



GALERIE
ALEXIS BORDES

LE GOÛT FRANÇAIS II

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 2017.

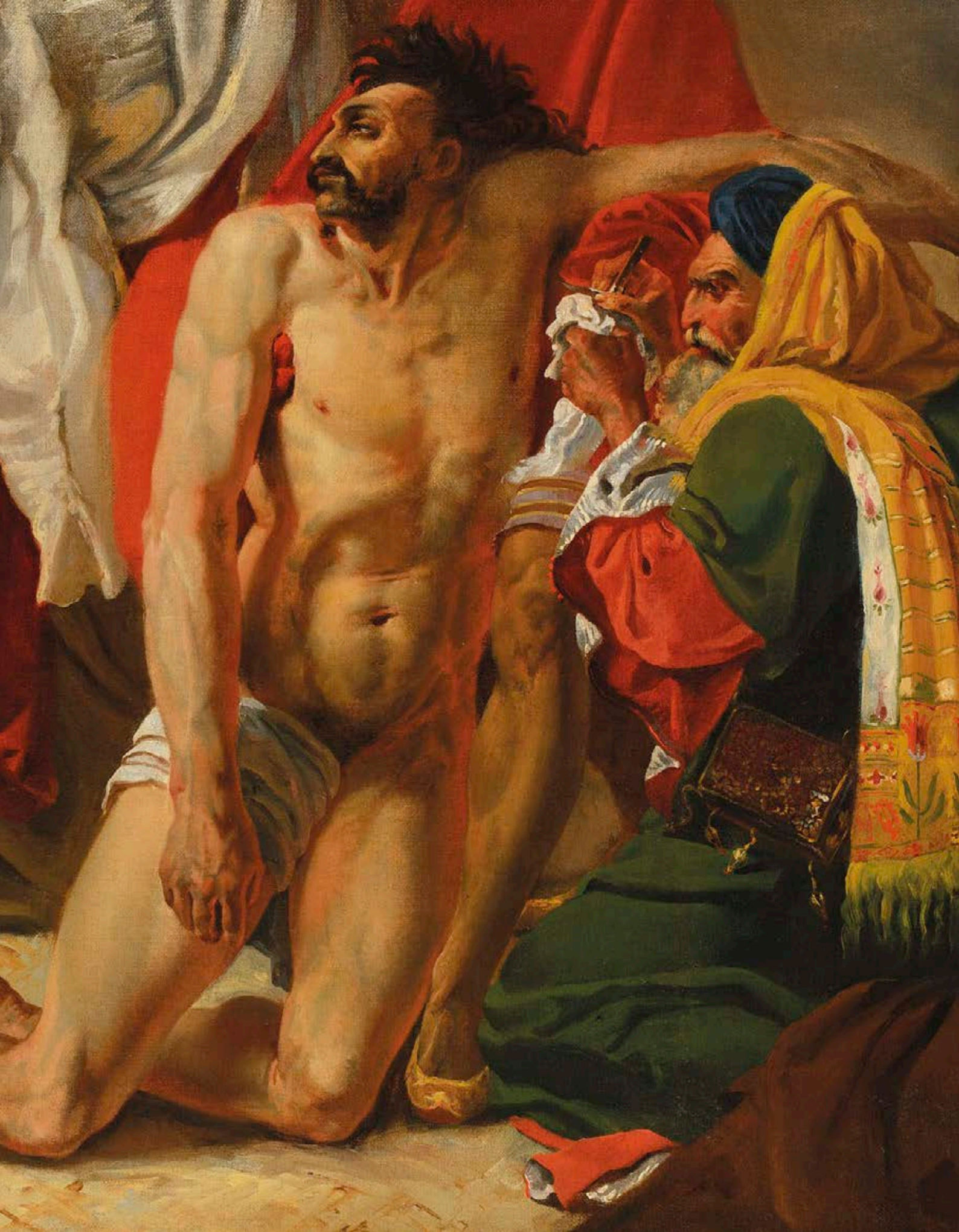
*« Les couleurs dans la peinture sont comme des leurres
qui persuadent les yeux, comme la beauté des vers dans la poésie. »*

Nicolas Poussin (1594-1665)

À mon épouse,
Anne-Sylvie

À mes enfants,
Adrien et Armance





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

FRENCH TASTE II
16TH TO 19TH CENTURY PAINTING AND SCULPTURE

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

avec la collaboration de Marie BERTIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

Du mardi 7 novembre au vendredi 22 décembre 2017
ouverture les samedis 4 et 11 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, Château de Lunéville, Musée d'Orsay...

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

Madame Geneviève BRESC-BAUTIER

Conservateur en chef du patrimoine
Ancienne directrice du département
des sculptures du Musée du Louvre

Madame Marion BOUDON-MACHUEL

Professeur d'Histoire de l'Art moderne
Université François-Rabelais de Tours

Madame Françoise JOULIE

Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Damien TELLAS

Historien de l'art

Madame Élodie VAYSSE

Conservatrice du patrimoine
Musée national des châteaux de Malmaison
et Bois-Préau

Monsieur Jean-Claude BOYER

Historien de l'art
Chercheur honoraire au CNRS

Monsieur Sylvain LAVEISSIÈRE

Conservateur en chef honoraire
Département des peintures, musée du Louvre

Monsieur Dominique JACQUOT

Conservateur du patrimoine
Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Palais Rohan

Monsieur Philippe BORDES

Professeur émérite
Université Lyon 2

Monsieur Alexandre MARAL

Conservateur général du patrimoine
Musée national des châteaux de Versailles et de
Trianon

Monsieur Alain WINTERMUTE

Historien de l'art
Spécialiste de l'œuvre de Watteau

Monsieur Martin EIDELBERG

Professeur émérite
Rutgers University, New Brunswick, New Jersey

Madame Sidonie LEMEUX-FRAITOT

Chargée de collections
Musée Girodet

Monsieur Eddie TASSEL

Historien de l'art

Monsieur Philippe NUSBAUMER

Historien de l'art

Monsieur Piotr DZUMALA

Restauration, Photographie

Monsieur Michel GUILLANTON

Cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadrement et montages

Monsieur Michel BURY

Photographie

Madame Alexandra ZVEREVA

Rédaction du catalogue

Madame Marie BERTIER

Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Relecture du catalogue, logistique

Monsieur Frank TRAISNEL

Relecture du catalogue, logistique

Madame Christine ROLLAND

Relecture et traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Création et mise en page du catalogue

Imprimerie CHIRAT

Monsieur Bernard MARINNES
Impression du catalogue

PRÉFACE

Cette nouvelle exposition consacrée au « goût français », prolonge naturellement celle que nous avons réalisée en 2015.

