnie* coiffée de perles, *Uranie* s'appuyant sur un globe et *Calliope* la main posée sur un livre. Grâce au tambourin, on reconnut également Erato, muse de la poésie lyrique et érotique, dans le tableau réapparu en 1990, et, enfin, *Terpsichore*, muse de la danse, avec sa lyre, dans notre peinture. Seule *Melpomène*, muse de la tragédie, demeure introuvable.

À cette série il faut peut-être adjoindre *Le Parnasse* (*Apollon et les Muses*) qui, quoique peint sur pin, présente la même hauteur (80 x 221 cm, Budapest, Museum of Fine Arts, inv. 707). Autrefois, comme l'ensemble des *Muses*, donné à Simon Vouet, ce grand tableau est désormais, grâce aux travaux d'Arnaud Brejon de Lavergnée, attribué à Michel Dorigny. À ce brillant élève de Vouet, l'historien donna



Ill. 1.
Michel Dorigny.
Polymnie, muse de l'éloquence.
Huile sur chêne. 81 x 100 cm.
Paris, musée du Louvre, inv. MI 1119.





Ill. 2.

Simon Vouet et atelier.

Uranie et Calliope.

Huile sur chêne. 79,8 x 125 cm.

Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.61.

également trois muses – *Polymnie, Euterpe* et *Erato* – tout en suggérant une participation plus importante de Dorigny à la création de l'ensemble. La comparaison avec les œuvres certaines de l'artiste datant d'avant la mort de Vouet, comme les décors de l'alcôve du château de Colombes peints vers 1647-1648¹ ou la série de l'*Histoire de Diane* créée pour une demeure inconnue (*ill. 3*)², permet ainsi d'affirmer que notre peinture est également de sa main.

Issu d'une famille aisée d'officiers royaux de Saint-Quentin, Michel Dorigny entra, en 1630, comme apprenti pour cinq ans chez Georges Lallemant, l'un des artistes les plus en vue à Paris. Après un probable, mais non documenté, voyage en Italie, il passa dans l'atelier de Simon Vouet qui lui confia, dès 1638, la gravure de dix-sept de ses œuvres d'importance, marque de la confiance qu'il accordait déjà au jeune artiste. Depuis, Dorigny se partagea entre la reproduction à l'eau-forte et au burin des réalisations du maître et les « ouvrages de peinture », prenant une part active à plusieurs grands chantiers de décoration intérieure qui étaient devenue la spécialité de l'atelier. En 1648, Dorigny, « peintre ordinaire du roi », épousa Jeanne-Angélique, seconde fille de Simon Vouet et de sa première femme, Virginia da Vezzo.

À partir de la mort de son beau-père en 1649, l'artiste conduisit seul sa carrière, fort de sa réputation de créateur de grands décors. Il fut à l'œuvre dans plusieurs hôtels parisiens, dont celui de Lauzun, son chef-d'œuvre, mais également au

château royal de Vincennes. Le 3 mars 1663, Dorigny entra à l'Académie, en même temps que Jean Nocret et Nicolas Mignard et sans présenter de morceau de réception. L'année d'après, il fut élevé au grade de professeur. Il mourut en 1665, dans son logement au Louvre précédemment occupé par Vouet.

Que *Le Parnasse* en fasse ou non partie, la série des *Muses* s'avère d'une grande cohérence. Toutes sont représentées assises, le regard tourné vers le spectateur et la gestuelle retenue. Toujours accompagnées de putti ailés, les jeunes femmes occupent confortablement le premier plan et se détachent sur un fond architectural ou paysagé qui s'ouvre, en face d'elles, sur les lointains. Rompant la monotonie de l'ensemble, chaque tableau possède cependant une composition propre, variant les formats, les poses, les couleurs des habits, les détails d'architecture, le nombre et la place des attributs, la présence ou non de marches. Ainsi, de dimensions identiques à *Polymnie* représentée trônant sur une estrade, *Terpsichore* est assise à même le sol comme *Uranie* et *Calliope*, mais apparaît seule et dans un paysage à l'instar de *Thalie* au format pourtant vertical.

Réunies et encadrées dans un lambris peint et doré, les *Muses* étaient certainement destinées à orner un cabinet précieux de quelque hôtel parisien, à l'image du Cabinet des Muses de l'hôtel Lambert décoré par Eustache Le Sueur en 1652-1653 ou du riche plafond peint par Dorigny vers

1650 dans l'une des pièces du palais Mazarin³. Si celui-ci ne comporte que deux peintures simulant des tapisseries, la ressemblance entre celle représentant *L'Abondance* et la série des Muses s'avère par ailleurs particulièrement frappante (ill. 5).

Certes, le thème des Muses et du Parnasse fut relativement courant dans la décoration intérieure sous Louis XIII – on peut ainsi citer le plafond du *Concert des Muses* peint par Charles Poerson dans l'hôtel de l' Arsenal⁴ –, mais un ensemble d'une telle importance et qualité ne pouvait être créé que pour un commanditaire puissant et capable de goûter le raffinement classicisant de ces peintures. Or, Arnaud Brejon de Lavergnée nota justement la mention des « appartemens qui étoient consacrez aux muses » dans la description de l'hôtel Séguier par Germain Brice datant de 1752⁵. On ne peut imaginer meilleur écrivain pour les Muses que la magnifique demeure du chancelier Pierre Séguier, amateur d'art et mécène, qui confia dès 1636 à Simon Vouet le décor de la quasi-totalité des pièces d'apparat. Seules en subsistent quelques toiles et les estampes de Dorigny : la monumentale frise de *L'Adoration des Mages* de la chapelle fut parmi les toutes premières œuvres que Vouet lui fit graver.

Pour cette vaste entreprise et comme à son habitude, Vouet sollicité de toute part se réserva la direction et les morceaux importants, abandonnant volontiers la réalisation d'une partie des ornements et des peintures à ses élèves et collaborateurs, dont Dorigny. Celui-ci s'imposa rapidement au sein de l'atelier grâce à ses talents de peintre et sa capacité à se fondre dans le style du maître qu'en tant que graveur il connaissait mieux que quiconque. Vouet allait jusqu'à confier à son futur gendre la peinture de décors entiers, tel l'escalier de l'hôtel de Louis Hesselin, l'ami le plus cher de Vouet et son exécuteur testamentaire.

La suite des Muses est également à ranger dans la production de l'atelier ainsi décrite par Jacques Thuillier en 1990 : « il est arrivé aussi qu'à partir de l'idée du maître, parfois poussée jusqu'aux études de détail et peut-être à l'esquisse peinte, l'exécution du tableau fût entièrement confiée à un ou plusieurs membres de l'atelier⁶. » La « conduite » du maître est ici confirmée par l'existence de deux dessins autographes : le premier pour le visage de Thalie (pastel et pierre noire, Florence, musée des Offices, inv. 2463 F) et le second pour la figure d'Euterpe⁷.

Le rapprochement avec les toiles autographes de Vouet est également révélateur de son intervention : telle *Diane* de Hampton Court gravée par Dorigny dès 1638 (ill. 4) ou *L'Enlèvement d'Europe* (huile sur toile, 179 x 141,5 cm, coll. Thyssen-Bornemisza) gravé en 1642. Dans notre *Terpsichore*,



Ill. 3.

Michel Dorigny.

Diane et Actéon.

Huile sur toile.

Paris, musée du Petit Palais.

229 x 210 cm.



les mains aux doigts fuselés légèrement courbes, les vastes drapés rigoureux aux reflets contrastés, les plis étroits de la tunique, la lumière diffuse, les fleurs, le raffinement des détails, le visage « romain » de la muse (vraisemblablement un portrait), ses carnations blêmes ou les putti coquins appartiennent indéniablement au langage vouetien.

Cependant, cette confrontation révèle l'originalité de l'art de Dorigny et annonce les inflexions de sa manière après la mort du maître. Les figures de Dorigny sont plus larges et rondes et leurs poses figées et sculpturales. L'artiste apprécie les compositions au rythme ample et joue, comme dans notre tableau où les figures n'occupent que la partie gauche, sur l'opposition des masses claires et sombres afin de préserver l'équilibre et le calme de l'ensemble.

Inhabituelle pour Vouet, cette disposition de figures résulte peut-être d'une adaptation d'un dessin prévu pour un format différent, à moins que ce soit une proposition audacieuse de Dorigny, soucieux d'imprimer sa marque. Pour preuve, les modifications importantes devenues apparentes avec le temps : la lyre initialement placée sensiblement plus à gauche, l'inclinaison de la tête de la muse, l'emmanchure de sa tunique ou l'aile du putto assis en bas à gauche disparue sous les drapés. De même, on est tenté d'attribuer au collaborateur plutôt qu'au maître l'attitude surprenante mais quelque peu inaboutie de la muse qui pose sa main gauche sur le visage du petit putto tout rose. Ce dernier s'agrippe au bras de la jeune femme et semble mécontent, sans que cela ne permette de comprendre la signification de ce geste inédit et qui se démarque dans cette suite des *Muses* parfaitement respectueuse de l'iconologie classique. Enfin, les couleurs raffinées jouant sur les nuances de garance, de pourpre, de jaune paille et de bleu céleste, habilement combinées dans les drapés et environnées de bruns et de verts olive, reviennent également à Dorigny, tout comme la lumière qui traverse les chairs et fait rougir les bouts des doigts de Terpsichore ou les joues des putti qui retiennent deux colombes blanches effarouchées.

Nous remercions M. Dominique Jacquot, conservateur en chef du musée des Beaux-Arts de Strasbourg, d'avoir confirmé l'attribution de notre œuvre.

A.Z.



Ill. 4.

Simon Vouet.

Diane.

Signé et daté de 1637. Huile sur toile. 102 x 141 cm.
Hampton Court, inv. 860.



Ill. 5.

Michel Dorigny.

L'Abondance. Partie du plafond d'une pièce de l'hôtel Tubeuf.

Huile sur bois. Vers 1650 ?

Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes.





Bibliographie relative à l'œuvre

- Arnauld Brejon De Lavergnée, « Une série de Muses de l'atelier de Simon Vouet », Z. Dobos (dir.), *Ex fumo lucem : Baroque studies in honour of Klara Garas presented on her eightieth birthday*, Budapest, 1999, vol. I, p. 167-180, cit. (comme Terpsichore par atelier de Simon Vouet) p. 168, fig. 8.

Bibliographie générale

- Arnauld Brejon De Lavergnée, « Nouveaux tableaux de chevalet de Michel Dorigny », S. Loire (dir.), *Simon Vouet*, actes du colloque, Galerie nationale du Grand Palais, Paris, 1992, p. 417-433.
- Valérie Théveniaud, « Michel Dorigny (1617-1665). Approches biographiques », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, année 1982, 1984, p. 63-67.

¹ Aujourd'hui remontés au château des Lions à Port-Marly. Il faut plus particulièrement noter les figures des femmes assises, particulièrement proches de la série des Muses.

² Arnauld Brejon De Lavergnée, « Nouveaux tableaux de chevalet de Michel Dorigny », S. Loire (dir.), *Simon Vouet*, actes du colloque, Galerie nationale du Grand Palais, Paris, 1992, p. 419-422.

³ Barbara Brejon de Lavergnée, « Contribution à la connaissance des décors peints à Paris et en Île-de-France au XVII^e siècle : le cas de Michel Dorigny », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, année 1982, 1984, p. 73-84, ill. 9 et 10.

⁴ B. Brejon de Lavergnée, N. de Reyniès, N. Sainte-Fare Garnot, *Charles Poerson (1609-1667)*, Paris, Arthéna, 1997, p. 102, cat. 30.

⁵ G. Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, 9^e édition, Paris, 1752, t. I, A. 476.

⁶ Jacques Thuillier, « Vouet, ou l'atelier de Vouet ? », *Vouet*, cat. exp. J. Thuillier (dir.), Paris, Grad Palais, 1990-1991, p. 25.

⁷ Arnaud Brejon de Lavergnée identifia également deux dessins de Vouet préparatoires au *Parnasse* de Budapest (Dresde, Kupferstichkabinett, inv. Ca 19, no 181 ; Munich, Bayerischen Staatsbibliothek).

Louis ELLE dit Ferdinand l'Aîné

(Paris, 1612 - 1689)

3 | PORTRAIT PRÉSUMÉ DE MARGUERITE HESSEIN, DAME DE LA SABLIERE (1636-1693)

1655

Huile sur toile

Signé et daté au revers de la toile : FAIT PAR FERDINAND LAISNE 1655

Au revers, l'étiquette de la collection Allard du Chollet (déchirée)

89,3 x 70 cm

Provenance

- Collection du comte Maurice Allard du Chollet (1863-1937), Paris
- Collection famille Allard du Chollet (par descendance)
- France, collection particulière

Exposition

- 1935, Paris, Bibliothèque Nationale, *Troisième centenaire de l'Académie Française* (par Louis Ferdinand Elle).

*Au fond du temple eût été son image,
Avec ses traits, son souris, ses appas,
Son art de plaire et de n'y penser pas,
Ses agréments à qui tout rend hommage.*

Jean de La Fontaine, prologue de la fable

Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat (Livre XII, 15).

C'est en Isis, messagère des dieux, que Jean de La Fontaine imagina, en 1685, la célèbre salonnière Marguerite Hessein, dame de La Sablière, dans le prologue en vers – « ce bel Art », allusion élégante au nom de sa dédicataire – de l'une de ses fables. Fille d'un riche financier qui lui donna une éducation brillante, elle avait épousé, en 1655, Antoine Rambouillet, sieur de La Sablière, homme de grande culture, mais volage. En 1668, les époux se séparèrent, et Marguerite se retrouva libre de ses mouvements et de ses rencontres. Distinguée par ses connaissances scientifiques, sa conversation et sa bienfaisance, elle réunissait chez elle tout ce que le Paris du XVII^e siècle comptait de plus éminent : savants, dames les plus spirituelles, écrivains et poètes, dont La Fontaine qu'elle logeait depuis 1673.

On doit probablement à la plume du fabuliste le portrait littéraire de Madame de La Sablière publié dans le *Mercur galant* de juillet 1678 :

Elle avait des cheveux d'un blond cendré, les plus beaux qu'on se puisse imaginer, les yeux bleus, doux, fins et brillants, quoiqu'ils ne fussent pas des plus grands, le tour du visage ovale, le teint vif et uni, la peau d'une blancheur à éblouir ; les plus belles mains et la plus belle gorge du monde. Joignez à cela un certain air de douceur et d'enjouement, répandu sur toute sa personne. Je remarquai même, dans ce qu'elle dit et dans tout ce qu'elle fit, ce tour aisé, ce caractère d'esprit sans embarras, cette humeur bonne et honnête et ces manières obligeantes qui sont si forts de vous qu'il serait difficile aux autres de les imiter. Enfin, tout autre que moi, moins rempli de votre idée, en voyant ce que je vis, n'eut pas laissé de dire : c'est madame D.L.S.

Quant aux représentations peintes de l'une des femmes les plus brillantes du Grand Siècle, deux tableaux très dissemblables sont aujourd'hui connus, attribués tous deux à Pierre Mignard. Le premier est conservé au château de Valençay, tandis que le second orne, depuis 1854 au moins, celui de Bussy-Rabutin qui abritait l'exil du comte Roger de Bussy-Rabutin chassé de la cour après la publication de son *Histoire amoureuse des Gaules*. Étonnamment, la galerie de plusieurs centaines de portraits commandés par le comte libertin ne comporte aucune représentation de Madame de La Sablière, pourtant amie intime de sa cousine, Madame de Sévigné. L'identification ne repose donc que sur l'annotation « LILLUSTRE M.^E DE LA SABLIERE » apposée au bas de la toile et manifestement postérieure.





Ill. 1.

Louis Elle dit Ferdinand l'ainé.

Portrait de femme inconnue.

Vers 1655. Huile sur toile. 135 x 105 cm.

Bordeaux, musée des Beaux-Arts, inv. Bx E 556.

À l'inverse du tableau de Bussy-Rabutin, notre portrait ne porte aucune inscription, mais le nom de la salonnière y est associé depuis longtemps. Il porte surtout, au revers de la toile, la date de 1655 qui est celle du mariage de Marguerite Hessein, ainsi que la signature de Louis Elle l'ainé, portraitiste le plus recherché à l'époque. Les traits de la dame représentée ici en Diane chasseresse correspondent parfaitement à la description littéraire de 1678 : ses yeux sont bleu-gris et ses cheveux – mais également ses cils – d'un blond cendré lumineux. À cette teinte si particulière de la chevelure répondent le tanné de la chemise bordée de dentelle fine de la même couleur et la blancheur éclatante de perles qui ornent la coiffure et le cou de la jeune femme. Un dernier point est également à souligner : Madame de La Sablière était de confession protestante. Elle ne se convertit que quelques mois avant la révocation de l'Édit de Nantes en 1685. Or, les Elle furent extrêmement liés au milieu réformé parisien.

Louis Elle fut le fils du peintre Ferdinand Elle (vers 1580-1637), originaire de Malines, qui s'installa en France au tout début du XVII^e siècle et fut surtout connu comme « Ferdinand ». Dit « l'ainé » pour mieux le distinguer de son frère Pierre, également peintre et graveur, Louis Elle conserva le « nom de pinceau » de son père, « Ferdinand », afin de mieux marquer la continuité de l'atelier. Portraitiste renommé, maître à la corporation de Saint-Germain, il œuvrait pour les grandes familles parisiennes, les courtisans les plus éminents et les membres de la famille royale, parmi lesquels la Grande Mademoiselle, la reine Marie-Thérèse d'Autriche, Philippe, frère de Louis XIV, et le souverain lui-même (*ill. 1-2*).

Dès février 1648, l'artiste appartenait à l'Académie de peinture et de sculpture, qui l'élit professeur en 1659. Le durcissement de la politique royale à l'égard des protestants mena cependant à son exclusion le 10 mars 1681, lui faisant perdre une partie de sa clientèle et les commandes officielles. Elle Ferdinand abjura deux mois et demi après la révocation de l'édit de Nantes le 18 octobre 1685, ce qui permit sa réintégration immédiate à l'Académie et un retour en grâce, dont témoigne le *Portrait de la marquise de Maintenon accompagnée de sa nièce* commandé en 1688 pour la Maison royale de Saint-Cyr (Versailles, inv. MV 2196).

Louis Elle peignit Madame de La Sablière en Diane chasseresse, reprenant le geste de l'antique *Diane* de Fontainebleau qui tire de sa main droite la flèche du carquois attaché dans son dos. Mais tandis que la sculpture saisit la course légère de la déesse, l'attitude de la jeune femme est si statique qu'elle semble assise, et sa gestuelle arrêtée est pleine de grâce et de raffinement. De même, la fine tunique courte de la *Diane* de marbre est remplacée ici par un habit « à l'antique » très recherché, jouant sur la délicatesse de la dentelle, la finesse des soieries, l'ampleur des drapés bleu roi ou le brillant des joyaux.

Il s'agit d'un portrait de cour, genre dans lequel Louis Elle excellait, en apportant une note de mondanité très différente de l'attentive objectivité qui caractérisait les portraits de Champagne ou des frères Le Nain. Avec les frères Beaubrun ou Jean Noret, Elle fut à l'origine de ces représentations codifiées à la manière d'un sonnet galant et passa maître dans le travestissement mythologique qui faisait écho aux fastueux ballets de la cour du Roi Soleil. Formé par son père, l'artiste conserva une nuance flamande qui, dans ses portraits des années 1650-1660, se traduit par l'attention particulière portée aux matières et un souci de présence atmosphérique, une finesse des lumières qui relève le grain des textures, tandis que l'idéalisation discrète des

visages et les poses relèvent plutôt de la tradition française. Il aime faire briller leurs yeux en les éclairant latéralement, dans l'épaisseur de l'iris. Ses modèles en acquièrent un air pétillant et malicieux qui est la véritable marque du peintre. Il y a donc, dans ce portrait présumé de Marguerite de La Sablière, autant de charme et de poésie que dans les vers de La Fontaine. Chacun à sa manière, en Isis ou en Diane, c'est cet « art de plaire et de n'y penser pas » d'une femme d'esprit que les deux artistes avaient ainsi cherché et étaient parvenu à dépeindre.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- *Troisième centenaire de l'Académie Française*, cat. exp. Paris, Bibliothèque Nationale, 1935 (par Louis Ferdinand Elle).
- Noël Richard, *La Fontaine et les « Fables » du deuxième recueil*, Paris, 1972, repr. p. 208.
- *Les Grands Salons littéraires (XVII^e et XVIII^e siècles). Conférences du Musée Carnavalet*, Paris, Payot, 1927, repr. p. 48. (trad. anglaise *The Great Literary Salons (XVII and XVIII Centuries). Lectures of the Musée Carnavalet*, Bulloz, 1930, repr. en face de la p. 66).
- Françoise Bardou, « Le portrait en Diane et la préciosité », *Rivista di cultura classica e medioevale*, 12, 1970, p. 181-218, cit. p. 209 n., repr. pl. XIV.

Bibliographie générale

- Elodie Vaysse, *Les Elle « Ferdinand », la peinture en héritage. Un atelier parisien au Grand Siècle (1601-1717)*, thèse de l'École des chartes, dir. Alain Mérot, 2015.
- Jean Aubert, Emmanuel Coquery, Alain Daguerre de Hureaux (dir.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts, Toulouse, musée des Augustins, Paris, Somogy, 1997.



Ill. 2.

Louis Elle dit Ferdinand l'aîné.

Portrait d'une femme en Minerve.

Signé et daté de 1655. Huile sur toile.

116 x 94 cm.

Marseille, musée Grobet-Labadié, inv. GL 112.

Pierre-Antoine PATEL dit le Jeune

(Paris, 1648 - 1708)

4 | PAYSAGE AVEC UNE GRANDE RUINE

1700

Huile sur toile

Signé et daté en bas à gauche *AP PATEL 1700* (*AP* en monogramme)

74 x 93,5 cm

Provenance

- Vente New York, Parke-Bernet Galleries, 13 février 1958, lot 34, repr.
- Vente New York, Parke-Bernet Galleries, 26 octobre 1963, lot 279, repr.
- Collection particulière européenne.

Dernier enfant du paysagiste Pierre Patel (1605-1676) et de Marguerite Verdier, Pierre-Antoine suivit la voie tracée par son père et par son frère aîné, Jacques, trop tôt disparu, tué lors d'un duel. La formation du jeune artiste se fit dans l'atelier familial, en aidant, puis en assistant son père. L'année suivant la disparition de Pierre, Pierre-Antoine, alors âgé de vingt-neuf ans, fut reçu maître peintre à l'Académie de Saint-Luc, l'héritière de la corporation parisienne de peintres et sculpteurs. À la différence de son père, qui côtoyait Vouet ou Romanelli, il ne semble pas avoir noué d'amitiés ou de relations avec des artistes de renom qui auraient pu avoir une influence décisive sur son art ou sur sa carrière. Toutefois, dans un acte notarial daté de 1680, il apparaît portant le titre de « maître peintre et peintre ordinaire du Roy », ce qui fait croire qu'il travailla pour Louis XIV.

La réalisation la plus célèbre de Pierre-Antoine Patel est la série des *Douze mois de l'année* datant de 1699 et aujourd'hui dispersée entre collections publiques et particulières. De format réduit ou, au contraire, très grands, ses autres tableaux forment parfois plus simplement des pendants ou des séries moins ambitieuses, ayant pour thème les *Saisons*, les *Éléments* ou les *Moments du jour*. Toutes ses œuvres étaient destinées à une clientèle d'amateurs fidèle et éclairée, essentiellement parisienne, qui gardait un vif souvenir de l'art clair de Patel l'Aîné et goûtait avec délectation les compositions poétiques de Patel le Jeune. Car s'il développe le même genre de paysage méditerranéen agrémenté d'imposantes ruines antiques et animé de quelques rares personnages, son style se démarque de celui de son père.



Ill. 1.

Pierre-Antoine Patel.

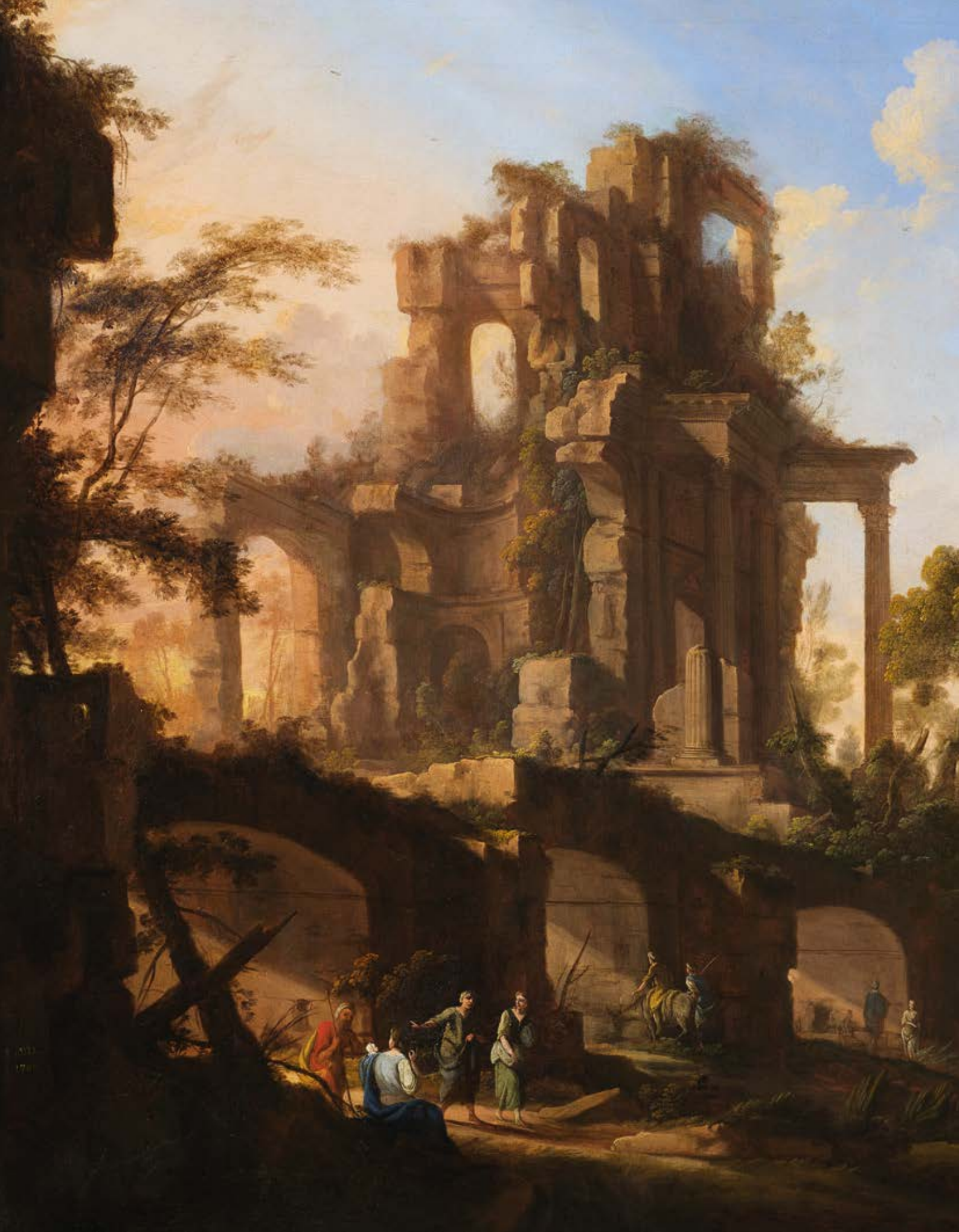
Paysage avec ruines.

1705. Huile sur toile.

Saint-Pétersbourg, Ermitage, inv. 1202.

Pierre-Antoine aime l'air et le ciel, évitant de faire monter ses frondaisons et ses architectures jusqu'au bord supérieur du tableau. Chez lui, les lointains se découpent en plans successifs, encadrés d'arbres aux troncs tortueux. Le premier plan gagne en profondeur et s'encombre de rochers escarpés et de végétation sauvage. Le rythme de l'ensemble est saccadé, virevoltant, polyphonique, mais les détails et surtout les éléments d'architecture s'effacent, se fondent dans les effets d'ombre et de lumière et dans une harmonie brune. Patel le Jeune joue avec l'éclairage pour accentuer l'aspect irréaliste, fantastique, voire étrange de ses compositions, définir la perspective et guider le regard du spectateur entre les montagnes bleutées à l'horizon, les gestes des personnages ou les murs écroulés des temples antiques (*ill. 1*).







CŒuvre de maturité, le paysage que nous présentons illustre parfaitement la manière si personnelle de Patel le Jeune. L'édifice en ruines, avec ses soubassements massifs, ses voûtes, ses étages, ses absides et ses colonnes corinthiennes évoque à la fois les thermes de Caracalla, la maison d'Auguste et les vestiges du Forum de Nerva que l'artiste connaissait grâce à la gravure. Dans ce décor monumental et minéral, créé et détruit par l'homme, le paysagiste fait cohabiter des bergers et des voyageurs qui semblent indifférents aux gloires du passé. Le soleil couchant éclaire la scène par la gauche, ses rayons traversent en diagonale les arcs et les voûtes dans un jeu complexe de clair-obscur qui emporte sur la masse du bâtiment et divise l'étang au premier plan. Les feuillages touffus et les herbes qui avaient envahi la ruine se parent de reflets dorés ou se découpent à contre-jour sur le ciel haut parcouru de quelques rares nuages vaporeux. La composition est déséquilibrée : lourde et sombre à gauche, aérienne et vide à droite, elle est pénétrée de cette lumière chaude, théâtrale et féérique, chère à l'artiste et qui enchante et fait rêver le spectateur.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Natalie Coural, *Les Patel, paysagistes du XVII^e siècle*, Paris, 2001, p. 236, cat. PAP 57, repr.
- Stephen Donald Borys, *The Splendor of ruins in French landscape painting, 1630-1800*, cat. exp. Allen Memorial Art Museum, Ohio, 2005.

Pierre GOBERT

(Fontainebleau ou Paris, 1662 - Paris, 1744)

5 | PORTRAIT DE FRANÇOIS III DE LORRAINE, FUTUR DUC DE LORRAINE, GRAND-DUC DE TOSCANE ET EMPEREUR, ÂGÉ DE TROIS ANS (1708-1765)

Circa 1712

Huile sur toile

89,5 x 70 cm

Provenance

- France, Sologne, collection particulière.

Né à Innsbruck et grandi en exil auprès des Habsbourg d'Autriche, le duc Léopold (1679-1729), le père de notre modèle, ne recouvrit ses duchés de Lorraine et de Bar en toute souveraineté qu'après le traité de Ryswick de 1697. Neveu de l'empereur par sa naissance et de Louis XIV par son mariage avec Élisabeth-Charlotte d'Orléans, Léopold Ier avait une haute idée de la majesté de sa fonction et du faste dont il convenait de l'entourer, n'hésitant pas à imiter le Roi Soleil. Durant ses trente années de règne, le pays dévasté par un siècle de guerres renoua avec la paix, la prospérité, mais également avec les beaux-arts. Léopold créa une Académie royale (sic) de Peinture et de Sculpture, institua un système de pensions permettant à des artistes de se former à Rome et invita, souvent à grands frais, musiciens, architectes et peintres français et italiens transformant sa résidence de Lunéville en un second Versailles.

Bâtisseur infatigable, Léopold fit venir à Nancy Jules Hardouin-Mansart, puis le lyonnais Pierre Bourdieu, beau-frère de Coysevox, et, à la mort de ce dernier en 1711, Germain Boffrand. Pour réaliser les plafonds allégoriques, peindre les scènes d'histoire et les portraits, le duc fit notamment appel aux parisiens Jean-Baptiste Martin, « peintre des conquêtes du roi », Jean-Baptiste Drupt des Gobelins, Jean-Louis Guyon de l'Académie de Saint-Luc, et surtout aux membres de l'Académie Royale : Jacques Van Schuppen et Pierre Gobert qui arrivèrent tous deux en 1707.

Fils de Jean Gobert, sculpteur du roi établi à Fontainebleau, Pierre Gobert se spécialisa très jeune dans le portrait en se formant très vraisemblablement chez les

portraitistes royaux. Dès 1682, il fut choisi pour peindre le duc de Bourgogne âgé de quelques semaines (perdu), mais son activité reste difficile à retracer jusqu'en 1701 lorsqu'il se présenta devant l'Académie. Quatre mois plus tard seulement, l'artiste fut reçu, ayant livré les portraits demandés de Louis II de Boulogne et de Corneille Van Cleve (Versailles, inv. MV 5821 et 5837).

En sa nouvelle qualité d'académicien, Gobert envoya au Salon de 1704 pas moins de dix-sept portraits, dont ses deux morceaux de réception et, honneur suprême, celui du duc de Bretagne (frère aîné du futur Louis XV) placé « sous un riche dais de velours vert » sur une estrade à côté des tableaux du roi, du dauphin et du duc de Bourgogne par Hyacinthe Rigaud¹. Quant aux autres peintures présentées par Gobert, elles étaient – exception faite du portrait de la femme de l'artiste – révélatrices de sa clientèle composée exclusivement des membres les plus éminents de la cour et majoritairement féminine.

Dès lors, la carrière du portraitiste est ponctuée de commandes royales et prestigieuses, la plupart venant de la maison de France. En 1714, il signa ainsi un portrait du futur Louis XV destiné à la cour d'Espagne (*ill.* 2). Dès l'année suivante et jusqu'en 1733 au moins, l'artiste fut par ailleurs régulièrement employé par la famille régnante de Monaco. En 1725, l'artiste alla à Wissembourg où résidait la cour de Pologne en exil pour peindre la princesse Marie Leszczinska. L'année suivante, celle de sa nomination comme conseiller à l'Académie, il fut payé 2 700 livres pour trois portraits de la reine, dont celui « en pied orné de tous ses attributs ». Plus tard, ce fut le tour des filles de Louis XV de poser pour Gobert.







Ill. 1.
Pierre Gobert.
Portrait d'Élisabeth-Charlotte, duchesse de Lorraine, et de son fils, le prince Louis.
 Vers 1710. Huile sur toile. 151 x 118,5 cm.
 Nancy, musée Lorrain, inv. 77.2.13.

C'est certainement sa gloire de peintre « des femmes et des enfants » qui valut à notre artiste d'être invité en Lorraine. Un *Mémoire des ouvrages de peinture faits par le sousigné par ordre de Leurs Altesses Royales* heureusement conservé recense les portraits réalisés par l'artiste entre septembre 1707 et mars 1709². On y découvre qu'il dut répéter à dix exemplaires chacun des portraits du duc Léopold, d'Élisabeth-Charlotte et de leurs quatre filles, mais également peindre les deux frères du duc, « Son Altesse royale Madame avec monseigneur le prince » (Nancy, musée Lorrain, inv. 77.2.13, *ill. 1*) et faire « le portrait original de monseigneur le petit prince » (Versailles, inv. 4433³). En 1710, il s'agissait de Louis de Lorraine, né en 1704 et emporté par la variole en mai 1711. Gobert le représenta faisant des bulles de savon et vêtu d'une robe de velours vert aux galons d'or, car l'héritier n'avait pas encore atteint l'âge de « passer aux hommes », fixé à quatre ans en Lorraine comme en France.



Ill. 2.
Pierre Gobert.
Louis XV enfant.
 Signé et daté de 1714. Huile sur toile. 129 x 98 cm.
 Madrid, Museo del Prado, inv. P02262.

Le portraitiste quitta le duché fort du titre de peintre ordinaire du duc Léopold. Toutefois, un seul autre voyage de Gobert est documenté : le 5 décembre 1721, il donna quittance à Nancy de la somme de deux mille livres « à compte du prix des portraits de la maison Royale par lui faits à Lunéville », le surplus devant être payé à Paris. De ce séjour datent les deux portraits de Léopold Clément (1707-1723), promis à la succession après la mort de Louis : le premier datant de 1720 environ (Versailles, inv. MV 3734, gravé par Jean-François des Cars) et le second réalisé en 1721, date à laquelle le prince reçut la Toison d'or (Versailles, inv. 3738, gravé par Duflos)⁴. Or, de nombreux portraits, dont celui que nous présentons, attestent des relations continues du portraitiste parisien avec la Lorraine : Gobert devait se rendre assez régulièrement à Nancy et à Lunéville pour notamment peindre les enfants du couple ducal. On connaît ainsi plusieurs portraits de Léopold Clément : à trois ans (réplique d'atelier, Versailles, inv. MV 4432), à



Ill. 3.

Pierre Gobert et atelier.

Le Prince François Étienne de Lorraine tenant un papillon.

Vers 1715. Huile sur toile. 82 x 64 cm.

Versailles, inv. MV 4425.



Ill. 4.

John Faber d'après le tableau de **Jonathan Richardson** de 1731.

François Étienne, empereur, duc de Lorraine et grand-duc de Toscane.

Manière noire.

cing ans et à huit ans (Versailles, inv. MV 3748 et 4424). Le musée du Prado conserve celui de Charles-Alexandre de Lorraine (1712-1780), futur gouverneur des Pays-Bas, âgé de trois ans (Prado, inv. P02297). Enfin, deux toiles représentent François-Étienne (1708-1765), futur empereur, duc de Lorraine et grand-duc de Toscane : la première, qui est notre œuvre, le montre vers trois ans, tandis que dans la seconde il a entre six et sept ans (réplique d'atelier, Versailles, inv. MV 4425, *ill. 3*). Malgré la forte ressemblance entre les fils de Léopold Ier, l'idéalisation propre à l'époque et les déformations inévitables lors de la réalisation des répliques, les princes lorrains restent reconnaissables, leurs traits s'affirmant d'un portrait à l'autre : le menton proéminent de Léopold-Clément, le nez long de Charles-Alexandre ou le nez un peu retroussé et les grands yeux de François-Étienne. La comparaison avec les portraits postérieurs de ce dernier réalisés après son avènement au trône ducal de Lorraine en 1729 (*ill. 4*) ou son élection à l'Empire en 1745, confirme ainsi l'identification de notre peinture.

Comme à l'accoutumée, pour son portrait du petit François-Étienne, Gobert remploya une formule déjà utilisée pour l'image de son frère Léopold-Clément, connue d'après la réplique d'atelier de format ovale (Versailles, inv. MV 4432). La même formule devait servir en 1714 à l'artiste pour peindre le roi Louis XV (*ill. 2*), sans que cette réutilisation ne soit signe d'une quelconque facilité. Car si le décor avec le banc en bois doré et le rideau de velours vert, la pose de l'enfant et celles du chien et du singe – plus symboliques que réels – soient quasi identiques, le modèle lui-même est très différent. Dans le portrait de Louis XV, tout est ostentation, autorité, puissance et richesse incomparable. Dans le nôtre, le prince qui n'est pas encore l'héritier – il ne le devint qu'à la mort de Léopold-Clément en 1723 – a l'attitude de son âge, à savoir un peu plus de trois ans. Sa robe de velours bleu roi est ornée de galons et pompons d'or soigneusement dessinés dont la disposition évoque le vêtement militaire. Sa tête est coiffée d'un chapeau du même velours garni de plumes rouges : de telles coiffes, rappelant l'heume



des chevaliers, n'étaient portées que par les garçons. Mais cette subtile et sublime harmonie de rouge, vert et bleu ne sert qu'à encadrer le visage du modèle, sans conteste peint d'après nature et qui frappe par sa candeur. La touche est fondante, légère, devenant presque évanescence dans la chevelure blond cendré du prince. Avec ce regard limpide des yeux bleu céleste, cette bouche rosée et souriante, ces mains blanches et délicates (l'hésitation dans la position des doigts donna lieu à quelques repentirs), François-Étienne est un enfant avant d'être le troisième fils du duc de Lorraine. Ce qui laisse croire que, à l'aube du Siècle des Lumières, mais bien avant les théories de Rousseau sur la famille et la petite enfance, notre peinture, tout en remplissant quelque rôle politique, était destinée d'abord à faire le bonheur des parents du prince.

Loin d'être ce peintre gracieux et conventionnel que l'on décrit parfois, Pierre Gobert se révèle dans notre œuvre capable de saisir la douceur et l'innocence de l'enfance, de dépasser le cadre rigide de représentation officielle pour donner un portrait touchant et « parlant » pour reprendre l'expression employée par le roi Stanislas à propos du tableau de sa fille par Gobert.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Fernand Engerand, « Pierre Gobert, peintre de portrait », *L'Artiste*, mars 1897, p. 161-175.
- Fernand Engerand, *Inventaires des tableaux achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792). Inventaires des collections de la couronne*, Paris, E. Leroux, 1900, p. 211-215.
- Juan J. Luna, « Pinturas de Pierre Gobert en España », *Archivo Español de Arte*, n° 196, vol. 49, octobre 1976, p. 363-386.
- Eugène Thoison, « Recherches sur les artistes se rattachant au Gâtinais : Pierre Gobert », *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 27^e session, 1903, p. 98-137.
- Eugène Thoison, « Pierre Gobert. Supplément au catalogue de son œuvre », *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 30^e session, 1906, p. 296-305.
- Gérard Voreaux, « Les peintres à Nancy et Lunéville au temps d'Henry Desmarest », in J. Duron et Y. Ferraton (dir.), *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Centre de Musique Baroque de Versailles, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 149-160.

¹ *Liste des tableaux et pièces de sculpture exposés dans la cour du Palais-Royal par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie royale*, Paris, P. Le Petit, 1704, p. 4-5.

² Anatole de Montaiglon, Henry Lepage, « Pierre Gobert. Mémoire de travaux faits pour le duc de Lorraine de 1707 à 1709 », *Archives de l'Art Français*, t. V, Paris, 1851, p. 87-91.

³ Il en existe une version au château de Stupinigi, probable cadeau de la duchesse de Lorraine à sa sœur, Anne-Marie d'Orléans, duchesse de Savoie.

⁴ Les identifications des portraits lorrains demeurent disputées. Celles proposées ici reposent sur une recherche nouvelle et ainsi ne s'accordent pas toujours avec celles dans les catalogues des musées.

Jean-Baptiste PATER

(Valenciennes, 1695 - Paris, 1736)

6 | LA MARCHÉ DE TROUPES

Circa 1735

Huile sur panneau de chêne préparé, non parqueté

22,6 x 27,6 cm

Provenance

- France, collection particulière

« Le sieur Jean-Baptiste Pater, de Valenciennes, Peintre dans le talent particulier des fêtes galantes, a fait apporter le tableau qui lui a été ordonné par M. le Directeur, représentant une réjouissance de soldats, et [...] la Compagnie l'a reçu en qualité d'Académicien et a modéré le présent pécuniaire à cent livres, et il a prêté de même serment entre les mains de M. De Boullongne¹. »

C'est avec un tableau représentant une scène militaire que le 31 décembre 1728 entrait à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture Jean-Baptiste Pater, compatriote et seul élève connu de Watteau, agréé en 1725. Les représentations de soldats et de campements étaient des sujets favoris de ce peintre prolifique et, avec les *Femmes au bain*, parmi les plus prisées par sa clientèle. Ils constituent peut-être le côté le plus personnel de son art, et celui où il se dégage le plus de l'influence de son maître.

Les scènes militaires de Watteau se distinguent par leur note réaliste, se rapprochant bien plus de la tradition d'un Philippe Wouwerman (*La Scène de Camp*, vers 1650, huile sur bois, 38,8 x 50,3 cm, Wallace Collection, inv. P193) que de celle d'un Adam Frans Van der Meulen. Les *Fatigues de la guerre* de Watteau (1715, huile sur cuivre, 21,5 x 33,5 cm, Saint-Petersbourg, Ermitage, inv. 1159), mais également *Le Retour de campagne* (non localisé) et son pendant le *Camp volant* (ill. 1) peint vers 1710 à Valenciennes alors ville frontière, montrent les coulisses des dernières campagnes de Louis XIV sous leur aspect pénible et quotidien. Bien que dans ces deux derniers tableaux le peintre évite d'insister sur les blessés et met au centre de sa composition une femme allaitant un bébé – motif paisible et rassurant –, les tonalités ternes, la lassitude qui se lit sur les visages, la banalité des poses pour la plupart prises sur le vif créent chez le spectateur un sentiment de tristesse, sinon d'inquiétude.



Ill. 1.

Antoine Watteau.

Camp volant ou Bivouac.

1709-1710. Huile sur toile. 32 x 45 cm.

Moscou, musée Pouchkine des Beaux-Arts, inv. 1120.

Rien de semblable chez Pater qui pourtant avait été, lui aussi, le témoin des malheurs de sa ville natale. Dans ses *Départs* et *Haltes de troupes*, tout est joyeux et insouciant. Ses soldats sont pimpants, souriants et robustes, les femmes cajolent des poupons en excellente santé, les animaux marchent d'un pas soutenu. Tout est prétexte à amusements : on danse, on joue aux cartes, on échange de galants propos entre officiers et charmantes dames de passage parées de leurs plus belles toilettes.









Ill. 2.

Jean-Baptiste Pater.

La Marche de troupes.

Vers 1725. Huile sur toile. 54 x 65,4 cm.

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 56.55.1.



Ill. 3.

Jean-Baptiste Pater.

Le Repos de troupes.

Vers 1725. Huile sur toile. 54 x 65,4 cm.

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 56.55.2.

Chez Pater, les scènes militaires ne sont qu'une déclinaison des fêtes galantes. La *Réjouissance des soldats* présentée à l'Académie en 1728 ne porte-elle pas pour titre alternatif *Une fête champêtre* (huile sur toile, 114 x 154 cm, Louvre, inv. 7137) ? Le chaudron, les tentes, les fusils, les feux de camp sont autant de décors de théâtre et si, comme chez Watteau, les tons bruns prédominent, la monotonie est rompue par la trouée du ciel bleu azur et la robe rose d'une dame de la haute société qui visite, amusée et enchantée, le camp militaire. Les couleurs sont encore plus éclatantes dans les deux pendants, *La Marche des Troupes* et *Le Repos des Troupes* peints dans la seconde moitié des années 1720 et conservés au Metropolitan Museum (*ill. 2 et 3*). Les militaires et tous ceux qui accompagnent l'armée alors – femmes, enfants, marchands, cantiniers – ne sont que prétexte pour multiplier les attitudes et les détails : sabres, mousquets, ustensiles, piques, sacs de munitions, arbres aux feuillages délicats, vaisselle, ruines, maisons de campagne, ruisseaux.

Parmi les sujets militaires de Pater, les petites huiles sur bois librement ébauchées, avec leurs gris vaporeux et clairs, relevés de quelques touches vives de rose, de rouge, de jaune ou de vert et parcourues de traits bruns qui précisent les détails et les visages, sont sans conteste les plus délicieuses. À l'instar des deux toiles de New York peintes pour un

amateur inconnu, ces tableaux se présentent par paire et ont pour sujet *La Marche* et *La Halte des troupes*, opposant une composition tout en mouvement à celle, statique, d'un campement, et la claire lumière matinale à celle, plus chaude, du soir.

Notre peinture est de celles-là, même si son éventuel pendant reste à identifier. À la différence de trois autres *Marches de Troupes* sur bois et de format légèrement inférieur qui ne sont que des variantes d'une seule et même composition (*ill. 4*)², cette œuvre recompose le groupe, toujours articulé autour d'une jeune femme avec un bébé, mais montant un cheval et non un âne. Celui-ci se trouve derrière elle et sert de monture à une élégante, indifférente aux attentions de son compagnon vêtu d'une cape rouge. Devant, ce sont plusieurs soldats qui marchent, confiants : l'un d'eux pointe du doigt un objet ou une destination, tandis que l'autre répond à un petit garçon qui chemine à ses côtés. L'avant-plan, d'ordinaire occupé par les cantiniers qui rangent les affaires est ici quasiment vide, exception faite d'un chien et de quelques roseaux. Le lointain est également moins précis que d'habitude, même si l'on distingue sans peine les cavaliers qui descendent la colline et les soldats qui les accompagnent.

Comme toujours, Pater se montre, dans notre peinture, un observateur attentif de la vie quotidienne en ce premier tiers du XVIII^e siècle. Reprenant ses croquis sur nature, ses



personnages sont expressifs et paraissent jouer un rôle précis qui se devine grâce à un jeu complexe de regards et de gestes. Sa palette est plus claire et lumineuse qu'au début de sa carrière, tandis que la touche est plus chargée. La composition également est plus audacieuse et instable, et la construction pyramidale du groupe principal moins prononcée, ce qui permet de placer la réalisation de notre peinture peu avant la disparition prématurée de l'artiste en 1736, à l'âge de quarante-et-un an seulement. Mais la main est toujours aussi alerte, le pinceau vif et concis, parvenant à saisir en quelques traits les plis d'une coiffe, le museau d'un âne, le galon d'un tricorne ou le doux sourire d'une jeune mère.

A.Z.

Bibliographie générale

- Florence Ingersoll-Smouze, *Pater*, Paris, Les Beaux-Arts, 1928.

¹ *Procès-verbaux de l'Académie*, t. V, p. 51-52.

² Florence Ingersoll-Smouze, *Pater*, cat. 454, 455 et 456.



Ill. 4.

Jean-Baptiste Pater.

Marche de troupes.

Huile sur bois. 17 x 22 cm.

Tokyo National Museum of Western Art, inv.1969-0001.

Hyacinthe RIGAUD
(Perpignan, 1659 - Paris, 1743)

7 | ABRAHAM VAN HOEY, AMBASSADEUR DE HOLLANDE À LA COUR DE FRANCE

1736

Huile sur toile.

Armoiries du modèle dans l'angle supérieur droit

Au revers de la toile de rentoilage, à la peinture blanche, une longue note biographique en néerlandais et la reprise de la signature de l'artiste apposée au dos de la toile d'origine :

Dit is d'afbeeldung van de wel Edlen / En gestrengen Heer en meester Abraham van / Hoey, geboore den 10 jully 1684. Thans nogin lewe den / laeste van xber 1765. En heeft de navolgende Eerampte bekleet / als cerst. Pensionnaris honorair der stad Gorkum, aengesteld / zijnde jn jully 1708. als Raeds Heer van het Hoffover Hollandt / Zeeland en West Vrieslandt jn Jully 1713. als Reekenmeester van / de graeffelikhijdt domijne over Hollandt en West Vries. / landt jn jully 1717. als ambassadeur weegens Haer Hoog / Moogende de Heere State geen : derver Eenigde neederlande / aen het Hof van Vrankrijk jn jully 1727 als lidt van / de Hoegsfe societijdt En Hoog jngelandt van Delflandt / indenzelve jaeren En heeft zijn Rappel als ambassadeur jn / den jaere 1749 behoudende alle zyne vordere hierboove genoem. / de ampte en is in 1750 aengesteld als meesterknaap over Hol/landd en West Vrieslandt. overleeden den 10 octobr 1766 en / den 19 derselver maant te gorinchem jn het familie / graft bijgeset, / peint par hiacinthe Rigaud. / a Paris en 1736.

83 x 65 cm

Provenance

- Vente Deauville, Artcurial, 4 juin 2011, lot 8 repr.
- France, collection particulière.

Exposition

- 2001, Toulouse, musée Paul Dupuy, *Les Collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle*, n° 84.

« Le nom de ce peintre étoit aussi fameux dans les pays étrangers qu'en France, aucun Milord ne passoit à Paris sans exercer son pinceau : l'Allemagne & l'Espagne sont remplies de ses ouvrages. [...] Rigaud sçavoit donner à ses portraits une si parfaite ressemblance, que du plus loin qu'on les apercevoit, on entroit, pour ainsi dire, en conversation avec les personnes qu'ils représentoient. »

Antoine-Joseph Dezallier-d'Argenville,
Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, seconde partie, Paris, De Bure, 1745, p. 410-411.

Comme l'écrivit avec raison Dezallier-d'Argenville, la célébrité de Hyacinthe Rigaud eut tôt fait de traverser les frontières du royaume et nombreux furent des étrangers qui profitaient de leur séjour à Paris pour se faire représenter par le grand portraitiste. Depuis l'ambassadeur du Portugal qu'il peignit en 1696, l'artiste vit ainsi défilier dans son

atelier la fine fleur de la diplomatie européenne : les ambassadeurs de Savoie (1697), d'Angleterre (1698 et 1734), de Suède (1699 et 1717), de l'Empire (1701), de Russie (1706 et 1722), de Florence (1710), d'Espagne (1721), sans même parler des envoyés extraordinaires, des ministres chargés d'affaires, des nonces apostoliques, etc.

C'est ainsi que, en date de 1735, Rigaud nota dans son *Livre de raison*, perdu et connu d'après la retranscription conservée à l'Institut de France : « M^r de Vanvuy, ambassadeur de Hollande 600 [livres]¹ ». Une autre main, très renseignée et qui se chargea de terminer la copie de l'Institut², rajouta : « Van Hoey, ambassadeur des États généraux. Entièrement orig¹ ». Ce dernier renseignement, « entièrement original », est précieux et explique sans doute le prix considérable payé par l'ambassadeur. Cette mention est par ailleurs parfaitement concordante avec la fin de l'annotation au revers de la





Ill. 1.
Hyacinthe Rigaud.
Lucas Schaub.
 1721. Huile sur toile. 81 x 65 cm.
 Bâle, Kunstmuseum, inv. Abb. 542.

toile de rentoilage qui reprend la signature originale devenue invisible, même si l'année diverge : 1736 au lieu de 1735. À moins d'une méprise sur le chiffre, il faut croire que le tableau commandé et payé en 1735, ne fut achevé et livré que dans le courant de l'année suivante. Et il est vrai qu'à cette époque, le portraitiste septuagénaire, fatigué d'une vie de labeur et ayant quitté l'Académie, avait pris l'habitude de travailler moins vite, et que son commanditaire ne semblait nullement pressé.

« Un Ambassadeur, personnage d'un génie supérieur, Politique consommé, zélé pour le maintien du Gouvernement présent de sa République, & en particulier pour celui de la Hollande, sa chère Patrie, ardent Partisan de la Liberté », selon le préfacier anonyme de l'édition de sa correspondance³, Abraham van Hoey naquit à Gorkum (Gorinchem) en 1684. Sa carrière fut brillante : pensionnaire

(fonctionnaire) à Gorkum, conseiller à la cour de Hollande en 1713, trésorier des domaines de la province de Hollande en 1717 malgré l'opposition de la ville d'Amsterdam. En 1727, les États Généraux l'avaient nommé ambassadeur à la cour de France en remplacement de Boreel : Van Hoey resta en poste durant vingt ans. Serviteur infatigable de la paix, artisan du traité de commerce et de navigation conclu entre la France et les Provinces-Unies en 1739, l'ambassadeur fut favorable à la neutralité des Pays-Bas dans la guerre de Succession d'Autriche et s'opposa violemment à ses compatriotes en 1743. Se sentant impuissant d'éviter la guerre, il demanda, en 1747, à être relevé de ses fonctions. À son départ de France, Louis XV lui offrit plusieurs médailles en or. Mal reçu dans son pays natal, il fut néanmoins réhabilité par le succès, durant la guerre de Sept Ans (1756-1763), de la « doctrine de l'Impartialité » qu'il prônait et qui fut favorable à la prospérité économique des Pays-Bas. N'ayant plus de fonctions officielles depuis son retour de France, Van Hoey s'éteignit à Marlot, près de La Haye, en 1766⁴.

Le portrait que nous présentons est donc une œuvre tardive de Rigaud et une illustration parfaite de la phase très particulière et ultime de son art. Connu pour sa technique picturale virtuose et relâchée, ses coloris vifs et le rendu illusionniste des matières, l'artiste, vers la fin de sa vie, accordait plus d'importance à la description graphique des éléments de représentation et privilégiait les teintes sombres, tirant sur le brun et le violet, sans pour autant abandonner son goût pour les textures et les effets d'étoffes.

Durant ses années de pratique, Rigaud était passé par maints modèles, expérimentant avec les ports de tête, le déploiement du buste, la mise des cravates, les agencements de drapés... La composition choisie ici – face au spectateur, la tête tournée à droite et le regard dirigé hors du cadre – n'était pas ainsi totalement nouvelle, même si la précision « entièrement original » du *Livre de raison* indiquait qu'elle était créée spécialement pour l'occasion. L'artiste employa déjà la même présentation dans le portrait du financier John Law peint avant 1720 et connu d'après la gravure de 1738 et dans celui de Lucas Schaub peint en 1721 avec un « habillement répété » (repris d'après une autre œuvre) ce qui explique son prix plus modéré de 500 livres (*ill. 1*)⁵. La perruque savamment bouclée de l'ambassadeur des Pays-Bas, avec la longue mèche nouée en cadennette sur l'épaule rappelle également celle du financier Law, tandis que la cravate de dentelle terminée par des pompons frangés et le manteau enveloppant le buste et cachant les mains trouvent leur écho dans le portrait du fermier général Jean-François de La Porte de Meslay (*ill. 2*), lui aussi « entièrement original » et payé 600 livres en 1733⁶.

Malgré ces points communs, révélateurs de la pratique du portraitiste, le portrait de Van Hoey apparaît nettement plus monumental. L'arrière-plan clair et architecturé, le cadrage large, la facture ferme, le dessin serré des boucles de la perruque et des motifs floraux de la dentelle mettent en valeur le port altier du diplomate, son profil autoritaire, son regard franc et soulignent la respectueuse distance qui sépare le spectateur du modèle. Avec une audace singulière, Rigaud offre ainsi à son commanditaire un majestueux drapé de velours lie-de-vin aux reflets argentés et *cangianti* vert Véronèse sur le revers doublé de satin.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Dominique Brême, *Les Collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle*, cat. exp. Toulouse, musée Paul Dupuy, Paris, Somogy, 2001, p. 196-197, cat. 84, repr.
- Claude Colomer, « Hyacinthe Rigaud 1659-1743 », *Connaissance du Roussillon*, 1973, 2, p. 29.
- Paul Eudel, *Les Livres de comptes de H. Rigaud*, 1910, p. 114.
- Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, Paris, Fatou, 2016, vol. I, *L'Homme et son art*, p. 300, 433, 503-504, repr. p. 299 ; vol. II, *Catalogue raisonné*, p. 521-522, cat. P.1482.
- Stéphane Perreau, *Hyacinthe Rigaud. Catalogue raisonné de l'œuvre*, www.hyacinthe-rigaud.com.
- Stéphane Perreau, *Hyacinthe Rigaud. Le Peintre des rois*, Montpellier, les presses du Languedoc, 2004, p. 179, 242.
- Stéphane Perreau, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Catalogue concis de l'œuvre*, Sète, Nouvelles presses du Languedoc, 2013, cat. P.1398.
- Stéphane Perreau, « L'Ambassadeur Van Hoey par Hyacinthe Rigaud à Deauville », mis en ligne le 6 mai 2011, URL : <http://hyacinth-rigaud.over-blog.com>.
- Jean Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, 1919, p. 212.

Bibliographie générale

- Ariane James-Sarazin, *Rigaud intime (1659-1743)*, cat. exp., Perpignan, musée des Beaux Arts, 2009.

¹ Pub. J. Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, 1919, p. 212 ; corrigé par A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, Paris, 2016, vol. II, p. 522.

² Sans doute Hendrick van Hulst (1685-1754), ami et biographe de Rigaud, historien de l'Académie.

³ *Lettres et négociations de Monsieur Van Hoey, Ambassadeur à la Cour de France. Pour servir à l'Histoire de la Vie du Cardinal de Fleury*, Londres, John Nourse, 1743, p. V.

⁴ *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, vol. VIII, partie II, Haarlem, 1867, p. 892-893.

⁵ Roman, *op. cit.*, p. 192.

⁶ Roman, *op. cit.*, p. 209.



Ill. 2.

Hyacinthe Rigaud.

Jean-François de La Porte,

seigneur de Meslay, fermier général.

1733. Huile sur toile. Hôtel de Ville de Meslay.

Jean Baptiste PILLEMENT

(Lyon, 1728 - 1808)

8 | PAYSAGE MATINAL AVEC DES PÊCHEURS ET UN PAYSAN CONDUISANT SON TROUPEAU

1780

Huile sur toile

Signé et daté en bas à droite *J. Pillement 1780*

48,5 x 63 cm

Provenance

- Collection Raymond Subes (1891-1970), Paris.
- Collection Françoise Blanc-Subes (1927-2015) et Jacques Subes (1924-2002), château des Évêques, Saint-Pandelon, France.

Le clair soleil d'été à peine levé dissipe les brumes, allonge les ombres, fait scintiller la rosée, chatoyer les feuilles des arbres et dorer les flancs abrupts des rochers. Les pêcheurs lancent leurs filets dans la rivière à l'eau encore figée par la torpeur de la nuit. Le berger conduit son troupeau vers un pâturage. Tout est paisible et calme, mais les pierres dangereusement inclinées dessinent des formes étranges et menaçantes et un tronc sans vie, desséché, se dresse en face. Un château en ruine surplombe l'eau et se découpe sur fonds laiteux faits d'une succession de collines verdoyantes et de montagnes. Tout se passe comme si notre tableau offrait gracieusement comme un spectacle, ouvert à plusieurs nuances de lecture et à des suggestions en apparence contradictoires et c'est peut-être même de là que provient sa séduction. Ici, la nature ne sert guère aux actions grandiloquentes des héros de l'Histoire ou aux sujets de la Mythologie, mais théâtralise la douceur de la vie à la campagne, la marche d'un paysan et de son troupeau, la pêche au petit matin. Chaque groupe de personnages évolue dans un halo lumineux délimité par les frondaisons denses, le découpage des rochers ou les rives. Et, comme c'est le cas dans certains tableaux de Pillement, un regard furtif et interrogateur de l'un des protagonistes cherche à croiser les yeux du spectateur.

Daté de 1780, notre paysage est l'œuvre de maturité de Jean Pillement, l'un des talents les plus originaux de la fin du XVIII^e siècle. Il naquit à Lyon dans une famille artistique : son père Paul et son oncle Philippe avaient travaillé comme décorateurs et ornemanistes à Saint-Petersbourg et à Lisbonne, préfigurant les propres incessantes pérégrinations de Jean Pillement. Après une formation lyonnaise chez le

peintre d'histoire Daniel Sarrabat, puis parisienne aux Gobelins, cet artiste inclassable eut en effet une carrière faite de nombreux séjours auprès des cours étrangères. Commençant par un séjour de trois ans à Madrid entre 1745 et 1748, il gagna ensuite le Portugal, puis l'Angleterre en 1754. Décorateur et paysagiste, Pillement acquit outre-manche une notoriété certaine, mais ne s'y fixa pas. Revenu en France en 1761, il repartit aussitôt en Italie où il découvrit la campagne romaine, puis se rendit à Vienne où il réalisa de grands projets décoratifs pour la maison impériale. Engagé ensuite par Stanislas Auguste, roi de Pologne, l'artiste passa plus de deux ans à Varsovie à parer les résidences royales de chinoiserie, de fleurs et de paysages.

Pillement quitta Varsovie en 1767, gratifié du titre de premier peintre du roi de Pologne. Installé à Avignon, chez sa sœur Louise, mariée à un riche marchand de Pézenas, l'artiste reçut des commandes prestigieuses du prince des Asturies en 1773 (futur Charles IV d'Espagne) et surtout de Marie Antoinette en 1778 avec trois compositions pour le petit Trianon (perdus). À Londres entre 1772 et 1773 et peut-être également en 1779-1780, à Genève en 1774, Pillement fut de nouveau appelé à Lisbonne en 1780.

L'année 1780 marque le début de sa période la plus prolifique qui vit la réalisation de ses meilleures œuvres. Le succès de l'artiste fut immédiat auprès de la reine Marie Ière du Portugal, de l'aristocratie et de la bourgeoisie éclairée, dont l'importante colonie anglaise. Toute cette clientèle était particulièrement férue de ses paysages au pastel et à l'huile, réalisés dans un style très personnel, immédiatement reconnaissable et composés des mêmes éléments, sans qu'aucun











Ill. 1.

Jean Pillement.

Paysage avec voyageurs et une ruine.

Vers 1785. Huile sur toile. 27,9 x 41,9 cm.

San Francisco, Fine Arts Museums, Legion of Honor, inv. 2008.78.1.

dessin ne se répète à l'identique. Ni Portugal, ni France, ni Italie, ni Alpes : entièrement imaginaires, les paysages de Pillement sont des vues inventées, recomposées, dramatisées. Grands rochers massés sur un côté du tableau, ravins, chemins escarpés, chutes d'eau, ponts de bois fragiles, arbres aux troncs tortueux, lointains montagneux, bergers, porteurs de bois, fermiers, ânes embêtés, moutons : l'esprit créatif de Pillement est infini pour, de ses propres mots, rendre ses tableaux « intéressant par le pincant du clair obscur et la quantité de figure et d'animaux »¹.

Quel que soit son lieu d'exécution – Angleterre, France où déjà Lisbonne –, le paysage que nous présentons est parmi les plus lumineux, raffinés et « pressieux² » réalisés par le maître pendant cette année charnière. Il est probable que la peinture possédait un pendant représentant le soir, comparable à la toile conservée à San Francisco (ill. 1). Comme à son habitude, le paysagiste reprit ici certains éléments de ses compositions antérieures, en les modifiant toutefois. On retrouve ainsi la vache de face dans *La Vache blanche* (huile sur toile, 45 x 61 cm, collection particulière) ou *Vaches, chèvres et moutons dans un paysage montagneux* (huile sur toile, 36,8 x 45,1 cm, collection particulière).

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Maria Gordon-Smith, *Pillement*, Cracovie, IRSA, 2006.
- Nicole Riche, Laurent Félix, Maria Gordon Smith, *Jean Pillement, paysagiste du XVIII^e siècle (1728-1808)*, cat. exp. Béziers, Musée des beaux-arts, 2003.
- Nuno Saldanha, Agostinho Araújo (dir.), *Jean Pillement et le paysage au Portugal au XVIII^e siècle*, cat. exp., Lisbonne, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1997.

¹ Lettre de Jean Pillement au Chevalier de Fornier, Pèzenas, 9 juillet 1789 (pub. Joseph Hahn, « Correspondance entre Jacques Gamelin, Jean Pillement et le Chevalier de Fornier », *Art & Curiosité*, novembre-décembre 1971, p. 31).

² *Ibidem*.



André BOUYS
(Hyères, 1656 - Paris, 1740)

9 | LE COMPOSITEUR MICHEL DE LA BARRE DIRIGEANT MARIN MARAIS ET LES FLÛTISTES ORDINAIRES DE LA CHAMBRE DU ROI

Circa 1710

Huile sur toile

Sur les partitions : *LIVRE III DES TRIO DE M. DE LA B[ARRE] / SONATES EN TRIO / POUR LA FLUTE TRA[VERSIERE] / PREMIERE SONATE.*

Au revers, sur la toile et le châssis, timbre de la collection André Meyer : *Provenant de la collection musicale d'André Meyer décédé en mai 1974. F. Meyer. Octobre 84.*

116,5 x 90 cm

Provenance

- Collection André Meyer (1884-1974).
- Collection François Meyer (né en 1953).
- France, collection particulière.

Œuvres en rapport

- Deux versions autographes sont conservées : la première, signée *bouys*, à la National Gallery de Londres (inv. NG2081, 160 x 127 cm, *ill. 1*) et la seconde au musée des Beaux-Arts de Dijon (inv. CA 577, huile sur toile, 117,5 x 89 cm).

C'est en 1694 que parut, chez l'imprimeur parisien Christophe Ballard, *Le Premier Livre des Trio pour les violons, flûtes et hautbois* de Michel de La Barre (vers 1675-1745), « flûte de la Chambre du roi ». Dès cette première œuvre, le compositeur affichait son attachement à la formation en trio (deux instruments de dessus et une basse continue) qui avait été initiée à Versailles par Lully pour les célèbres « couchers du roi ». Huit ans plus tard, La Barre, devenu entretemps ordinaire de la Musique de l'Écurie (musique de cérémonies) et de la Chambre (musique profane) puis membre de l'orchestre de l'Opéra, publiait sa quatrième œuvre, *Pièces pour la flûte traversière, avec la basse-continue*, premier recueil de compositions pour cet instrument en France. Dans l'*Avertissement*, La Barre précisait que « pour approcher autant qu'il est possible, cet Instrument de sa perfection, j'ay crû pour la gloire de ma Flute & pour la mienne propre, devoir suivre en cela Monsieur Marais, qui s'est donné tant de peines & de soins pour la perfection de la viole, & qui y a si heureusement réussi ».

Michel de La Barre et le célèbre violiste et compositeur Marin Marais (1656-1728) sont deux des cinq protagonistes de notre peinture. Le premier est représenté debout, coiffé d'une perruque noire et vêtu d'un habit brun aux galons d'argent. La Barre tourne les pages de son *Troisième livre des trio... mélez de sonates pour la flûte traversière* qu'il ouvre à la partition de la basse-continue – celle de la viole – de la *Première sonate*. Bien que son portrait présenté par André Bouys au Salon de 1699 ne soit plus localisé et qu'aucune autre image du compositeur ne soit connue, sa position centrale de chef de formation et la flûte dans sa main suffisent à l'identifier.

Marin Marais est assis, sa viole de gambe à sept cordes contre lui, prêt à entamer sa partie. La cinquantaine, il porte un justaucorps gris sur une veste d'un riche tissu de soie, un luxe qui sied parfaitement à celui qui dirige depuis 1704 l'orchestre de l'Académie royale de Musique (l'Opéra). Deux portraits viennent étayer l'identité du personnage : le tableau peint par André Bouys en 1704 et connu d'après









Ill. 1.

André Bouys.

De La Barre et autres musiciens.

Vers 1710. Signé. Huile sur toile. 160 x 127 cm.

Londres, National Gallery, inv. NG 2081.

une réplique plus petite et une estampe autographes (*ill. 2*), ainsi qu'une médaille frappée en 1728 par Simon Curé. Marais présente dans les deux cas un visage très ressemblant, alourdi par les années, mais d'une indéniable prestance. L'attitude pleine de respect de La Barre s'explique alors très naturellement par la grande considération qu'il avait pour son aîné.

Deux flûtistes complètent le trio. Comme Marais, ils sont assis près de la table ronde devant leurs partitions : l'une fermée contenant le second dessus et l'autre ouverte sur la page 20 du premier dessus, recopiée très fidèlement d'après la publication de 1707 (*ill. 3*). Âgés entre trente et quarante ans, les deux musiciens ne sont pas nécessairement parents,

comme on l'a toujours supposé, mais leur identité est bien à rechercher parmi les flûtistes de l'Écurie et de la Chambre proches de La Barre et de Marais.

Ainsi, l'homme à droite, à la veste et revers des manches de brocart, qui tient un coûteux instrument en ivoire et paraît occuper une place d'honneur est, selon toute vraisemblance, Jacques Hotteterre dit le Romain (1674-1763). Le plus célèbre de la dynastie des Hotteterre et l'un des plus remarquables flûtistes du XVIII^e siècle, il est l'auteur de nombreuses compositions – trios, duos et solos – pour la flûte traversière édités dès 1708, mais également de plusieurs méthodes. La réédition de 1707 des *Principes de la flûte traversière* parus en 1702 chez Christophe Ballard s'ouvre avec le portrait par Bernard Picart d'un joueur de flûte qui pourrait représenter Hotteterre et n'est pas sans rappeler le personnage de notre tableau.

Le troisième membre de la formation, vêtu d'un justaucorps bleu clair aux passements d'or et tenant une flûte de buis, pourrait être l'un des cousins Danican Philidor, grande famille d'hautboïstes au service royal depuis Louis XIII : Anne (1681-1728) ou Pierre (1681-1731) à qui l'on doit également plusieurs pièces pour flûte traversière.

En revanche, l'énigme demeure entière quant à l'identité du cinquième personnage de notre tableau. Debout derrière Marais, il regarde le spectateur et tient dans sa main droite un objet en bois qui semble être une canne plutôt qu'un instrument de musique. Dans notre toile, il porte un habit brun galonné d'or, son nez est fin et légèrement busqué, ses yeux marrons et sa bouche esquisse un sourire. Or, dans la version de ce portrait conservée à la National Gallery, plus grande et signée, le justaucorps du même personnage est gris souris, les passements d'argent, son visage plus plein, le nez droit et retroussé, les yeux verts et point de sourire (*ill. 1*). Le vêtement et les traits sont encore différents dans la troisième version conservée au musée de Dijon. Par ailleurs, et alors que tous les autres éléments sont identiques dans les trois versions, le paysage qui apparaît entre les colonnes change également : menaçant et sombre dans le tableau de Londres, avec des frondaisons plus denses dans celui de Dijon, il est clair et lumineux dans notre toile. Complétant les analogies stylistiques évidentes, ces divergences confirment l'autographie des trois peintures, œuvres toutes trois du signataire de celle de Londres, André Bouys.

Né la même année que Nicolas de Largillière à Hyères, dans le sud de la France, André Bouys fut vraisemblablement encouragé dans sa formation artistique par Jean-Baptiste Boyer d'Aguille, amateur aixois. Parmi ses protégés, se trouvait également Sébastien Barras, introducteur avec Bouys de la gravure en manière noire en France. Venu très





Ill. 2.
André Bouys.
Marin Marais.
 1704. Manière noire.



Ill. 3.
Michel de La Barre.
Troisième livre des trio pour les violons, flûtes, et hautbois, mézede sonatez pour la flûte traversière,
 Paris, Christophe Ballard, 1707, p. 20 de la partition du premier dessus.

tôt à Paris, Bouys entra dans l'atelier de François de Troy dont il devint un proche collaborateur et graveur. Ses portraits se ressentent toujours de l'influence de De Troy à laquelle il ajoute un dessin plus précis, notamment dans la description des visages, et un intérêt certain pour le rendu illusionniste des matières et des détails.

Le 26 avril 1687, Bouys fut agréé à l'Académie, puis reçu un an et demi plus tard sur présentation du portrait de Charles de La Fosse (Versailles, inv. MV 3582). Surchargé de commandes, il ne put livrer qu'en 1691 le second portrait demandé, celui du sculpteur Étienne Le Hongre (Versailles, inv. MV 3641). En 1707, il fut élu conseiller de l'Académie à l'unanimité des suffrages.

Les envois de Bouys aux Salons révèlent, malgré la lacune dans les livrets de 1704 à 1737, l'étendue de sa clientèle et la spécificité de son talent. Au Salon de 1699, il présenta neuf portraits, puis douze à celui de 1704 avec dix gravures en manière noire. En 1737, depuis longtemps à l'étroit dans son genre, l'artiste franchit le pas en n'exposant qu'un seul portrait et cinq natures mortes : deux *Collations*, deux *Servantes revenant du marché* (collection particulière) et la *Servante qui récure de la Vaisselle d'argent* (Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. 38173).

Chef-d'œuvre de l'artiste, le portrait de groupe des musiciens de la Chambre surpasse toutes les œuvres que Bouys ait jamais présentées au Salon. Le tableau ne fut jamais gravé, mais sa répétition autographe à deux reprises avec, à chaque fois, le remplacement du personnage à gauche, atteste de son grand succès. Qu'il s'agisse des ordinaires de la Musique du roi n'a rien d'étonnant si l'on considère les modèles de notre artiste. Outre La Barre et Marais dont les portraits, déjà cités, furent exposés aux salons de 1699 et 1704 respectivement, plusieurs musiciens avaient posé pour Bouys : les célèbres compositeurs André Campra et François Couperin, le claveciniste Arnault ou Cécile de Lisorez. En 1732, le peintre fut témoin au mariage du violiste Antoine Forqueray avec Jeanne Nolson.

Ici, Bouys offre à la musique de la fin du règne de Louis XIV sa plus belle représentation. La résonance des ors et des velours, les accords des verts olive, bleus azurés, bruns terre ou ocres rouges, le mouvement gracieux et lent des mains entrecoupé par les droites rapides des instruments, la cadence inégale des éléments, l'attention portée aux « agréments » : ce tableau est telle une pièce de musique baroque qui se voulait elle-même transposition en mélodie de la conversation galante.

A.Z.



Bibliographie de l'œuvre

- Dominique Brême, « François de Troy », *Dossier de l'Art*, n° 37, avril 1997, *L'Art du portrait sous Louis XIV*, p. 36-43, la version de la National Gallery p. 41, repr. p. 40.
- Dominique Brême, « Les élèves de François de Troy », *L'Objet d'art L'Estampille*, n° 314, juin 1997, p. 69 (la version de la National Gallery).
- Marie-Anne Dupuy-Vachey (dir.), *Dominique-Vivant Denon : l'œil de Napoléon*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, Paris, RMN, 1999, cat. 536 (version de la National Gallery).
- John Huskinson, « Les Ordinaires de la Musique du Roi. Michel de La Barre, Marin Marais et les Hotteterre d'après un tableau du début du XVIII^e siècle », *Recherches sur la musique française classique*, vol. 17, 1977, p. 15-30 (la version de la National Gallery).
- Florence Gétreau, « Portraits peints et gravés de Marin Marais », B. Dratwicky (dir.), *Marin Marais violiste à l'opéra (1656-1728)*, Versailles, Centre de musique baroque, 2006, p. 11-21, p. 17, 21, n. 19.
- Pierre Jaquier, « Redécouverte d'un portrait de Jean-Baptiste Forqueray. Découverte de certains éléments de la basse de viole représentée », *Imago musicae, La méthode critique en iconographie musicale*, 1987, p. 315-324, p. 325 (versions de la National Gallery et de Dijon).
- François Lesure, *Collection musicale André Meyer*, Abbeville, F. Paillart, 1961, p. 100 (sans attribution), repr. pl. 150.

- *Musée des Beaux-Arts de Dijon, catalogue des peintures françaises*, Dijon, 1968, p. 76, cat. 337, « Réunion de musiciens » (notre version est citée comme réplique).
- André Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du XVII^e siècle », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1924, p. 244-254, p. 251-252 (versions de la National Gallery et de Dijon).
- C. et Y. Voirpy, *Cahier d'histoire de la musique et d'activités musicales. Classe de 4^e*, collection R. Cornet et M. Fleurant, Paris, 1974, repr. sur la couverture.
- Humphrey Wine, « A Group of Musicians by André Bouys (1656-1740) in the National Gallery », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 2001, p. 73-80, p. 75, 80, n. 9.

Bibliographie générale

- Michel Faré, « André Bouys, 1656-1740. Portraitiste et peintre de genre », *Revue des arts. Musées de France*, 1960, n° 4-5, p. 201-212.
- Jean Aubert, Emmanuel Coquery, Alain Daguerre de Hureauux (dir.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts, Toulouse, musée des Augustins, Paris, Somogy, 1997.

Antoine BOIZOT

(Paris, 1702 - 1782)

10 | BACCHUS ET ARIANE SUR L'ÎLE DE NAXOS

Circa 1740

Huile sur toile, esquisse

45,5 x 55 cm

Provenance

France, collection particulière

Exposition

Probablement Salon de 1739 : « Sur la porte. [...] De part & d'autre, Deux petits Tableaux de même grandeur, dont l'un représente Vertumne & Pomone ; & l'autre, Bacchus & Ariane, par M. Boizot, Académicien »

(*Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand sallon du Louvre...*, Paris, 1739, p. 17).

La rencontre de Bacchus et d'Ariane, que Thésée avait laissée seule sur l'île de Naxos, fut l'un des sujets les plus prisés par les artistes depuis la Renaissance et jusqu'au XIX^e siècle. Et ceci, alors même qu'Ovide n'y consacre qu'une courte phrase dans le livre VIII de ses *Métamorphoses* : « le cruel l'abandonna dans l'Isle de Naxe. Tandis qu'elle se livre à sa douleur & à son désespoir, Bacchus se présenta pour la consoler, & s'offrit même à l'épouser¹. ». Dans ce mythe d'une apparente simplicité, chaque époque trouvait matière à imaginer et à créer : la beauté des corps de la princesse et du dieu juvénile, la diversité infinie des poses, l'exotisme de l'endroit entre mer et rochers, l'exubérance de la suite de Bacchus, les sentiments complexes des deux protagonistes entre désespoir, surprise, confusion, réconfort, générosité et affection, et surtout la fin heureuse, à l'inverse des autres histoires d'amour entre dieux et mortels.

Notre petit tableau s'inscrit dans la tradition du fastueux XVIII^e siècle français qui fit de ce mythe une véritable célébration de l'amour galant. Tenus à distance l'un de l'autre par l'étiquette stricte du Grand siècle, Bacchus, attentionné et tendre, et Ariane, dénudée mais chaste, se touchaient enfin. Cette première étreinte pudique était prétexte au déploiement d'un somptueux cortège composé de satyres rieurs, de bacchantes couronnées de lierre, de putti espiègles, de petits amours virevoltant dans les airs et d'animaux. Le dieu du vin et de la fête apparaissait entouré de toutes les richesses de la nature et d'une multitude d'objets précieux : guirlandes de fleurs, paniers de raisins,

char d'or tiré par les léopards, vases, bijoux, instruments de musique. Antoine Coypel dès 1693 (Philadelphie, Museum of Art, inv. 1990-54-1), puis François de Troy en 1717 (Berlin, Kaiser Friedrich Museum, inv. KFMV.241), François Lemoyne (dessin dans une collection particulière), Charles Joseph Natoire en 1743 (Versailles, inv. MV 7698), François Boucher vers 1749 (perdu), Carle Van Loo (coll. part.) ou Louis Lagrenée en 1757 et 1768 (collection particulière ; Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 841) : les peintres de l'Académie royale rivalisaient d'ingéniosité pour mieux chanter les amours du dieu et de la mortelle Ariane et satisfaire le goût exigeant de la cour de France.

Tirant son inspiration de Coypel (les guirlandes de fleurs, le geste de Bacchus qui soutient le bras gauche d'Ariane), de de Troy (la bacchante au tambourin, la tête légèrement renversée en arrière de la jeune femme) et surtout de Lemoyne (la pose du dieu en contrepartie, le drapé derrière le couple), notre peinture est l'œuvre d'un artiste méconnu et dont le corpus demeure étonnamment maigre malgré une carrière réussie.

Né en 1702 à Paris, Antoine Boizot fit justement sa formation chez François Lemoyne : son art en resta fortement marqué. En 1729, le jeune artiste fut second au concours du Prix de Rome, derrière Philothée-François Duflos. L'année suivante, il remporta le premier prix avec *Giezi serviteur d'Élisée*, ce que lui permit de partir en pensionnaire en Italie durant quatre ans, de 1731 à 1735. De retour à Paris, il fut agréé comme peintre d'histoire à







Ill. 1.

Antoine Boizot.

Apollon caressant Leucothoé.

1737. Huile sur toile. 167 x 200 cm.

Tours, musée des Beaux-Arts, inv. 1803-1-3.

l'Académie en 1736 et reçu le 25 mai 1737 sur présentation d'*Apollon caressant Leucothoé* (ill. 1). La même année, il exposa pour la première fois au Salon et fut nommé peintre, « dessinateur aux traits » et professeur à la manufacture royale des Gobelins. Il y resta jusqu'à sa mort survenue à l'hôtel des Gobelins en 1782. Un an après son entrée à l'Académie, Boizot épousa Marie Oudry, fille du peintre Jean-Baptiste Oudry, morte jeune en couches. L'artiste se remaria ensuite avec Jeanne-Marie Flottes qui lui donna huit enfants dont le sculpteur Louis-Simon Boizot (1743-1809).

Boizot fut présent à presque tous les Salons entre 1737 et 1771 avec des peintures mythologiques aux sujets légers mettant en scène Vénus, l'Amour, l'Aurore ou les Muses, à l'instar de *Vénus priant Vulcain de forger des armes pour son fils Énée* connu d'après la gravure (1747, ill. 2) ou *l'Aurore invoquant l'Amour pour obtenir le rajeunissement de Titon* dont le dessin préparatoire est conservé au musée de Poitiers (1753, ill. 3). La plupart de ces toiles devaient sans doute être traduites en tapisserie aux Gobelins, ce qui, combiné à l'absence quasi systématique de signature, explique la reconstitution difficile de l'œuvre de Boizot.

Ces œuvres certaines de l'artiste, ainsi que son morceau de réception offrent beaucoup d'analogies avec notre toile qui semble constituer une esquisse préparatoire très poussée pour une composition plus grande ou un carton de tapisserie. On y retrouve la même organisation théâtrale de l'espace avec l'arrière plan très rapproché et le cadrage serré, le type de



Ill. 2.
Jacques-Claude Danzel d'après le tableau de 1747 d'**Antoine Boizot**.
Vénus et Énée. 1775.

figures inspirées de la statuaire antique, l'intérêt pour les ornements et les attributs, la recherche d'un effet décoratif, les drapés épais et enveloppants, la gestuelle détendue. La proximité évidente de notre tableau avec les peintures de Lemoyne les plus librement travaillées, notamment dans la touche large, le hachurage régulier dans les reflets de lumière ou la prédominance de tons chauds, donne presque raison à Pahin de La Balcherie lorsqu'il écrivait à propos de la *Déification d'Énée* de Boizot exposée en 1783 au Salon de Correspondance : « [Boizot] avoit pris la manière de son maître au point que plusieurs tableaux de chevalet pourront être attribués à ce dernier. Sa composition, sa couleur & sa touche en sont une parfaite imitation² ».

Loin de n'être qu'un épigone de Lemoyne, Boizot se révèle dans notre peinture un artiste original et un coloriste remarquable. De ses multiples inspirations, il tire une composition élégante et recherchée, toute en courbes et contre-courbes, aux éclairages de théâtre qui caressent les volumes, créent des ombres transparentes et colorées, assombrissent le ciel et s'éparpillent en mille feux dans les détails conférant à l'ensemble un effet chatoyant. Travaillant avec une pâte généreuse et grasse, l'artiste conçoit son œuvre comme un équilibre subtil entre les couleurs tendres de bleus, de roses



Ill. 3.
Antoine Boizot.
L'Aurore invoquant l'Amour pour obtenir le rajeunissement de Titon.
 1753. Pierre noire, craie sur papier.
 Poitiers, musée Sainte-Croix, inv. 890.11.

et de jaunes d'or qui évoluent, par touches onctueuses, dans un camaïeu d'ocres. Lyrique et somptueux, notre tableau est un apport précieux et inestimable au corpus d'Antoine Boizot, académicien et dessinateur aux Gobelins dont la renommée ne résista pas à la célébrité de son fils, le sculpteur Louis-Simon Boizot.

A.Z.

Nous remercions M. Alastair Laing d'avoir suggéré l'attribution de notre tableau.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Sophie Join-Lambert, *Peintures françaises du XVIII^e siècle. Catalogue raisonné, musée des beaux-arts de Tours, château d'Azay-le-Ferron*, Tours, 2008, n° 4.

¹ Abbé Morvan de Bellegarde, *Les Métamorphoses d'Ovide avec des explications à la fin de chaque Fable. Traduction nouvelle*, t. I, Paris, 1701, p. 489).

² Le tableau du Salon de 1747 se trouvait alors dans la collection de M. Bachelier (Pahin de La Blancherie, *Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française, depuis Jean Cousin, en 1500, jusqu'en 1783 inclusivement. Avec le catalogue des Ouvrages des mêmes Maîtres qui sont offerts à présent à l'émulation & aux hommages du Public, dans le Salon de la Correspondance*, Paris, Bureau de la Correspondance, 1783, p. 238, n° 93).



François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

11 | LE PETIT DÉNICHEUR DE MERLES LA PETITE OISELIÈRE

Circa 1750

Deux huiles sur toile formant pendant (rentoilées et agrandies de quatre côtés).

Signés en bas *F. Boucher*

Au revers, étiquettes de vente Mame : « Boucher / Le Petit Dénicheur / n° 3 » et « Boucher / Les Oiseaux en Cage / n° 2 ». Sur le châssis du *Petit dénicheur*, inscriptions au crayon : « *entrada / ... / Ida* » et « *Gd Salon 7* ».

44,2 x 36 cm (agrandi 48,6 x 41 cm) (*Le Petit dénicheur*)

44,4 x 35,5 cm (agrandi 48,6 x 41 cm) (*La Petite oiselière*)

Provenance

- Collection Alfred Mame (1811-1893), Tours
- Par descendance, son fils Paul Mame (1833-1903), Tours
- Vente Mame, Paris, Galerie Georges Petit (M^e Chevallier, M. Durand-Ruel expert), 26 avril 1904, lots 2 et 3, repr. (comme de Boucher, vendus 31 000 francs).
- Achille Fould (1861-1926), château de Beychevelle.
- Collection famille Achille-Fould, château de Beychevelle jusqu'en 1986, puis probablement Tarbes.
- France, collection particulière

Œuvres en rapport

- Il existe une version au pastel de chacun des deux sujets au Département des Arts graphiques du musée du Louvre (inv. 24780 et 24781, *ill. 1*). Ces pastels qui présentent quelques variantes par rapport aux deux petites toiles étudiées ici, n'en ont ni la sûreté de main ni la fraîcheur ingénue.
- Une huile sur toile réunissant les deux enfants et attribuée à Jean-Baptiste Huet est conservée dans une collection particulière (vente Sotheby's, New York, 28 janvier 2005, lot 553).
- *Le Petit dénicheur de merles* : dessin du maître non localisé, gravé par Demarteau en manière de crayon en pendant à *la Maraudeuse de Fleurs* ; le dossier d'un fauteuil de la série de huit conservée à Osterley Park (*ill. 2*) ; une huile sur toile probablement postérieure est conservée au musée de la Chartreuse à Douai (inv. 7093, 44,5 x 36 cm).
- *La Petite Oiselière* a beaucoup en commun avec *la Maraudeuse de fleurs* gravée en pendant au *Petit dénicheur* par Demarteau : les deux cages d'oiseaux y sont remplacées par un bâton de bergère garni de fleurs et de rubans et une petite corbeille est assez gauchement rajoutée dans la main soutenant le pan de la robe.

La date de création de ces deux pendants se situe dans les années 1750-1755, et ne peut être antérieure à 1748. Les sujets d'enfants habillés de François Boucher apparaissent dans son œuvre entre 1748 et 1750, alors qu'il se détourne des sujets chinois, probablement à la suite du succès rencontré dans l'hiver 1747 par la mode des « pantins et pantines », petits personnages de bois articulés, habillés comme des adultes, auxquels il a personnellement contribué puisque les visages et les mains, pour ceux destinés à la cour, lui ont été demandés.

Obéissant à cette nouvelle tendance de la mode, qui répond évidemment aussi à l'intérêt renouvelé des penseurs et écrivains pour l'enfance, la jeune manufacture de Vincennes fait le choix dès 1748 de sujets d'enfants en pâte tendre, dont les modèles sont demandés déjà à Boucher. Aucun exemple ne nous en est parvenu, mais la trace en est conservée dans les archives de la Manufacture. Après son déménagement à Sèvres, cette même manufacture crée ses premiers biscuits, et demande encore une fois à Boucher des sujets d'enfants habillés ; ce sont les fameux *Enfants Boucher*,





Ill. 1.

D'après François Boucher.

Le Dénicheur de merles. Bergère portant deux cages au bout d'un bâton.

Pastel sur papier bleu. 41 x 31 cm.

Paris, musée du Louvre, inv. 24780 et 24781.

que le roi lui-même fait inclure dans un grand ensemble dit des *Enfants du Service du roi*, aujourd'hui dispersé.