En effet, ma passion pour les XVII^e et le XVIII^e siècles français ne s'est jamais démentie car c'est l'époque où les arts décoratifs ont atteint leur apogée dans le souci du beau et du raffinement.

Vous serez charmés par notre Vénus et Adonis peinte par Michel Dorigny, élève et gendre de Simon Vouet, qui nous entraîne dans un superbe sujet mythologique aux influences atticistes sublimé par une chatoyance de bleu lapis-lazuli, rouges brique et orangés vouettesques.

Nicolas Vleughels n'est pas en reste avec Une nymphe endormie inspirée par Nicolas Poussin et d'une grande sensualité.

Les passerelles entre les œuvres créent des conversations et des contrastes qui nous mènent à la redécouverte majeure d'une esquisse du baron Gros pour Les Péstiférés de Jaffa (dont la version définitive est conservée au Louvre) préfigurant le mouvement romantique.

J'espère que ce voyage à travers le temps vous apportera autant de joies et de plaisir que j'ai ressenti en découvrant toutes ces œuvres.

This new exhibition devoted to "French Taste" is a natural extension of the one we produced in 2015.

In fact, my passion for the French 17th and 18th centuries has remained consistent because it was the era when decorative arts reached their apogee in their concern for beauty and refinement.

You will be charmed by our Venus and Adonis painted by Michel Dorigny, Simon Vouet's student and son-in-law, who sweeps us into a superb mythological subject with influences of Atticism sublimated by lustrous lapis lazuli blues, brick reds, and Vouettesque oranges.

Nicolas Vleughels is equally captivating with a tremendously sensual Sleeping Nymph inspired by Nicolas Poussin.

The conjunctions between the works create conversations and contrasts which lead us to the major rediscovery of a sketch by Baron Gros for the The Plague Victims at Jaffa (for which the definitive version is conserved at the Louvre) in prefiguration of the Romantic movement.

I hope that this voyage through time will bring you as much joy and pleasure as I felt in discovering all of these works.

Alexis Bordes

Paris, octobre 2017

1 | LE CHRIST ASSIS SUR UN TRÔNE FLEURDELISÉ

Circa 1500

Pierre calcaire à grain fin, badigeon ocre clair, traces d'une polychromie ancienne et de rehauts d'or
H. 46 x L. 40 cm x P. 26 cm.

Provenance

- France, collection particulière

L'originalité de la sculpture que nous présentons réside aussi bien dans la marque laissée dans le corps même de l'œuvre par son histoire mouvementée que dans son iconographie singulière, voire unique, et, partant, dans son caractère intemporel. Notre sculpture fut très probablement brisée la première fois à la Révolution, à cause sans doute des fleurs de lys qui l'ornaient. Arrachée à son environnement d'origine, elle fut ensuite brutalement amputée de sa partie supérieure et rabotée de tous les côtés de manière à pouvoir s'intégrer dans un bâti en pierre de taille. Les groupes sculptés du couvent des Carmes de Tours connurent la même tragédie : cassés et transformés en moellons de construction, ils furent retrouvés en 1968 lors des fouilles (Tours, musée des Beaux-Arts). En plus d'être retaillée, la face de notre œuvre, avec ses éléments trop saillants, fut comblée par du plâtre afin de donner à l'ensemble l'aspect d'un bloc rectangle. Curieusement, ce plâtre sauva de la destruction non seulement les détails finement sculptés, mais également la délicate polychromie à dominante bleu et or.

Extraite de la maçonnerie et débarrassée de ses ajouts, l'œuvre révèle, malgré les mutilations, une grande qualité d'exécution. Il s'agit sans doute possible du Christ de la Passion, reconnaissable à sa nudité et au drapé qui recouvre ses hanches : Saint Jean Baptiste aurait été figuré avec une peau de chameau et un roi ne pourrait pas apparaître les jambes nues. Jésus est assis sur un trône, selon le verset de l'Évangile de Matthieu : « or quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, et tous les anges avec lui, il s'assiéra alors sur son trône de gloire » (Mat. 25, 31). La présence de ce trône écarte l'iconographie du Christ aux liens ou Christ de pitié, apparue vers 1470, et qui concentre toute la Passion, puisqu'elle reprend le moment où le Rédempteur couronné d'épines et les mains liées est présenté au peuple. Notre fragment serait donc le Christ en majesté, probablement celui du Jugement dernier, même s'il est alors

généralement représenté assis sur un arc-en-ciel et avec une cape recouvrant les jambes, comme dans l'enluminure de Jean Colombe dans les *Heures de Louis de Laval* (BnF mss lat. 920, fol. 335). Ce qui frappe surtout, ce sont les fleurs de lys semées sur le devant du trône, rendant l'iconographie d'autant plus complexe et exceptionnelle, la justice divine se confondant avec la justice royale. Difficile d'imaginer une telle association du sacré et du profane dans une sculpture d'église. En revanche, ce Christ pourrait avoir fait partie d'un tombeau d'un grand serviteur de la Couronne, les programmes ambitieux de ces ensembles sculptés amenant parfois les artistes à s'écarter des iconographies conventionnelles. Les côtés du trône où l'on devine des rinceaux et des profils dans des médaillons pourraient par ailleurs être plus facilement apparents que dans le cas d'une sculpture présentée dans un tabernacle.

Notre sculpture est assez représentative de la statuaire tourangelle de la première Renaissance guidée dont la mesure et l'équilibre semblent être les caractéristiques dominantes, avec des artistes tels que Michel Colombe et Guillaume Regnault. Les plis moelleux ou l'ornement du trône avec les grains et les fleurs qui appartiennent au langage classique confirment la datation autour de 1500. En même temps, la qualité toujours perceptible de la sculpture du relief, l'élégance des drapés, le raffinement dans le traitement des carnations témoignent de l'intervention d'un sculpteur habile. La comparaison avec *Saint Jean Baptiste* anonyme de l'église paroissiale Saint-Martin d'Audrèche (pierre calcaire, H. 133 cm) est particulièrement convaincante. Outre la ligne gracieuse des jambes, on peut noter l'emploi du badigeon ocre, le naturel marqué dans la posture, la facture des plis moelleux ou les bords du drapé affinés au maximum possible face aux contraintes de la matière.

A.Z.



Michel DORIGNY

(Saint-Quentin, 1617 - Paris, 1663)

2 | VÉNUS ET ADONIS

Circa 1640

Huile sur toile

98,5 x 78,5 cm

Provenance

- Vente Paris, 12 novembre 1814, lot 48 (« Départ d'Adonis pour la chasse, par S. Vouet [...] Haut 39 p. 6 l., Long. 28 p. 9 l. », soit environ 107 par 78 centimètres).
- Acquis par François-Simon-Alphonse Giroux (1775-1848), Paris.
- Sa vente, Paris, Hôtel de Bullion, 24-26 novembre 1818, lot 137 (Simon Vouet, « Vénus faisant tous ses efforts pour retenir Adonis partant pour la chasse. Des amours environnent le jeune chasseur pour s'opposer à son départ », 37 pouces par 30, soit environ 100 par 81 cm).
- Acquis auprès de la galerie François Heim, Paris, dans les années 1990.
- France, collection particulière.

Né dans une famille distinguée de Saint-Quentin, Michel Dorigny embrassa la peinture par vocation. En février 1630, il entra pour cinq ans en apprentissage chez Georges Lallemand, l'un des peintres les plus en vue à Paris. Il fréquenta ensuite l'atelier de Vouet et s'y imposa dès 1638, date à laquelle parurent dix-sept eaux-fortes gravées par Dorigny d'après les tableaux du maître choisis par Vouet lui-même, dont deux ovales, *Vénus et Mars* et *Vénus et Adonis* d'une finesse poétique qui est résolument celle d'un peintre plutôt que d'un graveur (*ill. 1-2*). De fait, la reproduction des œuvres de son maître et futur beau-père ne constituait qu'une part de l'activité de Dorigny, employé surtout aux « ouvrages de peinture ». Le jeune artiste participa ainsi

à de nombreuses entreprises de décoration de Vouet, aussi bien par des études dessinées que par le pinceau, mais fournit également bon nombre de tableaux de chevalet destinés à l'ornement des riches demeures parisiennes.

Il n'est pas étonnant que cette première production de Dorigny soit fortement marquée par l'influence de Vouet. On pense notamment à la série de cinq tableaux de l'histoire de Diane, datés par Arnould Brejon de La Vergnée d'avant la mort de Vouet en 1648 et conservés au musée du Petit Palais et en mains privées (*ill. 3*). Deux de ces peintures sont en ovale à l'instar des *Vénus* de Vouet et d'une exécution très fine, proche du maître : *Diane et Actéon* et le *Départ de Diane*. Avec leur lumière vive et éclatante, leurs couleurs saturées et



Ill. 1.
Michel Dorigny d'après Simon Vouet.
Vénus et Adonis.
1638. Eau-forte.



Ill. 2.
Michel Dorigny d'après Simon Vouet.
Mars et Vénus.
1638. Eau-forte.





Ill. 3.

Michel Dorigny.

Diane et Actéon.

Vers 1640. 228 x 209 cm. Huile sur toile.

Paris, musée du Petit Palais, inv. PDUT1184.

figures volumineuses et lourdes, *Pan et Diane* et *Latone avec Apollon et Diane* se rapprochent au contraire davantage de notre œuvre, très certainement réalisée à la même époque.

Comme la série de *L'Histoire de Diane*, notre tableau avait une vocation décorative et devait orner un grand hôtel parisien. Il n'est pas impossible qu'il s'agissait également d'une série, ayant par exemple pour thème les amours des dieux de l'Olympe, mais dans l'état actuel de nos connaissances, aucune peinture conservée de Dorigny ne semble constituer un pendant à *Vénus et Adonis*.

Tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (X, 519-739), l'histoire décrit à la fois le pouvoir et les limites de l'amour. Vénus, foudroyée de passion pour le superbe chasseur, renonce aux plaisirs du ciel, et « la robe retroussée jusqu'au genou » erre à travers les bois pour rester auprès de son amant. Elle craint les dangers de la chasse et met en garde le beau jeune homme contre les fauves. Mais l'amour qui avait réussi à transformer la déesse se révèle impuissant à changer Adonis. Sa passion pour la chasse l'emporte sur ses sentiments : il poursuit un sanglier qui le blesse et meurt dans les bras de Vénus.

En reprenant à son tour ce thème célèbre, Dorigny s'inspire de toute évidence des deux tableaux de Vouet qu'il grava en 1638 : *Vénus et Adonis* et *Vénus et Mars*. Au premier, il emprunte l'étreinte désespérée de la déesse vue presque de dos et l'impatience d'Adonis prêt à s'élancer, soit la gestuelle que Vouet tenait de la toile peinte par Titien pour Philippe II. Dans une lettre à son royal commanditaire, Titien expliqua le choix audacieux de représenter Vénus de dos par la volonté d'offrir de la variété parmi la nombreuse collection de nus du roi. Quant à la seconde peinture de Vouet, *Vénus et Mars*, Dorigny y trouva le lit en bois doré et la lourde draperie rouge, alors même qu'Ovide plaça la scène dans une forêt, sur une couche improvisée au pied d'un peuplier.

D'autre part, notre œuvre paraît également redevable à la *Toilette de Vénus* réalisée par Vouet vers 1640 : on y retrouve la même saturation de l'espace, la même prédominance des rouges et des bleus lapis-lazuli, la même animation de tous les personnages et la gestuelle parfois très similaire. Cependant, notre tableau demeure parfaitement étranger à la nouvelle version de *Vénus et Adonis* que le maître fit vers 1642 et que Dorigny grava un an plus tard (J. Paul Getty museum, huile sur toile, 132,7 x 96,5 cm, inv. 71.PA.19). Vouet y préféra le moment où Vénus raconte à Adonis l'histoire d'Atalante : le jeune homme est tout ouïe et la déesse nullement inquiète encore. Ceci permet de situer la réalisation de notre toile très tôt dans la carrière de Michel Dorigny, au tout début des années 1640, époque à laquelle il apparaît déjà comme un peintre possédant un style propre quoique encore fortement vouetien.

L'artiste donne du mythe une interprétation tout en mouvement. Un tourbillon d'air agite les chevelures et les feuilles des arbres, gonfle le rideau rouge qui laisse échapper les putti ailés, enroule le drapé orangé autour du corps d'Adonis, mais laisse couler, telle une rivière, la tunique bleue de la déesse sur ses reins d'une blancheur éclatante. La lumière traverse les tissus et les chairs, colore les ombres et donne des reflets rougeâtres sur le visage de Vénus et les corps des putti. Plus que Vouet, Dorigny aime la narration. Son Adonis est vigoureux, résolu, aux gestes affirmés et bouche entrouverte, comme parlant à son amante. Vénus est suppliante, inquiète, mais également impuissante. Dans un effort aussi soutenu qu'inutile, Cupidon tente de retenir le jeune chasseur, tandis que les chiens halètent d'impatience. Un repentir rendu visible par l'amincissement des couches picturales montre que la position de la tête du chien était initialement différente, son museau touchant la main d'Adonis. L'animal fixe maintenant le visage de Vénus, ce qui donne plus d'intensité à la scène.