Les mêmes enfants, cette fois en pierre, sont commandés pour la Laiterie de Crécy de madame de Pompadour à Boucher dès 1753 (mis en place en 1756). Parallèlement, et comme à chaque fois qu'une manufacture demande des sujets à Boucher, le même répertoire est traité ailleurs, aux Gobelins avec des dossiers de fauteuils, des paravents et des écrans de cheminée, mais aussi dans des décors peints dont le plus célèbre est celui de madame de Pompadour à Crécy, aujourd'hui conservé dans le Frick collection de New York. *Le Petit dénicheur de merles* orne ainsi l'un des huit fauteuils conservés aujourd'hui à Osterley Park (*ill. 2*).

Il est possible que ces petits panneaux lumineux soient aussi des éléments de décor inclus autrefois dans des boiseries, pour plusieurs raisons. Ils ne font pas partie en effet des modèles de dossiers de fauteuils documentés tissés aux Gobelins. De plus, malgré un rentoilage un peu dur, la transparence de l'ensemble, la finesse du traitement des deux visages, la rapidité du pinceau, la netteté des effets, les chromatismes confirment qu'il s'agit de deux œuvres originales faites pour être vues de près. La lisibilité de la signature, inutile sur un projet de carton pour un dossier de fauteuil, va dans le même sens.

La sureté de la main de l'artiste est évidente dans des détails peu importants comme la cage et l'oiseau de la petite fille ou le filet bleu qui souligne sans la moindre hésitation le bord de son chapeau, et, chez le petit oiseleur, dans la transparence de l'eau, l'élégance des roseaux à peine brossés, la barrière couverte de feuillage, les oiseaux tenus dans le chapeau, les touches de blanc sur les pattes arrière du chien. La technique employée est intéressante : les personnages ont d'abord été mis en place seuls sur la toile vide, puis un fond bleu repassé, sur lequel a été repeint le paysage et divers éléments secondaires. Dans le cas de la petite fille, les cages ont été dessinées dans un premier temps en même temps qu'elle, puis elle a été cernée de bleu, et le bâton qui tient les cages a été ajouté d'un trait de pinceau sur ce bleu, de même que les feuillages et arbustes autour d'elle. Tout ceci exclut bien évidemment une copie, qui n'aurait jamais été faite de cette manière.

Dans ce travail soigné sur un sujet de petite dimension, la recherche des effets d'espace et de profondeur est donc claire, et confirme encore une fois l'hypothèse de sujets à voir de près. Un examen attentif montre qu'il y a eu, dans ce tableau de la petite fille, des hésitations sur le paysage, et que des arbres plus nombreux ont peut-être été prévus et mis en place dans des teintes sombres, et non achevés (ou partiellement effacés ?). Le petit oiseleur semble plus abouti,





avec une matière plus dense, que Boucher a « monté » plus loin que dans le pendant de la petite fille, peut-être inachevé. On sent bien par exemple derrière lui des arbres posés légèrement dans les tons bruns, repris de la pointe du pinceau dans des teintes gris vert, puis éclairés de touches de blanc. On voit aussi que des teintes roses ont été rapportées dans un dernier temps sur les bleus du ciel, et que ces teintes étaient peut-être à venir aussi derrière la silhouette de la petite fille.

Françoise Joulie

Bibliographie des œuvres

- Edith Appleton Standen, « Country Children: Some *Enfants de Boucher* in Gobelin's Tapestry », *Metropolitan Museum Journal*, volume 29, 1994, p. 111-133 (cit. p. 131, n. 58).

Bibliographie générale

- G. Monnier, *Inventaire des Collections Publiques Françaises. Musée du Louvre. Pastels des XVIIème et XVIIIème siècles*, Paris, 1972, n° 28 et 29 (pastels d'après François Boucher).
- Alastair Laing, Jérôme Coignard, « Boucher et la pastorale peinte », *Revue de l'Art*, n° 73, 1986, p. 55-64.
- Alastair Laing, « Madame de Pompadour et les Enfants de Boucher », cat. exp. *Madame de Pompadour et les arts*, Versailles, Munich, New York, 2002, p. 45-49.
- Deux dessins de Boucher de 1763 conservés au musée Boijmans van Beuningen à Rotterdam.
- Edith Appleton Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, volume I, New York, Metropolitan Museum of Art, 1985, cat. 59, p. 405-407.



Ill. 2.

**Manufacture des Gobelins, atelier Neilson
d'après François Boucher.**

Dossier de fauteuil.

1772-1776. Laine et soie.

Osterley Park, Middlesex.

Jean-Charles-Joseph RÉMOND
(Paris, 1795 - 1875)

12 | LA MORT D'HIPPOLYTE

1819

Huile sur sa toile d'origine

Signé et daté REMOND 1819

82 x 100 cm

Provenance

- France, collection particulière

*La frayeur les emporte, et, sourds à cette fois,
Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix.
En efforts impuissants le maître se consume.
Ils rougissent le mors d'une sanglante écume. [...]
À travers des rochers la peur les précipite.
L'essieu crie, et se rompt. L'intrépide Hippolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé.
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.
Excusez ma douleur. Cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
Il veut les rappeler, et sa voix les effraie.
Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.
De nos cris douloureux la plaine retentit.
Leur fougue impétueuse enfin se ralentit [...]
J'arrive, je l'appelle, et me tendant la main
Il ouvre un œil mourant, qu'il renferme soudain.*

Racine, *Phèdre*, 1677, acte V, scène VI, v. 1535-1560.

Le récit poignant de Théràmène qui décrit à Thésée la mort atroce de son fils, est au cœur de l'avant-dernière scène de *Phèdre*, chef-d'œuvre de Racine. À l'inverse de la mort de Phèdre qui clôt la pièce, celle d'Hippolyte n'est vue par les spectateurs qu'au travers de ce long monologue prononcé avec grande émotion par le gouverneur du prince qui l'avait élevé. Théràmène remplace, chez Racine, le messenger anonyme chargé de la même funeste mission dans les tragédies d'Euripide et de Sénèque dont le poète français s'était inspiré. Les auteurs antiques n'avaient en outre placé personne auprès du jeune homme mourant, tandis que Racine, par la bouche de Théràmène, relate l'arrivée

d'Aricie, l'aimée d'Hippolyte, qui accuse les dieux par un « triste regard », puis « tombe pâmée » dans les bras d'Ismène, sa confidente (vers 1574-1588).

C'est donc le théâtre classique français et non les sources antiques qu'avait employé Jean-Charles-Joseph Rémond lorsqu'il peignit *La Mort d'Hippolyte* que nous présentons. Au premier plan, il plaça le corps d'Hippolyte d'une blancheur morbide, la tunique rouge, rougie encore davantage par le sang. Sa tête sans vie repose sur la main de Théràmène. Le vieillard majestueux se tourne avec fougue et compassion vers la jeune fille aux habits de princesse, Aricie, dont les jambes flanchent, et Ismène, qui soutient *in extremis* sa compagne dévastée. À gauche, les roues éclatées du char et plus loin, le tronc d'arbre qui, d'après Sénèque, infligea la blessure mortelle au flanc du héros. À droite, on aperçoit les chevaux qui s'éloignent, les yeux rubiconds d'effroi et de folie. Enfin, derrière, se découpe la silhouette de la ville de Trézène nichée dans les rochers et bordée par la mer encore bourdonnante car elle vient d'engloutir le monstre marin qui avait apeuré les chevaux d'Hippolyte. Ce monstre fut envoyé par Poséidon à la demande de Thésée lui-même, convaincu de la liaison de son fils avec son épouse, Phèdre. C'est tout le récit de Théràmène, l'un des morceaux les plus célèbres de la poésie française, qui se retrouve ici dépeint. Mais, à l'inverse de ses illustres prédécesseurs, dont Charles Le Brun qui prit ce même sujet pour le frontispice de la première édition de la tragédie, le paysage prend le pas sur les figures humaines, dépassées par la monumentalité et l'impassibilité de la nature.

En effet, Rémond est un paysagiste, l'un des plus doués de la génération qui s'épanouit entre Pierre-Henri de Valenciennes et Corot et donne des artistes









Ill. 1.

Charles Le Brun.

La Mort d'Hippolyte.

Racine, *Phèdre et Hippolyte*, Paris, Barbin, 1677, frontispice.



Ill. 2.

Jean-Charles-Joseph Rémond.

Carloman blessé à mort dans la forêt d'Yveline.

Signé et daté Rémond 1821. Huile sur toile. 190 x 280 cm.

Louvre, inv. 7409.

tels qu'Alexandre-Hyacinthe Dunoy (1757-1841) ou Achille-Etna Michallon (1796-1822). Né à Paris d'un imprimeur en taille-douce, Rémond suivit, dès 1809, l'enseignement de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), peintre d'histoire néoclassique qui lui inculqua une solide connaissance de l'anatomie. En 1814, il entra à l'École des Beaux-Arts comme élève du paysagiste Jean-Victor Bertin (1767-1842). La même année, le jeune artiste présenta au Salon une *Église d'un village en Bourgogne* (n° 780). Trois ans plus tard, alors que l'Académie créait le Grand Prix de Rome du Paysage Historique remporté par Michallon, Rémond envoya une autre vue prise d'après nature (n° 639), mais signa deux tableaux, un *Paysage* très classique (Varzy, musée, inv. VP 272) et la *Mort d'Adonis* (Clamecy, musée)¹, tous deux de mêmes dimensions que notre peinture.

En 1819, date de notre *Mort d'Hippolyte*, Rémond était déjà un artiste reconnu. Il présenta au Salon deux grandes et ambitieuses peintures, *Paysage historique représentant Œdipe* (n° 941, 162 x 226,8 cm, localisation inconnue) et *Paysage Historique représentant Philoctète dans l'île de Lemnos* (localisation inconnue). Il obtint une médaille de seconde classe et une commande d'État pour la Galerie de Diane à Fontainebleau (*Carloman blessé à mort*, 190 x 280 cm, Louvre, inv. 7409, *ill. 2*).

La consécration arriva lors de la tenue du deuxième Grand Prix de Paysage Historique en 1821. Rémond remporta le concours à la majorité absolue des suffrages pour *L'Enlèvement de Proserpine* (114 x 146 cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. PRP 61, *ill. 3*). Le jury loua particulièrement la « conception très agréable », notant que « l'ensemble est harmonieux, que l'exécution est brillante et ferme, que celle des figures ferait honneur à un peintre d'histoire »². L'un des élèves de Rémond participa également à l'épreuve (probablement Frédéric-Étienne Villeneuve), ce qui fit dire aux critiques que la tenue du concours tous les quatre ans pénalisait l'artiste dont « la réputation et l'état sembloient assurés déjà par deux succès au Salon »³.

Après quatre années passées comme pensionnaire en Italie, Rémond revint en France et excella dans le genre du paysage composé nourri d'observation attentive de la nature. Il jouit d'un renom mérité, exposa jusqu'en 1848 aux Salons, reçut régulièrement des commandes d'État et ouvrit, vers 1827, un atelier où commencent notamment leur formation Théodore Rousseau et Eugène Fromentin.

Après son séjour romain, la manière de Rémond s'assouplit et se perfectionne, mais il restait fidèle aux doctrines néoclassiques et au style qui lui était personnel : une composition se développant à partir d'une perspective étagée, une



Ill. 3.

Jean-Charles-Joseph Rémond.

L'Enlèvement de Proserpine.

1821. Huile sur toile. 114 x 146 cm.

Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. PRP 61

ingénieuse répartition de la lumière qui éclaire ou laisse dans l'ombre certains éléments afin de renforcer l'illusion de l'espace, les fonds estompés sur lesquels se détachent les feuillages finement dessinés, la disposition gracieuse des personnages.

Notre tableau illustre à la perfection le talent de Rémond pour les paysages historiques et son intérêt pour les sujets dramatiques. Il est possible que le peintre destinait *La Mort d'Hippolyte* au Salon, mais préféra finalement y envoyer des œuvres plus imposantes. L'artiste reprit d'ailleurs ce même sujet pour un tableau monumental présenté au Salon de 1845, en montrant cependant cette fois-ci le héros juste avant sa chute (*Hippolyte*, n° 1412, 240 x 220 cm, localisation inconnue) : « l'artiste a représenté Hippolyte sur son char, emporté par ses chevaux à l'apparition du monstre dont le dos s'élève sur la mer comme une montagne humide. Le récit de Racine, suivi par M. Rémond, a heureusement inspiré le peintre qui s'est montré doublement habile en faisant un fort beau groupe de figure et de chevaux, et en plaçant cette scène dans un paysage-marine traité avec verve et vérité⁴. »

Dans notre peinture, le monstre a déjà disparu et seules quelques vagues brouillant la surface des flots rappellent sa présence. La nature est pénétrée du drame qui se joue au

premier plan, dans le clair-obscur à la fois réaliste et théâtral créé par les rayons de soleil traversant les frondaisons épaisses des arbres. Ce contraste se prolonge dans le paysage où les teintes froides et bleutées du ciel, de l'eau et des feuilles des arbres de la côte se disputent avec les coloris chauds et ocrés de la terre, des rochers et des personnages. De même, l'immobilité des hommes qui traduit leur stupeur s'oppose à la course effrénée des chevaux. Tel un dramaturge, Rémond fait ainsi interagir dans son œuvre des forces et des passions contraires, leur offrant pour cadre une nature somptueuse et déjà romantique.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Suzanne Gutwirth, « Jean-Charles-Joseph Rémond (1795-1875) premier grand prix de Rome du paysage historique », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1981, publ. 1983, n° 50, p. 189-218 (omis).

¹ Ce fut le sujet du Grand Prix de Rome du Paysage Historique de 1829.

² *Jugement définitif du 14 juillet 1821*, cit. Philippe Grunhec, Élisabeth Foucart-Walter, *Le Grand prix de peinture. Les Concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1983, vol. II, p. 73.

³ Étienne-Jean Delécluze, *Le Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 13 juillet 1821, p. 3.

⁴ *Idem.*, *Le Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 12-13 mai 1845, p. 2.

⁵ *Idem.*, *Le Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 12-13 mai 1845, p. 2.

François GUÉRIN

(Paris, 1717 - 1801)

13 | DIANE ET SES NYMPHES AU BAIN

Circa 1770

Huile sur toile rectangulaire (esquisse pour une composition ovale)

64,5 x 54 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Peintre et miniaturiste, François Guérin fut baptisé à Saint-Jean-en-Grève à Paris le 22 octobre 1717¹. Dans le registre, son père, Pantaléon Guérin, porte le titre de bourgeois de Paris, sans aucune indication quant à son métier. Il semble en tout cas bien établi dans la capitale et avoir des origines bourguignonnes : en 1713, c'est Pantaléon qui place son petit-cousin Nicolas, fils du défunt Jean Guérin, « laboureur à Cry » en apprentissage chez un menuisier². Pour son fils François, Pantaléon choisit un métier de peintre et le prestigieux atelier de Charles-Joseph Natoire. Cette formation est confirmée par plusieurs sources, dont la lettre de Natoire lui-même, envoyée le 6 mars 1754 de Rome à Antoine Duchesne (prévôt des Bâtiments du roi) et où il dit avoir laissé « une procuration à un nommé Guérin qui a été mon élève dans la peinture³ ».

Le jeune artiste est déjà qualifié de « peintre » dans la lettre de tutelle du 7 avril 1742 : orphelin de père, il devait attendre, pour s'émanciper, la majorité fixée à vingt-cinq ans⁴. Un autre acte notarié datant de 1747 montre Guérin membre de l'Académie de Saint-Luc⁵, la rivale de l'Académie royale, forte depuis 1705 de sa propre école de dessin. On retrouve notre artiste parmi les professeurs adjoints dès la première exposition de l'Académie de Saint-Luc en 1751 (il y présente notamment *Io changée en Vache* peinte pour le Concours de l'académie) et jusqu'en 1756⁶. Grâce sans doute à l'appui de Madame de Pompadour, il rompit ensuite brusquement avec l'institution pour entrer à l'Académie royale : agréé en 1761 comme « peintre de sujets de genre particulier en petit », il fut reçu quatre ans plus tard sur présentation d'« un petit tableau représentant un *Marché* ». Guérin fut de tous les Salons entre 1761 et 1783 en exposant des tableaux allégoriques et galants – souvent de format très réduit – et des portraits. Sa notoriété se concrétisa en 1777, avec la commande d'une « partie de



Ill. 1.

François Guérin.

Madame de Pompadour et sa fille Alexandrine.

Pierre noire, craie blanche, rehauts de sanguine sur papier bleu.

23,9 x 19 cm.

Sacramento, Crocker Art Museum.





Ill. 2-3.

François Guérin.

Jeune femme écrivant une lettre avec un enfant auprès d'elle. Jeune femme lisant une lettre.

Huiles sur zinc. 15,8 x 11,5 cm. Collection particulière.

Plafond, faisant suite de celui de M. Boullongne, l'aîné, à la Chambre des Requêtes du Palais ». L'année d'avant il avait marié sa fille, Madeleine Victoire, à Louis de l'Arbre, inspecteur des bâtiments du prince de Condé. François Guérin eut également deux fils : Thomas François (1756-1829) qui devint peintre et marchand de tableaux, et Louis Charles greffier au Châtelet.

Les premières œuvres connues de François Guérin, signées et datées de 1749, sont deux dessus de trumeaux représentant une *Allégorie d'architecture* et une *Allégorie de peinture* qui confirment le passage de l'artiste dans l'atelier de Natoire. Les figures féminines, les visages, les draperies et le coloris sont autant d'emprunts au maître, dont toutefois l'élève se distingue par une certaine liberté d'écriture. La figure de l'Architecture reprend à l'identique un dessin de Natoire (Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 2279). L'influence du maître est également très marquée dans *Junon dans son char* de Guérin⁷. Ce dessin est préparatoire à une toile exposée en 1752 et non localisée depuis, tout comme les grandes peintures religieuses ou mythologiques que Guérin

présentait au début de sa carrière et qui avaient conquis une clientèle composée essentiellement de magistrats et de financiers parisiens, tel Charles Savalette, garde du Trésor royal, qui possédait une *Léda* et une *Vénus embrassant l'Amour*.

Le vrai succès vint des œuvres les plus originales de Guérin, des huiles de petit format traitées comme des miniatures. On comptait parmi les amateurs de ce genre nouveau le miniaturiste Jean-Baptiste Massé⁸ et surtout Madame de Pompadour : l'abbé de La Porte note dans son *Observateur littéraire* que la plupart des « petits tableaux » exposés au Salon de 1761 provenaient de la collection personnelle de la marquise⁹. Dans sa chronique, le rédacteur ne tarit pas d'éloges sur l'artiste :

Dès en paroissant sur la scène, M. Guérin jouit d'un succès très-mérité dans le nouveau genre qu'il a entrepris. Ses ouvrages représentent des sujets familiers, dont quelques-uns néanmoins offrent de la galanterie. Sa manière est de réduire en petit, des objets qu'il exécute très-heureusement à l'huile ; &, sans rien perdre du côté de l'effet, il conserve tous les avantages qui rendent la signature précieuse.



Ill. 4.

François Guérin.

Vénus, amour et deux nymphes.

Signé *F.Guerin*. Huile sur toile. 83 x 129 cm.

Saint-Petersbourg, Ermitage, inv. 8419.

Dispersées en 1782 lors de la vente du marquis de Marigny, frère de la favorite, trois œuvres confirment les liens particuliers de Madame de Pompadour et de François Guérin dans les années 1750 : le portrait de sa protectrice avec sa fille Alexandrine morte en 1754 (huile sur cuivre, 31 x 24 cm, Genève, collection particulière) et deux huiles sur zinc représentant chacune une « Dame en habit du matin » accompagnée d'un enfant (*ill. 2-3*)¹⁰. L'esquisse dessinée du portrait est conservée à Sacramento (*ill. 1*) et les croquis préparatoires des deux zincs à l'Albertina (annotés « *fait pour Mad. De Pompadour* », sanguine, pierre noire, rehauts de blanc, 24,8 x 28,7 cm, inv. 12267 et 12266).

Parmi les œuvres connues et signées de l'artiste datant d'après son entrée à l'Académie, certaines, comme la *Joueuse de dominos* (huile sur bois, collection particulière) et le *Concert* dont il existe au moins trois versions, appartiennent au même genre de miniature à l'huile. En revanche, des peintures plus ambitieuses montrent que l'artiste sut s'adapter aux nouvelles tendances portées d'abord par François Boucher, puis par Joseph-Marie Vien¹¹, tout en restant irréductiblement fidèle aux enseignements de Natoire.

Notre tableau est à rapprocher de *Vénus, amour et deux nymphes* datant des années 1760-1770 qui mêle justement les influences de Natoire et de Boucher (*ill. 4*). On y retrouve la même conception de la figure féminine héritée de Natoire, très élancée avec des hanches généreuses, des pieds et des mains relativement petits et des cheveux bruns vaporeux. La femme fixant le spectateur confortablement assise au premier plan vient également du maître dont plusieurs compositions s'ouvrent avec cette figure qui feint de s'adresser au monde réel. De même, la manière très libre et broyée avec les contours bruns larges et appuyés, si elle est résolument la même que dans les petits tableaux de Guérin, semble elle aussi tenir de Natoire et de ses rares esquisses comme, par exemple, *Le Roi mage Balthazar et sa suite* (huile sur toile, 53,5 x 29 cm, Paris, collection particulière).

Parallèlement, la gestuelle de la déesse et des nymphes et leurs attitudes ne sont pas sans rappeler les *Trois Grâces supportant l'Amour* de François Boucher (après 1765, huile sur toile, ovale, 80 x 65 cm, Paris, musée du Louvre, inv. MI 1023). Le visage de Diane rappelle également les œuvres du peintre préféré de la marquise de Pompadour.

Enfin, certaines caractéristiques apparaissent comme propres à Guérin. Ainsi, la prédominance brune des coloris, la coexistence, dans la même œuvre, de parties sommairement ébauchées et délicatement travaillées ou, plus curieusement, les orteils peu détaillés. Le mouvement tourbillonnant, renforcé, dans notre peinture, par les parois de la grotte, est une constante dans l'œuvre de Guérin. Il suffit d'évoquer l'« Esquisse sur la Naissance de Mgr le Dauphin, annoncée à l'Hôtel-de-Ville aussitôt que la reddition de l'armée aux ordres du Général Cornwallis » exposée au Salon de 1783 et qui, malgré la différence de techniques, offre bien des points communs avec notre *Diane*.

Celle-ci n'est probablement également qu'une esquisse d'une composition ovale, mais sa présentation isolée date certainement du XVIII^e siècle. Car cette toile est un morceau de pure poésie, emplie de douceur jusque dans le ciel translucide agrémenté de légères touches roses à peine perceptibles, jusque dans les rochers qui semblent moelleux, jusque dans les regards et les sourires des nymphes. La réalisation quasi en camaïeu de bruns, rehaussés seulement de quelques roses et bleus célestes, mais aussi l'organisation de la composition en ovales concentriques – celui de la déesse, de ces compagnes, de la grotte, et, enfin, du cadre – confèrent à l'ensemble une grande unité et mettent l'accent sur la figure claire de Diane. Privée de tous ses attributs de divinité de la chasse, celle-ci n'apparaît alors que comme jeune femme prude et inconsciente de sa beauté qui s'apprête à se baigner dans les eaux d'une grotte, à l'abri des regards indiscrets, sauf ceux du spectateur.

A.Z.

Nous remercions M. Alastair Laing d'avoir confirmé l'attribution de notre œuvre.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, 2006, p. 217.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, version en ligne mise à jour le 6 juillet 2016, <http://www.pastellists.com/Articles/guerin.pdf>.
- Casimir Stryienski, « Deux tableaux de François Guérin », *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, p. 70-74.
- Casimir Stryienski, « François Guérin », *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, p. 307-310.
- Susanna Caviglia-Brunel, *Charles Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, Arthéna, 2012.

¹ Paris, BnF, Ms nouv. Acq. Fr.3240. Dans la littérature spécialisée, notre peintre est souvent confondu avec son homonyme, le graveur alsacien François Guérin, né en 1763 et mort en 1791 à Strasbourg.

² Paris, AN Min. Cent., XIII, 176, 29 août 1713. Dans ce document, Pantaléon est dit « bourgeois de Paris demeurant rue des Deux-Ponts paroisse Saint Jean-en-Grève ».

³ *Correspondance des directeurs d'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, pub. A. de Montaiglon et J. Guiffrey, t. XI, Paris, 1901, p. 18.

⁴ *Registre de tutelles*, Paris, Archives Nationales, Y4598 A, 7 avril 1742.

⁵ Paris, AN Min. Cent., X, 477, 17 novembre 1747. François Guérin y est abusivement dit « peintre de l'Académie royale ».

⁶ Jules Guiffrey, *Livrets des Expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris*, Paris, 1915, p. 6, 23, 55, 96.

⁷ *Junon avec son char et des amours*, pierre noire, rehauts de blanc sur papier bleu, 22 x 27,2 cm, Paris, Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts, inv. PM 245.

⁸ Dans son testament signé le 2 octobre 1765, Jean-Baptiste Massé déclare vouloir offrir à son associé Charles Godefroy, seigneur de Villetaneuse, grand amateur de peinture, plusieurs œuvres dont « un petit ouvrage de la composition de M. Guérin, élève de M. Natoire, représentant *Vénus qui commande à Vulcain des armes pour Enée*. Ce sujet, peint en huile, est un des mieux qu'il ait jamais faits en ce genre. Je souhaite qu'il ait autant d'agrément aux yeux de M. de Villetaneuse qu'il en a toujours eu aux miens. Il est retenu par un cercle dans une tabatière d'écaïlle noire toute simple. » (pub. Émile Campardon, *Un Artiste oublié : J. B. Massé, peintre de Louis XV, dessinateur, graveur*, Paris, Charavay Frères éd., 1880, p. 150).

⁹ « Plusieurs de ces morceaux appartiennent à Madame la Marquise de Pompadour » (*L'Observateur littéraire*, 1761, t. IV, p. 169 n.).

¹⁰ *Catalogue des différens objets de curiosités dans les sciences et arts qui composoient le Cabinet de feu M. le Marquis de Ménars*, Paris, hôtel de Ménars, février [18 mars et 6 avril] 1782, p. 13-14.

¹¹ Ainsi *Les Vestales* et *La Leçon de musique* (huile sur toile, 35,5 x 26 cm, signés et datés 1785, vente Versailles, Blache Antonini, 21 mars 1976, lot 69 et 70) ou *La Présentation de Notre Seigneur au Temple* peinte en 1783 pour le Maître Autel de l'église Saint-Christophe de Coubron.



Jacques LEBRUN, attribué à
(né à Courthézon, 1760)

14 | BRUTUS ET SON ÉPOUSE, PORCIA, FILLE DE CATON D'UTIQUE

1799

Huile sur toile, esquisse

36,2 x 49,4 cm

Provenance

France, collection particulière

Au Salon de 1777, Nicolas-Bernard Lépicié présenta l'un des deux grands tableaux qu'il venait de peindre pour Louis XV intitulé *Le Courage de Porcia* (n° 11, Lille, musée des Beaux-Arts, inv. P.489, *ill. 1*). Pour cette commande royale, le professeur adjoint de l'Académie reprit le récit moralisateur issu des *Faits et dits mémorables* de Valère Maxime et que le *Livret* du Salon reproduit mot pour mot (livre III, chap. II, 15) : ayant appris le projet de son époux, Brutus, d'assassiner César, Porcia demanda un rasoir, le fit tomber exprès et se blessa. À Brutus, venu aux cris des servantes, Porcia répondit que ce n'était pas par imprudence, mais en voulant essayer, si le complot échouait, avec quelle fermeté elle pourrait se tuer.

Le tumulte révolutionnaire fit ressurgir le texte de Plutarque, nettement plus dramatique et mettant en avant la détermination et la constance de Porcia. D'après l'historien, c'est en voyant son époux préoccupé et pour ne lui demander son secret qu'après avoir montré qu'une femme est capable d'endurer les pires maux, que Porcia se coupa :

« Elle fait sortir de sa chambre toutes ses suivantes, prend un couteau et se l'enfonce profondément dans la cuisse. Le sang coule en abondance ; les douleurs violentes sont bientôt suivies de la fièvre. Brutus, plein de trouble et d'alarmes, ne savait que penser ; alors Porcia, d'un air calme, lui montre la blessure qu'elle s'est faite, et lui rend compte de son motif. Brutus, ravi en admiration, lui fait part de tout le projet de la conspiration, et il n'eut pas lieu de se repentir de la confiance qu'il prit en elle, et qu'elle avait si bien méritée¹. »

Ce résumé de Plutarque provient du *Livret* de Salon de 1799. Le tableau présenté sous le numéro 185 et « appartenant à l'auteur » était l'œuvre de Jacques Lebrun. Comme

la plupart des participants des salons postrévolutionnaires, ouverts à tous les artistes et non plus seulement aux seuls académiciens, Lebrun ne donnait pas le nom de son maître dans la peinture, mais précisait seulement qu'il était originaire « du département de Vaucluse » et habitait rue de la Loi (actuelle rue de Richelieu). Outre *Porcia*, le peintre exposait une gouache représentant *Clytemnestre*, ainsi que deux portraits : « une personne occupée à écrire » et celui de la famille de l'artiste (n°s 185-188).

La carrière de Jacques Lebrun fut intimement liée à la Révolution. On sait d'après sa carte de sureté (établies à Paris sous la Terreur, ce sont les ancêtres des cartes d'identité) délivrée en décembre 1793 qu'il était né en 1760 et qu'il arriva à Paris en 1782, soit sous l'Ancien Régime². En 1793, on retrouve Lebrun sur la *Liste des citoyens envoyés à Paris par les assemblées primaires à la fête nationale de l'unité et de l'indivisibilité de la République du 10 août 1793* en tant que représentant du canton de Courthézon, district d'Orange, département des Bouches-du-Rhône³. La même année, il fut présent pour la première fois au Salon sous trois numéros : *Un Cadre contenant plusieurs miniatures*, *La Mort de Lucrece* mesurant de 195 sur 130 cm et *L'Hermitage habité par J.J. Rousseau, près de Montmorency, ou le Berceau de la nouvelle Héloïse* (n°s 602, 648, 649). Au Salon suivant, en 1795, Lebrun exposait un dessin allégorique représentant *La Loi ordonnant à la Justice de punir les auteurs des crimes du 2 et 3 septembre*, des miniatures et un portrait de Rousseau (n° 307-309). En 1796, ce fut une grande toile représentant *Emma (fille de Charlemagne) portant son amant sur ses épaules* (n° 259) et en 1798, des miniatures (n° 251). De toutes ces œuvres, seules subsistent quelques portraits en miniatures dont une conservée au Louvre et une autre au musée Carnavalet à Paris.





Ill. 1.

Nicolas-Bernard Lépicié.

Le Courage de Porcia.

1777. Huile sur toile. 323 x 259 cm.

Lille, musée des Beaux-Arts, inv. P.489.

Politiquement très actif, Lebrun fut membre de la Société républicaine des Arts instaurée pour révolutionner les arts en rompant avec le passé. On doit à l'artiste un vibrant « Discours prononcé à l'occasion de la plantation de l'Arbre de la liberté » en 1794, et une intervention vigoureuse lors de la séance du 15 avril 1795 (26 germinal l'an 2), où il affirma que les peintres des paysages et des fleurs ne peuvent rien sur les mœurs et ne sont pas utiles « au peuple et à sa régénération »⁴. L'écrit le plus connu de l'artiste est le grand article paru dans *le Moniteur Universel* sur le Salon de 1799⁵. S'il s'abstient d'évoquer ses propres œuvres comme *Porcia*, Lebrun y fait une critique virulente des portraitistes, trop nombreux à son goût – seuls Girodet et Sablet trouvent grâce à ses yeux –, et des artistes trop routiniers et imitateurs. Il loue les paysages de Valenciennes et de Bertin, les tableaux de genre de Boilly et Drolling, et plus particulièrement les peintures mythologiques d'Hannequin, Gérard, Garnier et Vernet, ainsi que les œuvres de Greuze, « remarquables par le sentiment, l'expression, l'harmonie qui caractérisent tout ce qui est sorti de son pinceau ».

Selon toute vraisemblance, notre esquisse est, sinon le tableau présenté au Salon, du moins un travail préparatoire. Non seulement elle correspond parfaitement à la description du *Livret*, mais surtout on y lit cette volonté d'un « retour des arts à leurs vrais principes » prôné par Lebrun. L'œuvre, de toute évidence, appartient à un artiste qui avait échappé à la rigoureuse école académique, mais fut sensible au courant néoclassique d'avant le Consulat et à l'art des maîtres tels que Greuze, Jean-Joseph Taillasson (1745-1809) et plus particulièrement Guillaume Guillon-Lethière (1760-1832). Cependant, la touche rapide et étalée, la lumière savamment distribuée témoignent d'un vrai métier.

Mais surtout, notre petit tableau surprend par son éloquence et son intensité théâtrale. Avec son architecture monumentale, la chambre de Porcia devient tel un temple antique. Point de servantes, si nombreuses chez Lépicié, mais seulement les deux époux et la statue du tribun Caton qui semble encourager sa fille par son geste d'orateur. De même, la petite entaille sur la jambe dans le tableau peint pour Louis XV devient ici une plaie béante d'où s'échappe le sang en abondance.

Le rouge du sang trouve son écho étonnant dans les semelles des sandales de Brutus, anticipant sa participation à l'assassinat de César. Le reste est peint dans une palette sobre et éteinte, entre bruns jaunâtres et bleus indigo, pour mieux se concentrer sur les attitudes dramatiques et volontaires des deux protagonistes et leurs visages. Celui de l'époux, sévère et anguleux est manifestement emprunté à Brutus de l'esquisse de Guillon-Lethière présentée au Salon de 1793 (collection particulière) ou à Caton dans la *Mort de Caton d'Utique* peint par le même artiste en 1795 (Saint-Petersbourg, Ermitage, inv. 1302). Quant à Porcia, sa face semble un masque de tragédie grecque, avec ses yeux dépourvus de blanc et sa bouche entrouverte.

A.Z.

¹ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Muséum central des Arts, d'après l'Arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 1^{er} Fructidor, an VII de la République française*, Paris, 1799, p. 36-37.

² Archives Nationales, F7/4796, n° 936, 14 frimaire [4 décembre 1793].

³ En août 1793, le district d'Orange fut rattaché au département de Vaucluse nouvellement créé.

⁴ *Aux armes et aux arts ! Peinture, sculpture, architecture, gravure : Journal de la Société républicaine des arts...*, éd. [Athanasie] Détournelle (Paris, [1794]), p. 189-193 ; *Journal de la Société républicaine des Arts*, Paris, 179[5], p. 310.

⁵ *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, n° 82, 22 frimaire an 9 [13 décembre 1800], p. 327.



Joseph CHINARD
(Lyon, 1756 - 1813)

15 | **BUSTE EN HERMÈS
DU GÉNÉRAL LOUIS CHARLES ANTOINE DESAIX (1768-1800)**

Circa 1801

Marbre blanc de Carrare

H. 64 cm, L. 43 cm, P. 33 cm

Provenance

- Collection de l'artiste, Lyon, rue de l'Observance
- Par héritage, sa veuve, Marie Berthaud, Lyon († 1839).
- Par héritage, son cousin, docteur Étienne Chinard (1786-1865).
- Vendu à Paris en 1839 avec les autres œuvres provenant de l'atelier de Chinard.
- Collection Alexandre Natanson (1867-1936), Paris.
- France, collection particulière aristocratique.

Exposition

- 1909, Paris, musée du Louvre, *Joseph Chinard*, p. 44, n° 70 (cat. par Paul Vitry).

*Parmi tous ces guerriers dans la fleur de leur âge,
Toi de qui la prudence égalait le courage,
Magnanime Desaix, que ce beau dévouement
Jette un durable éclat sur ton fatal moment !*

François de Neufchateau,

*Hymne sur la mort à l'occasion des éloges funèbres de Desaix,
Le Moniteur, 17 messidor an VIII (6 juillet 1800)*

« Dans les premiers mois de l'année 1813, M. de Polinière, médecin fixé à Lyon depuis peu de temps, passant un jour sur le quai de l'Observance, aperçut une belle maison de campagne, dans les jardins de laquelle étaient placées plusieurs statues en marbre. Il s'arrêta devant la grille pour les admirer, et voyant dans la propriété un homme dont l'aspect indiquait un état maladif, d'un âge avancé, il lui demanda le nom de propriétaire. Chinard, à qui il s'adressait, se nomma et le pria d'entrer pour examiner de plus près. M. de Polinière accepta avec empressement cette invitation, admira les statues, fit des compliments à l'artiste sur son talent¹. »

C'est probablement de ce M. de Polinière que Amédée Salomon de la Chapelle, auteur de la première grande étude sur le sculpteur Joseph Chinard, tenait la description des œuvres qui se trouvaient dans le jardin attenant à l'atelier de l'artiste, à l'angle du quai de l'Observance et de la montée



III. 1.

Andrea Appiani.

Portrait du général Desaix.

1801. Huile sur toile. 115 x 88 cm.

Versailles, inv. MV 5059.





Ill. 2.

Joseph Chinard.

Buste du général Desaix.

1800-1804, salon de 1808. Signé. Marbre. H. 82 cm.

Versailles, inv. MV 1590.

du Greillon. Toutefois, pour établir aussi précisément la liste des sculptures, le chercheur lyonnais devait également s'appuyer sur quelque document familial, non localisé aujourd'hui. D'après Salomon de la Chapelle, il y avait, dans ce jardin planté de beaux arbres, plusieurs socles sur lesquels étaient placées des statues en marbre, parmi lesquelles des divinités antiques, « un Cardinal, Phocion, Homère, une Gorgone, un Gladiateur mourant, le portrait de Desaix, une aigle impériale déployant vainement des ailes de 15 pieds d'envergure ».

D'après Vitry qui rédigea le catalogue de l'exposition monographique de 1909 au Louvre, l'aigle – qui n'est pas celle de la Fontaine Foscati de Marseille, détruit dès 1814 – et le buste de Desaix furent vendus ensemble à un collectionneur particulier. Mais seul le buste, alors dans la collection d'Alexandre Natanson, grand amateur d'art moderne, intégra l'exposition de 1909, catalogué sous le numéro 70, juste après le buste colossal du même Desaix conservé à Versailles (ill. 2).

Le général Desaix fut de ces personnages qui marquèrent le plus l'épopée napoléonienne. Tué à Marengo le 14 juin 1800, à l'âge de trente-deux ans et après avoir assuré la victoire, Desaix fut à la fois le grand héros des guerres du Consulat et son plus grand regret². À celui qui mourut sur le coup, foudroyé d'une balle en plein cœur, la version officielle contenue dans le troisième rapport sur la victoire de Marengo daté du 15 juillet, prêta une phrase lourde de sens, maintes fois rappelée lors de la pompe funèbre : « Allez dire au Premier consul que je meurs avec le regret de n'avoir pas assez fait pour vivre dans la postérité. »

Le portrait de Desaix tracé dans les éloges funèbres est moral et social, jamais physique. Or, le Consulat s'empessa de célébrer sa mémoire avec toute sorte de manifestations et de monuments, éphémères ou non, poussant les artistes à rivaliser d'ingéniosité. Médaille, mausolée, fontaine, quai, monument provisoire aux Invalides, tableaux, sculptures : aucun général ne reçut autant de marques d'honneur et d'estime que Desaix, tant de la part du Tribunat, des particuliers que du gouvernement.

Toutes ces œuvres ne pouvaient se contenter seulement des allégories et des attributs, mais devaient inclure le portrait du général sans toutefois disposer d'une effigie de référence. De fait, à l'inverse de Kléber à la longue chevelure ou de Marceau avec ses tresses, l'image de Desaix ne s'impose par aucun trait physique remarquable. Seul le dessin réalisé par André Dutertre pendant la campagne de haute Égypte est considéré aujourd'hui comme réaliste (Versailles, inv. MV 2441). La physionomie de Desaix n'y est pas particulièrement avenante : front fuyant, nez long, moustache qui dissimule un bec-de-lièvre, épaules tombantes qui soulignent une silhouette voûtée et accentuent un manque de prestance.

Le militaire héroïque est tout autre dans le tableau de Girodet peint en 1802 pour la Malmaison et intitulé *Ossian recevant les ombres des généraux français dans ses palais aériens* (musée national du château de la Malmaison). Devant les autres et accueilli par Ossian lui-même, Desaix a la figure élancée et romantique, le profil romain, le visage rasé, les cheveux serrés à l'arrière dans un catogan orné d'une bague. Il porte l'uniforme de général de division brodé de feuilles de chêne préconisé par le règlement du 7 août 1798 qu'il semble en réalité n'avoir jamais fait confectionner.

La transfiguration du héros dans le tableau de Girodet est très proche du *Portrait de Desaix* réalisé en 1801 par le milanais Andrea Appiani alors même qu'il s'inspirait du masque mortuaire pris par Angelo Pizzi sur ordre de Lucien Bonaparte (ill. 1). Le statuaire italien fut chargé de réaliser le buste de marbre destiné au cénotaphe de Desaix à l'hospice Saint-Bernard. La sculpture fut en effet bien plus

sollicitée que la peinture pour commémorer le vainqueur de Marengo, mais elle reflète la même perplexité des artistes face à l'iconographie changeante du général. Son visage n'est pas le même dans une statue de Gois, ordonnée pour orner le palais du Sénat au Luxembourg, ou dans le grand monument en bronze de Dejoux dressé place des Victoires. Aucune ressemblance entre le buste qui orne la fontaine de Percier et Fortin place Dauphine et celui commandé à Chinard pour compléter la série de généraux des Tuileries projetée par Bonaparte dès le 18 pluviôse an VIII (*ill. 2*).

Ancien élève de l'École royale de dessin de Lyon, puis du sculpteur Barthélemy Blaise (1738-1819), Chinard fut l'un des sculpteurs les plus recherchés du Consulat et de l'Empire, « membre associé non résident » de l'Institut depuis le 12 février 1796 et membre des académies de Lyon et de Carrare. Dans son atelier lyonnais, l'artiste eut à réaliser les portraits de personnalités les plus diverses, allant des notables et bourgeois aux généraux de l'Empire (Leclerc, Cervoni) et à la famille impériale. L'un des plus grands portraitistes de son temps, il n'aimait pas se répéter, adaptant à chaque fois la présentation de ses bustes avec une facilité d'invention étonnante, oscillant sans cesse entre le réalisme dans le rendu des matières et les inspirations classiques.

Commandé dès 1800, mais terminé en 1804 seulement, le buste en marbre de Desaix par Chinard fut exposé au Salon de 1808 et reçut un accueil mitigé de Denon qui avait très bien connu le général en Égypte. Dans un souci de réalisme, le sculpteur parvint à faire venir d'Italie le masque mortuaire, ce que désapprouva Denon : « l'artiste qui a sculpté le marbre ne l'a fait que d'après le masque estampé sur la figure après sa mort, et vous croirez toujours le voir à cet instant fatal [...] Cette vue pénible est peu convenante pour retracer les traits de ce héros tant de fois couronné des lauriers de la Victoire³. » Le directeur du Louvre se hâta de communiquer à Dejoux « les traits que la mort avait altérés ».

Rien n'indique que cette critique sous-entendait la réalisation d'un autre buste de Desaix et qui serait notre marbre. Selon toute vraisemblance, il précède au contraire celui de 1804. Plusieurs points corroborent en effet l'attribution de l'œuvre au sculpteur lyonnais et sa datation précoce. Tout d'abord, à l'inverse du marbre colossal exposé au Salon, celui que nous présentons possède les dimensions des autres bustes destinés aux Tuileries même si le nom de Desaix n'apparaît que vers 1803 dans la liste des sculptures demandées par l'Empereur. En outre, la présentation de notre buste reprend, presque à l'identique, celle du

Bonaparte Premier Consul réalisé en 1802 par Chinard et, de l'avis des contemporains, particulièrement réussi et éloquent quoique « peu ressemblant » (*ill. 3*). On retrouve ici le même réalisme du costume confronté à l'idéalisation extrême du visage, la même précision dans le rendu des broderies ou de la chevelure, la même volonté de dissimuler les côtés trop abrupts du buste en hermès. Deux détails surtout sont à remarquer : le bouton à moitié engagé de l'uniforme et la surprenante attache qui pend du côté droit. Celle-ci, que l'on crut, dans le buste de Bonaparte, être un bout replié du baudrier (chose impossible), provient en effet des armures de la Rome antique et correspond à la lanière de cuir qui relie entre elles les parties pectorale et dorsale. Chinard utilise cet objet pour y placer des symboles d'importance : un faisceau de licteur dans le portrait du Premier Consul, une boucle en forme de cygne dans celui de Desaix. Ce cygne pourrait être une allusion aux combats de Desaix dans les guerres d'Allemagne en 1793-1797, soulignés dans l'éloge funèbre de Garat, à moins qu'il n'évoque l'expédition d'Égypte avec Bonaparte.

Une certaine raideur et une attention portée davantage aux masses qu'aux détails infimes paraît s'expliquer par le fait que l'œuvre soit inachevée, ce dont attestent les ornements non sculptés de l'écharpe, le baudrier demeuré à l'état d'ébauche et l'absence de polissage final. L'exposition prolongée à l'extérieur, parmi les autres sculptures non terminées de Chinard, accentua cet aspect brut du marbre.