A.Z.

Nous remercions M. Dominique Jacquot, conservateur en chef du musée des Beaux-Arts de Strasbourg, d'avoir confirmé l'attribution de notre œuvre après examen visuel. Le tableau sera inclus dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation par M. Damien Tellas (université Paris-Sorbonne).

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- 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.



Louis ELLE dit Ferdinand l'Aîné

(Paris, 1612 - 1689)

3 | PORTRAIT D'UNE ARISTOCRATE AVEC SON CHIEN

1650

Huile sur toile

Au revers de la toile de rentoilage, reprise de la signature sur la toile d'origine : *L. Ferdinand laisné / Fecit 1650.*
91,3 x 72 cm

Provenance

- France, Sologne, collection particulière depuis au moins 1850.

Les Elle, surnommés « Ferdinand » ou « Elle Ferdinand », sont une famille de peintres d'origine flamande actifs entre 1601 et 1717. Le premier de la lignée, Ferdinand Elle (vers 1580-1637), probablement originaire de Malines, vint en France au tout début du XVII^e siècle. Protestant, il œuvra d'abord à Fontainebleau, avant de s'installer dans le quartier parisien de Saint-Germain-des-Prés dont la maîtrise, profitant des franchises concédées par l'abbaye, accueillait volontiers les peintres étrangers à l'inverse de la corporation parisienne. Son nom manquant d'originalité, il se fit connaître sous son prénom de Ferdinand, repris ensuite par ses descendants pour mieux marquer la continuité de l'atelier : ses deux fils, Louis Elle l'Aîné ou le Père et le graveur Pierre Elle (1617-1665), puis le fils de Louis, Louis Elle le Jeune (1649-1717).

En 1648, Louis Elle l'Aîné, maître à la corporation de Saint-Germain, figura parmi les membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, bien qu'il ne semble pas avoir participé aux réflexions qui ont mené à la création de cette institution. Dès avant cette date, il fut l'un des portraitistes les plus en vue de la capitale et comptait parmi sa clientèle les plus grands noms de la cour.

Professeur depuis 1659, Elle Ferdinand fut exclu de l'Académie le 10 octobre 1681 avec les autres artistes de confession protestante, dont son fils Louis le Jeune, reçu académicien deux mois plus tôt. La révocation de l'édit de Nantes le 18 octobre 1685 obligea l'artiste à choisir entre la conversion au catholicisme et l'exil. Pragmatique, Louis le Père abjura le 30 décembre, 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).

Notre tableau est un portrait mondain, bien que moins solennel et codifié que la plupart des œuvres de Louis Elle. Avec son fond neutre et sombre qui isole le modèle et le rapproche du spectateur, il compte parmi les plus flamandisants de l'artiste. Le portraitiste retranscrit d'ailleurs plus fidèlement que d'ordinaire les traits de la dame, renonçant à l'idéalisation propre aux effigies de cour.

La jeune femme, dont rien ne permet aujourd'hui de découvrir l'identité, est représentée assise sur une chaise recouverte de maroquin dont la teinte rouge est l'écho des nœuds des manches et de la bouche carmine. L'artiste réserve une touche fondue et quasi vandyckienne aux carnations lumineuses délicatement rosées et à la chevelure vaporeuse, s'attardant longuement sur le regard bleu profond de son modèle. Le reste, de la robe de drap d'argent garnie de passements raffinés à la dentelle des manches ou la fourrure soyeuse du petit chien, est traité d'un pinceau alerte et minutieux dans un camaïeu de gris froids et de bruns tannés chauds. Ceci confère à cette peinture un caractère à la fois sobre et élégant à l'image de la tenue de la dame, recherchée et coûteuse, mais au décolleté pudiquement recouvert d'une guimpe en fine mousseline.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- 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.



Charles-Alphonse DUFRESNOY
(Paris, 1611 - Villiers-le-Bel, 1668)

4 | ALLÉGORIE DE LA FOI

Circa 1660

Huile sur toile
69 x 87 cm

Provenance

- France, collection particulière

Charles-Alphonse Dufresnoy ou Du Fresnoy est davantage connu pour ses écrits théoriques et ses relevés de mesures d'antiques que pour ses tableaux, encore peu étudiés. Fils d'apothicaire, il avait abandonné ses études de médecine pour se consacrer à ses deux passions, la poésie et la peinture. Élève d'abord de François Perrier, il entra ensuite dans l'atelier de Simon Vouet, où il se lia d'amitié avec Pierre Mignard : leur relation dura jusqu'à la mort de l'artiste.

En 1634, Dufresnoy se rendit en Italie où il resta vingt ans, rejoint dès 1636 par Mignard. « Ces deux amis ne se quittoient jamais, et c'est pourquoi on les appeloit dans Rome les inséparables », se souvenait Félibien qui avait connu les deux artistes en Italie¹. Mignard et Dufresnoy habitaient le même logement, fréquentaient ensemble les académies pour dessiner d'après le modèle et copiaient les mêmes œuvres de Raphaël. Tous deux avaient une estime particulière pour les œuvres de Titien conservées dans la ville pontificale et pour les antiques.

L'esprit vif et érudit de Dufresnoy le porta toutefois d'abord vers Poussin dont il admirait l'étendue des connaissances et le sens de composition jusqu'à, dans ses dessins, vouloir en approcher la manière. Certaines de ses peintures d'époque romaine découlent directement des croquis du maître et furent gravées sous le nom de Poussin. Ce n'est que récemment que Jacques Thuillier, Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat réussirent à isoler, dans la masse d'œuvres graphiques attribuées à Poussin, les dessins de Dufresnoy. De techniques variées, ses rapides esquisses affirment son goût de la poésie et de la fable par un graphisme élégant et relâché. Elles témoignent également d'un tempérament délicat, perpétuellement insatisfait et préparant ses tableaux

par de multiples recherches. À la période italienne de l'artiste appartiennent également deux peintures signées et datées de 1647, *L'arrivée de Vénus à Cythère* et *la Teinture de la Rose ou Vénus aux Amours*, conservées autrefois à Sans-Souci à Potsdam. Or, si elles doivent beaucoup à Poussin, ces toiles sont d'un raffinement et d'un classicisme qui évoque l'Albane.

Après un séjour à Venise et un passage à Bologne, Dufresnoy regagna Paris en 1656 et reçut ses premières commandes, dont plusieurs peintures pour le château du Raincy construit par Jacques Bordier, intendant des finances de la régente Anne d'Autriche. Sa *Sainte Marguerite* datée de 1656, peinte pour l'église homonyme à Paris marque l'éloignement des modèles poussinesques (Évreux, musée des Beaux-Arts). L'artiste y réinterprète la *Sainte Marguerite* de Raphaël (Paris, musée du Louvre) dans un style qui doit autant au Dominiquin qu'à Mignard. Celui-ci revint en France en 1658 et associa Dufresnoy à certains grands décors, dont la Coupole du Val-de-Grâce, sans qu'il soit possible de définir l'ampleur de leur collaboration. Prétextant la commande du Val-de-Grâce, les deux amis signifièrent, dans une lettre adressée à Le Brun en 1663, leur refus de prendre une charge à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Se situant délibérément en dehors des cercles de l'Académie, Dufresnoy se lia d'amitié avec Molière et surtout avec Roger de Piles. C'est surtout en tant que théoricien d'art qu'il s'imposa dans le milieu artistique parisien, notamment grâce à son poème latin de cinq cent quarante-neuf vers intitulé *De arte graphica*. Écrit à partir de 1640-1645 alors que l'artiste était encore à Rome, il fut publié l'année de sa mort en peu d'exemplaires par Mignard. La même année







parut sa traduction en français par Roger de Piles augmentée de commentaires et d'un autre texte de Dufresnoy, les *Sentiments sur les Ouvrages des principaux & meilleurs Peintres des derniers Siecles*.

L'œuvre peinte de Dufresnoy fut reconstitué par Jacques Thuillier et surtout Sylvain Laveissière qui attribua à l'artiste, en comptant les versions autographes, plus de vingt tableaux, dont les trois déjà cités et les seuls signés. Quelques autres peintures sont venues depuis augmenter ce corpus réduit, mais néanmoins représentatif, puisque Dufresnoy, exigeant et perfectionniste, peignait peu et lentement. Roger de Piles estimait à une cinquantaine seulement le nombre de ses « tableaux d'histoires » : « *Le tems qu'il donnoit à la lecture & à parler de Peinture aux gens d'Esprit qu'il trouvoit disposez à l'entendre, luy en laissoit peu pour travailler ; il paroissoit d'ailleurs qu'il avoit de la peine à peindre, soit que sa profonde Théorie lui retînt la main, ou*

que n'ayant appris de personne à manier le Pinceau, il eût contracté une manière peu expéditive². »

Notre peinture suit la redécouverte d'une première toile allégorique de Dufresnoy, *Allégorie de la peinture*, entrée en 2006 au musée de Dijon, et représentant une jeune femme en train de peindre un génie ailé (*ill. 1*). L'un de ses tableaux connus les plus ambitieux, l'*Allégorie de la peinture* surprend par son iconographie raffinée, entièrement affranchie de la tutelle de Cesare Ripa, dant la célèbre *Iconologie*, publiée à Rome en 1593 et moult fois rééditée, fut très suivie au XVII^e siècle et tout particulièrement en France. C'est la même invention savante qui caractérise notre toile, d'une complexité encore supérieure, donnant pleinement raison à Roger de Piles lorsqu'il disait que son ami avait l'esprit et la mémoire remplis d'un « grand nombre de connoissances » *et que sa conversation était « pleine de disgressions »*³.



Ill. 1.

Charles-Alphonse Dufresnoy.

Allégorie de la Peinture.

Vers 1650. Huile sur toile. 62,8 x 77,5 cm.

Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. 2006-4-1.

Les trois protagonistes de notre peinture résistent à toute tentative d'interprétation à l'aide de l'*Iconologie* de Ripa, tellement leurs attributs sont nombreux. La jeune femme impérieuse à demi nue drapée de blanc et tenant de sa main le soleil est assurément la Vérité, mais son astre brillant comporte un mot en hébreu : la religion ou la foi (דתה). Ce mot détermine l'angle sous lequel il convient d'interpréter la composition de Dufresnoy.

Aux côtés de la Vérité se tient une Minerve ou Pallas casquée, symbole de la Sagesse et de la Raison, tandis que le serpent qui s'enroule autour de son bras gauche est l'attribut le plus parlant de la Prudence. Sous le trône de la Vérité se tapit un vieillard à queue de poisson qui ne peut être Triton, mais plutôt le Mensonge, bien que chez Ripa il soit doté de deux queues de serpents enlacées. L'artiste voulait sans doute éviter toute confusion avec le serpent de Minerve. À la place des autres attributs du Mensonge (bouquet de fleurs avec une couleuvre et hameçons), l'artiste représente un masque tombé par terre et le flambeau ardent et fumant. Celui-ci, chez Ripa, est l'un des attributs de la Calomnie, de la Discorde et de l'Impiété, les vices combattus par la Foi : la Vérité pose d'ailleurs son pied sur le monstre, prête à l'écraser.

Se penchant vers elle, Minerve indique de sa main un enfant qui attend au pied de l'estrade. La déesse de la Sagesse semble vouloir le confier à la Foi. Le garçon met l'index sur ses lèvres : geste du silence, *signum harpocraticum*, il rappelle que seul le silence permet de dévoiler les mystères inaccessibles par la connaissance. L'enfant presque nu reprend très exactement l'iconographie et la pose d'Harpocrate dans la statuaire antique que Dufresnoy connaissait parfaitement. Quant au poisson tenu dans la main gauche, c'est, dans l'*Iconologie*, l'attribut de la Force d'Amour et de la Pénitence. On trouve également, chez Ripa, une allégorie de la *Vita brevis* qui tient un poisson séché. Le sablier paraît avoir la même signification : le sable est entièrement écoulé. Enfin, le poisson a également une forte connotation christique : le temps consumé annoncerait l'heure du Jugement.

Cette savante peinture allégorique est servie par une organisation tout aussi recherchée de l'espace, délimité par les marches de pierre, un piédestal vide à gauche, un rideau rouge et un parapet derrière lequel s'ouvre un paysage vaste et magistral. La distribution des personnages en diagonale souple est équilibrée. Les regards et les gestes les relient les uns aux autres, tandis que les yeux de l'enfant interpellent le spectateur. L'artiste combine admirablement la rigueur de Poussin, la délicatesse de l'Albane, la gravité de l'atticisme parisien de La Hyre et le raffinement de Mignard.