L'arrivée du masque mortuaire, demandé à Appiani dès septembre 1800⁴, mais reçu sans doute plus tard, fut probablement la raison pour laquelle l'artiste abandonna son œuvre pour entreprendre un buste nouveau. Il est vrai que, imaginé par Chinard, le visage de Desaix paraissait trop idéalisé et peu ressemblant, exception faite de la coiffure et du grain de beauté sur la joue droite. Le deuxième buste devait par ailleurs être plus conforme au goût du Consulat, tandis que le premier reflétait davantage les idées du Directoire. D'un côté, une référence antique, le torse nu et idéal d'un jeune héros, mais le visage marqué par la mort et lèvres entrouvertes. De l'autre, uniforme de général de division admirablement exécutée, coiffure au catogan révolutionnaire d'un réalisme étonnant, mais forte héroïsation des traits et le regard à la fois déterminé et rêveur, adressé à la fois à la postérité et à l'éternité.

A.Z.



Ill. 3.

Joseph Chinard.

Buste de Bonaparte Premier Consul.

1802. Terre cuite.

Collection particulière.

Bibliographie de l'œuvre

- Paul Vitry, *Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) au pavillon de Marsan (palais du Louvre)*, cat. exp. Paris, musée des Arts décoratifs, 1909-1910, p. 44, n° 70.
- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, t. I, 1898, p. 213 (« Le général Hoche (?) en costume militaire [...] M. Paul Vitry fait observer, avec raison, que c'est peut-être un buste du général Desaix. »).
- Willy Günther Schwark, *Die Porträtwerke Chinards*, Berlin, 1937, p. 75, cat. 120 (comme « buste d'un général, vers 1808 »).
- Amédée Salomon de La Chapelle, « Joseph Chinard, sculpteur. Sa vie et son œuvre », *Revue du Lyonnais*, 1896, t. XXII, p. 424.

Bibliographie générale

- J. Benoit, « Une série de bustes de généraux et d'officiers morts sous la Révolution et l'Empire », *La Revue du Louvre*, 1985, n° 1985-1, p. 9-20.
- Amédée Salomon de La Chapelle, « Joseph Chinard, sculpteur. Sa vie et son œuvre », *Revue du Lyonnais*, 1896, t. XXII, p. 77-98, 209-218, 272-291, 337-357, 412-442 ; 1897, t. XXIII, p. 37-52, 142-157.
- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, t. I, 1898.
- Annie Jourdan, « Bonaparte et Desaix, une amitié inscrite dans la pierre des monuments ? », *Annales historiques de la Révolution française*, 324, 2001, p. 139-150.

¹ Amédée Salomon de La Chapelle, « Joseph Chinard, sculpteur. Sa vie et son œuvre », *Revue du Lyonnais*, 1896, t. XXII, p. 425.

² Voir Bernard Gainot, « Les mots et les cendres », *Annales historiques de la Révolution française*, 324, 2001, p. 127-138.

³ Archives du Louvre, Correspondance, suppl. an XII-1807 p. 77, 10 vendémiaire an XIII (2 octobre 1804).

⁴ Lucien Bonaparte à Chinard, 15 fructidor l'an 8 (pub. S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, t. I, 1898, p. 213).



Auguste-Alexandre GUILLAUMOT

(Paris, 1815 - Marly-le-Roi, 1892)

16

VUE DU PAVILLON ROYAL DE MARLY EN 1710, VERS 1875 L'ABREUVOIR DE MARLY-LE-ROI, VERS 1857

Aquarelle et gouache sur traits de crayon et de sanguine. Encadrements au crayon. Essais de couleurs à l'aquarelle et inscriptions sur les marges

Signé A. GUILLAUMOT en bas à droite à la gouache rouge. Papier filigrané J. Whatman Turkey Mill sans date.

La *Vue du Pavillon Royal de Marly* possède des annotations autographes sur les marges qui correspondent aux bâtiments et pièces d'eau entourant le Pavillon Royal : *La belle font.* / *Pièce des Vents* / *château angle* / *Bassins des carpes* / *Salle Verte* [à gauche], *Marly le Roy* [en haut] 1710 [en bas] *Bâtiment de la perspective* / *Marches du château* [à droite] / *blanc jaune* / 1710 [en bas]

Cartels en laiton datant de la fin du XIX^e siècle portant le nom de l'artiste et la date de 1860 pour *L'Abreuvoir* et celle de 1710 pour le *Pavillon Royal*

45 x 61,8 cm (*Le Pavillon royal*)

44,8 x 61,5 cm (*L'Abreuvoir*)

Provenance

- Collection de l'artiste, Marly-le-Roi
- France, collection particulière

Il était fidèle aux traditions léguées par ses devanciers des dix-septième et dix-huitième siècles, et, ayant hérité du tempérament des Israël Sylvestre, des Perelle et des Rigaud, il en avait le talent spirituel et primesautier. Dessinateur habile et aquarelliste plein de verve, il savait communiquer à son burin la chaleur et la couleur de son crayon et son pinceau.

Eugène-Louis Viollet-le-Duc,

Vente suite au décès de M. Aug. Guillaumot père, peintre et graveur : aquarelles, dessins et eaux-fortes. Reconstitution du château et du parc de Marly et dessins divers, provenant de son atelier, vente Paris, 10 mai 1892, p. 4.

Présentés depuis la fin du XIX^e siècle et jusqu'à tout récemment dans un cadre commun de bois noir, nos deux dessins sont des témoins précieux et exceptionnels de l'attachement particulier du dessinateur d'architecture Auguste-Alexandre Guillaumot au château royal disparu de Marly. Tandis que l'*Abreuvoir* pris sur nature en 1857 marque le premier contact de l'artiste avec les vestiges de la demeure démolie un demi-siècle auparavant, la *Vue du château de Marly en 1710* réalisée vers 1875 couronne presque vingt ans de recherches et de fouilles passionnées en parvenant à rendre vie à la résidence favorite de Louis XIV.

Formé par le graveur Augustin-François Lemaître (1797-1870), Auguste-Alexandre Guillaumot exposa au Salon entre 1842 et 1891 dans la catégorie « gravure », mais également « peinture », « dessin » et surtout « dessin ou gravure d'architecture ». Dès 1845, il reçut sa première distinction, une médaille de 3^e classe, pour *Phalante et Æthra* d'après le bas-relief de Grégoire Giraud. Les œuvres d'une grande précision et d'une parfaite technicité de Guillaumot rendaient merveilleusement bien les monuments et leurs décors sculptés, et il se fit rapidement un nom dans l'illustration des ouvrages d'art comme la *Monographie de la cathédrale de Chartres* (A.-N. Didron, E. E. Amaury-Duval et J.-B. Lassus, Paris, 1842-1856) ou les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, vaste collection dirigée par Isidore Taylor¹.

Pour ce dernier ouvrage, l'artiste collabora avec Eugène Viollet-le-Duc et depuis, une solide amitié liait les deux hommes. Guillaumot fut ainsi l'un des principaux graveurs du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc publié à partir de 1854, puis prit une part active à l'*Encyclopédie d'architecture*. L'influence de l'illustre architecte et restaurateur fut déterminante dans la carrière de Guillaumot, au point que, n'ayant qu'un an de moins, il n'hésitait pas à se dire l'élève de Viollet-le-Duc lorsqu'il







MA. GUILLAU



Ill. 1.
Auguste Guillaumot.
L'Abreuvoir de Marly-le-Roi.
 1857. Gravure.



Ill. 2.
Auguste Guillaumot.
Le Bassin d'Apollon.
 Vers 1870 ?
 Crayon, aquarelle et rehauts de gouache sur papier.
 40 x 26 cm.
 Marly-le-Roi, Musée-Promenade, inv. 2014.2.12.

présentait au Salon ses dessins d'architecture et restitutions de monuments.

C'est également pour la collection dirigée par Viollet-le-Duc, *Promenades artistiques dans Paris et ses environs*, que Guillaumot grava l'abreuvoir de Marly-le-Roi en ruine (*ill. 1*). Présentée au Salon de 1857 (n° 3449), l'estampe annonçait l'étude sur le château de Marly préparée par l'artiste qui s'était épris du site à l'abandon. Paru la même année, le premier fascicule des *Promenades* – malheureusement suivi d'aucun autre – atteste de l'importance des recherches déjà entreprises par Guillaumot : il observa et dessina les vestiges du parc, copia les documents d'archives et réalisa ses premières restitutions, dont un plan à vol d'oiseau de la résidence la plus originale de Louis XIV². Le projet d'une monographie se concrétisa en 1865 avec la sortie d'un in-folio magistral richement illustré³. Pour autant, l'artiste ne cessa guère ses investigations, s'installant même à Marly-le-Roi. Les œuvres qu'il présentait au Salon à partir de 1857 concernaient presque exclusivement le château de Marly, tout comme la grande majorité d'aquarelles, dessins et croquis dispersés lors de sa vente posthume en 1892 (*ill. 2*).

Nos deux aquarelles n'apparaissent pas dans le catalogue de vente, vraisemblablement achetées par un amateur du vivant de Guillaumot, ce qui expliquerait l'année 1860 portée sur le cartel de *L'Abreuvoir* alors même que l'œuvre n'est pas datée. Il s'agit d'un dessin d'après nature, réalisé à main levée à la sanguine, puis retravaillé dans l'atelier au crayon et à l'aquarelle, avec une attention particulière portée aux verticales et à la perspective. Nul doute que cette feuille servit de modèle à l'estampe exposée en 1857 qui en reprend très exactement les moindres détails, exception faite de quelques modifications minimales : la partie gauche rognée, personnages présents autour du bassin, rendu plus minutieux. De fait, de tous les croquis et relevés réalisés par l'artiste lors de ses premières excursions à Marly, *L'Abreuvoir* méritait plus que tout autre les honneurs du Salon puisqu'il montrait la seule réalisation de Jules Hardouin-Mansart qui échappa à la démolition du château bien que privée des célèbres *Chevaux* de Coustou, conservés au Louvre.

Le second dessin, représente *a contrario* l'aboutissement de plusieurs années de recherches méticuleuses dans les archives, de relevés, de fouilles et de réflexions. Il paraît contemporain de l'aquarelle intitulée *L'Abreuvoir en 1700* datée de 1876 et exposée au Salon de 1878 (collection particulière, 57,5 x 97 cm). Plus ambitieuse, notre œuvre offre un point de vue inédit sur le pavillon royal et s'emploie à restituer les bâtiments dont seules quelques fondations subsistent, mais également les décors sculptés, les grilles, les bosquets, les pavillons et la



statuaire du parc. Le dessinateur se donna une date de 1710, soit la fin du règne de Louis XIV, afin de présenter les bassins des Carpes réalisés à partir de cette date d'après une idée de Pierre Lepautre et recouverts de carreaux de faïence dont Guillaumot avait découvert l'ornement lors de ses propres fouilles dans les années 1860-1870. La perspective est construite à la sanguine, mais surtout au crayon. L'ensemble est ensuite travaillé à l'aquarelle et à la gouache qui rehausse les dorures, les marbres et les jets d'eau. L'artiste s'amuse à peupler les lieux de courtisans vêtus avec grande exactitude – en 1875, Guillaumot publia un recueil de *Costumes au XVIII^e Siècle* – et marque la présence du vieux souverain par sa chaise roulante entourée de gardes.

En dépit de quelques erreurs (le dessinateur s'attache ainsi à rendre l'épaisseur des pilastres de marbre rose sur la façade du Pavillon royal, alors que les recherches récentes ont prouvé qu'ils ne dépassaient pas du mur), la reconstitution de Guillaumot est pleine de vie, ce qui la distingue des gravures d'époque ou des dessins des historiens d'architecture. Grâce à son talent de dessinateur et à son indéniable sensibilité artistique, le château disparu renaît dans toute sa splendeur baigné de rayons de soleil couchant qui projettent les ombres des arbres sur la terre des allées.

Nous remercions M. Bruno Bentz d'avoir très gentiment confirmé la datation de nos œuvres après examen *de visu*.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvres inédites)

- Bruno Bentz, « Auguste Guillaumot et la redécouverte du château de Marly », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, mis en ligne le 16 octobre 2015, <http://crcv/revues.org/13275>.
- Géraldine Chopin, « Enrichissement des collections du Musée-Promenade. Un ensemble de dessins d'Auguste-Alexandre Guillaumot », *Marly, art et patrimoine*, 9, 2015, p. 66-68.
- Auguste-Alexandre Guillaumot, *Château de Marly-le-Roi, construit en 1676, détruit en 1798, dessiné et gravé d'après les documents puisés à la bibliothèque impériale et aux archives*, Paris, A. Morel, 1865.
- Auguste-Alexandre Guillaumot, *Promenades artistiques dans Paris et ses environs. Architecture, sculpture, décoration*, Eugène Viollet-le-Duc (dir.), 1^{ère} livraison, Paris, A. Morel, 1857.

¹ L'ouvrage comporte vingt-quatre volumes parus entre 1820 et 1878. Guillaumot réalisa des planches pour ceux publiés entre 1845 et 1863 et qui concernaient la Picardie, la Bretagne, la Champagne et la Bourgogne.

² Auguste Guillaumot, *Promenades artistiques dans Paris et ses environs. Architecture, sculpture, décoration*, Eugène Viollet-le-Duc (dir.), 1^{ère} livraison, Paris, A. Morel, 1857, p. 7.

³ La gravure d'après *L'Abreuvoir* y occupe la planche 11 avec une précision « État actuel ».

François Jean SABLET

(Morges, 1745 - Nantes, 1819)

17

PORTRAIT D'UN NOTABLE NANTAIS EN REDINGOTE VERTE

Circa 1810

Huile sur sa toile d'origine

Signé *FSablet* en bas à droite

23,5 x 19,5 cm

Provenance

- France, collection particulière

François Jean Sablet, dit le Romain, naquit à Morges, petite ville suisse près de Lausanne. Son père, Jacob Sablet, fut décorateur et doreur, mais également marchand de tableaux et d'objets d'art, ce qui détermina le choix de carrière de François et de son frère cadet, Jacques Henri, dit Sablet le jeune (1749-1803).

François commença sa formation artistique à Berne, puis vint à Paris en 1767. Grâce aux lettres de recommandation obtenues par son père, il réussit à se faire admettre dans l'atelier de Joseph-Marie Vien, une véritable école qui prônait le retour vers l'antique. Cinq ans plus tard, Jacques Sablet le jeune rejoignit son aîné et, vers 1775, les deux frères traversèrent les Alpes accompagnant leur maître nommé directeur de l'Académie de France à Rome. Ce premier séjour italien fit gagner à l'aîné le surnom de Romain qu'il conserva toute sa vie.

De retour à Paris en 1777, François Sablet s'établit comme portraitiste et paysagiste et se maria. La tradition familiale veut qu'il ait été l'un des collaborateurs d'Élisabeth Vigée-Lebrun. Quoi qu'il en soit, il semble avoir reçu un grand nombre de commandes et mené une vie prospère, ponctuée de nombreux séjours romains. Il continua ces voyages jusqu'en 1796 malgré les relations franco-italiennes devenues tumultueuses après 1789. La Révolution ruina les finances de Sablet et l'obligea à revenir un temps en Suisse. Mais elle lui ouvrit également la porte du Salon qui n'était plus désormais réservé aux seuls académiciens. L'artiste y exposa dès 1791, et se fit recevoir membre de la Société populaire et républicaine des Arts en 1793. L'année suivante, au concours des esquisses ouvert par la Convention, il obtint un prix de 4 000 francs.

Naturalisé français en 1805, Sablet s'installa à Nantes où, aidé par l'architecte Mathurin Crucy, il acquit rapidement une grande considération et se constitua une clientèle fidèle

d'armateurs, négociants, artistes et notables qui sollicitèrent ses talents de portraitiste. Plusieurs de ces portraits, souvent de petit format, sont conservés au musée des Beaux-Arts de Nantes (*ill. 1*). Sablet peignait également de nombreux paysages et reçut, en 1812, une commande de la ville de Nantes pour le décor de la Bourse, soit six tableaux en grisaille imitant des bas-reliefs et retraçant diverses scènes du séjour de Napoléon dans cette ville.

Notre portrait d'un homme non identifié appartient à la période nantaise de Sablet et s'inscrit parfaitement dans cette production à destination des riches familles de la ville. Le format est réduit, la présentation en petit buste simple, le fond neutre, les vêtements sobres et aux couleurs foncées, les expressions retenues. Comme les petits portraits de Corneille de Lyon à la Renaissance, les tableaux de Sablet se concentrent sur le visage et quelques détails vestimentaires, n'omettant cependant jamais de rendre aussi fidèlement que possible les coiffures sophistiquées du Premier Empire. Comme son illustre prédécesseur lyonnais, l'artiste travaille directement d'après nature en modelant les volumes par touches fines et délicates qui épousent les formes et recréent, en se superposant, la brillance des iris ou la teinte chaude de la peau. Les traits s'étirent dans la chevelure et s'épaississent dans la cravate et le gilet rayé d'un rose pâle inattendu. Cette petite touche de fantaisie répond à la coiffure très recherchée du personnage, qui se découvre moins strict que ne le préconisaient les mœurs de la haute bourgeoisie nantaise.

A.Z.



Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Paul Marmottan, « Les peintres François et Jacques Sablet », *Gazette des Beaux-Arts*, 69^e année, 1927, vol. II, p. 193-210.
- Anatole Granges de Surgères, *Les Sablet. Peintres, graveurs & dessinateurs*, Paris, Rapilly, 1888.
- Anne Van de Sandt, *Les frères Sablet (1775-1815). Peintures, dessins, gravures*, cat. exp., Nantes, Lausanne, Rome, 1985.



Ill. 1.

François Jean Sablet.

Portrait de Mathurin-Michel Pecot, architecte.

Huile sur toile. 23,5 x 20,2 cm.

Nantes, musée des Beaux-Arts, inv. 702.



Henri-Frédéric SCHOPIN
(Lübeck, 1804 - Montigny-sur-Loing, 1880)

18

VISION DU CARDINAL DE RICHELIEU SUR SON LIT DE MORT

1871

Huile sur sa toile d'origine

Signé et daté *H. Schopin 1871* en bas à gauche sur la base de la balustrade

58 x 97 cm

Provenance

- Collection personnelle de l'artiste.
- Sa vente après décès, Paris, Drouot, 2 février 1881, Charles Pillet, expert Georges Petit, lot 30 (acheté 500 francs).
- France, collection particulière.

Expositions

- Paris, Salon de 1872 (hors concours), n° 1398.
- Vienne, 1873, Exposition universelle, France : Œuvres d'art et manufactures nationales, p. 142, n° 582.

« En se redressant, dans un dernier accès d'épouvante, [Richelieu] fait tomber le meuble sur lequel était placé son portefeuille, que Mazarin s'empresse de ramasser. » Telle est la brève description qui accompagne la *Vision du Cardinal de Richelieu à son lit de mort*, tableau présenté hors concours au Salon de 1872 par Henri-Frédéric Schopin, en faux pendant aux *Derniers instants de Duguesclin* (n° 1397). En deux peintures, l'artiste livrait ainsi aux visiteurs du Salon une véritable réflexion sur la disparition de deux illustres serviteurs de l'État, l'un – Du Guesclin – plus militaire, franc et chevaleresque, affrontant calmement la mort, l'autre – Richelieu – plus fin et machiavélique, tourmenté jusqu'à son ultime souffle par les fantômes des suppliciés sur ses ordres.

Frédéric Henri Charles Albert Schopin naquit dans la ville hanséatique libre de Lübeck. Sa famille s'y était arrêtée en revenant de Saint-Pétersbourg où son père, le sculpteur français Jean Louis Chopin (Paris, 1747-1815), travaillait à embellir les résidences de Catherine II. Notre peintre fut le cadet des cinq enfants et le seul à choisir un métier artistique. L'aîné, Jean dit Ivan Ivanovitch Chopin, demeura en Russie et fit une brillante carrière dans l'administration impériale. Jean-Marie et Jacques Dominique Chopin avaient quant à eux opté pour les lettres. La popularité grandissante du pianiste Frédéric Chopin, avec qui notre peintre n'avait aucun lien de parenté, l'obligea à modifier l'ordre de ses

prénoms et l'orthographe de son nom, mettant en avant sa naissance en Allemagne.

En 1820, Schopin entra à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier du baron Gros. Le portrait de « F. H. Chopin » figure dans le dessin de Louis-Léopold Boilly *Élèves de l'Atelier du Baron Gros* daté de cette même année (Paris, musée Carnavalet, inv. D5018). En 1831, après divers succès aux concours, Schopin remporta le Grand Prix de Rome avec *Achille poursuivi par le Xanthe*. Ses années romaines à la Villa Médicis se déroulèrent sous le directorat d'Horace Vernet, dont la manière l'influença fortement. Certaines compositions de Schopin furent gravées en pendant aux œuvres de Vernet.

De retour d'Italie en 1835, l'artiste débuta au Salon par cinq tableaux (n°s 1958-1962) : un paysage romain, un *Faune*, le surprenant *Portrait de Jules Janin* (Évreux, musée de l'Ancien Évêché) et surtout deux fresques historiques du XVI^e siècle qui lui valurent la médaille de première classe. Il s'agissait d'un sujet tiré de l'histoire florentine, *Les Derniers moments de la famille Cenci*, acheté par l'État pour le musée de Douai, et d'un fait terrible de l'histoire de France, *Charles IX signant l'acte de la Saint-Barthélemy* (localisation inconnue), peint à Rome l'année précédente¹. Ces deux toiles ambitieuses marquaient l'intérêt de l'artiste pour les événements importants de l'histoire récente, toujours dépeints à distance de la tragédie elle-même. Au déchaînement de violence de la Saint-Barthélemy, Schopin









Ill. 1.

Henri-Frédéric Schopin.

Le divorce de l'Impératrice Joséphine.

1846. Huile sur toile. 55,8 x 80,5 cm.

Londres, Wallace Collection, inv. P568.

préféra ainsi la décision douloureuse d'un roi signant l'arrêt de mort de ses nombreux sujets. De même, plutôt que de représenter le meurtre de Francesco Cenci par ses enfants et son épouse, le peintre choisit de figurer la marche de la famille parricide vers l'échafaud. Multipliant les personnages, Schopin se posait en peintre des émotions, fuyant l'attrait de la narration et recherchant l'intensité dramatique dans les regards et les attitudes : ses toiles paraissent des scènes de théâtre ou d'opéra.

Aurolé de ce premier succès, Schopin poursuivit une carrière de peintre d'histoire académique qui ne souffrit guère des bouleversements politiques. Il fut présent à presque tous les Salons jusqu'en 1879, ainsi qu'aux expositions universelles et aux nombreuses manifestations en province. Abordant tous les genres, loué pour sa touche preste et vigoureuse, l'artiste fut surtout réputé pour ses compositions à multiples figures traitant des sujets bibliques, littéraires et tout particulièrement historiques, à l'instar du *Divorce de Napoléon et de Joséphine*, présenté au Salon de 1847 et aussitôt acquis par le duc de Morny (*ill. 1*). Schopin œuvra pour la galerie des Batailles de

Versailles, l'ancien Hôtel de Ville de Paris, le palais des Consuls à Rouen et la chapelle Saint-Saturnin de Fontainebleau. Napoléon III fut parmi ses admirateurs. En 1854, il lui acheta *La Toilette d'Esther* et lui commanda une toile sur le thème d'un rendez-vous de chasse à la Croix de Toulouse dans la forêt de Fontainebleau : la cour ne venant pas au château, Schopin ne put terminer son tableau. Six ans plus tard, l'empereur visita son atelier et acquit quatre autres peintures pour sa collection personnelle : deux toiles religieuses et deux tableaux orientalistes².

Les deux peintures présentées au Salon de 1872 par l'artiste âgé de soixante-huit ans renouaient avec le dramatisme des débuts de sa carrière, quelque peu émoussé sous le Second Empire. À son habitude, il choisit de peindre deux agonies de grands hommes du passé, plutôt que leur mort. Son *Du Guesclin* n'est pas, comme chez Nicolas-Guy Brenet ou Antoine Rivoulon, le défunt honoré par les vaincus, mais « il confie son épée de connétable au maréchal Sancerre, le chargeant de la remettre au roi Charles V. » Sujet inédit, la disparition de Richelieu ne fut jusqu'alors traitée que par Philippe de Champaigne, auteur d'un

étonnant tableau qui montre le cardinal expiré, allongé dans son lit, son corps meurtri caché sous les couvertures et son visage creusé par la maladie et la mort (huile sur toile, Institut de France). Schopin imagina Richelieu encore plein de vigueur et transforma ses derniers instants en une véritable pièce de théâtre, puisant son inspiration chez les historiens Jules Michelet³ et Jean Baptiste Capefigue. Ce dernier commença sa relation de la mort de Richelieu par ce passage qui semble décrire notre peinture :

« Une politique altière, implacable d'ailleurs, use les ressorts de l'existence ; chaque acte de sévérité sanglante enlève un jour de repos, quelques nuits de sommeil, et les images d'échafauds qu'on a dressés vous poursuivent en spectres menaçans. La fin politique de Richelieu est abreuvée de soucis et de maladie, il n'a plus de calme⁴. »

S'éloignant sciemment des documents d'époque qui décrivent les derniers instants du ministre apaisés et chrétiens, Schopin en donna une représentation magistrale et tragique, mettant en scène Richelieu saisi par une apparition dantesque d'un bûcher et de têtes de mort aux orbites exhalant la lueur d'outre-tombe.

Pour un meilleur effet, le peintre condense en un seul instant plusieurs visites que Richelieu reçut l'avant-veille et la veille de sa mort le 4 décembre 1642. Dans sa chambre au Palais Cardinal – non conservée, Schopin dut en imaginer les meubles et le riche décor sculpté et doré –, plusieurs personnages se pressent ainsi autour du lit à courtines entrouvertes séparé du reste de la pièce par une balustrade parfaitement incongrue car réservée au roi seul. Près du bureau où sont disposés un globe terrestre, un encrier, des papiers et le sceau royal, le peintre place Mazarin, le successeur de Richelieu imposé au roi par le mourant lui-même. Déjà aux affaires, Mazarin recueille le portefeuille contenant les papiers d'État posé sur la chaise que Richelieu renverse. Au pied du lit, se tient Louis XIII, confortablement installé dans un fauteuil alors que toutes les sources le décrivent déjà très affaibli : la mort emporta le souverain cinq mois plus tard. Derrière le roi, on reconnaît la duchesse d'Aiguillon grâce à ses habits de veuve. La nièce préférée du cardinal demeura auprès de son oncle jusqu'au matin du 4 décembre lorsque Richelieu la pria de partir, ne voulant pas lui infliger le spectacle de son agonie. La présence des dames autour de la duchesse est moins aisée à expliquer, d'autant que l'on sait que la « chambre [de Richelieu] étoit pleine d'évêques, d'abbés, de seigneurs & de gentilshommes⁵ ». De même, c'est sans doute pour mieux évoquer les actions du ministre que Schopin figura, derrière le lit, l'éminence grise de Richelieu, le père Joseph, pourtant mort en 1638. Le buste de Henri IV au-dessus de la cheminée évoque un autre disparu, le

fondateur de la dynastie des Bourbons, et fait penser à la statue du Commandeur qui accompagna Don Juan en enfer. Enfin, l'homme dressé dans l'entrebâillement de la porte et entouré des gardes armés semble être Jean-Arnaud du Peyrer, comte de Tréville, capitaine des mousquetaires, dont le cardinal obtint le renvoi le 26 novembre le croyant mêlé à la conspiration de Cinq-Mars.

La répression de ce complot par Richelieu et l'exécution en septembre 1642 de Cinq-Mars et de François-Auguste De Thou, dont Michelet et Capefigue louent longuement le courage, trouve, chez Schopin, son expression dans l'effroyable apparition au-dessus du prie-Dieu du cardinal. Mais cette vision macabre ne l'empêche pas de composer une œuvre lumineuse et claire. D'un pinceau agile et précis, il soigne les détails, le raffinement d'un col en dentelle ou le moiré d'un coussin de velours, le vaporeux d'un plumet ou l'évanescence d'une fumée. Les couleurs servent l'effet dramatique. L'harmonie blanche du cardinal au visage émacié, dans ses draps immaculés, n'est rompue que par le rouge de la calotte. Au-delà, costumes et décor sont parés de couleurs chaudes ocrées où dialoguent les nuances de vert émeraude et une multitude de rouges, allant du rose pâle d'un éventail à la pourpre cardinalice, rehaussées de quelques touches de bleu intense de l'habit royal, du porte-feuille ou du ruban de Saint-Esprit.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie, des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1872*, Paris, 1871, p. 212, n° 1398.
- Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier, 1873, « L'Art Français en 1872. Revue du Salon », p. 334.

¹ Ce tableau fut remarqué par la critique dès son exposition en 1834 parmi les envois des pensionnaires de Rome. Il est longuement décrit par Alfred Moquin-Tandon dans son *Journal (Un naturaliste à Paris sous Louis-Philippe : journal de voyage inédit (1834))*, Paris, 1943, p. 162-163.

² Catherine Granger, *L'Empereur et les Arts. la liste civile de Napoléon III*, Paris, école des Chartes, 2005, p. 208-209, 622-623.

³ Jules Michelet, *Histoire de France*, t. XII. *Richelieu et la Fronde*, Paris, 1840, p. 265 sq.

⁴ Jean Baptiste Capefigue, *Richelieu, Mazarin, la Fronde et le règne de Louis XIV*, 8 vol., Paris, 1836, vol. VI, p. 128.

⁵ Père Gabriel Daniel, *Histoire de France depuis l'établissement de la Monarchie française dans les Gaules*, nouv. éd. augmentée, t. XV, Paris, 1756, p. 576) (cit. par Capefigue sans mention de source, *op. cit.*, p. 128).

Pio JORIS

(Rome, 1843 - 1921)

19

PORTRAIT D'UNE FEMME ORIENTALE DE PROFIL GAUCHE

Circa 1890

Huile sur toile

Signé et situé en haut à droite *P. Joris Roma*

61 x 41 cm

Provenance

- Chili, collection particulière

Œuvre en rapport

- Une eau-forte en contrepartie fut tirée par l'artiste (*Giovane donna in costume di profilo*, 17 x 120 cm, vente Finarte, Milan, 16 janvier 1982, lot 97).

Originaire de la région de Trente, Pio Joris grandit à Rome auprès d'un père antiquaire et grand amateur d'art. La maison de la famille Joris abritait l'atelier d'un peintre napolitain, à qui le jeune garçon dut son goût pour le paysage, et son choix d'embrasser le métier d'artiste. Pio Joris n'avait que douze ans quand il intégra l'Institut des Beaux-arts dépendant de l'Académie de Saint-Luc ; il s'y illustra en remportant chaque année plusieurs premiers prix, avant de fréquenter un an l'Académie, en 1861. Cette même année, le jeune homme séjourna à Florence avec son père. La visite de l'Exposition internationale florentine fut une révélation. Il fut séduit par Domenico Morelli, Filippo Palizzi ou Giuseppe De Nittis. A son retour à Rome, décidé à redoubler de travail, il s'engagea dans l'atelier d'Achille Vertunni, auprès duquel il acquit une précieuse expérience. En 1866, il séjourna à Naples en compagnie du maître, peignit Capri et la côte sorrentine, expérience fondatrice dans sa vie d'artiste. L'année suivante, cet homme jovial et expansif, d'une affabilité teintée d'ironie, installait son premier atelier Via Flaminia.

Habile et fécond, Pio Joris ne négligea aucune technique, et affronta tous les genres. Il fut le peintre de la douceur romaine, des scènes pittoresques saisies au détour des rues ; les paysannes en costumes traditionnels côtoient les lavandières ou les processions religieuses de dévotion populaire. Paysagiste aux accents impressionnistes, il réalisa d'innom-

brables vues de la campagne italienne, autour de Rome, Naples ou Venise.

Dès les années 1870, les envois de Joris dans les expositions étrangères lui assurèrent une notoriété internationale durable. Grâce à l'entremise de Mariano Fortuny, qu'il admirait, il fut lié au marchand d'art Alphonse Goupil par contrat entre 1868 et 1875. Après une médaille d'or à l'Exposition internationale de Munich en 1869, on le trouva en Espagne, à Londres, Berlin, Saint-Petersbourg, ou encore au Salon de Paris, où il fut souvent primé. En 1900, à l'Exposition Universelle de Paris, l'artiste reçut conjointement une médaille d'or et la Légion d'Honneur.

Sous le pinceau de Pio Joris, la grâce féminine s'incarne chez des femmes du peuple, paysannes ou lavandières, au gré de portraits délicats ou de charmantes silhouettes en pied, parées de leurs costumes traditionnels. Joris tint de sa mère, couturière de son état, un goût prononcé pour les vêtements, les étoffes, les matières. Il a portraituré ici une jeune femme du Maroc, qui pose gravement, en buste et de profil, à la manière des monnaies antiques ou des portraits de la Renaissance florentine. Le peintre aime cette disposition, qu'il utilise par exemple dans la *Figura di Donna* (huile sur carton, 28 x 22 cm, collection particulière).

Tendu à l'arrière-plan, un velours violet indigo tient lieu de décor. Les traits délicats sont ceux d'une toute jeune femme, saisie dans une expression mystérieusement retenue.



Ses cheveux noirs sont rassemblés en arrière et coiffés d'un foulard rouge brodé d'argent et orné d'un gros gland. Une riche parure traditionnelle garnie de pièces d'or et de perles rouges ceint la tête de la jeune femme ; ses longs liens de soie rose s'entremêlent aux cheveux et retombent en pompons de fil d'argent sur l'épaule. Une veste en damassé bleu, à motif végétaux, se ferme par un laçage sur le corsage blanc. Une ceinture multicolore, des colliers d'or et de perles de corail, et des boucles d'oreilles en or estampé complètent la tenue d'un grand raffinement. Étrange détail, ses mains sont serrées autour d'un poignard, dont on distingue la poignée d'argent et le fourreau rouge à la chappe ouvragée.

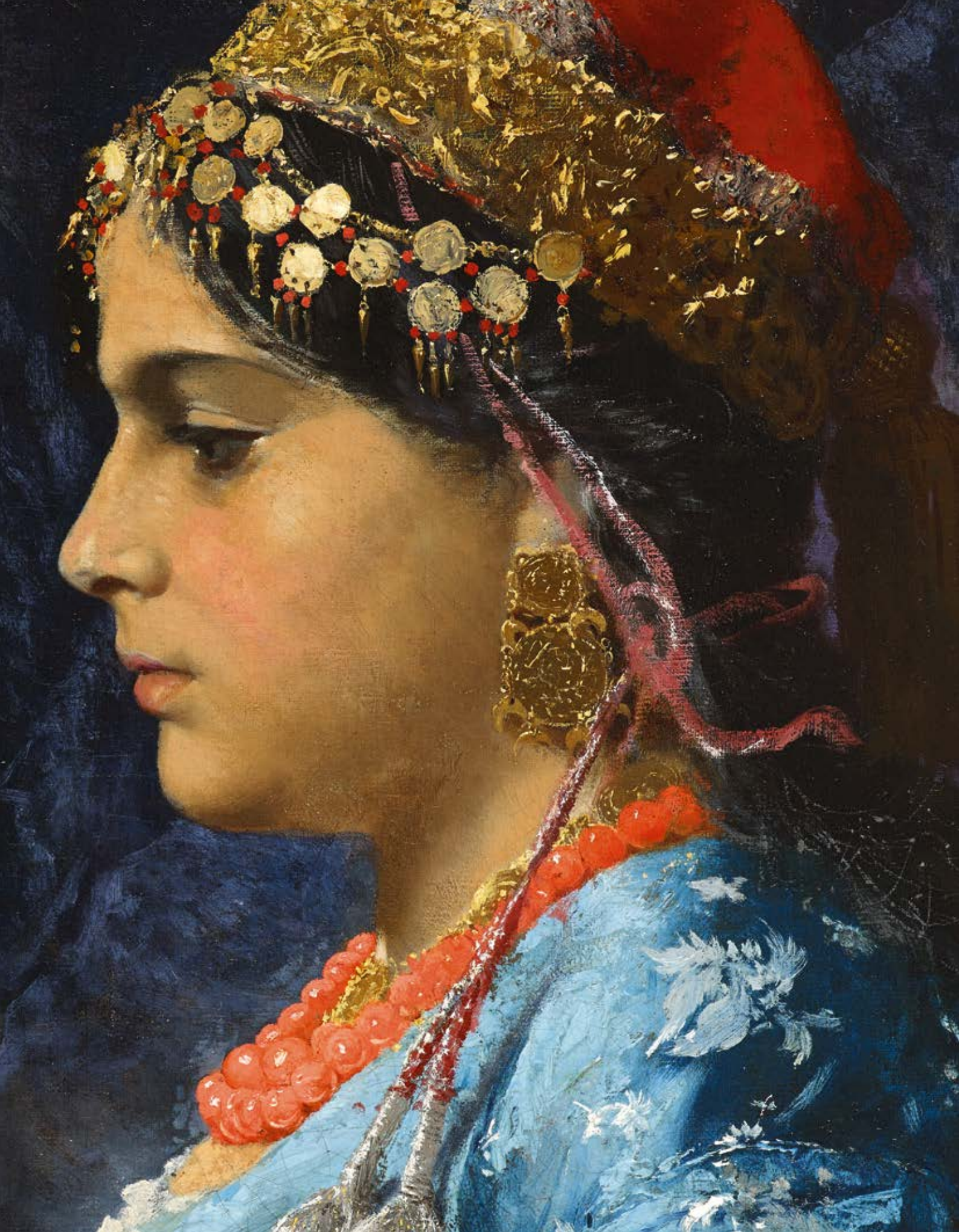
Orientaux ont parfois traversé l'œuvre de Pio Joris, à l'instar du fier portrait d'*Ottoman* (aquarelle sur papier, 35,6 x 24,1 cm, collection particulière), ou de l'énigmatique figure d'une femme orientale aux yeux baissés (huile sur toile, 45,5 x 30,5 cm). Loin des scènes de genre croquées à l'aquarelle, ce sont des portraits d'atelier savamment composés, parvenant, comme ici, à réunir avec bonheur la beauté formelle de l'image, et le mystère d'une identité qui ne se dévoile qu'à peine.

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Pier Andrea De Rosa, Paolo Emilio Trastulli (dir.), *La campagna romana da Hackert a Balla*, cat. exp., Rome, Museo del Corso, 2001, p. 259-260.
- Egidio Marie Eleuteri, *La memoria di una città. Roma e il suo Agro nella pittura dell'Ottocento*, Rome, edizioni Millenium, 2001, p. 180.
- Angiola Canevari, Giulia Fusconi, « Pio Joris (1843-1921). Un pittore di Roma capitale tra Napoli e Parigi », *Bollettino d'arte*, 107, 1999, p. 37-68.





Suzanne BIZARD

(Saint-Amand-Montrond, 1872 - Paris, 1963)

20 | JEUNE FEMME EN HABIT MÉDIÉVAL

Circa 1900

Bronze, patine dorée. Fondateur Ernest Louis Mottheau (1841-1905) (sans cachet)

Signé *Suzanne bizard* sur la base

H. 14, L. 14,5, P. 9 cm

Provenance

- France, collection particulière

Vers 1920, Albert Harlingue, occupé à composer une série de portraits de sculpteurs parisiens, vint photographier Suzanne Bizard dans son atelier situé avenue de Breteuil (*ill. 1*). Plutôt que d'apparaître, comme la plupart de ses confrères masculins, en modelant quelque œuvre, l'artiste choisit de poser très simplement, près de sa réalisation la plus ambitieuse intitulée *L'Honneur et l'argent*. Elle est vêtue d'un chandail de laine et d'un pantalon ample maculé de taches de plâtre, mais ses cheveux sont rangés dans un élégant chignon à la mode d'avant la Grande Guerre qui contraste avec l'austérité de sa tenue de travail. Les mains dans les poches, elle regarde calmement le spectateur, un charmant sourire aux lèvres, s'affirmant comme femme et sculpteur.

Irène Marie Suzanne Bizard naquit en 1872 à Saint-Amand-Montrond dans une famille aisée et artistique. Son père, Sylvain François Félix Bizard, était entrepreneur, tandis que son oncle maternel, François Moreau de Charny, était aquarelliste, poète et écrivain. Très tôt attirée par la sculpture, Suzanne vint à Paris, où elle suivit notamment l'enseignement d'Alexandre Falguière. Membre de la Société nationale des Beaux-Arts, puis de la Société des Artistes français et de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, elle exposa des bustes, des plâtres et des statuettes aux Salons et dans diverses manifestations de 1893 à 1930. En 1900, elle obtint une mention honorable pour *Vers l'idéal* (n° 1846), acheté par l'État. Il s'agissait d'une statue en plâtre représentant une jeune femme nue, élancée et gracieuse, tendant ses bras vers le ciel, un dragon et un crâne sous ses pieds. Présentée trois ans plus tard, l'allégorie monumentale *L'Honneur et l'argent* fut également retenue par l'État (n° 2543). Personnifiant l'Honneur, la belle jeune femme résistait sans difficulté aux efforts déployés par l'Argent violent et musculeux pour la renverser. Loué par la critique,



Ill. 1.

Albert Harlingue.

Suzanne Bizard dans son atelier.

Photographie. Vers 1920.

le groupe fit connaître l'artiste en France, mais également à l'étranger.

Moins spectaculaires, les envois suivants de Bizard au Salon étaient souvent remarquables et lui valurent la médaille de bronze en 1913. Sa manière alors était tout autre, les œuvres d'un grand réalisme ayant succédé aux allégories poétiques d'Art Nouveau, à l'instar de la *Quiétude* (salon de 1909), portrait d'une vieille femme assise. Après la guerre, le style de Bizard s'épura pour se fondre dans l'Art Déco. L'artiste renoua avec les nus, mais se tourna également vers la représentation des enfants et la sculpture animalière où elle excellait, laissant libre cours à sa malice naturelle.

Notre petit buste date des débuts de la carrière de Suzanne Bizard, marqués par la recherche symboliste et décorative





Ill. 2.

Suzanne Bizard.

Buste d'une jeune femme en habit médiéval.

Vers 1900.

Albâtre, marbre gris. 40 x 37 cm. Collection particulière.

propre au tournant du siècle. Tel le prolongement de ses grands nus, libérés et sensuels, le buste d'une mystérieuse princesse médiévale, avec ses yeux baissés, ses habits richement brodés et ses coiffes sophistiquées, fascine l'artiste. Inlassablement, Bizard revient vers cette figure, la sculptant en bronze, en albâtre, en marbre ou dans une technique mixte : ivoire et bronze, albâtre et marbre (ill. 2). Admirablement ciselé, notre buste apparaît comme l'aboutissement de cette quête de l'insaisissable. Le visage de la jeune femme, aux traits fins et yeux en amande mi-clos, évoque les *Madones* du Quattrocento et les peintres de la Renaissance du Nord. Délicatement tressés, ses cheveux s'échappent de la coiffe savamment repliée pour descendre dans le dos et disparaître sous le bord richement orné de la robe. Une guimpe fine se devine grâce à quelques plis : elle recouvre le long cou et la gorge de la belle dame. La sobriété de la robe est rompue par un imposant bijou qui se déploie en deux volutes sur la poitrine. Ni broderie, ni orfèvrerie, il souligne l'irréel de la princesse, son inexistence, son détachement du matériel et de l'histoire. Car derrière la légèreté décorative de la jeune femme se reconnaît le questionnement de l'artiste et de son époque sur l'idéal, la beauté, le rêve ou l'illusion.

A.Z.



Fernand LE GOUT-GÉRARD

(Saint-Lô, 1856 - Paris, 1924)

21 | BRETONNES RENTRANT DU TRAVAIL
À LA POISSONNERIE DE L'ÎLE DE SEIN

Circa 1900

Pastel sur papier monté sur châssis

Signé *FL* au crayon en bas à gauche et *F Le Gout Gerard* à la pierre noire en bas à droite. Le titre est inscrit au crayon au revers du montage

65 x 54 cm

Provenance

- France, collection particulière

Exposition

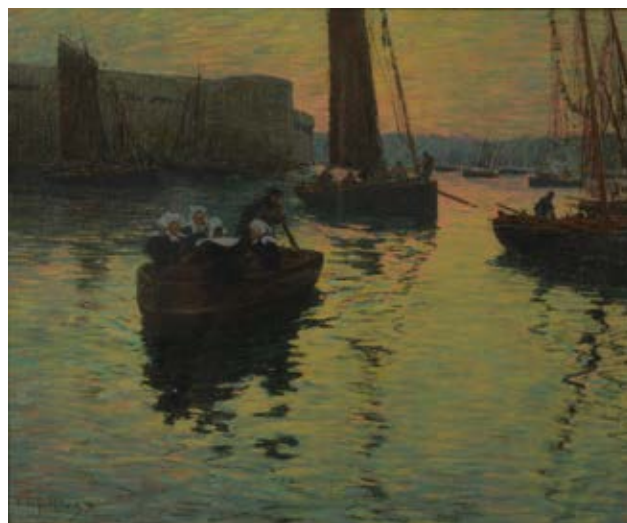
- Mulhouse, sans date (d'après une étiquette au revers).

Couchers de soleil en baie de Concarneau, femmes et enfants attendant au port le retour des pêcheurs, foules massées sur les marchés... L'univers pittoresque de Fernand Le Gout-Gérard n'eut de cesse de séduire les amateurs d'une Bretagne populaire et poétique, reflet d'un passé désormais révolu.

Enfant de Normandie, Le Gout-Gérard abandonna à trente-trois ans une carrière dans l'administration du Trésor pour lui préférer l'activité de peintre. Exposant au Salon des artistes français dès 1889, puis à la Société Nationale des Beaux-arts à partir de 1894, Le Gout-Gérard fut également apprécié à l'étranger, notamment à la *Pastel Society* de Londres. En 1900, il fut nommé peintre de la Marine, un an avant l'entrée dans ce corps prestigieux de Ziem et de Signac.

L'artiste découvrit Concarneau dans les années 1890, et s'y établit définitivement en 1903. Sa villa, Ker Moor, lui offrait un grand atelier en surplomb de la baie. Résidant à Paris l'hiver, il peignit également Venise, la Grèce, ou encore l'Afrique du Nord, mais ce sont ses vues de Bretagne – Concarneau, Quimper ou Douarnenez – qui le feront passer à la postérité.

Le Gout-Gérard éprouve une prédilection pour les ambiances crépusculaires. Il saisit au soleil couchant cette barque de bretonnes rentrant de la poissonnerie de l'île de Sein. De nombreuses espèces de poissons abondent autour de l'île rocheuse, qui est alors un centre de pêche actif. On y prépare notamment le congre, exporté à Bordeaux puis redistribué dans le sud de la France et l'Espagne.



Ill. 1.

Fernand Le Gout-Gérard.

Passeur.

1899. Pastel sur papier.

Collection particulière.



Le petit voilier progresse vent arrière, la voile gonflée est illuminée par les dernières lueurs du couchant. Les bretonnes qui y sont groupées, silhouettes noires coiffées de blanc, sont voûtées par le poids du labeur du jour. On les sait du continent, à la différence des Iliennes qui portent une coiffe noire.

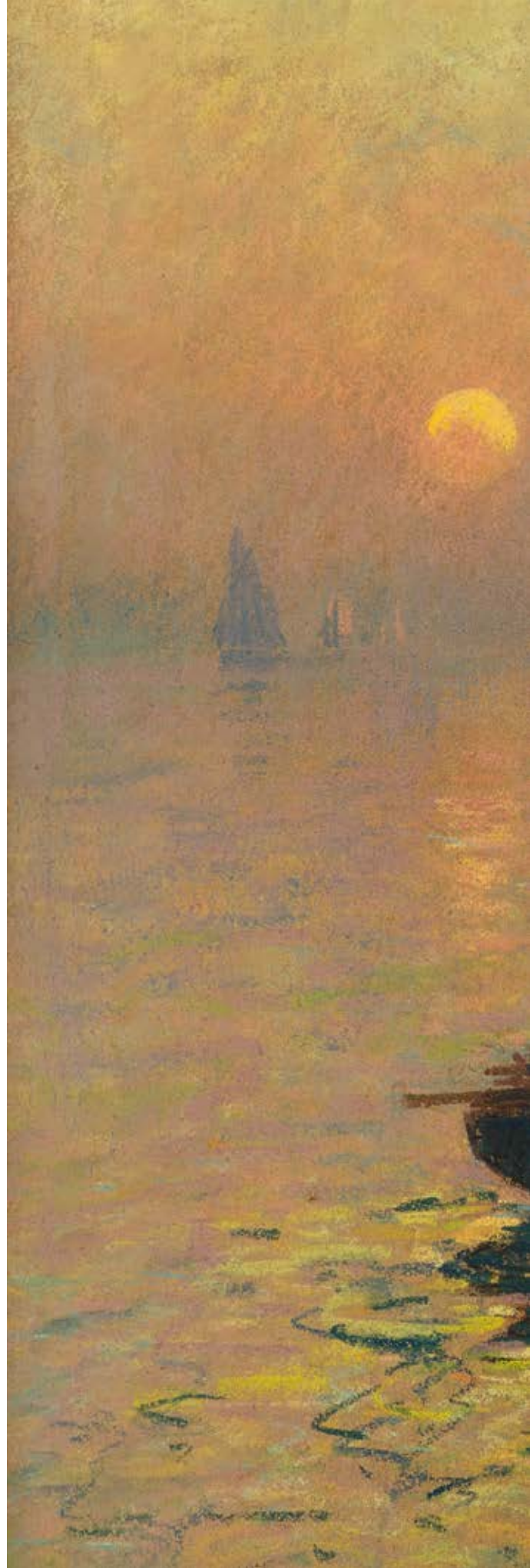
Le peintre manie le pastel avec audace : un bleu ciel donne aux coiffes leur modelé, un bleu de Prusse rehausse les habits noirs. La mer foisonne de couleurs. L'artiste juxtapose des traits vifs, sans mélange : vert clair, jaune, rose, orange, bleu clair ou bleu outremer révèlent les éclats de la fin du jour. Au second plan progressent d'autres voiliers qui ne sont que des ombres, vers un rivage que l'on discerne à peine à l'horizon. Dans une même harmonie de tons veloutés, le ciel est traité en fondu, sur une base bleue que couvre un voile moiré jaune et rose orangé.

Notre dessin pourrait-être contemporain du *Passeur*, un pastel sur papier de 1899 (ill. 1, vente Thierry-Lannon & Associés, Brest, 10 décembre 2001, lot 98) représentant également une barque emplie de femmes rentrant du travail à la tombée du jour, alors que le soleil semble tout juste disparu.

M.B.

Bibliographie générale

- Jean-Marc Michaud, *Fernand Le Gout-Gérard. 1854-1924*, cat. exp., Musée du Faouët, 2010.





Jules ADLER

(Luxeuil, 1865 - 1952, Nogent sur Seine)

22

PORTRAIT DU PEINTRE CLÉMENT HYACINTHE BRUN À SON CHEVALET

1885

Huile sur toile

Signé et daté en bas à droite *jules adler 1885*. Daté au revers de la toile

Annoté sur un carton marouflé sur le châssis : « *Mon ami Brun* » (annotation autrefois sur le châssis relevée lors de l'encadrement par l'ancien propriétaire).

39,3 x 26,8 cm

Provenance

- France, collection particulière

« Ma nature me poussait à exprimer surtout la vie profonde des hommes et des choses, plutôt que de donner à l'œil une grande fête de couleur », écrivait Jules Adler au terme de sa vie. « Dès ma sortie de l'atelier, je fus attiré par des spectacles de vie ardente, active et parfois douloureuse [...]. Une grande partie de ma carrière s'est donc passée à décrire la foule humaine et anonyme de la grand'route et des faubourgs. » Le qualificatif de « peintre des humbles » fut souvent retenu pour résumer l'œuvre d'Adler, trop hâtivement peut-être : la qualité de son travail ne se limita pas à un engagement humaniste ou politique. Pêcheurs, ouvriers et artistes, membres de sa famille ou couples badinant à Paris sont autant de facettes d'un travail qui sut « recréer cette vie intérieure, cet émouvant reflet des âmes qui transparaissent dans les masques et les poses », selon les mots de son biographe Barbedette (*ill. 1*).

Fils de modestes marchands d'étoffes, Jules Adler s'était montré très tôt passionné par le dessin. Ce jeune homme espiègle et exubérant quitta sa Franche-Comté natale à l'âge de 17 ans pour intégrer à Paris les Arts Décoratifs. Peu après, il rejoignit l'Académie Julian, où il étudia dans l'atelier de William Bouguereau et de Tony Robert-Fleury qui l'encouragea dans son travail. En 1884, Adler fut admis à l'École des Beaux-arts, qu'il ne fréquenta qu'épisodiquement.

À l'Académie Julian, Jules Adler créa des liens fondateurs pour sa vie artistique. Il côtoya Paul Chabas, Ker Xavier Roussel ou Édouard Vuillard. Dans ce climat d'émulation fécond, le travail en atelier fut complété par des voyages d'études avec ses camarades. Ainsi, en 1887, Adler se rendit à Crozant, dans la Creuse, foyer artistique rendu célèbre

par Armand Guillaumin. Le peintre Eugène Alluaud relate ce séjour dans ses écrits : « Je vins pour la première fois à Crozant en 1887 avec les peintres Jules Adler et Clément Brun, élèves avec moi à l'Académie Julian dans l'atelier Bouguereau et Robert Fleury ». C'est peut-être à l'occasion de l'un de ces voyages qu'Adler réalisa ce portrait de son camarade Clément Hyacinthe Brun (1868-1920), peintre provençal qui étudia quelques temps à l'Académie Julian, après s'être formé aux Beaux-arts d'Avignon, et avant de rentrer dans la Cité des Papes où il fonda le « Groupe des Treize ».

Dans la chaleur colorée d'un jour d'été, Clément Brun a posé son chevalet au beau milieu d'un pré. À l'arrière plan, pour seul décor, quelques arbres cachant une maison aux murs blanchis. Les ombres courtes situent la scène au milieu du jour. Vêtu d'une marinière que couvre un costume clair, la tête coiffée d'un chapeau de paille, Brun peint, la palette dans la main gauche, sur une toile rectangulaire. Le visage du jeune homme, penché sur son ouvrage, n'est pas détaillé : ce n'est pas la ressemblance physiologique qui intéresse ici l'artiste. La toile tout en largeur laisse supposer que Brun était venu peindre la nature, tout comme Adler sans doute. Mais ils avaient fini par se faire face, incluant l'autre dans leur champ de vision : Adler représente Brun qui semble lui aussi faire le portrait d'Adler. Le jeu de miroirs s'installe entre l'artiste et son modèle peintre, jusqu'à toucher le spectateur qui se retrouve à « poser » devant Brun.

Adler a choisi une gamme chromatique lumineuse, faite de nuances de verts amande et d'ocre, en tons superposés ponctués de bleu ciel, que seules relèvent quelques touches





Ill. 1.

Jules Adler.

Facteur rural.

Signé, daté de 1902.

Huile sur toile. 91 x 72 cm.

Langres, musée d'Art et d'Histoire.

de rouge sur le chapeau, la palette et les chaussures de son ami. La touche franche, en pleine pâte, atteste d'un travail sur le motif qui ne s'embarrasse pas de détails, mais privilégie une libre expressivité non dénuée de poésie.

On connaît un autre portrait exécuté par Adler d'un compagnon d'Académie, le *Portrait du peintre américain Louis Paul Dessar (1867-1952)* (1888, huile sur toile, 45,5 x 38 cm, vente Bremens, Lyon, 9 décembre 2008, lot 11), qui le représente en buste. Ces œuvres ont la fraîcheur d'un travail de jeunesse, mais aussi la beauté d'un talent déjà éclo, alliant à la sûreté de la main la sensibilité d'un grand peintre.

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Jules Adler (1865 – 1952), catalogue d'exposition, Remiremont, Musée Charles de Bruyères, 1979.
- Lucien Barbedette, *Le peintre Jules Adler*, Besançon, Séquania, 1938.





André LANSKOY
(Moscou, 1902 - Paris, 1976)

23 | LES CHAGRINS INUTILES

1955

Huile sur toile

Monogrammé en bas à gauche à la peinture violette : *a.L.* Titré au revers.

Au revers, étiquette de la Galerie Louis Carré : *André Lansky « Chagrins inutiles » Huile sur toile, 1955 33cm x 41cm. 38,8 x 46,8 cm*

Provenance

- Galerie Louis Carré, Paris (étiquette au revers).
- Vente Sotheby's Londres, 26 octobre 1989, lot 384.
- Vente Christie's Londres, 9 février 2007, lot 160.

« Dans mon enfance, j'ai rêvé d'être clown [...]. Il y a quand même une différence entre le clown et le peintre : le clown met les couleurs sur son visage au lieu de les mettre sur la toile ». Né à Moscou en 1902, dans une famille de la haute aristocratie russe, Lansky fut dès son plus jeune âge fasciné par la couleur. Les décors des cabarets qu'il fréquente à l'âge adolescent lui procurèrent ses premières émotions artistiques. En 1917, la famille Lansky s'exila à Kiev, où le jeune homme suivit quelques cours dans une académie d'arts décoratifs. Après un second exil à Berlin, et un enrôlement dans l'Armée Blanche dont il rentra miné par la maladie et abattu par l'amertume de l'échec, Lansky arriva avec ses parents et sa jeune sœur à Paris en 1921.

Dans le quartier de Montparnasse, cet autodidacte admirateur du Douanier Rousseau réalisa son rêve : devenir peintre. Intégré dans les milieux artistiques de l'immigration russe, Lansky présenta pour la première fois ses toiles en 1923, dans une exposition organisée à la galerie La Licorne par le groupe Tcherez, en réaction à l'art russe « folklorique » de *Mir Iskoustva* ou des *Ballets russes*. Il y côtoya Sonia Delaunay, Chaïm Soutine, Zadkine. L'artiste fut repéré au Salon d'Automne 1924 par la galerie Bing, qui l'exposa et vendit l'un de ses tableaux à Roger Dutilleul. Le collectionneur, et son neveu Jean Masurel, devinrent les principaux mécènes de Lansky. Ils contribuèrent, au gré d'une amitié profonde, à élargir la formation artistique du jeune peintre, et assurèrent sa subsistance pendant près de vingt ans.

L'exposition *Origines et développement de l'art international indépendant*, organisée en 1937 au Musée du Jeu



Ill. 1.

André Lansky.

Sans titre.

1955. Huile sur toile. 73 x 101 cm.

Collection particulière.

de Paume, marqua un tournant dans la connaissance et l'appréciation de l'art abstrait en France. Le grand public y découvrit Paul Klee ou Kandinsky. La manifestation contribua à faire évoluer la sensibilité de Lansky, dont l'art s'achemina progressivement vers l'abstraction. En 1944, Dutilleul présenta Lansky à Louis Carré : « Vous n'aurez jamais tort avec un coloriste ». Homme ambitieux au goût sûr, Carré avait ouvert sa galerie en 1938, et s'était assuré la confiance des institutions d'art contemporain les plus prestigieuses. Lansky signa en 1944 un contrat avec le galeriste qui se chargea notamment de la vente du tableau que nous présentons, intitulé *Les Chagrins Inutiles*.



Louis Carré et Lansky furent très liés : en 1959, le galeriste commanda au peintre six toiles pour sa « Maison Carré » de Bazoches-sur-Guyonne, édifiée par Alvar Aalto. Peu après, un différend opposa les deux hommes aux tempéraments bien trempés. Du jour au lendemain, leur amitié prit définitivement fin, et avec elle la vente des tableaux de Lansky dans la galerie Louis Carré.

Quand je prends la couleur sur la palette, elle n'est pas plus figurative si elle est destinée à représenter une fleur, ni plus abstraite si elle est destinée à créer une forme imaginaire. J'ai été un figuratif inspiré par tous les thèmes. Mais l'abstrait est le moyen de dire plus, d'élargir le champ de bataille, de s'exprimer plus complètement. [...] le point de départ est toujours dans la nature, et le monde m'appartient comme il appartient à chacun. C'est peut-être que je ne suis pas un abstrait pur. « Non figuratif » aurait plus de sens. Mais ce ne sont là que des mots ! Il ne faut pas peindre de l'abstrait ou du figuratif : il faut peindre un tableau !

Initié dès 1937, le passage de Lansky au non figuratif fut progressif. Il exécuta de nombreuses recherches à la gouache, qui affirmèrent son identité picturale. Il avait exposé ses premières œuvres abstraites pendant la guerre, à la galerie Jeanne Bucher, où il avait rencontré Nicolas de Staël.

La décennie 1950, chez Louis Carré, fut celle de sa consécration. Notre œuvre, datée de 1955, est caractéristique de cette période florissante. Si Lansky est avant tout un coloriste, entretenant avec les couleurs une approche lyrique, immédiate, énergique, il commençait toujours par dessiner, structurant son tableau de quelques traits de fusain ou de pastel. Le dessin est « un squelette, toujours assez élastique », écrivait-il, poursuivant : « Puis la couleur intervient et la lutte s'engage. Tout est gestation et le tableau n'est pas encore né. Bientôt, un accord se réalise entre les formes et les couleurs ; le tableau trouve alors son centre et commence à exister. » Ici, l'artiste a juxtaposé dans une variation de blanc cassé, beige et gris, des taches maçonnées, énergiquement brossées. La manière, comme la gamme chromatique, se retrouvent à la même époque dans le *Sans titre* (ill. 1, huile sur toile, 1955, 73 x 101 cm, collection particulière). La touche est empâtée, relevée d'une fenêtre bleu ciel ou d'un ocre jaune pur : Lansky travaillait la couleur directement sortie du tube, au pinceau ou au doigt, se servant comme palette d'une table de marbre. La dynamique est donnée par un large mouvement circulaire souligné de traits violet, rouge, bleu canard et noir.

Les chagrins inutiles sont-ils ceux de l'amour, mariant le rouge de la passion au gris de la tristesse, ou ceux de la création, exigeante et parfois découragée, mais dont l'issue

est victorieuse ? Le rythme du tableau est bien celui d'une lutte, où le jaillissement instinctif, sous-tendu par l'équilibre d'une vision d'ensemble, atteint ainsi l'harmonie, sentiment partagé par d'autres tableaux de l'artiste exécutés à la même époque, comme *Dans le ciel orageux* (huile sur toile, 1955, 73 x 60 cm, vente Thierry de Maigret, Paris, 22 octobre 2014, lot 3).

Cette œuvre sera intégrée dans le catalogue raisonné en préparation par le Comité Lansky (certificat d'authenticité en date du 1^{er} mars 2016).

M.B.

Bibliographie relative à l'œuvre

- Jean Grenier, *André Lansky*, Paris, Fernand Hazan, coll. « Peintres d'aujourd'hui », 1960, repr. pl. 3.

Bibliographie générale

- Sophie Lévy (dir.), *Lansky, un peintre russe à Paris*, cat. exp., Villeneuve d'Ascq, LaM, 2011.
- Jean-Claude Marcade, *André Lansky 1902-1976 : pour le trentième anniversaire de la mort*, catalogue d'exposition, Saint-Petersbourg, Palace Éditions, 2006.
- *André Lansky : Moscou, 1902 - Paris, 1976*, catalogue d'exposition, Musée d'Unterlinden, 2006.
- Roger van Gindertael, *Lansky, ébauche d'un portrait*, galerie Louis Carré, Paris, Duval, Union & Mourlot, 1957.







ENGLISH VERSION

PORTRAITS & LANDSCAPES

16TH TO 20TH CENTURY PAINTINGS

Catalogue by Alexandra Zvereva

With the collaboration of Marie Bertier

English Translation by Christine Rolland

Exhibition

From November 24th to December 23rd, 2016

Open Saturday, November 26rd

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

French School
after Andrea SOLARIO (Milan, c. 1465 - 1524)
ECCE HOMO
(THE MOCKING OF CHRIST)

c. 1520
Oil and gold highlights on prepared oak panel
without parqueting
34.5 x 24.5 cm. (13 9/16 x 9 5/8 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Related Works

- Unlike its pendant depicting the *Mater Dolorosa* (private collection, *ill. 1*), the master's painting has not been located.
- Two extant replicas associate the *Ecce Homo* with the *Mater Dolorosa*. The first, apparently by Solario's studio, is conserved in the Hermitage Museum (*ill. 2*). The second is a copy by Simon de Mailly, called de Châlons, signed and dated 1543 (Rome, Borghese Gallery).

Ecce Homo iconography takes shape in the second half of the 15th century in Italy based on the Gospels of Matthew and John. The first is, in fact, the only one to talk of a reed in guise of a scepter which the Roman soldiers mockingly placed in Jesus' right hand after having clothed him in a purple cloak and crowned him with thorns (Matt. 27: 28-29). On the other hand, John goes against the other Evangelists in affirming that Pilate, without having given clothes back to Jesus, presented him to the people of Jerusalem after the Flagellation, rather than before (19: 5).

Ecce Homo, a heart-rending image of the suffering Christ held up for mockery, forcefully affirms the human nature of Jesus and puts the viewer in the place of those to whom Pilate states "Behold the Man!" At the dawn of the 16th century when the importance of individual piety was being affirmed, such devotional pictures offered more than a support for prayer and instead became the source of intense painful meditation.

Andrea Solario used the iconography of *Christ with the Reed* in the painting conserved in the Poldi-Pezzoli Museum in Milan (*ill. 3*). In his monograph on this artist from Milan, David Alan Brown dates this picture painted in tempera on wood to 1495. In it can be detected the painter's Lombard training, the memory of Antonello da Messina and the Venetian masters from Solario's years in Venice in the early 1490's, the luminous modeling from Flemish art which he discovered thanks to the Venetians, and also the ascendancy of Leonardo da Vinci who was working in Milan. This early date means this panel is the first in a long series of *Ecce Homo* by Solario, as the incessant variety of the same theme fascinated and inspired him.

Furthermore, in the version produced about ten years later (tempera and oil on wood, 58 x 43.4 cm., Oxford, Ashmolean Museum, inv. A817), Solario tilts Christ's head more, puts a rope around his neck (borrowed from the iconography of the Carrying of the Cross), covers his right shoulder, and adds two figures, Pilate, and a Roman Soldier.

A new version of *Ecce Homo*, and that which most affected Solario's contemporaries dates from his sojourn in France. Cardinal Georges d'Amboise, a major collector of Italian art who was preoccupied with embellishing his chateau in Gaillon, brought the artist there in 1507, as this patron was probably enthralled with Solario's copy of the Leonardo's *Last Supper* which was painted for the Hieronymite refectory at Castellazzo (lost) and which was considered absolutely perfect. The three years which Solario spent in France decorating Gaillon resulted in a rich production of easel paintings which became almost as famous, such as the surprising *Head of Saint John the Baptist* and the *Virgin with a Green Cushion* (Paris, Louvre Museum, inv. MI 735 and 673). What rendered these works particularly appealing to the French were the combination of the painter's style which clearly manifested Leonardo's novel expressive art, the artist's technical skill, northern acuity of his drawing, splendor of his colors, along with the virtuoso rendering of light.

In France, Solario painted two very similar *Ecce Homo* pictures: the first, of imposing dimensions and with a dark cloak (*ill. 4*); the second, substantially smaller, as a pendant or in a diptych with the *Mater Dolorosa* (*ill. 1*). In the second picture, the artist reduced the frame, turned the head of Jesus to make it more frontal, attenuated the traces of the flagellation, and added a deep purple strap to the scarlet cloak. Although now lost, it is known on account of a seemingly contemporary studio replica conserved in the Hermitage (*ill. 2*) and a copy signed "SYMON DE CHALONS EN CHAPEINE MA PEIN" and dated 1543. A painter originally from Champagne active in Avignon between 1532 and 1562, Simon de Châlons was, it seems, at the origin of a variation of Solario's *Ecce Homo* which was slightly larger and above all frequently copied: the ribbon is blue, the rope arranged differently, and Christ's expression is softer (*ill. 5*).

Our panel is obviously derived from the same prototype as the Hermitage version and the picture by Simon de Châlons, which has the same dimensions. Our picture has more in common with Nordic rather than Italian technique, as can be seen in the careful angular modeling, opaque glazes,

clear light, bright pink hues of the ribbon, delicacy in certain details such as the tear on the Lord's cheek, as opposed to schematization of others such as the rope, not to mention the fine strokes especially in Christ's hair. Similarly the gold highlights – absent from all other known versions or variations of Solario's *Ecce Homo* do not appear in Italy in this period, but are still frequent in France, especially on devotional images. Here, the fine gold lines along the edge of the deep red cloak and the ribbon emphasize the entanglement of the crown of thorns and also embody the consequent rays of light emanating from it.

The style of our work and its direct relationship with Solario's lost original make it possible to place its creation in France, some years after the artist's departure in about 1510. As opposed to multiple later replicas, here the least details of the original are preserved, such as the broken end of the reed, the ribbon's color, and the off-center position of the knot. Our picture thus appears as a quintessential example of the art of the first French Renaissance which was nourished as much by Nordic as Italian influence.

A.Z.



2

Michel DORIGNY

(Saint-Quentin, 1616 - Paris, 1663)

TERPSICHORE, MUSE OF DANCE AND LIGHT POETRY

c. 1640

Oil on six oak panels with parquetage

81 x 100 cm. (31 7/8 x 39 3/8 in.)

Provenance

- Probably collection of Chancellor Pierre Séguier (1588-1672), Hôtel Séguier, Paris.
- Panels removed before 1752.
- Sale Sotheby's, New York, May 19th, 1995, lot 97
- Sale, Tajan, June 25th, 1996, lot 42
- Great Britain, Private Collection.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Dominique Thiébaud, *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine*, exh. cat. Paris, Louvre Museum, 1993.
- Sylvie Béguin, "Andrea Solario en France," in Silvia Fabrizio-Costa, *Léonard de Vinci entre France et Italie, "miroir profond et sombre,"* Caen, PUC, 1999, pp. 82-98.
- Sylvie Béguin, *Andrea Solario en France*, Paris, Louvre Museum, coll. "Les Dossiers du département des peintures," 31, 1985.
- Marie-Claude Leonelli, Marie-Paule Vial, *La Peinture en Provence au XVI^e siècle*, Paris, Marseille, 1987.
- David Alan Brown, *Andrea Solario*, Milan, Electa, 1987.

Related Works

- *Urania and Calliope*, oil on oak panel, 79.8 x 125 cm. (31 7/16 x 49 3/16 in.), Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.61 (*ill. 2*).
- *Polyhymnia, Muse of Eloquence*, Oil on oak panel, 81 x 100 cm. (31 7/8 x 39 3/8 in.) Paris, Louvre museum, inv. MI 1119 (*ill. 1*).
- *Euterpe*, Oil on oak panel, 81.3 x 64.3 cm. (32 x 25 5/16, Sale, Sotheby's New York, January 30th, 2014, lot 113.
- *Clio*, oil on oak panel, 82 x 64 cm. (32 1/4 x 25 3/16 in.) Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
- *Erato*, oil on oak panel, 81 x 64 cm. (31 7/8 x 25 3/16 in.) New Orleans Museum of Art, inv. 1998.1.
- *Thalia, Muse of Comedy*, Oil on wood, 85 x 65 cm. (33 7/16 x 25 5/16 in.) current location unknown.

Discovered about twenty years ago, our painting was immediately identified by art historians as part of a group of several paintings depicting the Muses, all painted on oak and sharing the same height, four of them also having the same width. The Muses' attributes, which especially since Cesare Ripa's *Iconologia* had been recurrent, simplified identification: *Clio* with her trumpet and laurel crown; *Thalia* to whom two putti present a mask; *Euterpe* holding a flute; *Polyhymnia* with pearls in her hair; *Urania* leaning on a globe; and *Calliope* with her hand resting on a book. Thanks to the tambourine, *Erato*, Muse of Lyric and Erotic Poetry, is recognizable in the painting which reappeared in 1990, and finally, *Tersichore*, Muse of the Dance, with her lyre in our painting. Only *Melpomene*, Muse of Tragedy, has not been found.

Parnassus (Apollo and the Muses) should perhaps be added to this series, for though painted on pine, it has the same height (80 x 221 cm., Budapest Museum of Fine Arts, inv. 707). As was the case for the group of *Muses*, this large painting was formerly given to Simon Vouet, but now, thanks to Arnaud Brejon de Lavergnée's work, is attributed to Michel Dorigny. This historian also attributes three muses - *Polyhymnia*, *Euterpe* and *Erato* - to Vouet's brilliant student, while suggesting that Dorigny played a greater role in the creation of the group. The comparison with the artist's sure works dating to before Vouet's death, such as the decoration of the alcove in the château of Colombes painted in about 1647-1648¹ and a *History of Diana* series created for an unknown residence (ill. 3),² makes it possible to affirm that our painting is also by his hand.

From a well-off family of royal officers in Saint-Quentin, Michel Dorigny became an apprentice in 1630 in the studio of Georges Lallemant, one of the most prominent artists in Paris. After a probable, but undocumented trip to Italy, he went on to Simon Vouet's studio who, starting in 1638, entrusted him with engraving seventeen of his important works, a mark of the confidence that he already accorded the young artist. From then on, Dorigny divided his time between reproducing his master's creations in etchings and engravings, and "painted works," in which he assumed an active role in several big interior decoration projects which had become the studio's specialty. In 1648, Dorigny "ordinary painter to the king," married Jeanne-Angélique, Simon Vouet's second daughter by his first wife, Virginia da Vezzo.

After his father-in-law died in 1649, the artist continued his own career alone, strengthened by his reputation as a creator of grand decoration schemes. He was employed in several Parisian mansions, including that of Lauzun, his masterpiece, as well as the royal château in Vincennes. On March 3rd, 1663, Dorigny entered the Academy, at the same time as Jean Nocret and Nicolas Mignard, and without presenting a reception piece. The following year, he was promoted to the rank of professor. He died in 1665, in his lodgings in the Louvre which previously had been occupied by Vouet.

Whether or not *Parnassus* is part of the series, the *Muses* are very coherent as a group. All are depicted seated, their gaze turned to the viewer and their gestures restrained. Always accompanied by winged putti, the young women comfortably take up the foreground and stand out from an architectural background or dense foliage which opens in front of them onto a distant landscape. Breaking the monotony of the group, each picture has its own composition, varying formats, poses, clothing colors, architectural details, number and placement of the attributes, presence or not of steps. Thus, with identical dimensions to *Polyhymnia* who is depicted enthroned on a dais, *Tersichore* is seated on the ground itself like *Urania* and *Calliope*, but appears alone in a landscape, as in *Thalia* who is in a vertical composition. Together imbedded in a framework of painted and gilt paneling, the *Muses* were certainly intended to decorate a precious cabinet or small room in some Parisian mansion, comparable to the Cabinet des Muses in the Lambert Mansion decorated by Eustache Le Sueur in 1752-1653 or the

rich ceiling painted by Dorigny in about 1650 for one of the rooms in the Mazarin Palace.³ If the latter only had two paintings simulating tapestries, the resemblance between the one depicting *Abundance* and the Muse series is particularly striking (ill. 5).

Certainly the theme of Muses and of Parnassus was relatively common in interior decoration under Louis XIII - one can cite, for example, the *Concert of Muses* ceiling painted by Charles Poerson in the Hôtel de l' Arsenal⁴, - but a group of such importance and quality could only have been created for a powerful patron capable of the taste for the classicizing refinement of these paintings. Armand Brejon de Lavergnée rightly noted the mention of the "apartments which were devoted to the Muses" in the description of the Hôtel de Séguier by Germain Brice dating to 1752.⁵ One can't imagine a better setting for the *Muses* than the magnificent residence of Chancellor Pierre Séguier, collector and patron, who by 1636 had commissioned Simon Vouet to decorate virtually all of the ceremonial rooms. All that remains are a few canvases and engravings by Dorigny: the monumental frieze of *The Adoration of the Magi* in the chapel was one of the very first works which Vouet had him engrave.

For this vast undertaking and as was his custom, Vouet, who was solicited on all sides, reserved the important pieces and the direction of the project for himself, while voluntarily leaving the realization of some of the decoration and paintings to his students and collaborators, including Dorigny. The latter rapidly became essential to the studio, on account of his talent as a painter and his ability to blend into the master's style which, as an engraver, he knew better than anyone. Vouet went so far as to entrust his future son-in-law with the painting of entire decoration projects, such as the stairwell of Louis Hesselin's mansion, Vouet's most trusted friend and executor of his will.

The suite of *Muses* also fits into the studio production as described by Jacques Thuiller in 1990: "It also happened that from the master's idea, sometimes worked well into the studies of details and even the oil sketch, the execution of the painting was turned over entirely to one or more members of the studio."⁶ The master's "conduct" here is confirmed by the existence of two autograph drawings: the first for *Thalia's* face (black chalk and pastel, Florence, Uffizi, inv. 2463 F) and the second for the figure of *Euterpe*.⁷

Comparison with autograph canvases by Vouet also reveals the nature of his intervention: such as the *Diana* of Hampton Court engraved by Dorigny by 1638 (ill. 4) or the *Abduction of Europa* (oil on canvas, 179 x 141.5 cm., Thyssen-Bornemisza Collection) engraved in 1642. In our *Tersichore*, the hands with their elongated lightly curved fingers, the vast rigorous draperies with contrasting reflections, the narrow folds in the tunic, the diffused light, the flowers, the refined details, the "Roman" face of the muse (seemingly a portrait), her pale flesh tones, and the mischievous putti all are undeniably part of Vouet's language. Nonetheless, this comparison reveals the originality of Dorigny's art and introduces the inflections of his manner after his master's death. Dorigny's figures are broader and rounder, their poses frozen and sculptural. The artist appreciated compositions with ample rhythms and - as in our picture where the figures only take up part of the left side - he plays with the contrast of light and dark masses in order to preserve the equilibrium and calm of the whole composition.

Unusual for Vouet, this arrangement of figures probably comes from the adaptation of a drawing intended for a different format, unless it was audaciously suggested by Dorigny who was anxious to make his mark. Evidence includes important modifications that have become apparent with time: the lyre initially was placed further to the left; the angle of the muse's head, the sleeve of her tunic, and the wing of the putto seated in the lower left disappeared under draperies. Similarly it is tempting to attribute to the collaborator rather than the master the surprising and somewhat unachieved pose of the muse who poses her left hand on the face of the small completely rosy putto. The latter grips the young woman's arm and

seems unhappy, without rendering the significance of this unprecedented gesture comprehensible; it stands out in this suite of *Muses* which otherwise perfectly respects classical iconography. Finally, the refined colors playing on nuances of crimson, purple, straw yellow, and sky blue, skillfully combined in the draperies and surrounded by browns and olive greens, are Dorigny's, as is the light which traverses the flesh and reddens both the tips of Terpsichore's fingers and the cheeks of the putti holding two frightened white doves.

We would like to thank M. Dominique Jacquot, Chief Curator at the Museum of Fine Arts in Strasbourg for having confirmed the attribution of our work.

A.Z.

Bibliography Related to this Work

- Arnauld Brejon De Lavergnée, "Une série de Muses de l'atelier de Simon Vouet," Z. Dobos (dir.), *Ex fumo lucem: Baroque studies in honour of Klara Garas presented on her eightieth birthday*, Budapest, 1999, vol. I, pp. 167-180, cit. (as Terpsichore by the studio of Simon Vouet) p. 168, fig. 8.

General Bibliography

- Arnauld Brejon De Lavergnée, "Nouveaux tableaux de chevalet de Michel Dorigny," S. Loire (dir.), *Simon Vouet*, Symposium Acts, National Gallery of the Grand Palais, Paris, 1992, pp. 417-433.
- Valérie Théveniaud, "Michel Dorigny (1617-1665). Approches biographiques," *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1982, 1984, pp. 63-67.

¹ Today reinstalled in the château des Lions at Port-Marly. The seated female figures are to be especially remarked as they are particularly close to the Muse series.

² Arnauld Brejon De Lavergnée, "Nouveaux tableaux de chevalet de Michel Dorigny," S. Loire (dir.), *Simon Vouet*, Symposium Acts, National Gallery of the Grand Palais, Paris, 1992, pp. 419-422.

³ Barbara Brejon de Lavergnée, "Contribution à la connaissance des décors peints à Paris et en Île-de-France au XVI^e siècle: le cas de Michel Dorigny," *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1982, 1984, pp. 73-84, ill. 9 and 10.

⁴ B. Brejon de Lavergnée, N. de Reyniès, N. Sainte-Fare Garnot, *Charles Poerson (1609-1667)*, Paris, Arthéna, 1997, p. 102, cat. 30.

⁵ G. Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, 9th edition, Paris, 1752, vol. I, A. 476.

⁶ Jacques Thuillier, "Vouet, ou l'atelier de Vouet ?," *Vouet*, exh. cat. J. Thuillier (dir.), Paris, Grand Palais, 1990-1991, p. 25.

⁷ Arnaud Brejon de Lavergnée also identified two drawings by Vouen which were preparatory to the Budapest *Parnassus* (Dresden, Kupferstichkabinett, inv. Ca 19, no. 181; Munich, Bayerischen Staatsbibliothek).



3

Louis ELLE called Ferdinand the Elder
(Paris, 1612 - 1689)

PORTRAIT THOUGHT
TO BE MARGUERITE HESSEIN,
LADY OF LA SABLIERE (1636-1693)

1655

Oil on canvas.

Signed and dated on verso of canvas: FAIT PAR FERDINAND LAISNE 1655

On verso, label of the Allard du Chollet collection (torn)
89.3 x 70 cm. (35 3/16 x 27 1/16 in.)

Provenance

- Count Maurice Allard du Chollet (1863-1937) Collection, Paris
- Allard du Chollet Family Collection (by inheritance)
- France, Private Collection

Exhibition

- 1935, Paris, Bibliothèque Nationale, *Troisième centenaire de l'Académie Française* (by Louis Ferdinand Elle).

*On the innermost temple wall would have been her image, —
With her features, smiles, and charms, —
Her art of pleasing while of it thinking naught, —
Her graces to whom all pay homage.*

Jean de La Fontaine

Prologue to the fable *The Raven, Gazelle, Tortoise, and Rat* (Book XII, 15).

It was as Isis, messenger for the gods, that Jean de La Fontaine imagined the famous Salon hostess, Marguerite Hessein, Lady of La Sablière, – “this beautiful Art,” (“*ce bel art*”) an elegant allusion to the name of his dedicatee – in the verse prologue of one of his fables. Daughter of a rich financier who had given her a brilliant education, in 1655, she had married Antoine Rambouillet, Lord of La Sablière, a very cultivated but fickle man. In 1668, the couple separated, and Marguerite could be free in her movements and encounters. Distinguished by her scientific knowledge, conversation, and manners, she gathered everyone around her whom 17th century Paris considered the most eminent: scholars, the most spiritual ladies, writers, and poets, including La Fontaine whom she had housed since 1673.

The literary portrait of Madame de La Sablière published in the *Mercurie gallant* of July 1678 probably came from the fable writer’s pen:

She had ash blond hair, the most beautiful that can be imagined; soft fine and brilliant blue eyes, though they were not the largest; an oval shaped face; a lively and smooth complexion; skin of a blinding whiteness; the most beautiful hands and throat in the world. Joined to this, a certain air of sweetness and playfulness spread across her whole person. I even noticed that in all she said and did, this easy turn, this character of an unembarrassed spirit, this good and honest humour, and obliging manners were so strong that it would be difficult for others to imitate. In fact, anyone other than I, less filled with the idea of you, upon seeing what I saw, would not have hesitated to say: it is Madame D.L.S.

As for painted representations of one of the most brilliant women of the Grand Century, two very different paintings are known today, both attributed to Pierre Mignard. The first is conserved at the Château de Valençay, while the second, at least since 1854, ornaments that of Bussy-Rabutin which sheltered the exile of Count Roger de Bussy-Rabutin who was chased from court after the publication of his *Histoire amoureuse des Gaules* (*Amorous History of the Gauls*). Surprisingly, the gallery of several hundred portraits commissioned by the libertine count do not include any representation of Madame de La Sablière, an intimate friend of his cousin, Madame de Sévigné. The identification thus relies only upon the inscription, “LILLUSTRE M.^E DE LA SABLIERE” placed on the lower edge of the canvas and obviously posterior.

As opposed to the Bussy-Rabutin picture, our portrait bears no inscription, but the name of the salon hostess has been associated with it for a long time. In particular, on the verso of the canvas can be found both the date of 1655, which is that of Marguerite Hessein’s marriage, and Louis Elle the Elder’s signature, the most sought after portraitist of the time. The features of the lady depicted here as Diana the Huntress correspond perfectly to the 1678 literary description: her eyes are greyish blue and her hair - as well as her eyebrows - are a luminous ash blond. The blondness of the blouse and its matching fine lace trim, along with the dazzling white pearls in the young woman’s hair and around her neck, beautifully echo this very particular tint of her hair. One last point should be mentioned: Madame de La Sablière was Protestant. She only converted a few months before the Revocation of the Edict of Nantes in 1685, and in fact, the Elles were extremely tied to the Parisian Protestant milieu.

Louis Elle was the son of the painter Ferdinand Elle (c. 1580-1637), originally from Mechelen, who settled in France in the early 17th century and was mainly known as “Ferdinand.” Known as “the Elder” in order to distin-

guish him better from his brother Pierre, also a painter and engraver, Louis Elle kept his father’s “brush name” of “Ferdinand,” so as to emphasize the studio’s continuity. A famous portraitist, master in the Saint-Germain corporation, he worked for the grand Parisian families, the most eminent courtiers, and members of the royal family, including the Grand Mademoiselle, Queen Maria-Theresa of Austria, Louis XIV’s brother Philippe, and the sovereign himself (*ill. 1-2*).

By February 1648, the artist belonged to the Academy of Painting and Sculpture, who elected him professor in 1659. The hardening of royal politics in respect to Protestants led, nonetheless, to his exclusion on March 10th, 1681, and made him lose part of his clientele and official commissions. Elle “Ferdinand” renounced Protestantism two and half months after the Revocation of the Edict of Nantes on October 18th, 1685, which made it possible for him to be immediately reintegrated into the Academy and for his return to grace, as can be seen by the *Portrait of the Marquise de Maintenon accompanied by her Niece*, commissioned by the Royal House of Saint Cyr (Versailles, inv. MV 2196.)

Louis Elle painted Madame de La Sablière as Diana the Huntress, reusing the gesture of the antique *Diana* in Fontainebleau who, with her right hand, draws the arrow out of the quiver on her back. Yet while the sculpture catches the light-footed goddess in full flight, the young woman’s pose is so static that she seems to be seated and her gesture caught in mid air is graceful and refined. Similarly, the marble *Diana*’s fine short tunic has been replaced here by very finely worked “antique” attire which plays on the delicacy of the lace, finesse of the silks, the ample royal blue draperies, and the brilliant jewels.

This picture is a court portrait, a genre in which Louis Elle excelled and to which he brought a touch of worldliness which was very different from the attentive objectivity of Champagne’s or the Le Nain brothers’ portraits. With the Beaubrun brothers and Jean Noret, Elle was at the origin of these representations codified in the manner of a gallant sonnet and became a master in the mythological impersonations which were in tune with the lavish ballets at the Sun King’s court. Trained by his father, the artist conserved a Flemish nuance which, in his portraits of the 1650 to 1660, which could be seen in the attention given to fabrics, to a concern for atmospheric presence, a finesse in the handling of light and highlights which bring out textural grains, while the discreet idealization of faces and poses comes out of French tradition. He liked to make their eyes shine by illuminating them sideways and from out of the darkness of the iris. His models thus acquired a sparkling and malicious air which is this painter’s true mark.

Thus, in this portrait assumed to be of Marguerite de La Sablière, there is as much charm and poetry as in La Fontaine’s verses. For the painter, as for the writer, whether the subject was Isis or Diana, it is this spirited woman’s “art of pleasing while of it thinking naught” that they sought and succeeded in depicting.

A.Z.

Bibliography of the Work

- *Troisième centenaire de l’Académie Française*, exh. cat. Paris, Bibliothèque Nationale, 1935 (by Louis Ferdinand Elle).
- Noël Richard, *La Fontaine et les “Fables” du deuxième recueil*, Paris, 1972, ill. p. 208.
- *Les Grands Salons littéraires (XVII^e et XVIII^e siècles). Conférences du Musée Carnavalet*, Paris, Payot, 1927, ill. p. 48. (English translation, *The Great Literary Salons (XVII and XVIII Centuries). Lectures of the Musée Carnavalet*, Bulloz, 1930, ill. opposite p. 66).
- Françoise Bardon, “Le portrait en Diane et la préciosité,” *Rivista di cultura classica e medioevale*, 12, 1970, pp. 181-218, cit. p. 209 n., ill. pl. XIV.

General Bibliography

- Elodie Vaysse, *Les Elle "Ferdinand", la peinture en héritage. Un atelier parisien au Grand Siècle (1601-1717)*, École des chartes Thesis, dir. Alain Mérot, 2015.
- Jean Aubert, Emmanuel Coquery, Alain Daguerre de Hureaux (dir.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, exh. cat. Nantes, Museum of Fine Arts, Toulouse, Museum of the Augustins, Paris, Somogy, 1997.



4

Pierre-Antoine PATEL the Younger

(Paris, 1648 - 1708)

LANDSCAPE WITH LARGE RUINS

1700

Oil on canvas

Signed and dated lower left: *AP PATEL 1700 (AP as a monogram)*
74 x 93.5 cm. (29 7/8 x 36 13/16 in.)

Provenance

- Sale New York, Parke-Bernet Galleries, February 13th, 1958, lot 34, ill.
- Sale New York, Parke-Bernet Galleries, October 26th, 1963, lot 279, ill.
- Private European Collection.

The last child of the landscape painter Pierre Patel (1605-1676) and Marguerite Verdier, Pierre-Antoine followed in the footsteps of his father and older brother Jacques who disappeared early as the result of a duel. The young artist's education took place in the family studio where he gave a hand, observed, and then became an assistant to his father to the point of participating in the actual painting of pictures. The year following Pierre's death, Pierre-Antoine who was twenty-nine years old was received as a master painter in the Academy of Saint Luke which had grown out of the

former Parisian guild of painters and sculptors. As opposed to his father who frequented Vouet and Romanelli, he does not seem to have made any friends or associated with the famous artists who could have had a decisive influence on his art or career. Nonetheless, in a notarial act dated 1680, he bears the title "master painter and ordinary painter to the King," which seems to indicate that he worked for the king.

Patel's most famous production is the series of *Twelve Months of the Year* dated 1699 and today scattered among public and private collections. Whether of reduced format or, on the contrary, very large scale, his other paintings include simple pendants and less ambitious series whose themes embrace *The Seasons*, *The Elements*, and *Moments during the Day*. All of his works were intended for a loyal, enlightened essentially Parisian clientele who retained a lively souvenir of Patel the Elder's limpid art and delighted in Patel the Younger's poetic compositions. For although he developed a similar genre of Mediterranean landscape garnished with imposing antique ruins and enlivened by a few rare figures, his style was quite distinct from his father's.

Pierre-Antoine loved the air and sky, and so avoided extending his foliage and architecture all the way to the upper edge of the picture. In his work, the background separates into successive planes framed by twisted tree trunks. The foreground gains depth and becomes filled with sharp rocks and wild vegetation. The rhythms of the entire composition are choppy, whirling, and polyphonic, but details, especially in terms of architectural elements, retreat and blend into light and shadow whose effects resonate in brownish harmonies. Patel the Younger plays with lighting in order to accentuate the unreal, fanciful, and sometimes strange aspects of his compositions. He uses it to define perspective, while guiding the viewer's gaze among various gestures of the figures or midst crumbling walls of ancient temples and through bluish mountains on the horizon (*ill. 1*).