La douceur qui émane de la figure du jeune garçon ou les accents clairs sur les doigts qui se prolongent sur le dos de la main sont cependant des traits propres à Dufresnoy. La Vérité a les formes gracieuses de la déesse de l'amour dans *Vénus à Cythère* et le profil grec parfait de la servante dans *L'Enlèvement d'Europe* (Lille, Palais des Beaux-Arts), bien qu'une restauration ancienne avait quelque peu altéré la couche picturale à cet endroit. Par ailleurs, une collaboration possible avec un autre artiste n'est pas à exclure.

La matière picturale est très variée, allant d'une facture lisse dans les carnations aux contours estompés et les détails architecturaux à des empâtements discrets de peinture claire dans les reflets de lumière, en passant par une touche large et visible pour les plis ronds des drapés qui se cassent en souplesse. La vibration des coloris aux accords chauds rehaussés par l'éclat de notes plus vives – ocre jaune, bleu lapis, rouge cramoisi –, la lueur du soleil qui caresse les chairs et se mire dans les tissus et la chevelure de la Vérité, le rendu attentif des détails, sont autant d'éléments qui révèlent la délicatesse d'un peintre à la fois savant et sensible.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Jacques Thuillier, « Propositions pour : II. Charles-Alphonse Du Fresnoy, peintre », *Revue de l'Art*, n° 61, 1983, p. 29-52.
- Jacques Thuillier, « À propos de Charles-Alphonse Du Fresnoy : du "Maître de Stockholm" au "Maître de Cassel" », *Revue de l'Art*, n° 111, 1996, p. 51-65.
- Sylvain Laveissière, « Les tableaux d'histoire retrouvés de Charles-Alphonse Du Fresnoy », *Revue de l'Art*, n° 112, 1996, p. 38-58.
- Sylvain Laveissière, « Un alter ego de Mignard : le peintre Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668) », dans J.-C. Boyer (dir.), *Pierre Mignard « le Romain »*, actes du colloque, Paris, 1997, p. 93-115.
- Sylvain Laveissière, « Dufresnoy (Charles-Alphonse) », dans *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, t. XXX, Munich-Leipzig, 2001, p. 375-378.

¹ André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5^e partie, Paris, 1688, p. 282.

² Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, Jacques Estienne, 1715, p. 491.

³ *Ibidem*, p. 493.

Michel ANGUIER, atelier de
(Eu, 1612 - Paris, 1686)

5 | VERTUMNE, PROJET DE STATUE POUR LES JARDINS DE SCEAUX

Circa 1670

Terre cuite, traces de badigeon ancien
H. 53,9 cm

Provenance

États-Unis, collection particulière.

Dans le *Supplément* au premier volume de son *Antiquité expliquée et représentée en figures* paru en 1724, Dom Bernard de Montfaucon, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, nota, à propos de Vertumne : « Le plus beau Vertumnus qu'on ait encore vû est celui de Seau : c'est une statue de marbre de trois pieds de haut. Sa tête ressemble si parfaitement à celle de Jupiter, qu'on l'auroit pris pour lui, si tous ses symboles n'indiquoient surement un Vertumnus. Il est couronné d'épis de bled, marque certaine du dieu de la campagne¹. » La description est accompagnée d'une gravure (*ill. 1*) qui surprend par la quantité de détails si parfaitement conservés et surtout la présence incongrue d'un chien que le savant préfère d'omettre. De fait, cet animal au museau fin provient tout droit de la *Diane chasseresse* et s'avère notamment très proche de celui du *Portrait d'une Dame romaine en Diane* de Cumes (musée du Louvre, inv. MA247).

En 1724, le château de Sceaux appartenait au duc du Maine, fils légitimé du roi, mais la collection de sculptures qui ornaient le parc appartenait aux précédents propriétaires du domaine, Colbert et son fils, le marquis de Seignelay. Entre 1670 et 1690, André Le Nôtre créa pour eux de vastes jardins où trouvèrent place près de trois cents statues, bustes, termes et vases, copies d'antiques ou œuvres des plus grands sculpteurs du règne de Louis XIV : Michel Anguier, Pierre Puget, Gaspard Marsy, François Girardon, Jean-Baptiste Tubby, Antoine Coysevox et Jean-Baptiste Théodon.

Le domaine fut confisqué comme bien national dès 1793 et les statues dispersées entre les jardins parisiens du Luxembourg et des Tuileries, mais également le Muséum (futur musée du



Ill. 1.

Vertumne.

L'Antiquité expliquée et représentée en figures,
t. I, *supplément*, Paris, 1729, pl. LXVII.





Ill. 2.
Vertumne. II^e siècle.
 Marbre de Paros. H. 57 cm.
 Paris, musée du Louvre, inv. MA 2242.

Louvre) et le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir. La trace du *Vertumne* de Sceaux se perd alors, et s'il est encore décrit dans les ouvrages sur la mythologie publiés au XIX^e siècle, c'est uniquement grâce à Bernard de Montfaucon.

Or, il s'avère que ce *Vertumne* est étroitement apparenté à une statuette de marbre de Paros provenant de la collection d'antiques du cardinal de Richelieu, la plus grande en France au XVII^e siècle avec ses quatre cents pièces environ réparties surtout entre le Palais-Cardinal à Paris et le château de Richelieu en Poitou. Le petit *Vertumne* est mentionné dans une relation anonyme d'un visiteur de Richelieu², puis dans la description publiée en 1676 par Benjamin Vignier, gouverneur du château pour Armand-Jean Vignerot du Plessis, petit-neveu du cardinal. Vignier le confond avec Prothée et donne son emplacement dans le cabinet de la Reine dans l'aile droite, « sur les coins de la corniche du lambris », avec une urne, un *Cupidon* et un *Esculape*³. Déplacée au siècle suivant dans le cabinet du Roi⁴, la statuette, bien que « rompue en plusieurs morceaux », est choisie en 1800 par Léon Dufourny et Ennio Quirino Visconti pour le Museum Central, futur musée du Louvre, où elle se trouve toujours (*ill. 2*).

À l'inverse de la plupart des autres pièces provenant du château de Richelieu, le *Vertumne* ne fut pas « dérestauré »,

alors même que seuls la tête, le torse et les cuisses étaient antiques⁵. Il demeure donc tel qu'il était au XVII^e siècle, complété vraisemblablement en Italie dès avant son acquisition par le cardinal de Richelieu. Mais si bien des éléments datent des années 1620-1630, dont la serpente dans la main droite (aujourd'hui cassée), l'iconographie avec visage d'un homme mûr, couronne d'épis, la peau de bouc nouée sur l'épaule et repliée sur le bras gauche, les fruits et légumes qu'elle contient, remonte bien au II^e siècle.