A mature work, the landscape we are presenting perfectly illustrates Patel the Younger's very personal style. The ruined edifice with its massive substructure, vaults, floors, apses, and Corinthian columns evokes at one and the same time Caracalla's Baths, the house of Augustus, and vestiges of the Forum of Nerva which the artist knew from engravings. Shepherds and travelers seemingly indifferent to the glories of the past inhabit this monumental mineral setting which was created and destroyed by man. The setting sun illuminates the scene from the left, while its rays diagonally traverse arches and vaults in a complex play of chiaroscuro which prevails over the massiveness of the building and halves the foreground pool. Tufted foliage and vegetation which has invaded the ruins are bejeweled with golden reflections or silhouetted against the sky across which a few rare vaporous clouds float high overhead. The composition is off balance: heavy and dark on the left, ethereal and empty on the right, it is penetrated by a warm, theatrical, enchanting light which inspires dreams and was so dear to the artist.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Natalie Coural, *Les Patel, paysagistes du XVII^e siècle*, Paris, 2001, p. 236, cat. PAP 57, ill.
- Stephen Donald Borys, *The Splendor of ruins in French landscape painting, 1630-1800*, exh. cat. Allen Memorial Art Museum, Ohio, 2005.



5

Pierre GOBERT

(Fontainebleau or Paris, 1662 - Paris, 1744)

PORTRAIT OF FRANÇOIS III OF LORRAINE AT THE AGE OF THREE YEARS OLD, FUTURE DUKE OF LORRAINE, GRAND-DUKE OF TUSCANY AND EMPEROR (1708-1765)

c. 1712

Oil on canvas.

89.5 x 70 cm. (35 ¼ x 27 ⅞ in.)

Provenance

- France, Sologne, Private Collection.

Born in Innsbruck and raised in exile at the court of the Hapsburgs in Austria, Duke Leopold (1679-1729), father of the sitter, did not recuperate full sovereignty of his Duchies of Lorraine and Bar until after the Treaty of Ryswick in 1697. The Emperor's nephew by birth and that of Louis XIV by his marriage to Elisabeth-Charlotte of Orleans, Leopold I had an elevated idea of the majesty of his functions and the ostentation with which he should be surrounded, and didn't hesitate to imitate the Sun King. During his thirty years reign, the country which had been devastated by a century of wars now recovered peace, prosperity, and the fine arts. Leopold created

a Royal Academy of Painting and Sculpture instituted a pension system which made it possible for artists to be trained in Rome, and invited – often at great expense – French and Italian musicians, architects, and painters who transformed his Lunéville residence into a second Versailles.

An indefatigable builder, Leopold had Jules Hardouin-Mansart, brought to Nancy, and then the Lyonnais painter Pierre Bourdict, Coysevox' brother-in-law, and at the latter's death, Germain Boffrand. To produce allegorical ceilings, history scenes and portraits, the duke turned to Parisians Jean-Baptiste Martin, "painter of the king's conquests," Jean-Baptiste Durupt from the Gobelins, Jean-Louis Guyon of the Academy of Saint Luke, and especially members of the Royal Academy: Jacques Van Schuppen and Pierre Gobert, who both arrived in 1707.

Son of Jean Gobert, sculptor to the king established at Fontainebleau, Pierre Gobert specialized at a young age in portraiture and apparently was trained by royal portraitists. By 1682, he was chosen to paint the portrait of the Duke of Burgundy who was only a few weeks old (location unknown) but his activity remains difficult to trace until 1701, when he applied to the Academy. Just four months later, the artist was received after having delivered the requested portraits of Louis II of Boulogne and Corneille Van Cleve (Versailles, inv. MV 5821 and 5837).

In his new position as academician, Gobert sent at least seventeen portraits to the Salon of 1704, including his two reception pieces and, supreme honor, that of the Duke of Brittany (the older brother to the future Louis XV) placed "under a rich dais of green velvet" on a platform next to the paintings of the king, the crown prince, and the Duke of Burgundy by Hyacinthe Rigaud.¹ Apart from the portrait of his wife, the other paintings exhibited by Gobert reveal that his clientele almost exclusively consisted of the most eminent women at court.

From this point on, the artist's career is punctuated by prestigious and royal commissions, most of which came from the House of France. In 1714, he thus signed a portrait of the future Louis XV destined for the Spanish court (*ill. 2*). The following year and until at least 1733, the artist was regularly employed by the reigning family of Monaco. In 1725, the artist went to Wissembourg, where the Polish court resided in exile, to paint Princess Marie Leszczynska. The following year, in which he was appointed a Counselor at the Academy, he was paid 2,700 pounds for three portraits of the queen, including a "full length embellished with all her attributes." Later, Louis XV's daughters took turns posing for Gobert.

It was certainly due to his glory as a painter "of women and children" that our artist was invited to Lorraine. A fortunately conserved *Memoir of the Works of Painting made by the artist by order of Their Royal Highnesses* lists the portraits Gobert produced between September 1707 and March 1709.² In it one discovers that he had to repeat to up to ten examples of each of the portraits of Duke Leopold, Elisabeth-Charlotte, and their four daughters, as well as having to paint the Duke's two brothers, "His Royal Highness, Madame with Mylord the Little Prince," (Nancy, Lorraine Museum, inv. 77.3.13, *ill. 1*) and make "the original portrait of Mylord the little Prince" (Versailles, inv. 4433).³ In 1710, he painted Louis de Lorraine, born in 1704 and carried off by small pox in May 1711. Gobert depicted him making soap bubbles and clothed in a green velvet dress with gold trim, as the heir had not yet reached the age of "passing to a man" fixed at four years old in Lorraine as in France.

The portraitist left the duchy bearing the proud title of Ordinary Painter to Duke Leopold and, despite no written documentation of journeys there, the evidence indicates he continued to have regular relations with this court. Gobert's presence is documented on December 1721, when he gave a receipt in Nancy for the sum of two thousand pounds as "down-payment on the price of portraits for the Royal House made by him at Lunéville," the remainder of which was to be paid in Paris. From this sojourn are dated

two portraits of Leopold Clement (1707-1723), who was promised the succession after Louis' death: the first dates to about 1720 (Versailles, inv. MV 3734, engraved by Jean-François des Cars) and the second realized in 1721, the date at which he received the Golden Fleece (Versailles, inv. 3738, engraved by Duflos).⁴ Many portraits, including the one we present, would indicate more voyages to Lorraine mainly to paint the Ducal couple's children.

Thus several portraits of Leopold Clement are known: at age three years (studio replica, Versailles, inv. MV 4432), at five and at eight years old (Versailles, inv. MV 3748 and 4424). The Prado Museum conserves that of Charles-Alexander of Lorraine (1712-1780), future governor of the Low Countries, age three years old (Prado, inv. P02297). Finally, two canvasses depict François-Etienne (1708-1765), future Emperor, Duke of Lorraine, and Grand Duke of Tuscany: the first, which is our picture, shows him at three years old, whereas in the second, he is age six or seven (studio replica, Versailles, inv. MV 4425, *ill.* 3). Despite the strong resemblance between Leopold I's sons, the characteristic idealization of the time, and the inevitable deformations in the course of replication, the Lorraine princes remain recognizable, and their features become more pronounced from one portrait to another: Leopold-Clement's prominent chin, Charles-Alexander's long nose, and François-Etienne's slightly snub nose and large eyes. Comparison with later portraits of the latter realized after he acceded to the Ducal throne of Lorraine in 1729 (*ill.* 4) and his election to the Empire in 1745 also tend to confirm the identification of our painting.

As was his custom, for the portrait of the little François-Etienne, Gobert employed a formula already used for the image of his brother Leopold-Clement, known from an oval studio replica (Versailles, inv. MV 4432). The same formula would also serve the artist in 1714 for the portrait of Louis XV (*ill.* 2), yet this reutilization does not in the least become a sign of facility. For if the setting with the gilt wooden bench and green velvet curtain, the child's pose, as well as those of the dog and monkey - more symbolic than real - are quasi-identical, the sitter himself is quite different each time. In the portrait of Louis XV, everything is ostentatious, authoritarian, powerful and of incomparable wealth. In our portrait, the prince who is not yet the heir - he would only become so at the death of Leopold-Clement in 1723 - has an age-appropriate attitude of a three-year-old. His royal blue velvet dress is embellished with carefully drawn gold trim and tassels whose placement evokes military attire. His head is topped with a hat in the same velvet garnished with red feathers: recalling the helmets of knights, such head dresses were only worn by boys. Even the subtle sublime harmonies of red, green and blue only serve to frame his face which incontestably was painted from life and is striking in its candor. The brushstroke is light, melting, almost evanescent in the prince's ash blond hair. With the limpid gaze of sky blue eyes, rosy lips, white delicate hands (hesitation in finger position led to a few pentimenti), François-Etienne is shown first as a child and then as third son of the Duke of Lorraine. We are led to believe that, at the dawn of the Age of Enlightenment, but long before Rousseau's theories on family and childhood, our painting, even while fulfilling some political role, was destined first to bring joy to the prince's parents. Far from being the gracious conventional painter as he is sometimes described, Pierre Gobert demonstrates in our work that he is capable of capturing the sweetness and innocence of childhood, to go beyond the rigid framework of official representation in order to yield a touching portrait "which speaks," to use the expression of King Stanislas concerning Gobert's portrait of his daughter.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Fernand Engerand, "Pierre Gobert, peintre de portrait," *L'Artiste*, March 1897, pp. 161-175.
- Fernand Engerand, *Inventaires des tableaux achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*. *Inventaires des collections de la couronne*, Paris, E. Leroux, 1900, pp. 211-215.
- Juan J. Luna, "Pinturas de Pierre Gobert en España," *Archivo Español de Arte*, n° 196, vol. 49, October, 1976, pp. 363-386.
- Eugène Thoison, "Recherches sur les artistes se rattachant au Gâtinais: Pierre Gobert," *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 27^e session, 1903.
- Eugène Thoison, "Pierre Gobert. Supplément au catalogue de son œuvre," *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 30^e session, 1906, pp. 296-305.
- Gérard Voreaux, "Les peintres à Nancy et Lunéville au temps d'Henry Desmarest," in J. Duron et Y. Ferraton (dir.), *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Center of Baroque Music in Versailles, Sprimont, Mardaga, 2005, pp. 149-160.

¹ *Liste des tableaux et pièces de sculpture exposés dans la cour du Palais-Royal par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie royale*, Paris, P. Le Petit, 1704, pp. 4-5.

² Anatole de Montaiglon, Henry Lepage, "Pierre Gobert. Mémoire de travaux faits pour le duc de Lorraine de 1707 à 1709," *Archives de l'Art Français*, vol. V, Paris, 1851, pp. 87-91; *Mémoire des ouvrages de peinture faits par le soussigné par ordre de Leurs Altesses Royales*.

³ A version exists at the Château of Stupinigi, which probably was a gift from the Duchess of Lorraine to her sister, Anne-Marie of Orleans, Duchess of Savoy.

⁴ Identification of the Lorraine portraits remains controversial. Those suggested here are based on new research and thus are not always consistent with those which appear in museum catalogues.



6

Jean-Baptiste PATER

(Valenciennes, 1695 - Paris, 1736)

TROOPS ON THE MARCH

c. 1735

Oil on prepared oak panel without parquetage.

22.6 x 27.6 cm. (8 $\frac{7}{8}$ x 10 $\frac{7}{8}$ in.)

Provenance

- France, Private collection.

*"Mr. Jean-Baptiste Pater of Valenciennes, a painter with a particular talent for fêtes galantes, had a picture brought in which had been ordered by the Director and depicts soldiers making merry, and [...] the Company received him as an Academician and reduced the pecuniary present to one hundred pounds, and he swore the same oath at the hands of M. De Boullongne."*¹

On December 31st, 1728, Jean-Baptiste Pater, entered the Royal Academy of Painting and Sculpture with a picture depicting a military scene. Compatriot and the only known student of Watteau, he had been approved in 1725. Depictions of soldiers and their camps were this prolific painter's favorite subjects and, along with *Women Bathing*, among those which his clientele prized the most. They constituted perhaps the most personal side of his art in which he freed himself the most from his master's influence.

Watteau's military scenes stood out for their realistic note which was much closer to the tradition of a Philippe Wouwerman (*Camp Scene*, c. 1650, oil on wood, 38.8 x 50.3 cm., Wallace Collection, inv. P193) than that of an Adam Frans Van der Meulen. Watteau's *The Hardships of War* (1715, oil on copper, 21.5 x 33.5 cm., Saint Petersburg, Hermitage, inv. 1159), as well as *The Return from the Battlefield* (current location unknown) and its pendant, the *Bivouac* (ill. 1) painted in about 1710 in Valenciennes displayed the most painful daily effects of Louis XIV's last campaigns on the rearguard of this border town. Although the painter avoids insisting on the wounded

in these latter two paintings and places a woman nursing her baby in the foreground – a reassuring peaceful motif, - the leaden hues, the visible lassitude on the faces, the banality of poses, which are for the most part drawn from life, provoke sad if not uneasy feelings in the viewer.

Nothing similar occurs in Pater, although he, too, had been witness to the suffering of his native town. In his *Troop Departures* and *Halts*, everything is carefree and joyful. His soldiers are spruced up, smiling and robust; the women cajole babies in excellent health; animals march at a steady pace. Everything is a pretext for amusement: dancing, playing cards, gallantries exchanged between officers and charming ladies of passage decked out in their most beautiful attire.

With Pater, military scenes are simply a variant of fêtes galantes. Did not *Soldiers Making Merry* presented to the Academy in 1728 have an alternative title of *Une fête champêtre* (oil on canvas, 114 x 154 cm., Louvre, inv. 7137)? The kettle, tents, guns, and camp lights are as much stage sets and if, as in Watteau, brown hues dominate, the monotony is interrupted by the azure blue opening in the sky and the pink dress of a lady from high society who visits the military camp, enjoys herself, and is delighted. The

colors are even more brilliant in the two pendants, *Troops on the March* and *Troops at Rest* painted in the second half of the 1720's and conserved in the Metropolitan Museum (ill. 2 and 3). The soldiers and everyone who accompanies the army – women, children, merchants, cooking crews – are simply a pretext for multiplying poses and details: sabers, muskets, utensils, pikes, ammunition sacks, trees with delicate foliage, dishes, ruins, country houses, streams.

Among Pater's military subjects, freely sketched small oils on wood with their light vaporous greys heightened with a few lively pink, red, yellow, or green touches, and with scattered brown strokes which define details and faces, are without question the most delightful. As in the two canvases in New York which were painted for an unknown collector, these paintings, presented in pairs with the subjects of *Troops on the March* and *Troops Halting*, establish contrasts between a composition entirely in movement and a static camp, as well as between clear morning light and warmer evening illumination.

Our painting figures among these, even if its eventual pendant remains to be identified. While the three other slightly smaller *Troops on the March* on wood are all variations of one and the same composition (ill. 4),² our work recomposes the group which is still articulated around a young woman with a baby. She now mounts a horse rather than a donkey, while behind her, the latter can indeed be found ridden by an elegant woman indifferent to the attentions of her companion clothed in a red cape. In front of her, several soldiers march confidently: one of them points at an object or destination, while the other answers the small boy at his heels. The foreground, ordinarily occupied by the cooking crew organizing their gear, is virtually empty except for a dog and a few reeds. The background is also less detailed than usual, even if one can easily distinguish the riders descending the hill and the soldiers who accompany them.

As always, Pater demonstrates that he is an attentive observer of early 18th century daily life. Working from sketches drawn from life, his figures are expressive and appear to play specific roles which can be divined from complex patterns of looks and gestures. His palette is lighter and more luminous than at the beginning of his career, while the brush is more loaded. The composition also is more audacious and instable, and the pyramidal construction of the main group less pronounced, which makes it possible to date our picture to not long before the premature disappearance

of the artist in 1736, at the age of just forty-one years. However the hand is still just as alert, the brush lively and concise, as it captures the folds of a bonnet, a donkey's muzzle, the trim on a tricorner hat, or the gentle smile of a young mother in just a few strokes.

A.Z.

General Bibliography

- Florence Ingersoll-Smouse, *Pater*, Paris, Les Beaux-Arts, 1928.

¹ *Procès-verbaux de l'Académie*, vol. V, pp. 51-52.

² Florence Ingersoll-Smouse, *Pater*, cat. 454, 455 et 456.



7

Hyacinthe RIGAUD

(Perpignan, 1659 - Paris, 1743)

ABRAHAM VAN HOEY, DUTCH AMBASSADOR TO THE COURT OF FRANCE

1736

Oil on canvas

Sitter's coat of arms in the upper right hand corner.

Relined. On the verso, in white paint, a long biographical note in Dutch and a copy of the artist's signature lifted from the back of the original canvas:

Dit is d'afbeeldung van de wel Edlen / En gestrengen Heer en meester Abraham van / Hoey, geboore den 10 jully 1684. Thans nogin lewe den / laeste van xber 1765. En heeft de navolgende Eerampthe bekleet / als cerst. Pensionnaris honorair der stadt Gorkum, aengesteld / zijnde jn jully 1708. als Raeds Heer van het Hoffover Hollandt / Zeeland en West Vrieslandt jn Jully 1713. als Reekenmeester van / de graeffelikhjdt domijne over Hollandt en West Vries. / landt jn jully 1717. als ambassadeur weegens Haer Hoog / Moogende de Heere State geen: derver Eenigde neederlande / aen het Hof van Vrankrijk jn jully 1727 als lidt van / de Hoegse societijdt En Hoog jngelandt van Del-landt / indenzelve jaeren En heeft zijn Rappel als ambassadeur jn / den jaere 1749 behoudende alle zyne vordere hierboove genoem. / de ampte en is in 1750 aengesteld als meesterknaap over Hol/landt en West Vrieslandt. overleeden den 10 octob' 1766 en / den 19 derselver maant te govinchem jn het familie / graft bijgeset, / peint par hiacinthe Rigaud. / a Paris en 1736. 83 x 65 cm. (32 11/16 x 25 11/16 in.)

Provenance

- Deauville Sale, Artcurial, June 4th, 2011, lot 8 ill.
- France, Private Collection.

Exhibition

- 2001, Toulouse, Paul Dupuy Museum, *Les Collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle*, cat. 84.

"This painter's name being as famous in other countries as in France, no Lord passed through Paris without making use of his brush: Germany and Spain are filled with his works. [...] Rigaud knew how to give such perfect likeness to his portraits that no matter from how far away one saw them, one entered into conversation, so to speak, with the people depicted."

Antoine-Joseph Dezallier-d'Argenville

Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, seconde partie, Paris, De Bure, 1745, pp. 410-411.

As Dezallier-d'Argenville justly stated, Hyacinthe Rigaud's fame quickly spread beyond the kingdom's boundaries and numerous foreigners took advantage of their stay in Paris to be depicted by the great portraitist. Following the Ambassador from Portugal whom he painted in 1696, the finest flower of European diplomacy paraded through his studio: ambassadors from Savoy (1697), England (1698 and 1734), Sweden (1699 and 1717), the Empire (1701), Russia (1706 and 1722), Florence (1710), Spain (1721), not to mention the Extraordinary Envoys, Ministers of Foreign Affairs, Papal Nuncio, etc.

Thus in 1735, Rigaud noted in his *Livre de raison*, a now lost private account book which is known from a transcription conserved in the Institute of France: "*M^r de Vanvuy, ambassadeur de Hollande 600 [livres].*"¹ In another hand, of someone who was well informed and took it upon himself to finish the Institute's copy, is added, "*Van Hoey, ambassadeur des États généraux. Entièrement orig.*"² This last bit of information, "entirely original," is valuable and explains unquestionably the considerable price paid by the Ambassador. Furthermore, this mention perfectly accords with the end of the inscription on the verso of the relined canvas copied from the original signature which had become invisible, even if the year diverges: 1736 instead of 1735. Unless the digit was erroneously transcribed, in all probability the painting was commissioned and paid in 1735 but only completed and delivered in the course of the following year. Indeed, in that

period, the septuagenarian, being exhausted from a life of hard work and having quit the Academy, had acquired the habit of not working as hard. In addition, his patron did not seem to be in any hurry.

“An Ambassador, figure of superior genius, consummate Politician, zealot for the present Government of his Republic, & especially for that of Holland, his dear Fatherland, ardent Partisan of Liberty,” according to the anonymous author of the preface to his published correspondence,³ Abraham van Hoey was born in Gorkum (Gorinchem) in 1684. His career was brilliant: Civil Servant in Gorkum, Counsellor at the Court of Holland in 1713, Treasurer of the Domains of the Province of Holland in 1717, despite the opposition of the City of Amsterdam. In 1727, the States General (Parliament) had appointed him Ambassador to the Court of France to replace Boreel: Van Hoey stayed in that post for twenty years. An indefatigable servant of peace, architect of the treaty of commerce and navigation concluded between France and the United Provinces in 1739, the ambassador was in favor of Dutch neutrality during the War of the Austrian Succession and violently opposed his compatriots in 1743. Feeling powerless to avoid war, he requested to be relieved of his functions in 1743. Upon his departure from France, Louis XV offered him several gold medals. Poorly received in his native country, he was nonetheless rehabilitated by the success of the “Doctrine of Impartiality” which he advocated during the Seven Years War and which favored the economic prosperity of the Netherlands. Having held no more official functions since his return from France, Van Hoey passed away in Marlot, near the Hague, in 1766.⁴

The portrait which we are presenting is thus a late work by Rigaud and a perfect illustration of this ultimate and very particular phase in his art. Known for his virtuoso relaxed pictorial technique, his bright coloring, and the illusionistic rendering of fabrics, the artist at the end of his life gave more importance to detailed drawing in his representations and privileged dark tones coming out of browns and purples, without, for all of that, abandoning his taste for textures and the effects of materials.

During his active years, Rigaud experienced many sitters, and experimented with positioning the head, displaying the bust, positioning cravats, arranging drapery folds... The composition chosen here – facing the viewer, the head turned to the right and the gaze fixed on some exterior object – was not totally new, even if the mention “entirely original” in the account book seems to indicate the composition was created specifically for this occasion. The artist had already employed the same presentation in the portrait of the financier John Law painted before 1720 and known from the 1738 engraving, as well as in that of Lucas Schaub painted in 1721 with “*habillement répété*” (clothing repeated from another work) which explains the more moderate price of 500 pounds (*ill. 1*).⁵ The Dutch ambassador’s skillfully curled wig with a long tress ending in a lovelock over the shoulder also recalls that of the Financier John Law. The lace cravat with fringed tassels, along with a cloak enveloping the bust while hiding his hands, echoes that of the Farmer-Germinal Jean-François de La Porte de Meslay (*ill. 2*), which is also “entirely original” and cost the sitter 600 pounds in 1733.⁶

Despite these points in common which reveal the portraitist’s practices, Van Hoey’s portrait clearly appears more monumental. The light architectural background, wide frame, firm touch, tight drawing in the curls of the wig and floral motifs in the lace bring out the diplomat’s lofty bearing, his authoritarian profile, frank facial expression, and emphasizes the respectful distance which separated the viewer from the sitter. Above all, with singular audacity, Rigaud gives his patron a majestic wine-red velvet drapery with silver highlights and shimmering Veronese green *cangianti* on the satin lining.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Claude Colomer, « Hyacinthe Rigaud 1659-1743 », *Connaissance du Roussillon*, 1973, 2, p. 29.
- Paul Eudel, *Les Livres de comptes de H. Rigaud*, 1910, p. 114.
- Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743): L’homme et son art*, Paris, Fatou, 2016. Mentioned vol. I, pp. 300, 433, 503-504 ; vol. II (catalogue raisonné) P. 1482, pp. 521-522.
- Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud. Catalogue raisonné de l’œuvre*, www.hyacinthe-rigaud.com.
- Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud. Le Peintre des rois*, Montpellier, les presses du Languedoc, 2004, p. 179.
- Jean Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, 1919, p. 212.
- Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Catalogue concis de l’œuvre*, Sète, Nouvelles presses du Languedoc, 2013, cat. P.1398.
- Stéphan Perreau, “L’Ambassadeur Van Hoey par Hyacinthe Rigaud à Deauville,” posted on line May 6th, 2011, URL : <http://hyacinth-rigaud-over-blog.com>.
- Dominique Brême, *Les Collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle*, exh. cat. Toulouse, Paul Dupuy Museum, Paris, Somogy, 2001, pp. 196-197, cat. 84, ill.

General Bibliography

- Ariane James-Sarazin, *Rigaud intime (1659-1743)*, exh. cat. Perpignan, Museum of Fine Arts, 2009.

¹ Pub. J. Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, 1919, p. 212. Corrected by A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, Paris, 2016, vol. II, p. 522.

² Probably Hendrik van Hulst (1685-1754), friend and biographer of Rigaud who was the Academy’s Historian.

³ *Lettres et négociations de Monsieur Van Hoey, Ambassadeur à la Cour de France. Pour servir à l’Histoire de la Vie du Cardinal de Fleury*, Londres, John Nourse, 1743, p. V.

⁴ *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, vol. VIII, part II, Haarlem, 1867, pp. 892-893.

⁵ Roman, *op. cit.*, p. 192.

⁶ Roman, *op. cit.*, p. 209.



8

Jean Baptiste PILLEMENT

(Lyon, 1728 - 1808)

MORNING LANDSCAPE WITH FISHERMEN AND A PEASANT DRIVING HIS HERD

1780

Oil on canvas

Signed and dated lower right: *J. Pillement 1780*

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

Provenance

- Raymond Subes Collection (1891-1970), Paris.
- Françoise Blanc-Subes (1927-2015) et Jacques Subes (1924-2002) Collection, château des Évêques, Saint-Pandelon, France.

The barely risen clear summer sun dissolves the mist, lengthens shadows, makes the dew scintillate, dapples the foliage, and gilds the abrupt flanks of the rocks. Fishermen fling their nets into the immobile waters of a river still caught in nocturnal torpor, while a shepherd drives his herd to pasture. All is peaceful and calm, despite the strange threatening shapes of dangerously looming rocks and the jagged forms of dead dried out tree trunks across from them. A ruined castle overlooking the water stands out from a milky background composed of a succession of verdant hills and high mountains. Everything is presented as if our picture were graciously giving a performance open to several nuanced interpretations and apparently contradictory suggestions: perhaps that multiplicity and those contradictions are the very source of its seductiveness. Here Nature is the background not for grandiloquent actions of historical heroes or mythological subjects but rather serves to dramatize the sweetness of country life with early morning fishing and a peasant walking his herd. Each group of figures evolves in a luminous halo delimited by dense foliage, the outline of the rocks, and the riverbanks. Furthermore, as is the case in certain Pillement paintings, the furtive and questioning gaze of one of the protagonists seeks to catch the viewer's eye.

Dated 1780, our landscape is a mature work by Jean Pillement, one of the most original late 18th century talents. He was born in Lyon to an artistic

family: his father Paul and uncle Philippe had worked as decorators and ornamentalists in Saint Petersburg and Lisbon, a fact which prefigures Pillement's own incessant peregrinations. After training in Lyon under the history painter Daniel Sarrabat, and then in Paris at the Gobelins, this unclassifiable artist had a career composed of many sojourns in foreign courts. Beginning with three years in Madrid between 1745 and 1748, he then went to Portugal, followed by England in 1754. Decorator and landscape painter, Pillement acquired a certain fame across the Channel, but did not settle there. After returning to France in 1761, he left immediately for Italy where he discovered the Roman countryside, then went to Vienna where he realized grand decorative projects for the Imperial House. Engaged subsequently by Stanislas Auguste, King of Poland, the artist spent two years in Warsaw embellishing royal residences with chinoiserie, flowers, and landscapes. Pillement left Warsaw in 1767, gratified by the title of First Painter to the King of Poland. Settled in Avignon, in the home of his sister Louise who was married to a rich merchant from Pèzenas, the artist received prestigious commissions from the Prince of Asturias in 1773 (future Charles IV of Spain) and especially from Marie Antoinette in 1778 with three compositions for the Little Trianon (now lost). In London between 1772 and 1773, and perhaps also in 1779-1780, in Geneva in 1773, Pillement was called back to Lisbon in 1780.

The year 1780 marks the beginning of his most prolific period when he produced his best works. The artist found immediate success with the Queen Mary I of Portugal, the aristocracy, and the enlightened bourgeoisie, which included a large English colony. All of this clientele was particularly taken by his pastel and oil landscapes realized in a very personal and immediately recognizable style composed of the same elements without any exact repetition from one drawing to another. Neither situated in Portugal nor France nor Italy nor the Alps, Pillement's landscapes are entirely imaginary invented, recomposed, theatricalized views. Great rocks massed on one side of the painting, ravines, steep paths, waterfalls, fragile wooden bridges, trees with tortuous trunks, distant mountainscapes, shepherds, wood carriers, farmers, donkeys being beaten, sheep: Pillement's creative spirit is infinite to, in his own words, render his pictures "interesting by the penchant for chiaroscuro and the quantity of figures and animals."¹ Wherever it was painted – England, France, or already in Lisbon – the landscape which we present is among the most luminous, refined and "precious" realized by master during that critical year. It is probable that the painting had a pendant depicting *Evening*, comparable to the canvas conserved in San Francisco (*ill. 1*). As was his custom, the landscape painter reused and modified some elements from previous compositions. Thus one can find the frontal view of the cow in *The White Cow* (oil on canvas, 45 x 61 cm., private collection) and *Cows, Goats, and Sheep in a Mountainous Landscape* (oil on canvas, 36.8 x 45.1 cm., private collection).

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Maria Gordon-Smith, *Pillement*, Cracovie, IRSA, 2006.
- Nicole Riche, Laurent Félix, Maria Gordon Smith, *Jean Pillement, paysagiste du XVIII^e siècle (1728-1808)*, exh. cat. Béziers, Museum of Fine Arts, 2003.
- Nuno Saldanha, Agostinho Araújo (dir.), *Jean Pillement et le paysage au Portugal au XVIII^e siècle*, exh. cat. Lisbon, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1997.

¹ Letter from Jean Pillement to Chevalier de Fornier, Pèzenas, July 9th, 1789 (pub. Joseph Hahn, "Correspondance entre Jacques Gamelin, Jean Pillement et le Chevalier de Fornier," *Art & Curiosité*, November-December 1971, p. 31.



9

André BOUYS
(Hyères, 1656 - Paris, 1740)

**THE COMPOSER MICHEL DE LA BARRE
DIRECTING MARIN MARAIS
AND THE ORDINARY FLUTISTS
OF THE KING'S CHAMBER**

c. 1710

Oil on canvas.

On the music partitions: *livre iii des trio de m. de la b[arre] / sonates en trio / pour la flute tra[versiere] / premiere sonate.*

On verso of the canvas and stretcher, stamp from the André Meyer collection: *Provenant de la collection musicale d'André Meyer décédé en mai 1974. F. Meyer. Octobre 84.*

116.5 x 90 cm. (45 7/8 x 35 1/16 in.)

Provenance

- André Meyer Collection (1884-1974).
- François Meyer Collection (born in 1953).
- France, Private Collection.

Related Works

- Two extant autograph versions: the first, signed *bouys*, in the National Gallery, London (inv. NG2081, 160 x 127 cm., 63 x 50 in., *ill. 1*), and the second in the Museum of Fine Arts, Dijon (inv. CA 577, oil on canvas, 117.5 x 89 cm., 46 1/4 x 35 1/16 in.).

In 1694, *Le Premier Livre des Trio pour les violons, flûtes et hautbois* (First Book of Trios for Violins, Flutes, and Oboe) by Michel de La Barre (c. 1675-1745), “flutist for the King’s Chamber,” was published by the Parisian printer Christophe Ballard. Already in this first work, the composer displayed his affection for trios (two high instruments against a continuous bass) which Lully had initiated in Versailles for the famous “*couchers du roi*.” Eight years later, La Barre, having become Ordinary of Stable Music (ceremonial music) and of the Chamber (profane music), as well as member of the Opera Orchestra, published his fourth work, *Pièces pour la flute traversière, avec la basse-continue* (Pieces for the Transversal Flute, with continuous Bass), the first collection of compositions for this instrument in France. In the foreword, La Barre specifies that “to bring this instrument as much as possible to perfection, I believed that for the glory of my Flute, as well as my own, I had to follow [the example] of Monsieur Marais who has gone to such trouble and care to perfect the viol, and who has been so happily successful.”

Michel de La Barre and the famous bass viol player and composer Marin Marais (1656-1728) are two of the five protagonists in our painting. The first is depicted standing, wearing a black wig, and clothed in a brown suit with silver trim. La Barre turns the pages of his *Troisième livre des trio... mêlez de sonates pour la flûte traversière* (Third Book of Trios... mixed with Sonatas for the Transversal Flute) which he opens

to the partition of the *First Sonata* for continuous bass – that is to say, the viol. Although the portrait presented by André Bouys at the Salon of 1699 has not been located, and no other image of the composer is known either, his central position as the head of the group along with the flute in his hand are sufficient to identify him.

Marin Marais is seated with his seven chord viola da gamba between his legs ready to begin his part. In his fifties, he wears a grey jerkin over a short jacket in a rich silk fabric, a luxury perfectly fitting for the one who had been directing the Royal Academy of Music Orchestra since 1704. Two images support this identification of the figure: the portrait painted by André Bouys in 1704 which is known both from a smaller autograph replica and from an autograph print (*ill. 2*); and the medal struck in 1728 by Simon Curé. In both cases, Marais presents a quite similar likeness, heavier with the years, but with an undeniable presence. La Barre’s very respectful attitude is easily explained by the great esteem in which he held his elder.

Two flutists complete the trio. Like Marais, they are seated near the round table in front of their partitions: the one which is closed contains the second treble and the other, open to page 20 of the first treble, is copied quite exactly from the 1707 publication (*ill. 3*). Aged between thirty and forty years, the two musicians are not necessarily related, as has always been supposed, but their identities are to be sought among the flutists of the Stables and the Chamber who were close to de La Barre and de Marais.

Thus, the man on the right, with a brocade jacket and sleeve cuff linings, who is holding an expensive ivory instrument and seems to occupy a place of honor is, in all likelihood, Jacques Hotteterre called “the Roman” (1674-

1763). The most famous of the Hotteterre dynasty and one of the most remarkable 18th century flutists, he is the author both of many compositions – trios, duets, and solos – for the transversal flute and of various musical methods which were published starting in 1708. The 1707 re-edition of *Principles of the Transversal Flute* which had first been published in 1702 by Christophe Ballard opens with the portrait of a flute player by Bernard Picart which could be a depiction of Hotteterre and is reminiscent of the figure in our painting.

This third member of the group, dressed in a light blue jerkin with gold braid and holding a boxwood flute could be one of the cousins Danican Philidor, a great family of oboists in royal service since Louis XIII: Anne (1681-1728) or Pierre (1681-1731), to whom we also owe several pieces for transversal flute.

However, the identity of the fifth figure in our painting remains a complete enigma. Standing behind Marais, he gazes at the viewer and holds a wooden object in his right hand which seems to be more like a cane than a musical instrument. In our canvas, he wears a gold-trimmed brown suit, has a fine slightly hooked aquiline nose, brown eyes, and the hint of a smile. In the version of this portrait conserved in the National Gallery which is larger and signed, the figure in the same position has a mouse-grey jerkin, silver braid, a fuller face, a straight turned up nose, green eyes, and no smile (*ill. 1*). The clothing and facial features are again different of the figure in the third version conserved in the Dijon museum. For that matter, although other elements are identical in the three versions, the landscape which appears between the columns also changes: while dark and threatening in the London painting, with denser foliage than in the one in Dijon, the landscape is light and luminous in our picture. Completing the obvious stylistic analogies, these divergences confirm the autograph nature of the three paintings, all of which are by the signer of the London paintings, André Bouys.

Born the same year as Nicolas de Largillière in Hyères in the south of France, André Bouys was apparently encouraged in his artistic training by Jean-Baptiste Boyer d'Aguille, a collector from Aix. Among his protégés was Sébastien Barras, who, with Bouys, introduced the method of making mezzotints to France. Very early in Paris, Bouys entered the studio of François de Troy for whom he became a close collaborator and engraver. The influence of De Troy can always be felt in his portraits to which he added more precise drawing, especially in his description of faces, and a certain interest in illusionistic rendering of fabrics and details.

On April 26th, 1687, Bouys was approved for the Academy and then received a year and a half later upon the presentation of a portrait of Charles de La Fosse (Versailles, inv. MV 3582). Overloaded with commissions, he couldn't deliver the second portrait requested until 1691, that of the sculptor Etienne Le Hongre (Versailles, inv. MV 3641). In 1707, he was unanimously elected Counselor to the Academy.

Despite the lack of *livrets* for 1704 to 1737, Bouys' submissions to the Salons reveal the breadth of his clientele and singularity of his talent. At the Salon of 1699, he presented nine portraits, then twelve to that of 1704, with ten mezzotints. In 1737, after having spent a long time remaining within the confines of his genre, the artist took the step of exhibiting only one portrait and five still lifes, two *Collations* (Light Meals), two *Servants returning from Market* (Private collection) and the *Servant Polishing Silver Dishes* (Paris, Museum of Decorative Arts, inv. 38173).

The artist's masterpiece, the group portrait of Chamber musicians surpasses all the other works which Bouys ever presented to the Salon. The picture was never engraved but its two autograph repetitions with, each time, the replacement of the figure on the left, attests to its great success. That these are Ordinaries of the King's Music is not at all surprising if one considers the artist's sitters. Besides La Barre and Marais, whose portraits, already cited, were exhibited in the Salons of 1699 and 1704 respectively, several

musicians had posed for Bouys: the famous composers André Campra and François Couperin, the clavecinist Arnault and Cécile de Lisorez. In 1732, the painter was witness to the marriage of the violist Antoine Forqueray with Jeanne Nolson.

Here, Bouys gives music its most beautiful representation at the end of Louis XIV's reign. The resonance of golds and velvets, the harmonies between olive greens, azure blues, earthen browns, and red ochres, the gracious slow movements of hands intersecting with rapid straight lines of instruments, the unequal cadence of elements, the attention given to "grace notes": this picture is like a piece of baroque music which wished in and of itself to become a melodic transposition of a *conversation galante*.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Dominique Brême, "François de Troy," *Dossier de l'Art*, n° 37, April 1997, *L'Art du portrait sous Louis XIV*, pp. 36-43, the National Gallery version p. 41, ill. p. 40.
- Dominique Brême, "Les élèves de François de Troy," *L'Objet d'art L'Estampille*, n° 314, June 1997, p. 69 (National Gallery version).
- Marie-Anne Dupuy-Vachey (dir.), *Dominique-Vivant Denon: l'œil de Napoléon*, exh. cat. Paris, Louvre Museum, Paris, RMN, 1999, cat. 536 (National Gallery version).
- John Huskinson, "Les Ordinaires de la Musique du Roi. Michel de La Barre, Marin Marais et les Hotteterre d'après un tableau du début du XVIII^e siècle," *Recherches sur la musique française classique*, vol. 17, 1977, pp. 15-30 (National Gallery version).
- Florence Gétreau, "Portraits peints et gravés de Marin Marais," B. Dratwicki (dir.), *Marin Marais violiste à l'opéra (1656-1728)*, Versailles, Centre de musique baroque, 2006, pp. 11-21, pp. 17, 21, n. 19.
- Pierre Jaquier, "Redécouverte d'un portrait de Jean-Baptiste Forqueray. Découverte de certains éléments de la basse de viole représentée," *Imago musicae, La méthode critique en iconographie musicale*, 1987, pp. 315-324, p. 325 (National Gallery and Dijon versions).
- François Lesure, *Collection musicale André Meyer*, Abbeville, F. Paillart, 1961, p. 100 (without attribution), ill. pl. 150.
- *Musée des Beaux-Arts de Dijon, catalogue des peintures françaises*, Dijon, 1968, p. 76, cat. 337, "Réunion de musiciens" (our version cited as a replica).
- André Tessier, "Quelques portraits de musiciens français du XVII^e siècle," *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1924, pp. 244-254, pp. 251-252 (National Gallery and Dijon versions).
- C. et Y. Voirpy, *Cabier d'histoire de la musique et d'activités musicales. Classe de 4^e*, collection R. Cornet et M. Fleurant, Paris, 1974, ill. on the cover.
- Humphrey Wine, "A Group of Musicians by André Bouys (1656-1740) in the National Gallery," *Gazette des Beaux-Arts*, September 2001, pp. 73-80, pp. 75, 80, n. 9.

General Bibliography

- Michel Faré, "André Bouys, 1656-1740. Portraitiste et peintre de genre," *Revue des arts. Musées de France*, 1960, n° 4-5, pp. 201-212.
- Jean Aubert, Emmanuel Coquery, Alain Daguerre de Hureaux (dir.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, exh. cat. Nantes, Museum of Fine Arts, Toulouse, Museum of the Augustines, Paris, Somogy, 1997.



10

Antoine BOIZOT

(Paris, 1702 - 1782)

BACCHUS AND ARIADNE ON THE ISLAND OF NAXOS

c. 1740

Oil on canvas.

45.5 x 55 cm. (17¹¹/₁₆ x 21⁵/₁₆ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Exhibition

- Probably Salon of 1739: “On the door [...] On one side and the other, Two little Pictures of the same size, one of which depicts Vertumnus and Pomona ; and the other, Bacchus and Ariadne by M. Boizot, Academician” (*Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l’Académie royale, dont l’exposition a été ordonnée suivant l’intention de Sa Majesté... dans le grand sallon du Louvre....*, Paris, 1739, p. 17).

The meeting of Bacchus and Ariadne, whom Theseus had left alone on the Island of Naxos, was one of the most prized subjects for artists from the Renaissance until the 19th century, even though Ovid had only devoted a short phrase in Book VIII of the *Metamorphoses* to the subject: “Deserted and weeping bitterly, as she was, Bacchus-Liber brought her help and comfort.” In this apparently simple myth, each era found subject matter to imagine and create: the beauty of the bodies of both princess and juvenile god, an infinite diversity of poses, exoticism of the site between the sea and rocks, the exuberance of Bacchus’ followers, the complex feelings of the

two protagonists torn between despair, surprise, comfort, generosity, affection, and especially the happy ending, as opposed to that of other love stories between gods and mortals.

Our little picture fits into the tradition of an exuberant French 18th century which transforms this myth into a veritable celebration of gallant love. Held apart from each other by the strict etiquette of the Grand Century, Bacchus who is attentive and tender, and Ariadne, nude but chaste, finally touch. This first modest embrace serves as pretext to deploy a lavish cortege composed of laughing satyrs, bacchantes crowned with ivy, mischievous putti surrounded by all the riches of nature, and a multitude of precious objects: wreaths of flowers, baskets of grapes, a golden chariot pulled by leopards, vases, jewels, and musical instruments. Antoine Coypel, starting in 1693 (Philadelphia, Museum of Art, inv. 1990-54-1), then François de Troy in 1717 (Berlin, Kaiser Friedrich Museum, inv. KFMV.241), François Lemoyne (drawing in a private collection), Charles Joseph Natoire in 1743 (Versailles, inv. MV 7698), François Boucher in about 1749 (location unknown), Carle Van Loo (private collection), and Louis Lagrenée in 1757

and 1768 (private collection; Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 841): the painters at the Royal Academy rivaled each other ingeniously so as to be the best at extolling the love between the mortal Ariadne and the god so as to satisfy the demanding tastes of the court of France.

Drawing inspiration from Coypel (garlands of flowers, Bacchus’ gesture as he supports Ariadne’s left arm) and de Troy (the bacchante with the tambourine, the young woman’s head tipped slightly back) and especially Lemoyne (the god’s counterbalancing pose, the drapery behind the couple), our painting is the work of a little known artist whose corpus remains surprisingly meager despite a successful career.

Born in Paris in 1702, Antoine Boizot’s was trained under François Lemoyne who would have a lifelong impact on his art. In 1729, the young artist was second in the competition for the Prix de Rome, behind Philothée-François Duflos. The following year, he carried off the first prize with *Gehazi, Elisha’s Servant*, which made it possible for him to depart for Italy on a royal pension for four years, from 1731 to 1735. Following his return to Paris, he was approved as a history painter by the Academy in 1736 and then received on May 25, 1737, upon the presentation of *Apollo Caressing Leucothea* (ill. 1). The same year, he exhibited in the Salon for the first time and was appointed painter, “draughtsman of lines” (or contour draughtsman), and professor at the Royal Manufacture of Gobelins. He remained there until his death in the Hôtel des Gobelins in 1782. His first wife was Marie Oudry, daughter of Jean-Baptiste Oudry who died in childbirth. After that, Boizot remarried with Jeanne-Marie Flottes who bore him eight children, including the sculptor Louis-Simon Boizot (1743-1809).

Boizot was present in almost all the Salons between 1737 and 1771 with mythological paintings whose light subjects featured Venus, Cupid, Aurora, or the Muses, in the vein of *Venus Asking Vulcan to Forge Arms for her Son Aeneas*, known from the engraving (1747, ill. 2) and *Aurora Pleads with Cupid for the Rejuvenation of Tithonus*, whose preparatory drawing is conserved in the Museum of Poitiers (1753, ill. 3). Most of the paintings probably would have been transformed into Gobelins tapestries, which – combined with the virtually systematic absence of a signature – explains the difficulty in reconstituting Boizot’s oeuvre.

The artist's sure works, as well as his reception piece, yield many analogies with our canvas which seems to be a very developed preparatory sketch for a larger composition or for a tapestry cartoon. The same theatrical organization of space can be seen, with the background very close to the surface and tight framing, the same avoidance of empty space, similar types of figures inspired by antique statuary, similar interest in ornaments and attributes, the same search for decorative effects, the same thick enveloping draperies, and similar relaxed gestures. The obvious proximity to Lemoyne's most loosely worked paintings, especially in the broad brushstroke, the regular hatching in light reflections, and the dominance of warm hues, almost prove Pahin de La Balcherie right when he wrote about Boizot's *Deification of Aeneas* exhibited in 1783 at the Salon of Correspondance: "Boizot had adopted his master's style to the point that most easel paintings could have been attributed to the latter. His composition, color, and brushstroke were perfect imitations."¹

Far from being Lemoyne's successor, Boizot demonstrates in our painting that he is an original artist and remarkable colorist. Out of multiple sources of inspiration, he draws an elegant exquisite composition all in curves and counter-curves, with theatrical lighting caressing the volumes, creating transparent and colored shadows, while thousands of lights scattered through the details makes the entire work iridescent. Working with thick generous impasto, the artist conceives his work as a subtle balance between

tender shades of blues, pinks, and golden yellows which through unctuous strokes evolve into fawny cameo layers. Lyrical and sumptuous, our picture is an inestimable and precious contribution to the corpus of Antoine Boizot, academician and draughtsman for Gobelins whose fame did not withstand the celebrity of his son, the sculptor Louis-Simon Boizot.

A.Z.

We would like to thank M. Alastair Laing for having suggested the attribution of our painting.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Sophie Join-Lambert, *Peintures françaises du XVIII^e siècle. Catalogue raisonné, musée des beaux-arts de Tours, château d'Azay-le-Ferron*, Tours, 2008, cat. 4.

¹ The picture from the 1747 Salon was in the collection of M. Bachelier (Pahin de La Blancherie, *Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française, depuis Jean Cousin, en 1500, jusqu'en 1783 inclusivement. Avec le catalogue des Ouvres des mêmes Maîtres qui sont offerts à présent à l'émulation & aux hommages du Public, dans le Salon de la Correspondance*, Paris, Bureau de la Correspondance, 1783, p. 238, n° 93).



11

François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

THE LITTLE BLACKBIRD CATCHER
THE LITTLE BIRD CATCHER

c. 1750

Two pendants, oil on canvas (relined and enlarged on four sides).

Signed along bottom: *F. Boucher*.

On verso, labels from Mame Sale: "Boucher / Le Petit Dénicheur / N° 3" and "Boucher / Les Oiseaux en Cage / N° 2." On the stretcher of the *Little Blackbird Catcher*, inscription in pencil: "entrada / ... / Ida" and "Gd Salon 70."

The Little Blackbird Catcher: 44.2 x 36 cm. (17 3/8 x 14 3/16 in.); enlarged 48.6 x 41 cm. (19 1/8 x 16 1/8 in.)

The Little Bird Catcher: 44.4 x 35.5 cm. (17 1/2 x 14 in.); enlarged 48.6 x 41 cm. (19 1/8 x 16 1/8 in.)

Provenance

- Alfred Mame (1811-1893) Collection, Tours
- By inheritance, his son Paul Mame (1833-1903), Tours
- Mame Sale, Paris, Galerie Georges Petit (M^e Chevallier, M. Durand-Ruel expert), April 26th, 1904, lots 2 and 3, ill. (as Boucher, sold 31 000 francs).
- Achille Fould (1861-1926), château of Beychevelle.
- Achille-Fould Family, château of Beychevelle until 1986, then probably Tarbes.
- France, Private Collection.

Related Works

- A pastel version of each of these two subjects exists in the Department of Graphic Arts of the Louvre Museum (inv. 24780 and 24781, ill. 1). These pastels present a few variations in relation to the two small canvases studied here; neither one has the same sureness of hand nor the ingenuous freshness.
- An oil on canvas bringing together the two children and attributed to Jean-Baptiste Huet is conserved in a private collection (Sotheby's sale, New York, January 28th, 2005, lot 553).
- *The Little Blackbird Catcher*: drawing by the master, location unknown, engraved by Demarteau in the "crayon manner" as a pendant to the *Flower Thief (Maraudeuse de Fleurs)*; a chairback which is one of a series of eight conserved at Osterley Park (ill. 2); an oil on canvas, probably posterior, is conserved in the Chartreuse Museum in Douai (inv. 7093, 44.5 x 36 cm.)
- *The Little Bird Catcher* has much in common with *The Flower Thief* engraved as a pendant to the *Little Bird Catcher* by Demarteau: the two birdcages have been replaced by a shepherd's staff decorated with flowers and ribbons, a little basket has been awkwardly added to the hand holding up the hoop skirt.

The dates of these two pendants are situated between 1750-1755 and cannot be before 1748. The subject of clothed children by François Boucher appears in his work between 1748 and 1750, as he was turning away from Chinese subjects, probably following the success in the winter of 1747 of a fad for "pantins et pantines" (puppets), little wooden articulated figures dressed like adults, to which he personally contributed, because he was requested to provide the faces and hands of those destined for the court.

Starting in 1748, following this new fashionable tendency which obviously responded to a renewed interest in writers and thinking about childhood, the young Manufacture in Vincennes chose soft paste subjects of children whose models were already requested from Boucher. No example has survived, but their traces are conserved in the Manufacture's archives. After it moved to Sèvres, this same manufacture created its first *biscuits*, and again requested subjects of clothed children from Boucher; these are the famous *Boucher Children* which the king himself had included in a grand ensemble called the "*Children in the King's Service*" which is currently scattered.

The same children, this time in stone, were commissioned from Boucher for Madame Pompadour's Crécy Dairy by 1753 (set in place in 1756). Simultaneously, and as in each time that a manufacture requested subjects from Boucher, the same repertory was handled elsewhere, at Gobelins with

chair backs, screens, and chimney screens, as well as in painted decors, the most famous of which is Madame Pompadour's at Crécy, today conserved in the Frick Collection in New York. *The Little Blackbird Catcher* thus decorates one of the eight chairs conserved today at Osterley Park (ill. 2).

It is possible that these little luminous panels are also decorative elements formerly included in the boiseries for several reasons. They are not in fact models for the documented chair backs woven at Gobelins. Furthermore, in spite of a rather hard relining, elements such as the transparency of the group, the finesse in the handling of the two faces, the rapidity of the brushwork, the precision in accessories, and the overall chromatics confirm that these are two original works meant to be seen up close. In fact, so does the legibility of the signature, useless for a cartoon project for a chair back.

The self-confidence of the artist's hand is obvious in small details such as the little girl's cage and bird and the blue net which, without the least hesitation, emphasizes the brim of her hat, and, in the little birdcatcher, in the transparency of the water, the elegance of the barely brushed in reeds, the foliage covered fence, the birds held in the hat, the touches of white on the dog's back paws. The technique employed is interesting: the figures were first placed alone on the empty canvas, then a blue background was brushed in upon which landscape and various secondary elements were added. In the case of the young girl, the cages were drawn initially at the same time she was because she is outlined in blue, and the pole which holds the cages was added with a single brushstroke over this blue, even as were the leaves and bushes around her. All of this obviously excludes a copy, which would never have been done in such a fashion.

In this precise work on a small dimensional subject, the effort to create effects of depth and space is clear and confirms once more the hypothesis of subjects meant to be seen up close. Attentive inspection of this picture of the little girl reveals hesitations in the landscape and that perhaps more trees initially intended and positioned in the dark tones were left unfinished (or were partially effaced?). The little birdcatcher seems more finished, with denser pigment, and that Boucher "went further" here than in the pendant of the little girl which was perhaps unfinished. For example, behind him can be sensed trees laid in gently in brown tints, reworked with the tip of the brush in grey-green tints, and then lit with white touches. Pink tints can also be seen added in the last stages to the blues of the sky, and these tones may also have been intended behind the little girl's form.

Françoise Joulie

Bibliography of the Works

- Edith Appleton Standen, "Country Children: Some *Enfants de Boucher* in Gobelins Tapestry," *Metropolitan Museum Journal*, volume 29, 1994, pp. 111-133 (cit. p. 131, n. 58).

General Bibliography

- G. Monnier, *Inventaire des Collections Publiques Françaises. Musée du Louvre. Pastels des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*, Paris, 1972, n° 28 et 29 (pastels after François Boucher).
- Alastair Laing, Jérôme Coignard, "Boucher et la pastorale peinte," *Revue de l'Art*, n° 73, 1986, pp. 55-64.
- Alastair Laing, "Madame de Pompadour et les Enfants de Boucher," exh. cat. *Madame de Pompadour et les arts*, Versailles, Munich, New York, 2002, pp. 45-49.
- Two drawings by Boucher in 1763 conserved in the Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam.
- Edith Appleton Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, volume I, New York, Metropolitan Museum of Art, 1985, cat. 59, pp. 405-407.



12

Jean-Charles-Joseph RÉMOND
(Paris, 1795 - 1875)

THE DEATH OF HIPPOLYTUS

1819

Oil on its original canvas.

Signed and dated: remond 1819.

82 x 100 cm. (32 ¼ x 39 ⅜ in.)

Provenance

• France, Private Collection.

Carried away by terror and thus deafened,

They no longer recognized either reins or voice.

Their master's weakening efforts consumed all his strength

As bits became drenched in crimson froth [...]

Across the rocks, fear precipitated them.

The axle screeched and burst asunder: The intrepid Hippolytus
saw his smashed chariot fly to pieces,

As he himself tumbled and became entangled in the reins.

Forgive my pain. This cruel image

Will forever be cause for eternal tears.

I saw, my Lord, I saw your unfortunate son

Dragged by the very horses his hands had fed.

He tried to call, and his voice caused them to panic even more.

They ran. Soon his whole body was a single open wound.

The plain rang with our heart-rending cries.

Their impetuous flight finally slowed down [...]

I arrived. I called him, and as he held out his hand,

He opened a dying eye which just as suddenly closed again.

Racine, *Phaedra*, 1677, Act V, Scene 6, v. 1535-1560.

This poignant account in which Theramenes describes the atrocious death of Hippolytus to the youth's father Theseus is at the heart of the next to last scene of *Phaedra*, Racine's masterpiece. As opposed to the death of Phaedra which concludes the play, Hippolyte's demise is only "seen" by the

spectators through this long monologue delivered with great emotion by the tutor who had raised the prince. Though Racine was inspired by Euripedes' and Seneca's tragedies, the French poet substitutes Theramenes for the anonymous messenger charged with this funereal mission. Moreover, the ancient authors had not placed anyone near the dying youth, whereas Racine, via the tongue of Theramenes, relates the arrival of Hippolyte's beloved Aricia, who accuses the gods with a "sad gaze" and then falls in a swoon into the arms of her confidante, Ismene (verses 1574-1588).

Thus, Jean-Charles-Joseph Rémond was inspired by French classical theater and not antique sources when he painted *The Death of Hippolytus* presented here. In the foreground, he placed Hippolytus' morbidly pale corpse with his red tunic made an even deeper red by the blood. His lifeless head rests in the hands of Theramenes. The majestic old man passionately turns with compassion towards the young girl dressed as a princess, Aricia, whose legs have folded, and towards Ismene, who holds up her devastated companion in extremis. To the left, lie the chariot's smashed wheels, and further off, the tree trunk which, according to Seneca, inflicted the mortal wound on the hero's flank. To the right, one glimpses the horses racing away, their eyes red and crazy

with fear. Finally, in the background, the silhouette of the city of Troezen rises between the boulders and the still boiling sea which just swallowed the marine monster who had terrified Hippolytus' horses. This monster had been sent by Poseidon at the request of Theseus himself who had been convinced that his son was having an affair with his wife Phaedra.

All of Theramenes' account, one of the most famous passages in French poetry, is depicted here. However, contrary to his illustrious predecessors, including Charles Le Brun who chose this same subject for the Frontispiece of the first edition of the tragedy, the landscape here dominates the human figures who are overwhelmed by Nature's monumentality and impassiveness (*ill. 1*).

In fact, Rémond was a landscape painter, one of the most talented who prospered in the generations between Joseph Vernet and Corot and produced artists such as Alexandre-Hyacinthe Dunoy (1757-1841) and Achille-Etna Michallon (1796-1822). Born in Paris to a copperplate printer, by 1809, Rémond was being taught by Jean-Baptiste Regnault (1754-1859), a Neoclassical history painter who inculcated solid anatomical knowledge in his student. In 1814, Rémond entered the School of Fine Arts as student of the landscapist Jean-Victor Bertin (1767-1842). The same year, the young artists exhibited a *Village Church in Burgundy* in the Salon (no. 780). Three years later, although the Academy created the Grand Prix de Rome in historical landscape which was won by Michallon, Rémond sent another view painted from Nature (no. 639), but signed two paintings, a *Very Classical Landscape* (Varzy, Museum inv. VP 272) and the *Death of Adonis* (Clamecy, Museum),¹ both of which have the same dimensions as our painting.

In 1819, the date of the *Death of Hippolytus*, Rémond was already a well-known artist. He presented two large and ambitious paintings, a *Historical Landscape depicting Oedipus* (no. 941, 162 x 226.8 cm., current location unknown) and a *Historical Landscape depicting Philoctetes on the Island of Lemnos* (current location unknown). He won a second class medal and a State commission for the Gallery of Diana at Fontainebleau (*Charlemagne Fatally Wounded*, 190 x 280 cm., Louvre, inv. 7409, *ill. 2*).

Acclamation was achieved in the course of the second Grand Prize for Historical Landscape in 1821. Rémond carried the competition with an absolute majority of votes for the *Abduction of Proserpine* (114 x 146 cm., Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, inv. PRP 61, *ill. 3*). The jury particularly praised the "very agreeable conception" and noted that the

“entire work is harmonious, the execution brilliant and firm, the figures would do honor to a history painter.”² One of Rémond’s students also participated in the competition (probably Frédéric-Etienne Villeneuve), which led the critics to say that holding the competition every four years penalized the artist “whose reputation and status seemed to have already been assured by two successes at the Salon.”³

After four years spent as pensioner in Italy, Rémond returned to France and excelled in the genre of composed landscape nourished by close observation of Nature. He enjoyed his well-earned fame, exhibited in the Salons until 1848, received State commissions regularly, and in about 1827, opened a studio where Theodore Rousseau and Eugene Fromentin got their start.

Following his Roman sojourn, Rémond’s manner became more supple and perfected, but he remained true to Neoclassical doctrines and to his own personal style: a composition which developed from a tiered perspective; an ingenious distribution of light which illuminates or leaves certain elements in shadow so as to re-enforce spatial illusion; stumped backgrounds against which finely drawn leaves stand out; a graceful placement of figures.

Our picture perfectly illustrates Rémond’s talent for historical landscapes and his interest in dramatic subjects. It is possible that the painter intended *The Death of Hippolytus* for the Salon, but finally preferred to send one of his more imposing works. The artist returned to the subject for a monumental painting exhibited in the Salon of 1845 and this time, showed the instant preceding the hero’s tumble (*Hippolytus*, no. 1412. 240 x 220 cm., unknown location): “the artist depicts Hippolytus in his chariot, carried away by his horses at the appearance of a monster whose back rises above the sea like a wet mountain. Racine’s account, followed by M. Rémond, fortunately inspired the painter who has doubly displayed his skill by making a really beautiful group of figures and horses, and by placing this scene in a seascape handled vivaciously and truthfully.”⁴ In our painting, the monster has already disappeared and only a few waves trouble the surface of waves recalling its presence. Nature is penetrated by the drama which is playing out in the foreground, as well as in the chiaroscuro, which is both realistic and theatrical, created by sunrays shining through the thick foliage of the trees. This contrast is extended into the landscape, where the cold bluish tints of the sky, water, and leaves of trees along the coast contrast with the warm ochre colors of the earth, rocks, and figures. Similarly, the immobility of the men communicates their stupor in contrast to the mad unchecked stampede of the horses. Like a dramatist, Rémond has thus succeeded in intertwining contradictory forces and passions while providing them with a bountiful and already romantic nature as a setting.



13

François GUÉRIN

(Paris, 1717 - 1801)

DIANE AND HER NYMPHS AT THEIR BATH

c. 1770

Oil on rectangular canvas (sketch for an oval composition)

64.5 x 54 cm. (23 3/8 x 21 1/4 in.)

Provenance

• France, Private Collection.

Painter and miniaturist, François Guérin was baptised at Saint-Jean-en-Grève in Paris on October 22nd, 1717.¹ In the register, his father, Pantaléon Guérin bears the title of “bourgeois of Paris,” without any indication of his profession. Pantaléon seems to have been well established in the capital and to have been of Burgundian origin: in 1713, he placed his cousin Nicolas, son of the late Jean Guérin, “plowman in Cry” as an apprentice with a carpenter.²

For his son François, Pantaléon chose the painting profession and Charles-Joseph Natoire’s prestigious studio. This training is confirmed by several sources, including Natoire’s own letter sent on March 6th, 1754 from Rome to Antoine Duchesne, Provost of the King’s Buildings, and where he says that he left a procuration to a certain Guérin who was his painting student.³

The young artist was already described as a “painter” in the guardianship letter of April 7th, 1742: orphaned of his father, he had to wait until the age

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Suzanne Gutwirth, “Jean-Charles-Joseph Rémond (1795-1875): premier grand prix de Rome du paysage historique,” *Bulletin de la Société d’histoire de l’art français*, 1981, publ. 1983, no 50, pp. 189-218 (omitted).

¹ The subject for the Grand Prix de Rome in Historical Landscape in 1829.

² *Jugement définitif du 14 juillet 1821*, cit. Philippe Grunhec, Élisabeth Foucart-Walter, *Le Grand prix de peinture. Les Concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1983, vol. II, p. 73.

³ Étienne-Jean Delécluze, *Le Journal des Débats Politiques et Littéraires*, July 13th, 1821, p. 3.

⁴ *Idem.*, *Le Journal des Débats Politiques et Littéraires*, May 12-13th, 1845, p. 2.

of adulthood fixed at twenty-five years old before he could be emancipated.⁴ Another notarized act dated 1747 shows that Guérin as a member of the Academy of Saint Luke,⁵ the rival to the Royal Academy, which since 1705 had its own drawing school. Our artist is also found among the assistant professors starting with the Academy of Saint Luke's first exhibition in 1751 (he exhibited *Io changed into a Cow* painted for the Academy's competition) and until 1756.⁶ Thanks without a doubt to Madame de Pompadour's backing, he then broke abruptly with that institution in order to enter the Royal Academy: he was approved in 1761 as a "painter of small scale special genre subjects," and was received four years later upon presentation of a "small picture depicting a *Market*."

Guérin participated in all the Salons between 1761 and 1783 by exhibiting portraits, as well as allegorical and gallant pictures which were often very small in scale. His reputation was established in 1777, with the commission for "part of the Ceiling, following that of M. Boullogne the Elder, in the Chamber of Requests of the Palace." The preceding year he had married his daughter, Madeleine Victoire, to Louis de l'Arbre, Building Inspector for the Prince of Condé. François Guérin also had two sons: Thomas François (1756-1829) who became a painter and picture dealer, and Louis Charles, court clerk at Châtelet.

The first works known by François Guérin, signed and dated 1749, are two overdoors depicting an *Allegory of Architecture* and an *Allegory of Painting* which confirm the artist's passage in Natoire's studio. The female figures, faces, draperies, and color conception are borrowed from the master, although the student can be distinguished by a certain graphic freedom. The figure of Architecture is borrowed directly from a drawing by Natoire (Lyon, Museum of Fine Arts, inv. 2279). The master's influence is equally very noticeable in Guérin's *Juno in her Chariot*.⁷ This preparatory drawing was for a canvas exhibited in 1752 whose location since then is unknown, as is true for all the large religious and mythological paintings which Guérin exhibited at the beginning of his career and which won over a clientele mainly consisting of Parisian magistrates and financiers, such as Charles Savalette, Guard of the Royal Treasure, who owned a *Leda* and a *Venus kissing Cupid*.

Guérin's real success was due to his most original works, small scale oils handled like miniatures. Among the collectors of this new genre were the miniaturist Jean-Baptiste Massé⁸ and especially Madame de Pompadour: the abbé de La Porte noted in his *Observateur Littéraire* that most of the "small paintings" exhibited in the Salon of 1761 came from the personal collection of the Marquise.⁹ In his chronicle, the editor does not tire of praising the artist:

"As soon as he appeared on the scene, M. Guérin enjoyed well merited success in the new genre which he undertook. His works depict familiar subjects, some of which nonetheless show gallantry. He manner is to reduce the objects which he executes very well in oil to a very small scale; and without losing anything of the effect, he conserves all of the advantages which render a miniature precious."

Scattered in 1782 during the sale of the favorite's brother, the Marquis de Marigny, three works confirm the special ties between Madame de Pompadour and François Guérin in the 1750's: the portrait of the patroness with her daughter Alexandrine who died in 1754 (oil on copper, 31 x 24 cm., Geneva, private collection) and two oils on zinc, each depicting a *Lady in Morning Dress* accompanied by a child (*ill. 2-3*).¹⁰ The sketch drawn of the portrait is conserved in Sacramento (*ill. 1*) and the preparatory sketches for the two zincs are in the Albertina (inscribed "*fait pour Mad. De Pompadour*," sanguine, black chalk, white highlights, 24.8 x 28.7 cm., inv. 12267 and 12266).

Among the artist's known signed works dating after his entry into the Academy, some, such as the *Domino Player* (oil on wood, private collection)

and the *Concert*, of which at least three versions exist, belong to the same genre of oil miniatures. On the other hand, more ambitious paintings demonstrate that the artist knew how to adapt to new tendencies brought in by François Boucher and then by Joseph-Marie Vien,¹¹ all the while unwavering in his fidelity to Natoire's teaching.

Our picture can be compared to the *Venus, Cupid, and Two Nymphs*, dated to the 1760's which blends influences of both Natoire and Boucher (*ill. 4*). Inherited from Natoire is the same conception of the quite elongated female figure with broad hips, relatively small feet and hands, along with vaporous brown hair. The comfortably seated woman in the foreground who glances at the viewer also comes from several of the master's works which open with this figure who feigns addressing the real world. Similarly, if the very free manner brushed with large sustained brown contours is resolutely the same as in Guérin's small pictures, it also takes after Natoire and his rare sketches, such as *The Magi King Balthazar and his Retinue* (oil on canvas, 53.5 x 29 cm. (21 1/16 x 11 7/16 in.) Paris, private collection). At the same time, the gesture and poses of the goddess and nymphs recall *The Three Graces Holding Cupid* by Boucher (after 1765, oil on canvas, oval, 80 x 65 cm. (31 1/2 x 25 5/8 in.) Paris, Louvre Museum, inv. MI 1023). Diana's face also is reminiscent of the works of Madame de Pompadour's favorite painter.

Finally, certain characteristics appear to be Guérin's own. Thus, the brown predominance in the color conception, the coexistence in the same work, of parts which are summarily sketched and others which are delicately worked, and – more curious – the scarcely detailed toes. The swirling movement reinforced by the sides of the grotto in our picture are a constant feature of Guérin's work. It is sufficient to evoke the *Sketch of the Birth of Mgr. the Crown Prince, announced at the Hôtel-de-Ville at the same time as the Surrender of the Army under the Orders of General Cornwallis* exhibited in the Salon of 1783 and which, despite the difference in techniques, displays many points in common with our *Diana*.

Our painting is also probably only a sketch for an oval composition, but its independent presentation dates certainly from the 18th century. For this canvas is pure poetry, filled with sweet softness be it the downy rocks or the translucent sky embellished with barely perceptible light pink touches, be it the gaze and smile of each nymph. The virtually monochromatic realization in browns, heightened only by a few pinks and sky blues, as well as the composition organized in concentric ovals – that of the goddess, her companions, the grotto, and finally the setting – give the picture tremendous unity and place the emphasis on the light figure of Diana. Without all of her attributes as Divinity of hunting, she now appears as just a modest young woman unconscious of her beauty who is preparing to bathe in the grotto waters, sheltered from indiscreet stares, other than that of the spectator.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, London, 2006, p. 217.
- Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, online version updated July 6th, 2016, <http://www.pastellists.com/Articles/guerin.pdf>.
- Casimir Stryienski, "Deux tableaux de François Guérin," *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, pp. 70-74.
- Casimir Stryienski, "François Guérin," *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, pp. 307-310.
- Susanna Caviglia-Brunel, *Charles Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, Arthéna, 2012.

¹ Paris, BnF, Ms nouv. Acq. Fr.3240. In specialized literature, our painter is often confused with his homonym, the Alsatian engraver François Guérin, born in 1763 and died in 1791 in Strasbourg.

² Paris, AN Min. Cent., XIII, 176, August 29th, 1713: In this document, Pantaléon is said to be a Parisian bourgeois living at rue des Deux-Ponts, Saint Jean-en-Grève parish.

³ *Correspondance des directeurs d'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, pub. A. de Montaignon & J. Guiffrey, vol. XI, Paris, 1901, p. 18.

⁴ *Registre de tutelles*, Paris, Archives Nationales, Y4598 A, April 7th, 1742.

⁵ Paris, AN Min. Cent., X, 477, 17 novembre 1747. François Guérin is abusively called a "painter at the Royal Academy."

⁶ Jules Guiffrey, *Livrets des Expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris*, Paris, 1915, pp. 6, 23, 55, 96.

⁷ *Junon with her Chariot and Cupids*, black chalk, white highlights on blue paper, 22 x 27.2 cm., Paris, National School of Fine Arts Library, inv. PM 245.

⁸ In his last testament signed October 2nd, 1765, Jean-Baptiste Massé declared that he wished to give Charles Godefroy, lord of Villetaneuse, his associate

who was a great painting collector, several works, including "a small work composed by M. Guérin, student of M. Natoire, depicting *Venus commissioning Arms for Aeneas from Vulcan*. This subject painted in oil is one of the best which was ever done in the genre. I hope it will meet with as much pleasure in the eyes of M. de Villetaneuse as it has always given mine. It is contained in a circle on the plain black shell tobacco box." (published by Emile Campardon, *Un Artiste oublié: J. B. Massé, peintre de Louis XV, dessinateur, graveur*, Paris, Charavay Frères éd., 1880, p. 150).

⁹ *L'Observateur littéraire*, 1761, vol. IV, p. 169 n.

¹⁰ *Catalogue des différens objets de curiosités dans les sciences et arts qui composoient le Cabinet de feu M. le Marquis de Mégnars*, Paris, Hôtel de Mégnars, February [March 18th and April 6th] 1782, pp. 13-14.

¹¹ Thus *The Vestals* and *The Music Lesson* (oil on canvas, 35.5 x 26 cm., signed and dated 1785, Versailles Sale, Blache Antonini, March 21st, 1976, lot 69 and 70) or *The Presentation of Christ in the Temple*, painted in 1783 for the main altar of the Church of Saint Christopher of Coubron.



14

Jacques LEBRUN, attributed to
(born in Courthézon, 1760)

**BRUTUS AND HIS WIFE, PORCIA,
DAUGHTER OF CATON OF UTICA**

1799

Oil on canvas.

36.2 x 49.4 cm. (14 ¼ x 19 ⅞ in.)

Provenance

France, Private Collection.

At the Salon of 1777, Nicolas-Bernard Lépicié presented one of two large pictures which he had just painted for Louis XV entitled *Porcia's Courage* (n° 11, Lille, Museum of Fine Arts, inv. P. 489, *ill. 1*). For this royal commission, the Assistant Professor at the Academy returned to the moralizing account which came from Valerius Maximus and which the Salon *Livret* reproduced word for word (Book II, chap. II, 15): having learned from her husband Brutus about the plan to assassinate Caesar, Porcia requested a razor, dropped it on purpose, and wounded herself. To Brutus, alerted by the servants' cries, Porcia answered that it was not an accident, but in case the plot failed, she wanted to test her own firmness and ability to kill herself.

Revolutionary tumult caused the resurgence of Plutarch's much more dramatic text which brought out Porcia's determination and constancy. According to the historian, Porcia cut herself after seeing her husband

152

preoccupied; she wished to ask his secret only after having demonstrated that a woman is capable of enduring the worst pain:

*"She made the servants leave the room, took a knife, and plunged it deeply into her thigh. The blood flowed abundantly; the violent pain soon was followed by fever. Brutus, extremely worried and in tears, did not know what to think; whereas Porcia, very calmly, showed him the wound she had made, and informed him of her motive. Brutus, filled with admiration, shared the entire conspiracy plan with her, and he had no reason afterwards to repent of the trust he had for her and which she had earned so well."*¹

This summary of Plutarch comes from the *Livret* of the Salon of 1799. The picture presented under number 185 and "belonging to the artist" was the work of Jacques Lebrun. As was the case for the majority of participants in the post-revolutionary salons which now were open to all artists and no longer only to academicians, Lebrun did not give the name of his painting master, but only specified that he came from "the department of Vaucluse" and lived on the rue de la Loi (now the rue de Richelieu.) In addition to *Porcia*, the painter exhibited a gouache depicting *Clytemnestra* and two portraits: "a person writing" and one of the artist's family (nos. 185-188).

Jacques Lebrun's career was intimately linked to the Revolution. From his security card delivered on December 1793, we know that he was born in 1760 and arrived in Paris in 1782, years before the Revolution and during the Ancien Régime.² In 1793, Lebrun figures on the *List of Citizens sent to Paris by the Primary Assemblies for the National Festival of Unity and Indivisibility of the Republic on August 10th, 1793* as a representative of the township of Courthézon, in the district of Orange, county of Bouches-du-Rhône.³ The same year, he exhibited in the Salon for the first time. His works appeared under three numbers: *A Frame containing several Miniatures; The Death of Lucretia*, which measured 195 by 130 cm. (6 ft. 4 3/4 in. x 4 ft. 3 3/4 in.) and *The Hermitage inhabited by J.J. Rousseau, near Montmorency, or the Birthplace of the Nouvelle Héloïse* (n^{os} 602, 648, 649). At the following Salon, in 1795, Lebrun exhibited an allegorical drawing depicting *The Law Commanding Justice to Punish the Perpetrators of the Crimes of September 2nd and 3rd*, miniatures, and a portrait of Rousseau (n^o 307-309.) In 1796, it was a large canvas depicting *Emma (Charlemagne's Daughter) Carrying her Lover on her Shoulders* (n^o 259), and in 1798, miniatures (n^o 251). Of all of these works, only a few miniature portraits still exist, one conserved in the Louvre and another in the Carnavalet Museum in Paris.

Politically very active, Lebrun was a member of the Republican Society of the Arts established to revolutionize the arts by breaking with the past. The artist gave a vibrant "Discourse pronounced on the Occasion of the Planting of the Tree of Liberty" in 1794, and a vigorous intervention during the session of April 15th, 1795 (26 germinal l'an 2), when he affirmed that landscape and flower painters could do nothing for morals and were of no use "to the people and their regeneration."⁴ The artist's most well-known writing is the big article which appeared in *Le Moniteur Universel* about the 1799 Salon.⁵ If he refrained from evoking his own works such as *Porcia*, Lebrun did virulently criticize the portraitists who were too numerous to his taste – only Girodet and Sablet found any grace in his eyes – and the artists who were imitators and too routine. However he praised the landscapes of Valenciennes and Bertin, Boilly's and Drolling's genre pictures, and especially the mythological paintings of Hannequin, Gérard, Garnier, and Vernet, as well as those of Greuze which he found "remarkable in the sentiment, expression, [and] harmony which characterizes everything which flows out of his brush."

In all probability, our sketch is either the picture presented at the Salon or at least a preparatory work. Not only does it perfectly accord with the description in the *Livret*, but this volition to "return the arts to their true principles" advocated by Lebrun is clearly visible. The work obviously

belonged to an artist who had escaped rigorous academic schooling but was sensitive to the Neoclassical trend and the art of masters such as Greuze, Jean-Joseph Taillasson (1745-1809) and more particularly, Guillaume Guillon-Lethière (1760-1832). Nonetheless, the broad rapid brushstroke and the skillfully distributed lighting indicates a real professional.

Above all, our little picture is surprising in its eloquence and theatrical intensity. With its monumental architecture, Porcia's room becomes like an antique temple. Here, there are no more servants, so numerous in Lépicié's painting, but only the couple and a statue of the Tribune, Cato, who seems to encourage his daughter with his oratorical gesture. Similarly, the little scrape on her leg in the painting for Louis XV has become an open wound from which blood pours profusely.

The blood red is surprisingly echoed in Brutus' sandals and thus anticipates his participation in Caesar's assassination. The rest is painted in a sober pale palette varying from yellows to indigo blues, so as to concentrate more on the two protagonists' dramatic spontaneous attitudes and faces. The husband's severe one is manifestly drawn from Brutus in Guillon-Lethière's sketch presented in the 1793 Salon (private collection) or from Cato in the *Death of Cato of Utica* painted by the same artist in 1795 (Saint Petersburg, Hermitage, inv. 1302). As for Porcia, her face resembles a mask from Greek tragedy, with no whites left in her eyes and her mouth half open.

A.Z.

¹ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Muséum central des Arts, d'après l'Arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 1^{er} Fructidor, an VII de la République française*, Paris, 1799, pp. 36-37.

² Archives Nationales, F7/4796, n^o 936, 14 frimaire [December 4th, 1793]. The security card, ancestor of today's identity cards, was established in Paris during the Terror.

³ In August 1793, the district of Orange became part of the newly created department of Vaucluse.

⁴ *Aux armes et aux arts ! Peinture, sculpture, architecture, gravure: Journal de la Société républicaine des arts...*, éd. [Athanasie] Détournelle (Paris, [1794]), pp. 189-193; *Journal de la Société républicaine des Arts*, Paris, 179[5], p. 310.

⁵ *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, n^o 82, 22 frimaire an 9 [December 13th, 1800], p. 327.



15

Joseph CHINARD

(Lyon, 1756 - 1813)

HERM BUST OF GENERAL LOUIS CHARLES ANTOINE DESAIX (1768-1800)

c. 1801

White Carrara marble

Height 64 cm. Width 43 cm. Depth 33 cm. (25 3/16 x 16 15/16 x 13 in.)

Provenance

- Artist's Collection, Lyon, rue de l'Observance
- By inheritance, his widow, Marie Berthaud, Lyon († 1839).
- By inheritance, his cousin, Doctor Étienne Chinard (1786-1865).
- Sold in Paris in 1839 with other works from Chinard's studio.
- Collection of Alexandre Natanson (1867-1936), Paris.
- France, private aristocratic collection.

Exhibition

- 1909, Paris, Louvre Museum, *Joseph Chinard*, p. 44, n° 70 (cat. by Paul Vitry).

*Among all the warriors in the flower of their age,
You are the one whose prudence equaled courage,
Magnanimous Desaix, may this beautiful devotion to duty
Shine lasting luster on your fatal moment!*

François de Neufchâteau, *Hymn on Death on the occasion of Funerary Elegies to Desaix*^d

"Sometime during the first months of the year 1813, Mr. de Polinière, a doctor recently established in Lyon and spending a day on the Quay of the Observance, noticed a beautiful country house with a yard in which several marble statues had been placed. He stopped in front of the gate to admire them, and seeing a man on the property whose appearance indicated that he was elderly and sickly, approached to inquire about the owner's name. Chinard, whom he was addressing, identified himself and asked him to enter for a closer look. Mr. de Polinière eagerly accepted this invitation, admired the statues, paid many compliments to the artist for his talent."

Amédée Salomon de la Chapelle, author of the first major study on the sculptor Joseph Chinard, probably received the description of works which were to be found in the garden next to the artist's studio, at the corner of the Quay de l'Observance and the rise of the Greillon from this same Mr. de Polinière. Nonetheless, in order to establish as precise a list as possible of the sculptures, the Lyonnais scholar also had to rely on some now lost family document. According to Salomon de la Chapelle, beautiful trees were planted in this garden, along with several pedestals on which were placed marble statues, among them antique divinities, plus "a Cardinal, Phocion, Homer, Gorgon, a dying Gladiator, the portrait of Desaix, an imperial eagle spreading its 15 foot wide wings in vain."

According to Vitry who wrote the catalogue for the monographic exhibition at the Louvre in 1909, Desaix' bust and the eagle – which is not that of the Foscati Fountain in Marseille destroyed as far back as 1814 – were sold together to a private collector. However only the bust, which was in the collection of Alexandre Natanson, an important modern art collector, was included in the 1909 exhibition, catalogued under number 70, just after the colossal bust of the same Desaix which is conserved at Versailles (*ill.* 2).

A prominent figure, General Desaix had enormous impact on the Napoleonic era. Killed at age thirty-two after having secured a victory at Marengo on June 14th, 1800, Desaix was both one of the Consulate's greatest war heroes and its biggest regret.³ Struck full in the heart by a musket ball, Desaix died on the spot. The official version contained in the third report on the victory at Marengo dated July 15th attributed a phrase to him which was heavy with meaning and would be oft repeated throughout funeral services: "Go tell the First Consul that I die with the regret of not having done enough to live in posterity."

The portrait of Desaix that emerges from the funeral elegies is moral and social, never physical. The Consulate made a point of celebrating his memory with every type of event and monument, ephemeral or not, which spurred the artists into ever increasing rivalry and ingenuity. Mausoleum, fountain, quay, temporary monument at the Invalides, medal, paintings, sculpture: no general received as many signs of honor and esteem as Desaix, be it on the part of the Tribunate, individuals, or government.

All of these works could not limit themselves to only allegories and attributes, but had to include the general's portrait despite the lack of an effigy as reference. In fact, as opposed to Kleber with his mane, or Marceau with his long locks, Desaix' image does not stand out for any particular physical feature. Only the drawing by André Dutertre during the campaign in Upper Egypt is considered today as realistic (Versailles, inv. MV 2441). Desaix' physiognomy had nothing particularly prepossessing with his receding forehead, long nose, mustache hiding a harelip, and sloping shoulders which drew attention to a stooped silhouette while accentuating his total lack of presence.

The heroic soldier is quite different in Girodet's 1802 painting for Malmaison entitled *Ossian receiving the Ghosts of French Generals in his Aerial Palace* (National Museum of the Château of Malmaison). In front of the others and welcomed by Ossian himself, a clean-shaven Desaix with lank romantic figure and Greek profile has his hair pulled tightly back in a club knot held with a ring. He wears a Division General uniform embroidered

with oak leaves recommended by an August 7th, 1798 regulation, but in reality it seems he never had one made.

The transfiguration of the hero in Girodet's painting is very close to the *Portrait of Desaix* made in 1801 by the Milanais, Andrea Appiani, who himself was inspired by the mortuary mask taken by Angelo Pizzi on the order of Lucien Bonaparte (ill. 1). The Italian sculptor was put in charge of realizing a marble bust destined for Desaix' cenotaph in the Saint-Bernard hospice. Sculpture was in fact much more solicited than painting for commemorating the victor of Marengo, yet reflected the same perplexity on the part of artists faced with the general's constantly shifting iconography. His face is not the same in a statue by Gois commissioned for the Senate Palace at Luxembourg, as in the large bronze monument by Dejoux erected on the Place des Victoires. No resemblance either between the bust which embellishes Percier and Fortin's fountain, Place Dauphine, and that commissioned from Chinard to complete the Tuileries series of generals contemplated by Bonaparte by Pluiose 18th in the year VIII (ill. 2).

A former student at the Royal School of Drawing in Lyon, and then of the sculptor Barthélemy Blaise (1738-1819), Chinard was one of the most sought after sculptors during the Consulate and Empire, a "non-resident associate member" of the Institute since February 12th, 1796, and member of the academies of Lyon and of Carrara. In his Lyonnaise studio, the artist would produce portraits of a wide variety of personalities, ranging from notables and bourgeoisie to generals of the Empire (Leclerc, Cervoni) and the Imperial family. One of the greatest portraitists of his time, he did not like to repeat himself, and modified the appearance of his busts every time with an amazing faculty for inventiveness, while oscillating ceaselessly between realism in the rendering of the media and classical inspiration.

Commissioned as of 1800 but only completed in 1804, the marble bust of Desaix by Chinard was exhibited in the Salon in 1808 and received a mixed welcome from Denon who had known the general very well in Egypt. Concerned with a veristic portrayal, the sculptor had the mortuary mask brought from Italy, an act which met with Denon's disapproval: "The artist who sculpted the marble did it only from the mask molded from his face after his death, and you would think that you are always seeing him at that fatal instant [...] This distressing view is little suited for recalling the features of this hero crowned so many times with the laurels of Victory."⁴ The Director of the Louvre hastened to communicate "the features which death had altered" to Dejoux.

Nothing indicates that this criticism implied the creation of another bust of Desaix and that it would be our marble. In all probability, he proceeded very differently for this one than for that of 1804. Several points corroborate both the attribution of this work to the Lyonnais sculptor and its early date. First of all, as opposed to the colossal marble exhibited at the Salon, the one we present has the dimensions of the other busts destined for the Tuileries, even if Desaix' name only appears in about 1803 on the list of sculptures requested by the Emperor. Furthermore, the presentation of our bust almost identically reproduces Chinard's of Bonaparte as Premier Consul realized in 1802 which was perceived by contemporaries as particularly successful and eloquent, although with "little resemblance" (ill. 3). The same realistic costume can be found here in contrast to the extreme idealization of the face, similar precision in the rendering of the embroidery and the hair, a like willingness to conceal the abruptness of the sides by showing the bust as a herm. Two details in particular should be noted: the uniform button halfway through its opening, and the surprising dangling loop on the right side. The latter, which was thought to be a folded back end of a cross belt in the bust of Bonaparte (impossible), in fact comes from ancient Roman armor and corresponds to the leather strap which held together the back and the breastplate. Chinard places important symbols on this object: a lictor's fasces in the portrait of the First Consul, a buckle in the form of a swan in that of Desaix. The swan could be an allusion to Desaux' combats

in the German Wars of 1793-1797, emphasized in Garat's funeral elegy, unless it only evokes Bonaparte's expedition to Egypt.

A certain stiffness and attention more to mass than to tiny details seems to be explained by the fact that the work is unfinished, as can be seen in the unsculpted decoration of the scarf, the cross belt which remains only sketched in and the absence of final polishing. The exhibition which continued outside among other unfinished sculptures by Chinard accentuates this raw aspect of the marble.

The arrival of the mortuary mask requested from Appiani by September 1800,⁵ but only received later, was probably the reason why the artist abandoned this work to undertake a new bust. It is true that, as imagined by Chinard, Desaix' face appears too idealized, with little resemblance, except for in the hairdo and beauty spot on the right cheek. The second bust would have been, by the way, more in tune with the Consulate's taste, whereas the first was more indicative of Directorate ideas. On the one hand, a reference to Antiquity, the nude torso and ideal of a young hero, but the face marked by death and the lips half open. On the other, the Division General's uniform, admirably executed, the hairdo with a Revolutionary clubknob done with surprising realism, in contrast to strong heroicizing of facial features and a simultaneously determined and dreamy gaze directed both at posterity and eternity.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Paul Vitry, *Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) au pavillon de Marsan (palais du Louvre)*, exh. cat. Paris, Museum of Decorative Arts, 1909-1910, p. 44, n° 70.
- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, vol. I, 1898, p. 213 ("General Hoche(?) in Military Costume [...] M. Paul Vitry observes, with reason, that it is perhaps a Bust of General Desaix.")
- Willy Günther Schwark, *Die Porträtwerke Chinards*, Berlin, 1937, p. 75, cat. 120 (as "Bust of a General, c. 1808.")
- Amédée Salomon de La Chapelle, "Joseph Chinard, sculpteur. Sa vie et son œuvre," *Revue du Lyonnais*, 1896, vol. XXII, p. 424.

General Bibliography

- J. Benoît, "Une série de bustes de généraux et d'officiers morts sous la Révolution et l'Empire," *La Revue du Louvre*, 1985, n° 1985-1, pp. 9-20.
- Amédée Salomon de La Chapelle, "Joseph Chinard, sculpteur. Sa vie et son œuvre," *Revue du Lyonnais*, 1896, vol. XXII, pp. 77-98, 209-218, 272-291, 337-357, 412-442 ; 1897, vol. XXIII, pp. 37-52, 142-157.
- Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, vol. I, 1898.
- Annie Jourdan, "Bonaparte et Desaix, une amitié inscrite dans la pierre des monuments?," *Annales historiques de la Révolution française*, 324, 2001, pp. 139-150.

¹ *Le Moniteur*, 17 messidor an VIII (July 6th, 1800).

² Amédée Salomon de La Chapelle, "Joseph Chinard, sculpteur. Sa vie et son œuvre," *Revue du Lyonnais*, 1896, vol. XXII, p. 425.

³ See Bernard Gainot, "Les mots et les cendres," *Annales historiques de la Révolution française*, 324, 2001, pp. 127-138.

⁴ Archives du Louvre, Correspondance, suppl. an XII-1807 p. 77, 10 vendémiaire an XIII (October 2nd, 1804).

⁵ Lucien Bonaparte to Chinard, 15 fructidor l'an 8 (pub. S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, vol. I, 1898, p. 213).



16

Auguste-Alexandre GUILLAUMOT
(Paris, 1815 - Marly-le-Roi, 1892)

**VIEW OF THE ROYAL PAVILION
AT MARLY IN 1710, C. 1875**
**THE WATERING POOL
AT MARLY-LE-ROI, C. 1857**

Watercolor and gouache over pencil lines and sanguine. Pencilled framing. Color testing in the margins in watercolor and inscriptions in the margins. Signed in red gouache in lower right: "A GUILLAUMOT." Undated filigraine paper *J. Whatman Turkey Mill*.