Datant de la seconde moitié du XVII^e siècle, notre terre cuite, malgré sa petite taille, n'est pas un moulage du *Vertumne* antique du Louvre, alors même que la pratique était courante à l'époque. C'est une réinterprétation à la fois respectueuse des détails iconographiques et forte d'une tradition statuaire classicisante du règne de Louis XIV. L'artiste corrige les proportions du corps, de façon à les rendre plus conformes aux canons classiques. Il modifie également la position des jambes pour obtenir un élégant *contrapposto* et suggérer un mouvement : il a comme source probable d'inspiration l'*Alexandre Sévère Richelieu* (Louvre, inv. MA 890). Pour cela, le sculpteur doit déplacer le tronc d'arbre qui assure la stabilité, incliner la terrasse, supprimer la massue et agrandir la peau de bouc pour supporter le volume des fruits. Le sculpteur arrange la chevelure de la divinité, supprime le touron à l'arrière de la couronne d'épis, et, comme souvent



à cette époque, dissimule le sexe sous une feuille de figuier. S'inspirant sans doute d'une *Diane chasseresse*, il rajoute le chien qui apporte une touche de grâce et camoufle avantageusement l'épaisseur du tronc. Enfin, preuve probablement que la statuette prépare un marbre, le bras droit du Vertumne est placé plus près du corps afin de ne pas fragiliser la pierre par le poids trop important de la serpette.

La représentation gravée du *Vertumne* de Sceaux (*ill. 1*) correspond presque en tous points à notre statuette. Les quelques légères différences s'expliquent facilement d'une part, par le passage de la terre cuite au marbre, et d'autre part, par la fantaisie du dessinateur qui cherche à montrer tous les côtés d'une statue en ronde bosse. La modification la plus importante concerne les chaussures que porte le *Vertumne* de Sceaux. Or, on les retrouve très exactement dans la statue antique d'*Antinoüs en Aristée*, acquise à Rome par le cardinal de Richelieu pour son château sous le nom de *Vertumne sous les traits d'Antinoüs* (Louvre, inv. MA 578).

Tout porte donc à croire que le *Vertumne* de Sceaux n'était pas une sculpture antique, mais une création du XVII^e siècle, réalisée en s'inspirant des marbres du II^e siècle conservés au château de Richelieu. Alors que l'iconographie traditionnelle préférait représenter le dieu des jardins en jeune homme tenant des fruits ou une corne d'abondance, l'auteur de notre terre cuite tenta de se rapprocher le plus du modèle originel malgré l'accumulation d'attributs déroutante. Ces attributs correspondent pourtant assez bien à ce dieu dont le nom même provient du verbe latin signifiant « changer ». Protecteur des jardins et des vergers, veillant à la fécondité de la terre, Vertumne avait la capacité de changer d'apparence à son gré et usa de cet artifice pour séduire Pomone. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide (liv. XIV), il apparaît à la nymphe sous la forme d'un bouvier avec un aiguillon, d'un vigneron avec une serpette, puis d'un « rude moissonneur » avec des épis dans une corbeille et les « tempes ceintes d'un touron de foin », d'un pêcheur avec une canne, d'un soldat avec une épée et, enfin, d'une vieille femme avec un bâton. La présence de ce *Vertumne* inhabituel à Sceaux semble liée aux travaux de la Petite Académie, future Académie des Inscriptions, fondée par Colbert en 1663 pour orienter les créations allégoriques ou mythologiques des artistes, en vérifier l'exactitude et composer les devises.

Reste à élucider la question de l'auteur de notre terre cuite. La grande finesse des détails, l'assimilation parfaite d'influences diverses, l'exactitude anatomique, la terre travaillée dans une grande densité sans traces d'outils à l'exception du tronc et de la terrasse : tout révèle la main d'un artiste affirmé. Bien que la manière soit volontairement antiquisante, on ne croit retrouver ici ni la souplesse de Girardon et de Puget, ni la sensibilité de Coysevox ou de Théodon, mais plutôt une puissance qui était l'apanage de la génération précédente. On est tenté de rapprocher ce *Vertumne* de la série des dieux et déesses réalisée en 1652 par Michel Anguier pour Sceaux, dont subsistent quelques terres cuites de la même hauteur que la nôtre. Toutefois, non seulement il n'est nulle trace, dans les sources écrites, d'un *Vertumne* réalisé par Anguier, mais surtout notre statuette n'a ni la fougue parfois berninienne du sculpteur, ni la musculature très prononcée de ses nus masculins comme dans le *Pluton mélancolique* dont la pose est sensiblement proche.

A.Z.

¹ Bernard de Montfaucon, *Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures, tome premier, les dieux des Grecs et des Romains*, Paris, 1724, liv. IV, chap. X, p. 172.

² *Relation de voyage d'un visiteur anonyme au château de Richelieu au dix-septième siècle*, ms Rawlinson D. 1041, Bodleian Library, Oxford, fol. 150 v^o, pub. Marie Montembault, John Scholder, *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris, RMN, 1988, p. 122 sq.

³ Benjamin Vignier, *Le Chateau de Richelieu ou l'Histoire des Dieux et des Héros de l'Antiquité avec des Réflexions morales*, Saumur, 1676, p. 76.

⁴ Mal nommé « Priape, dieu des jardins ».

⁵ Voir Jean-Luc Martinez (dir.), *Les Antiques du Louvre. Une histoire du goût, d'Henri IV à Napoléon Ier*, Paris, Fayard, 2004, p. 221.



Claude CHARLES

(Nancy, 1661 - 1747)

6 | QUATRE ALLÉGORIES :

- a. L'ARCHITECTURE TENANT LE PLAN DE LA CITADELLE DE NANCY
AVEC LA CHAPELLE RONDE À L'ARRIÈRE-PLAN,
- b. L'ASTRONOMIE ,
- c. LA GÉOMÉTRIE,
- d. LA SCULPTURE AVEC LE BUSTE DE CHARLES V DE LORRAINE

Circa 1700

Quatre huiles sur leurs toiles d'origine

133 x 76,5 cm chaque (sauf *Géométrie* H. 132 cm)

Provenance

- France, collection particulière

« Claude Charles avoit le coloris frais, une grande facilité dans la composition, & dans sa manière de dessiner ; il aimoit le travail, il s'étoit toujours plu à former des élèves, dont un grand nombre lui ont fait honneur. »

Augustin Calmet, *Bibliothèque Lorraine ou Histoire des Hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine*, Nancy,

A. Leseure, 1751, p. 165.

En 1697, après plusieurs décennies d'occupation française, la ville de Nancy fut restituée au duc Léopold I^{er} de Lorraine exilé en Autriche. En 1698, le 10 novembre, le duc et son épouse, Élisabeth-Charlotte d'Orléans, firent leur « joyeuse entrée » dans la ville dont la splendeur était due notamment aux décors éphémères conçus par le peintre Claude Charles.