The View of the Royal Pavilion at Marly has autograph annotations in the margins which correspond to buildings and water features surrounding the Royal Pavilion: *La belle font.* / *Pièce des Vents* / *château angle* / *Bassins des carpes* / *Salle Verte* [on the left] / *Marly le Roy* [upper edge] 1710 [lower edge] / *Bâtiment de la perspective* / *Marches du château* [on the right] / *blanc jaune* / 1710 [lower edge]

Late 19th century brass escutcheons with the artist's name and the date 1860 for *The Watering Pool* and 1710 for the *Royal Pavilion*.

The Royal Pavilion: 45 x 61.8 cm. (17 5/8 x 24 3/16 in.)
The Watering Pool: 44.8 x 61.5 cm. (17 5/8 x 24 3/16 in.)

Provenance

- The Artist's Collection, Marly-le-Roi
- France, Private Collection

"He was true to the traditions bequeathed by his predecessors in the 17th and 18th centuries and, having inherited the temperament of the Israël Sylvestres, the Perelles, and the Rigauds, he had their spontaneous and spiritual talent. A skilled draughtsman and lively watercolorist, he knew how to communicate the warmth and color of his pencil and crayon to his burin." Eugène-Louis-Viollet-le-Duc¹

Until recently presented together in a single black wooden frame since the late 19th century, our two drawings constitute precious and exceptional evidence of the particular affection that Auguste-Alexandre Guillaumot, as an architectural draughtsman, had for the bygone royal castle of Marly. While the *Watering Pool* drawn on site in 1857 marked the artist's first contact with the vestiges of the dwelling destroyed a half-century earlier, the *View of the Château of Marly* in 1710, executed in about 1875, culminates almost twenty years of study and passionate excavations which succeeded in bringing Louis XIV's favorite residence back to life.

Trained by the engraver Augustin-François Lemaître (1797-1870), Auguste-Alexandre Guillaumot exhibited in the Salon between 1842 and 1891 in the various categories of "Engraving," "Painting," "Drawing," and especially "Architectural Drawing or Engraving." By 1845, he had received his first distinction, a 3rd class medal for *Phalante and Æthra* after the low relief by Grégoire Giraud. With their great precision and perfect technique, Guillaumot's works marvelously rendered the monuments and their sculpted decoration, and he rapidly made a name for himself in the illustration of works on art such as the *Monographie de la cathédrale de Chartres* (Monograph of Chartres Cathedral) by A.-N. Diron, E.E. Amaury-Duval, and J.-B. Lassus, (Paris, 1842-1846) and the *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (Picturesque and Romantic Travels through France), a vast collection directed by Isidore Taylor.² For the latter publication, the artist collaborated with Eugene Viollet-le-Duc and a solid friendship developed between the two men. Guillaumot was thus one of the main engravers for the *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* published starting in 1854 (*Dictionary of French Architecture*, translated in 1856). He then participated actively in the *Encyclopedia of Architecture*. The influence of the illustrious architect and restorer was determinant in Guillaumot's career, to the point that, though he only was a year younger, he didn't hesitate to call himself Viollet-le-Duc's student when he exhibited his architectural drawings and reconstitutions of monuments.

It was also for the collection directed by Viollet-le-Duc, *Promenades artistiques dans Paris et son environs* (Artistic Promenades in Paris and its Surroundings) that Guillaumot engraved the *Watering Pool for Marly-le-Roi* in ruins (*ill. 1*). Exhibited in the Salon of 1857 (no. 3449), the print is the harbinger of the artist's Château de Marly studies which came out of his fascination with the abandoned site. The first number of the *Promenades* appeared the same year – unfortunately not followed by any other – and attested the scale of the research already undertaken by Guillaumot. He observed and drew the park's vestiges, copied archival documents, and realized his first reconstitutions, including a bird's eye view of Louis XIV's most original residence.³ The project of a monograph took form in 1865 with the publication of a richly illustrated and magisterial folio volume.⁴ Nonetheless, the artist hardly ever ceased his investigations, and even settled in Marly-le-Roi. The works he exhibited in the Salon from 1857 on concerned almost exclusively the Château de Marly, as did the majority of his watercolors, drawings, and sketches scattered during his post-mortem sale in 1892 (*ill. 2*).

Our two watercolors do not appear in the sales catalogue, because probably purchased by a collector in Guillaumot's lifetime, which would explain the date of 1860 on the escutcheon of the *Watering Pool* even though the work itself is undated. It is a free-hand drawing in sanguine produced on site and then reworked in pencil and watercolor, with particular attention given to verticals and perspective. Without a doubt, this sheet served as the model for the engraving exhibited in 1857 which copies the least details, with the exception of a few minimal modifications: part of the left side has been reduced; figures around the pool have been rendered more carefully. In fact, of all the sketches and diagrams by the artist during his first excursions to Marly, *The Watering Pool* merited Salon honors more than any other because it shows the only construction by Jules Hardouin-Mansart which escaped the demolition of the château, even if it lacks Coustou's famous *Horses* conserved in the Louvre.

The second drawing depicts, on the other hand, the culmination of several years of meticulous archival research, notes and diagrams, excavations, and reflection. It would seem to be contemporary with the watercolor entitled *The Watering Pool of 1700*, dated 1876 and exhibited in the Salon of 1878 (57.5 x 97 cm., private collection). More ambitious, our work offers an unprecedented view of the royal pavilion and is concerned with the restitution of buildings for which only foundations exist, as well as sculpted decoration, ironwork, groves, pavilions, and park statuary. The draughtsman gives it the date of 1710, that is, the end of Louis XIV's reign, so as to display the Carp pool built around that date in accordance with Pierre Lepautre's idea, and covered in faïence tiles, a feature Guillaumot which had discovered during his own excavations in the 1860's. The perspective, mainly in pencil, is laid out in sanguine. The composition is then worked up in watercolor, while gouache highlights the gilt, marble, and water spray. The artists enjoys peopling the site with very precisely attired courtiers – in 1875, Guillaumot published a collection of *18th Century Costumes* – and uses the wheelchair surrounded by guards to imply the presence of the old sovereign.

In spite of a few errors (the draughtsman was determined to depict the thickness of the pink marble pilasters against the façade of the Royal Pavilion, whereas recent research has proved that they did not project beyond the wall), Guillaumot's reconstitution stands out from drawings and engravings by architectural historians of the time on account of its liveliness. As a result of his drawing talent and undeniable artistic sensitivity, the vanished castle, bathed in the rays of a setting sun which projects the shadows of trees across vast dirt walkways, is resuscitated in all its splendor.

A.Z.

We would like to thank Mr. Bruno Bentz for having kindly confirmed the dating of our works after visual examination.

General Bibliography (Unpublished Works)

- Bruno Bentz, "Auguste Guillaumot et la redécouverte du château de Marly," *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, posted on line, October 16th, 2015, <http://crcv/revues.org/13275>.
- Géraldine Chopin, "Enrichissement des collections du Musée-Promenade. Un ensemble de dessins d'Auguste-Alexandre Guillaumot," Marly, art et patrimoine, 9, 2015, pp. 66-68.
- Auguste-Alexandre Guillaumot, *Château de Marly-le-Roi, construit en 1676, détruit en 1798*, drawn and engraved after documents from the Imperial Library and Archives, Paris, A. Morel, 1865.
- Auguste-Alexandre Guillaumot, *Promenades artistiques dans Paris et ses environs. Architecture, sculpture, décoration*, Eugène Viollet-le-Duc (dir.), 1st delivery, Paris, A. Morel, 1857.

¹ Eugène-Louis-Viollet-le-Duc, *Vente suite au décès de M. Aug. Guillaumot père*,

peintre et graveur: aquarelles, dessins et eaux-fortes. Reconstitution du château et du parc de Marly et dessins divers, provenant de son atelier, Sale Paris, May 10, 1892, p. 4.

² This work consists of twenty-four volumes which appeared between 1820 and 1878. Guillaumot produced the plates for those published between 1845 and 1863 which concerned Picardy, Brittany, Champagne, and Burgundy.

³ Auguste Guillaumot, *Promenades artistiques dans Paris et ses environs. Architecture, sculpture, décoration*, Eugène Viollet-le-Duc (dir.), 1^{ère} livraison, Paris, A. Morel, 1857, p. 7.

⁴ The engraving after *The Watering Place* is on plate 11 with a mention "Actual state."



17

François Jean SABLET

(Morges, 1745 - Nantes, 1819)

PORTRAIT OF A MAN OF DISTINCTION FROM NANTES IN A GREEN FROCK COAT

c. 1810.

Oil on the original canvas.

Signed lower right: FSablet

23.5 x 19.5 cm. (9 ¼ x 7 1/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

François Jean Sablet, called le Romain, was born in Morges, a small Swiss town near Lausanne. His father, Jacob Sablet, was a decorator and gilder, as well as a merchant of paintings and art objects, a fact which determined the career choices of François and his younger brother, Jacques Henri, called Sablet the Younger (1749-1803).

François began his artistic education in Berne and then went to Paris in 1767. Thanks to letters of recommendation obtained by his father, he succeeded in being admitted to Joseph-Marie Vien's studio where a return to the antique was strongly advocated. Five years later, Jacques Sablet the Younger joined his elder and, in about 1775, the two brothers accompanied their master to Rome who had just been appointed Director of the French Academy there. This first trip to Italy earned the older brother the nickname "the Roman" which he kept his whole life.

Back in Paris in 1777, François Sablet set himself up as a portraitist and landscape painter and married. Family tradition has it that he was one of Elisabeth Vigée-Lebrun's collaborators. Whether that was the case or not, he seems to have received a great number of commissions and led a prosperous life, punctuated by many Roman sojourns which continued until 1796, in spite of tumultuous Franco-Italian relations after 1789. The Revolution ruined Sablet's finances and obliged him to return to Switzerland. However the door of the Salon now was open to him, as it was no longer confined only to academicians. The artist exhibited there starting in 1791, and was received as a member of the Popular and Republican Society of Arts in 1793. The following year, in a competition of sketches held by the Convention, he won a prize of 4,000 francs.

Naturalized as a French citizen in 1805, Sablet settled in Nantes where, with the help of the architect Mathurin Crucy, he rapidly was viewed with great esteem and was able to constitute a loyal clientele of ship builders and owners, artists, and distinguished men who solicited his talents as a portraitist. Many of these portraits, often in a small format, are conserved in the Museum of Fine Arts in Nantes (*ill. 1*). Sablet also painted many landscapes and, in 1812, received a commission from the city of Nantes to decorate the Stock Exchange with six paintings in grisaille which imitated low relief sculpture and depicted various scenes of Napoleon's stay in that city.

Our portrait of an unidentified man belongs to Sablet's Nantais period and fits in perfectly with this production destined for the city's wealthy families. The format is reduced, the presentation as a small bust is simple, the ground neutral, the attire sober in dark colors, the expression restrained. As in the little portraits by Corneille de Lyon during the Renaissance, Sablet's pictures concentrate on the face and a few clothing details, although he never omits rendering the sophisticated hairdos of the First Empire as precisely as possible. As did his illustrious predecessor from Lyon, the artist worked directly from Nature by modeling volumes through fine delicate brushstrokes which followed the forms and recreated, by superimposition, the brilliance of the iris and the skin's warm tints. Lines are drawn through the hair and thicken in the cravat and surprisingly pale pink vest. This little imaginative touch is in keeping with the sitter's carefully worked hairdo and reveals that he was not as strict as the customs of the upper bourgeoisie in Nantes tended to require.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Paul Marmottan, "Les peintres François et Jacques Sablet," *Gazette des Beaux-Arts*, 69th year, 1927, vol. II, pp. 193-210.
- Anatole Granges de Surgères, *Les Sablet. Peintres, graveurs & dessinateurs*, Paris, Rapilly, 1888.
- Anne Van de Sandt, *Les frères Sablet (1775-1815). Peintures, dessins, gravures*, exh. cat., Nantes, Lausanne, Roma, 1985.



18

Henri-Frédéric SCHOPIN

(Lübeck, 1804 - Montigny-sur-Loing, 1880)

THE VISION OF THE CARDINAL DE RICHELIEU ON HIS DEATHBED

1871

Oil on the original canvas.

Signed and dated lower left on the base of the balustrade: *H. Schopin 1871*.

58 x 97 cm. (22 13/16 x 38 3/16 in.)

Provenance

- Artist's personal collection.
- His post-mortem sale, Paris, Drouot, February 2nd, 1881, Charles Pillet, expert Georges Petit, lot 30 (bought 500 francs).
- France, Private Collection.

Exhibitions

- Paris, Salon of 1872 (above competition), n° 1398.
- Vienna, 1873, World's Fair, France: Works of Art and National Manufacturing, p. 142, n° 582.

"In one last terrible fit, Richelieu sits up and knocks over the chair upon which his portfolio was placed. Mazarin rushes to catch it." Such is the brief description which accompanied *The Vision of Cardinal de Richelieu on his*

Deathbed, a painting above competition presented at the Salon of 1872 by Henri-Frédéric Schopin along with *The Last Moments of Duguesclin* (1397). In these paintings, the artist thus delivered a real reflection to the Salon visitors on the disappearance of two illustrious servants of the State. One – Du Guesclin – more military, frank, and chivalrous, confronts death calmly. The other – Richelieu – shrewder and more Machiavellian, tormented right up until his last breath by the phantoms of those who had been executed at his orders.

Frédéric-Henri Charles Albert Schopin was born in the Free Hanseatic city of Lübeck. His family stopped there on their way back from Saint Petersburg where his father, the French sculptor Jean Louis Chopin (Paris, 1747-1815) helped decorate Catherine II's residences. Our painter was the youngest of five children and the only one to choose an artistic profession. The eldest, Jean, called Ivan Ivanovitch Chopin, remained in Russia and led a brilliant career in the Imperial administration. Jean-Marie and Jacques Dominique Chopin opted for literary vocations. The increasing popularity of the pianist Frédéric Chopin, to whom our painter was no relation, led him to modify the order and spelling of his names, thus emphasizing his German birth.

In 1820, Schopin entered the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the studio of Baron Gros. The portrait of "F.H. Chopin" figures in Louis-Léopold Boilly's drawing of *Students in the Studio of Baron Gros* dated that same year (Paris, Carnavalet Museum, inv. D5018). In 1831, after various successes in competitions, Schopin won the Grand Prix de Rome with *Achilles pursued by Xanthus*. His Roman years in the Villa Medici took place under the direction of Horace Vernet whose style heavily influenced him. Certain of Schopin's composition were engraved as pendants to Vernet's works.

Back from Italy in 1835, the artist had his debut in the Salon with five pictures (nos 1958-1962): a Roman landscape, a *Faun*, the surprising *Portrait of Jules Janin* (Evreux, Museum of the Former Bishop's Palace) and especially two historical frescoes which won him the first class medal. The first was a subject taken from Florentine 16th century history, *The Last Moments of the Cenci Family*, purchased by the State for the Museum of Douai, and the second, a terrible incident from 16th century France, *Charles IX Signing the Act of Saint Bartholomew* (current location unknown), painted in Rome the preceding year.¹ These two ambitious paintings marked the artist's interests in important recent historic events, always depicted at some distance from the actual tragedy. Instead of the declenching of the Saint Bartholomew violence, Schopin thus preferred the king's painful decision as he signed the death warrant for many subjects. Similarly, rather than depicting Francesco Cenci's murder by his children and spouse, the painter chose to show the parricidal family walking to the scaffold. Multiplying the characters, Schopin positioned himself as a painter of emotions who fled the attraction of narrative and instead sought dramatic intensity in poses and expression: his canvases seem like theater or opera scenes.

Crowned with this first success, Schopin pursued a career as an academic history painter who hardly suffered from political upheavals. He was present in almost all the Salons until 1879, as well as at the world's fairs and many events in the provinces. Painting in every genre, praised for his rapid vigorous brushstroke, the artist was especially famous for his multi-figure compositions which treated Biblical, literary, and especially historic subjects, as in *The Divorce of Napoleon and Josephine*, presented in the Salon of 1847 and immediately acquired by the Duke of Morny (ill. 1). Schopin worked for the Gallery of Battles in Versailles, the former Hôtel de Ville in Paris, the Consuls' Palace in Rouen, and the Saint Saturnine Chapel in Fontainebleau. Napoleon III was one of his admirers. In 1854, the latter bought his *Toilette of Esther* and commissioned a canvas from him on the theme of a hunting gathering at the Toulouse Cross in Fontainebleau Forest: as the court did not come to the château, Schopin was not

able to finish his painting. Six years later, the Emperor visited his studio and acquired four other paintings for his personal collection: two religious paintings and two Orientalist pictures.²

The two paintings presented in the Salon of 1872 by the artist, now age sixty-eight, reconnected with the dramatics of his early career which had become a bit dulled under the Second Empire. As was his custom, he chose to paint the agony of two great men from the past rather than their deaths themselves. His Du Guesclin is not, as with Nicolas-Guy Brenet or Antoine Rivoulon, the deceased honored by the conquered, but "he entrusts his Constable's sword to Marshall Sancerre, charging him to return it to King Charles V."

A fairly unprecedented subject until then, the disappearance of Richelieu had only been handled by Philippe de Champaigne, author of a surprising picture which showed the expired Cardinal, stretched out in his bed, his murdered body hidden under the covers and his face hollowed by disease and death (oil on canvas, Institute of France). Schopin imagined a still vigorous Richelieu and transformed his last moments into a real theater piece, drawing his inspiration from the historians Jules Michelet³ and Jean Baptiste Capecfigue. The latter began his account of Richelieu's death with this passage which would seem to describe our painting:

*"A lofty haughty political policy, in fact an implacable one, wears out the resilience of existence; each act of bloody severity takes away a day of rest, a few nights of sleep, and images of scaffoldings that were raised follow you as threatening specters. Richelieu's shrewd politics are drenched in worries and sickness, he has no more composure left."*⁴

Consciously distancing himself from documents of the time which described the minister's last minutes as peaceful and Christian, Schopin transforms them into a magisterial and tragic representation, featuring Richelieu seized by a Dantesque apparition of an otherworldly pyre and skulls whose eye sockets glimmer from beyond the tomb.

For more effect, the painter has condensed into one moment several visits that Richelieu had received over the previous two days before his death on December 4th, 1642. In his bedroom in the Cardinal Palace – not conserved, so Schopin had to imagine the furniture, along with rich sculpted and gilt décor – several figures thus jostle around the bed with its open curtains separated from the rest of the room by a perfectly incongruous balustrade which should have been reserved only for the king. Near the desk on which a world globe, an inkstand, papers, and the royal seal are arranged, the painter has placed Mazarin, Richelieu's successor imposed on the king by the dying man himself. Already in charge, Mazarin gathers the portfolio containing State papers which was on the chair overturned by Richelieu.

At the foot of the bed, Louis XII is comfortably settled into an armchair, whereas all of the sources describe him as already very weakened: death would carry the sovereign away five months later. Behind the king, the Duchess of Aiguillon can be recognized thanks to her widow's weeds. The Cardinal's favorite niece remained near her uncle until the morning of December 4th, when Richelieu prayed her to leave as he did not want to inflict the sight of his agony on her. The presence of the ladies around the Duchess is not as easy to explain, especially as it is known that "Richelieu's room was full of bishops, abbots, lords, and gentlemen."⁵ Similarly, behind the bed in order to better evoke the minister's actions, Schopin places the figure of Richelieu's *eminence grise*, Father Joseph, who in fact had already died in 1638. The *Bust of Henri IV* above the fireplace evokes another one who had departed, the founder of the Bourbon dynasty. It is reminiscent of the statue of the Commander which accompanied Don Juan to Hell. Finally, the man standing at the door jam and surrounded by armed guards would seem to be Jean-Arnaud du Peyrer, Count of Tréville, Captain of the Musketeers, whom the Cardinal had had dismissed under the belief he had been part of the Marquis of Cinq-Mars conspiracy.

Richelieu's repression of this plot and the execution in September 1642 of Cinq-Mars and François-Auguste De Thou, whose courage Michelet and Capefigue praise at length, is expressed by Schopin in the expression of the terrifying apparition above the Cardinal's prayer stool. But this macabre vision does not stop him from composing a bright luminous work. With an agile precise brush, he carefully depicts details: a refined lace collar and the watered silk of a velvet cushion, a vaporous plume, evanescent smoke. The colors serve dramatic effect. The white harmony of the Cardinal's emaciated face, his immaculate sheets, is broken only by the red calotte. Beyond that, the costumes and setting are embellished by warm colors, ochres in dialogue with nuances of emerald green and a multitude of reds, from the pale pink of a fan to cardinal crimson, highlighted by a few strokes of intense blue in the royal costume, the portfolio, and the sash of the Holy Spirit.

A.Z.

Bibliography related to the Work

- *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie, des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1872*, Paris, 1871, p. 212, n° 1398.
- Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier, 1873, "L'Art Français en 1872. Revue du Salon," p. 334.

¹ This picture was noticed by critics already when it was exhibited in 1834 among the works sent by the boarding students in Rome. It was described at length by Alfred Moquin-Tandon in his *Journal (Un naturaliste à Paris sous Louis-Philippe: journal de voyage inédit (1834))*, Paris, 1943, pp. 162-163.

² Catherine Granger, *L'Empereur & les Arts. la liste civile de Napoléon III*, Paris, école des Chartes, 2005, pp. 208-209, 622-623.

³ Jules Michelet, *Histoire de France*, vol. XII. *Richelieu et la Fronde*, Paris, 1840, p. 265 sq.

⁴ Jean Baptiste Capefigue, *Richelieu, Mazarin, la Fronde et le règne de Louis XIV*, 8 vol., Paris, 1836, vol. VI, p. 128.

⁵ Père Gabriel Daniel, *Histoire de France depuis l'établissement de la Monarchie française dans les Gaules*, nouv. éd. augmentée, vol. XV, Paris, 1756, p. 576 (cited by Capefigue without any mention of source, *op. cit.* p. 128).



19

Pio JORIS

(Rome, 1843 - 1921)

PORTRAIT OF AN ORIENTAL WOMAN IN LEFT PROFILE VIEW

c. 1890

Oil on canvas.

Signed: *P. Joris Roma*

61 x 41 cm. (24 x 16 1/16 in.)

Provenance

- Chili, Private Collection.

Related Work

- A counterproof etching made by the artist (*Giovane donna in costume di profilo*, 17 x 120 cm., 6 1/16 x 47 1/4 in., Finarte Sale, Milan, January 16th, 1982, lot 97).

Originally from the Trente Region, Pio Joris grew up in Rome under a father who was an art dealer and collector. The Joris family dwelling also housed the studio of a Neopolitan painter from whom the young boy developed his taste for landscape and led him to decide to be an artist. Pio Joris was only twelve years old when he entered the Institute of Fine Arts

which depended on the Academy of Saint Luke. He stood out by winning several first prizes every year before he attended the Academy for a year in 1861. This same year, the youth made a trip to Florence with his father where the visit to the World's Fair was a revelation. He was entranced by Domenico Morelli, Filippo Palizzi, and Giuseppe De Nittis. Upon his return to Rome, determined to work harder, he entered Achille Vertunni's studio where he gained valuable experience. In 1866, he traveled to Naples with the master, painted Capri and the Sorrentine Coast, an event which would be fundamental to his life as an artist. The following year, this jovial and expansive man whose affability was tinted with irony, settled into his first studio on Via Flaminia.

Skilled and productive, Pio Joris left no technique untouched and ventured into every genre. He was the painter of Roman sweetness, who depicted picturesque scenes glimpsed as he meandered through the streets: peasants in traditional costumes, washerwomen, and popular devotional religious processions. A landscapist with Impressionist overtones, he produced innumerable views of the Italian countryside around Rome, Naples, and Venice.

By the 1870's, Joris' submissions to foreign exhibitions assured him lasting international fame. Thanks to Mariano Fortuny, whom he admired and who acted as intermediary, he was associated with the art dealer Alphonse Goupil by contract between 1868 and 1875. After a gold medal at the Munich International Art Exhibition in 1869, he could be found in Spain, London, Berlin, Saint Petersburg, and even the Paris Salon where often won prizes. In 1900, at the World's Fair in Paris, the artist was awarded both the gold medal and the Legion of Honor.

Under Pio's brush, feminine grace was incarnated by women of modest origins, peasants, and washerwomen, through delicate portraits or charming full length silhouettes decked out in traditional costumes. From his mother who was a seamstress, Joris inherited a distinct taste for clothes, fabrics, and materials. Here he depicts a young Moroccan woman who poses seriously in bust profile in the manner of antique coins or portraits from the Florentine Renaissance. The painter liked this format which he used, for example, in the *Figura di Donna* (oil on cardboard, 28 x 22 cm., private collection.)

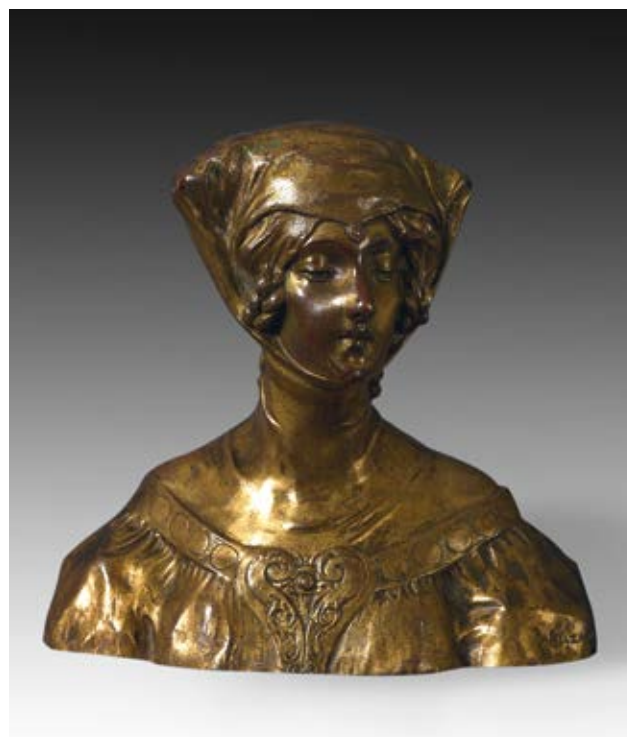
An indigo violet velvet drapery stretched across the background acts as setting. Her delicate features are those of a very young woman caught with a mysteriously restrained expression. Her black hair is pulled back and held by a silver-embroidered red scarf decorated with a large tassel. A rich traditional headpiece garnished with gold pieces and red beads envelopes the young woman's head; her long pink silk ties mingle with her hair and fall in silver threaded tassels onto the shoulder. A blue damask blue jacket with vegetal designs is laced closed over the white bodice. A multicolored belt, necklaces of gold and coral beads, as well as ear rings in stamped gold complete the refined attire. A strange detail: her hands grip a dagger whose silver handle and red scabbard with an ornate chape are just visible.

Oriental and gypsies sometimes appear in the oeuvre of Pio Joris, as for example, the proud portrait of an *Ottoman Turk* (watercolor on paper, 35.6 x 24.1 cm., private collection) or the enigmatic figure of an Oriental woman with lowered eyes (oil on canvas, 45.5 x 30.5 cm.). Far from the genre scenes sketched in watercolor, these skillfully composed studio portraits successfully bring together the formal beauty of the image and the mystery of a barely unveiled identity.

M.B.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Pier Andrea de rosa, Paolo Emilio trastulli (dir.), *La campagna romana da Hackert a Balla*, exh.cat., Roma, Museo del Corso, 2001, pp. 259-260.
- Egidio Marie eleuteri, *La memoria di una città. Roma e il suo Agro nella pittura dell'Ottocento*, Roma, edizioni Millenium, 2001, p. 180.
- Angiola canevari, Giulia fusconi, "Pio Joris (1843-1921). Un pittore di Roma capitale tra Napoli e Parigi," *Bollettino d'arte*, 107, 1999, pp. 37-68.



20

Suzanne BIZARD

(Saint-Amand-Montrond, 1872 - Paris, 1963)

YOUNG WOMAN IN MEDIEVAL ATTIRE

c. 1900

Bronze, gilt patina, Founder Ernest Louis Mottheau (1841-1905) (without stamp).

Signed on base: *Suzanne bizard*

Height 14 cm. Width 14.5 cm. Depth 9 cm. (5 ½ x 5 11/16 x 3 3/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection

In about 1920, Albert Harlingue, who was composing a series of portraits of Parisian sculptors, photographed Suzanne Bizard in her studio on Avenue de Breteuil (*ill. 1*). Rather than be shown modeling one of her oeuvres, as did the majority of her male colleagues, the artist chose to pose very simply next to her most ambitious undertaking entitled *Honor and Money*. She is clothed in a wool sweater and wide pants splattered with plaster, but her hair is tucked into an elegant bun in pre-World War I fashion in total contrast to her working attire. Hands in her pockets, she calmly gazes at the viewer, a charming smile on her lips affirming her identity as woman and sculptor.

Irene Marie Suzanne Bizard was born in 1872 in Saint Amand Montrond into an artistic well off family. Her father, Sylvain François Félix Bizard was an entrepreneur, while her maternal uncle, François Moreau de Charny, was a watercolorist, poet, and writer. Attracted to sculpture at an early age, Suzanne came to Paris where she especially followed the teaching of

Alexandre Falguière. A member of the National Society of Fine Arts, and then the Society of French Artists, and the Union of Women Painters and Sculptors, she exhibited busts, plasters, and statuettes at the Salons and at various events from 1893 to 1930. In 1900, she obtained an honorable mention for the *Towards the Ideal* (n. 1846), purchased by the State. It consisted of a plaster statue depicting a slim, graceful, young nude woman stretching her arms up towards the sky, a dragon, and a skull at her feet. Exhibited three years later, the monumental allegory of *Honor and Money* was also acquired by the State (n. 2543). Personifying Honor, the beautiful young woman effortlessly resists Money's violent muscular attempts to topple her. Praised by the critics, the group brought the artist fame both in France and elsewhere.

Less spectacular, Bizard's subsequent submissions to the Salon were no less noticed and earned her a bronze medal in 1913. Her style now was quite different with a weighty realism taking the place of her former poetic Art Nouveau allegorical figures, as in *Quietude* (Salon of 1909) a portrait of an old blind seated woman. After the war, Bizard purified her style to merge into Art Deco. The artist resumed doing nudes, but also turned towards the depiction of children and animal sculpture in which she excelled while giving free rein to her natural mischievousness.

Our little bust dates to the beginning of Suzanne Bizard's career which was marked by turn of the century decorative Symbolist pursuits. Nonetheless, the monumental nudes and our mysterious little princess with her lowered eyes, richly embroidered robes, and sophisticated headdress had certain qualities in common. Not only was the artist fascinated with both subjects, but in her own way, the medieval lady is quite sensual and her face bears some resemblance to that of Honor. Tirelessly, Bizard returned to princess again and again, sculpting her in bronze, alabaster, marble, and mixed techniques, such as ivory and bronze, alabaster and marble (*ill. 2*) even as he was to be indefatigable in his work on the monumental nudes.

Admirably chiseled, our bust seems to be the culmination of this quest for the unattainable. The young woman with fine features and half-closed almond shaped eyes evokes both Quattrocento *Madonnas* and those by Northern Renaissance painters. From underneath the skillfully folded headdress, her delicately braided hair escapes down her back and disappears beneath the richly decorated border of her dress. A few folds reveal the presence of a fine wimple covering this beautiful lady's long neck and throat. The modesty of the dress is interrupted by an imposing jewel spreading in two whorls across her chest. Neither embroidery nor metalwork, it emphasizes the insubstantiality of the princess, her inexistence, her detachment from the material world and from history. For behind the young woman's light decorativeness can be recognized the questioning of ideals, beauty, dreams, and illusion by the artist and his contemporaries.

A.Z.



21

Fernand LE GOUT-GÉRARD

(Saint-Lô, 1856 - Paris, 1924)

**BRETON WOMEN RETURNING
FROM WORK AT THE FISH FACTORY
ON THE ISLE OF SEIN**

c. 1900

Pastel on paper mounted on a stretcher.

Signed lower left in pencil: *FL*

Also signed lower right in black chalk: *F Le Gout Gerard*

Title inscribed in pencil of verso of mount.

65 x 54 cm. (25 9/16 x 21 1/4 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Exhibition

- Mulhouse, unknown date (according to a label on verso).

Sunsets in the Bay of Concarneau, women and children waiting at the port for fishermen to return, jostling crowds at market... Fernand Le Gout-Gérard's picturesque universe never ceased to appeal to those who loved poetic images of the Breton people which reflected a way of life soon to be forever in the past.

Originally from Normandy, Le Gout-Gérard abandoned a career in the financial administration at the age of 33 in order to pursue his painting activities. A participant in the Salon of French Artists starting in 1889, and then at the National Society of Fine Arts from 1894 on, Le Gout-Gérard

was also appreciated in other countries, notably by the Pastel Society in London. In 1900, he was appointed as a painter for the Navy, a year before Ziem and Signac entered this prestigious corps.

The artist discovered Concarneau in the 1890's and settled there definitively in 1903. His villa, Ker Moor, had a large studio overlooking the bay. Residing in Paris in winter, he also painted Venice, Greece, and even North Africa, but his views of Brittany – Concarneau, Quimper, and Douarnenez – are what has been passed down to posterity.

Le Gout-Gérard had a predilection for twilight atmospheres, as in this picture where he captured the sun setting on a bark of Breton women returning from the fish factory on the Isle of Sein. Many types of fish abounded around this rocky island which was thus an active fishing center where conger eel in particular was prepared for export to Bordeaux before being redistributed throughout southern France and Spain.

The small sailboat advances with the wind at its back, the full sail illuminated by the last setting rays of light. After the day's labor, Breton women huddle there in exhaustion, their black silhouettes topped with white. Since the island women wore black bonnets, we know that these are from the continent.

The painter handles pastel audaciously: sky blue gives head dresses their form, a Prussian blue highlights black attire. The sea is bursting with colors, as the artist juxtaposes lively unmixed strokes of light green, yellow, pink, orange, light blue, and ultramarine to display dazzling light effects at the end of the day. In mid ground, other sailboats are reduced to shadows as they head for a shore which can be barely discerned on the horizon. Using similar harmonies of blended velvet hues, the initially blue sky is overlaid with shimmering veils of yellow and pinkish orange.

Our pastel could be contemporary with *The Ferry*, a pastel on paper of 1899 (ill. 1, Thierry-Lannon & Associates Sale, Brest, December 10th, 2001, lot 98) which also depicts a small boat filled with women returning from work at the end of the day when the sun has just disappeared.

M.B.

General Bibliography

- Jean-Marc Michaud, *Fernand Le Gout-Gérard. 1854-1924*, exh. cat., Faouët Museum, 2010.



22

Jules ADLER

(Luxeuil, 1865 - 1952, Nogent sur Seine)

PORTRAIT OF THE PAINTER CLÉMENT HYACINTHE BRUN AT HIS EASEL

1885

Oil on canvas. Signed and dated lower right: *jules adler 1885*.
Dated on verso of canvas.

Inscribed on cardboard laid down on the stretcher: "*Mon ami Brun*" ("My friend Brun" – inscription previously on the stretcher and lifted off during framing by the former owner).
39.3 x 26.8 cm. (15½ x 10⅞ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

"My nature urged me to express mainly the profound life of men and things, rather than to give the eye a grand colorful feast," wrote Jules Adler at the end of his life. "As soon as I left the studio, I was attracted by displays of passionate, active, and sometimes painful life. A great portion of my career, thus was spent in describing the anonymous human crowds of the high road and the suburbs." The description, "painter of the humble" is

often used perhaps too hastily to summarize Adler's oeuvre: the quality of his work was not limited to humanistic or political convictions; fishermen, workers, artists, members of his family, and bantering couples in Paris were as much facets of work which sought to "recreate this interior life, this moving reflection of souls which transpierces masks and poses," to use the words of his biographer Barbedette (*ill. 1*).

Son of modest textile merchants, Jules Adler at a very early age demonstrated a passion for drawing. This young mischievous and exuberant man left his native Franche-Comté at the age of 17 to enter the School of Decorative Arts in Paris. Not much later, he entered the Julian Academy where he studied in Bouguereau's and Tony Robert-Fleury's studio. The latter encouraged him in his work. In 1884, Alder was admitted to the School of Fine Arts which he only attended periodically.

At the Julian Academy, the basic bonds of Jules Adler's artistic life were established. He frequented Paul Chabas, Ker Xavier Roussel, and Edouard Vuillard. In this climate of productive emulation, studio work was completed with study trips with his companions. Thus, in 1887, Adler went to Crozant in the Creuse, an artistic center made famous by Armand Guillaumin. The painter Eugene Alluaud recounts this trip in his writings: "I went to Crozant for the first time in 1887 with the painters Jules Adler and Clement Brun, who were students with me at the Julian Academy in Bougureau's and Robert Fleury's studio." Perhaps it was on the occasion of one of these trips that Adler produced this portrait of his buddy Clement Hyacinthe Brun (1868-1920), a painter from Provence who studied for a time at the Julian Academy after having been trained at the School of Fine Arts in Avignon and before entering the Papal City where he founded the "Group of Thirteen."

In the colored heat of a summer day, Clement Brun has set his easel right in the midst of a field. In the background, the only indication of setting are a few trees and the corner of a house. Short shadows situate the scene at mid day. Clothed in a striped jersey covered by a light suit, a straw hat on his head, Brun paints a wide rectangular canvas while holding his palette in his left hand. The young man's face, bent over his work, isn't detailed: physiognomic resemblance is of no interest to the artist here. The completely horizontal canvas leads one to suppose that Brun came to paint from Nature, even has Adler undoubtedly had. However, they ended up facing each other and including the other in their range of vision: Adler depicts Brun who seems also to be doing a portrait of Adler. A game of mirrors settles in between the artist and his painter siter, even to the point of including the spectator who seems to be "posing" for Brun.

Adler chose a luminous chromatic range, composed of almond green and ochre nuances, in superimposed tints punctuated by blue sky, which are brightened only by a few touches of red on his friend's hat, palette, and shoes. The open brushwork in full impasto shows that this is a work on site which is not bothered by details, and instead emphasizes free poetic expression.

Another portrait of a companion from the Academy by Adler is known: the bust length *Portrait of the American Painter Louis Paul Dessar* (1867-1952) (1888, oil on canvas, 17 11/16 x 15 in. Bremens Sale, Lyon, December 9th, 2008, lot 11). These works have the freshness of a youthful work, but also the beauty of an already developed talent which allies a sure hand with the sensitivity of a great painter.

M.B.

General Bibliography (Unpublished Work)

- *Jules Adler (1865 - 1952)*, exhibition catalogue, Remiremont, Charles de Bruyères Museum, 1979.
- Lucien barbadette, *Le peintre Jules Adler*, Besançon, Séquania, 1938.



23

André LANSKOY

(Moscow, 1902 - Paris, 1976)

NEEDLESS AFFLICTIONS

1955

Oil on canvas.

Recto: monogram lower left in violet paint: aL

Verso: title

On the verso, a label from the Louis Carré Gallery: *André Lanskoj "Chagrins inutiles" Oil on canvas. 1955 33 cm. x 41 cm. 38.8 x 46.8 cm. (15 ¼ x 18 7/16 in.)*

Provenance

- Louis Carré Gallery, Paris (label on verso).
- Sale Sotheby's London, October 26th, 1989, lot 384.
- Sale Christie's London, February 9th, 2007, lot 160.

"In my childhood, I dreamed of being a clown[...]. There is nonetheless a difference between a clown and a painter: the clown puts colors on his face instead of on a canvas." Born in Moscow in 1902 into a family which belonged to the upper Russian aristocracy, Lanskoj from a very young age was fascinated with color. The stage sets of the cabarets which he frequented as an adolescent triggered his first artistic emotions. In 1917, the Lanskoj family went into exile in Kiev, where the young man took some courses in an academy of decorative arts. After a second exile to Berlin, and enrollment in the White Army, from which he returned undermined by illness and dejected by defeat, Lanskoj arrived in Paris in 1921 with his parents and younger sister.

In the Montparnasse quarter, this autodidact who admired the Douanier Rousseau realized his dream of becoming a painter. Integrated into the artistic circles of Russian immigrants, Lanskoj presented his canvases for the first time in 1923 in an exhibition organized at La Licorne Gallery by the Tcherez group in reaction to the "folkloric" Russian art of *Mir Iskoustva* and the *Russian Ballets*. He frequented Sonia Delaunay, Chaïm Soutine, and Zadkine. At the Autumn Salon of 1924, the Bing Gallery noticed his work, then exhibited and sold one of his paintings to Roger Dutilleul. The collector and his nephew Jean Masurel would become Lanskoj's main patrons. They helped, in the course of a profound friendship, to broaden

the young painter's artistic training and assured his subsistence for nearly twenty years.

The exhibition *Origins and Development of Independent International Art*, organized in 1937 at the Jeu de Paume Museum, marked a turning point in the knowledge and appreciation of abstract art in France. Here the general public discovered Paul Klee and Kandinsky. The event contributed to the evolution of Lansky's sensitivity as his art gradually moved towards abstraction. In 1944, Dutilleul introduced Lansky to Louis Carré: "You will never be mistaken with a colorist." An ambitious man with sure taste, Carré had opened his gallery in 1938, and was certain of the trust of the most prestigious contemporary art institutions. In 1944, Lansky signed a contract with the gallery owner who specifically undertook to sell the painting which we present, entitled *Needless Afflictions*. Louis Carré and Lansky were very close: in 1959, the dealer commissioned six paintings for his "Maison Carré" built by Alvar Aalto in Bazoches-sur-Guyonne. Shortly after, a disagreement caused the two men with very distinct temperaments to clash. From one day to the next, their friendship came to an end and the sale of Lansky's paintings in the Louis Carré Gallery abruptly ceased.

When I take color from the palette, it is not more figurative if it is intended to depict a flower, nor more abstract if it is intended to create an imaginary form. I was a figural painter inspired by every subject. However now the abstract is the means to say more, to enlarge the battle field, to express myself more completely. [...] The point of departure is always Nature and the world belongs to me as it belongs to everyone. Perhaps I am not a pure abstract painter. "Non figurative" would make more sense. However those are only words! One must not paint the abstract or the figurative: one must paint a picture!

Begun in 1937, Lansky's passage to the non figurative was gradual. He executed a number of experiments in gouache which confirmed his pictorial identity. He had exhibited his first abstract works during the war in the Jeanne Bucher Gallery where he had met Nicolas de Staël.

The 1950's, at Louis Carré's was the decade of his notoriety. Our work, dated 1955, is characteristic of this flourishing period. Although Lansky was first and foremost a colorist who maintained a lyric, immediate and energetic approach to his colors, he always began with drawing and structuring his picture with a few strokes of charcoal or pastel. Drawing is "always a fairly elastic skeleton," he wrote and continued, "Then color intervenes and the struggle has begun. Everything is gestation and the painting is not yet born. Soon, an agreement is reached between forms and colors; the picture finds its center and begins to exist." Here, the artist has juxtaposed energetically brushed and constructed splotches in a range of off whites, beige and greys. A similar manner, like a color scale, can be seen in the same period in *Untitled (ill. 1)*, oil on canvas, 1955, 73 x 101 cm., private collection). The impasto brushstroke is heightened by a sky blue window and a pure yellow ochre: Lansky worked color directly out of the tube with a brush or finger and used a marble table as his palette. The dynamic is established by a large circular motion emphasized by violet, red, duck blue and black strokes.

Are the needless afflictions those of love, marrying passionate red to sad grey, or those of creation which is demanding, sometimes discouraging, with a victorious result? The rhythm of the picture is indeed that of a struggle in which an instinctive surge and an underlying balanced vision of the whole achieve harmony, a feeling shared with other paintings by the artist produced in the same period, such as *In the Stormy Sky* (oil on canvas, 1955, 73 x 60 cm., private collection).

This work will be integrated into the catalogue raisonné being prepared by the Lansky Committee (certificate of authenticity dated March 1st, 2016).

Bibliography related to the Work

- Jean Grenier, *André Lansky*, Paris, Fernand Hazan, "Peintres d'aujourd'hui" coll. 1960, ill. pl. 3.

General Bibliography

- Sophie Lévy (dir.), *Lansky, un peintre russe à Paris*, exh. cat., Villeneuve d'Ascq, LaM, 2011.
- Jean-Claude Marcade, *André Lansky 1902-1976: pour le trentième anniversaire de la mort*, exh. cat. Saint-Petersburg, Palace Éditions, 2006.
- *André Lansky: Moscou, 1902 - Paris, 1976*, exh. cat., Unterlinden Museum, 2006.
- Roger van Gindertael, *Lansky, ébauche d'un portrait*, Louis Carré Gallery, Paris, Duval, Union & Moulrot, 1957.

M.B.



| INDEX ALPHABÉTIQUE

Jules ADLER	22
Suzanne BIZARD	20
Antoine BOIZOT	10
François BOUCHER	11
André BOUYS	9
Joseph CHINARD	15
Michel DORIGNY	2
Louis ELLE dit Ferdinand l'Aîné	3
François GUÉRIN	13
Auguste-Alexandre GUILLAUMOT	16
Pierre GOBERT	5
André LANSKOY	23
Pio JORIS	19
Jacques LEBRUN, attribué à	14
Fernand LE GOUT-GÉRARD	21
Pierre-Antoine PATEL dit le Jeune	4
Jean-Baptiste PATER	6
Jean Baptiste PILLEMENT	8
École française d'après Andrea SOLARIO (Milan, vers 1465 - 1524)	1
Jean-Charles-Joseph RÉMOND	12
Hyacinthe RIGAUD	7
François Jean SABLET	17
Henri-Frédéric SCHOPIN	18





GALERIE ALEXIS BORDES

4, RUE DE LA PAIX – 75002 PARIS

TÉL. : 01 47 70 43 30

FAX : 01 47 70 43 40

MAIL : EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM

ISBN 979-10-94395-05-9