Fils de Jean Charles, procureur au bailliage et tabellion à Nancy, conseiller à la chambre de ville, Claude Charles suivit son premier apprentissage dans les années 1670 à Épinal auprès de Jean-Géorges Gérard qui avait fait le voyage de Rome et bénéficiait d'une certaine notoriété comme peintre d'histoire sacrée. Peu après 1677, Charles se rendit à Rome où il demeura huit ans, profitant de la présence d'une communauté lorraine qui comptait de nombreux artistes. Dans la Ville Éternelle, le peintre fréquenta l'Académie de France, qui était ouverte à tous ceux qui voulaient y dessiner lorsque l'on « posait le modèle », ainsi que l'Académie de Saint-Luc qui accueillait aussi des étrangers. Ses véritables maîtres furent le Florentin Giovanni Morandi (1622-1717), et surtout Carlo Maratta (1625-1713), alors à l'apogée de sa carrière et chef de file incontesté de l'école romaine. Charles

fut profondément marqué par son style et conserva, sa vie durant, le goût de la composition ample.

De retour d'Italie, l'artiste s'arrêta à Paris où il dut également retrouver nombre de compatriotes. Si le séjour parisien demeure mal documenté, la manière de Charles atteste d'une connaissance intime de l'art de Charles Le Brun et des peintres de l'Académie. Vers 1688, le peintre revint à Nancy : en 1690, il y épousa Anne Raclé, issue d'une famille d'orfèvres et de graveurs. L'artiste se forgea rapidement une solide réputation et était, à l'arrivée de Léopold I^{er}, considéré comme le meilleur peintre de Nancy avec Charles Herbel (1642-1702), gendre de Claude Déruet et qui avait fait deux voyages à Vienne auprès du duc Charles V de Lorraine.

C'est donc tout naturellement que le prince confia à Claude Charles plusieurs commandes importantes. En 1701, il le nomma premier peintre, puis le fit héraut d'armes de Lorraine. L'année suivante, Charles devint peintre de la ville de Nancy, puis premier directeur de l'Académie de Peinture et de Sculpture de Nancy qu'il contribua à fonder. Homme de grande culture, l'artiste refusa cependant les lettres de noblesse qui lui furent offertes par Léopold I^{er}.

Claude Charles pratiqua tous les genres et toutes les techniques de peinture, des fresques monumentales à la miniature, des portraits aux grandes compositions religieuses. Ce sont ces dernières que le temps épargna, pour la plupart conservées *in situ*, notamment dans la cathédrale, dans l'église Saint-Nicolas et dans la chapelle des Cordeliers à Nancy. Quant à ses œuvres profanes, seule subsiste un *Énée*



a



b



c

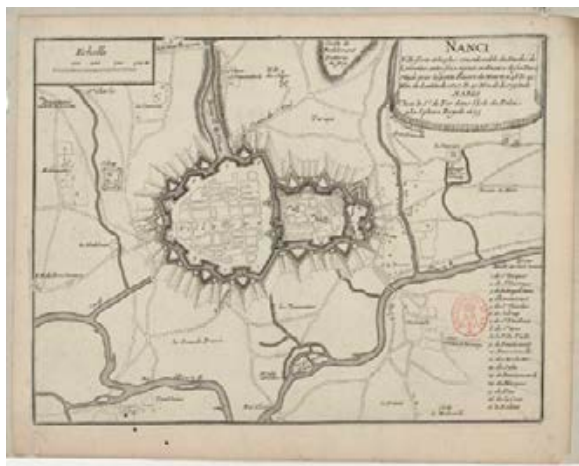


d

et *Anchise* dont on ignore la provenance, mais qui donne une idée assez avantageuse et précise de son talent (ill. 2). *La Charité* (65 x 47 cm) et *La Paix donnant la main à la Justice avec l'Abondance descendant du ciel* (69 x 53,5 cm), répertoriées à la fin du XIX^e siècle dans les collections particulières ne sont hélas plus localisées.

Or, la peinture allégorique représentait une grande part de l'activité de l'artiste, notamment au service de Léopold. Au Palais Ducal, mal entretenu pendant l'occupation française et rénové à grands frais par le prince dès son installation à Nancy, Charles peignit deux plafonds. Le premier, dans la chambre à coucher du duc, réalisé dès 1698 en camaïeu, représentait un *Triomphe de la Peinture, Sculpture et Architecture*, véritable manifeste du mécénat d'État. Le second, peint trois ans plus tard dans le cabinet de travail, célébrait la *Gloire des Grands* en évoquant, toujours en allégories et « génies », des exploits de Charles V, père de Léopold, contre les Turcs. Il s'agissait d'un plafond à caissons de stucs dans l'esprit des salons de Le Brun à Versailles. L'artiste livra ensuite cinq toiles des *Amours de Psyché et Cupidon* pour le cabinet d'Élisabeth-Charlotte. En 1708, il réalisa, pour le château de Lunéville, *Hymen présentant la Paix à la Lorraine* accompagnée des figures de l'Abondance, des Arts et d'enfants lançant des fleurs. La même année, il s'occupa des figures du plafond de l'Opéra de Nancy qui évoluaient dans des architectures peintes par Giacomo Barilli et Joseph Gille dit Provençal : *Apollon, la Peinture et le Dessin* au centre, *l'Architecture et la Renommée* d'un côté, *la Tragédie et la Musique* de l'autre.

Léopold I^{er} ne fut pas le seul à solliciter Claude Charles. Avec Barilli, il réalisa le décor à fresque du salon et de la cage d'escalier de l'hôtel de Jean-Baptiste de Mahuet, premier



Ill. 1.
Nicolas de Fer.
Nanci (sic). Ville forte et la plus considérable du Duché de Lorraine.
1693.

président de la Cour souveraine. Le thème général était un éloge des vertus du magistrat symbolisées par des figures de femmes dans un cadre idéal de jardin à l'italienne animé de fabriques et de fontaines. Les peintures de Charles ornaient les hôtels de Lunati-Visconti et de Lupcourt, les châteaux d'Aulnois, de Frouard ou de Houdemont.

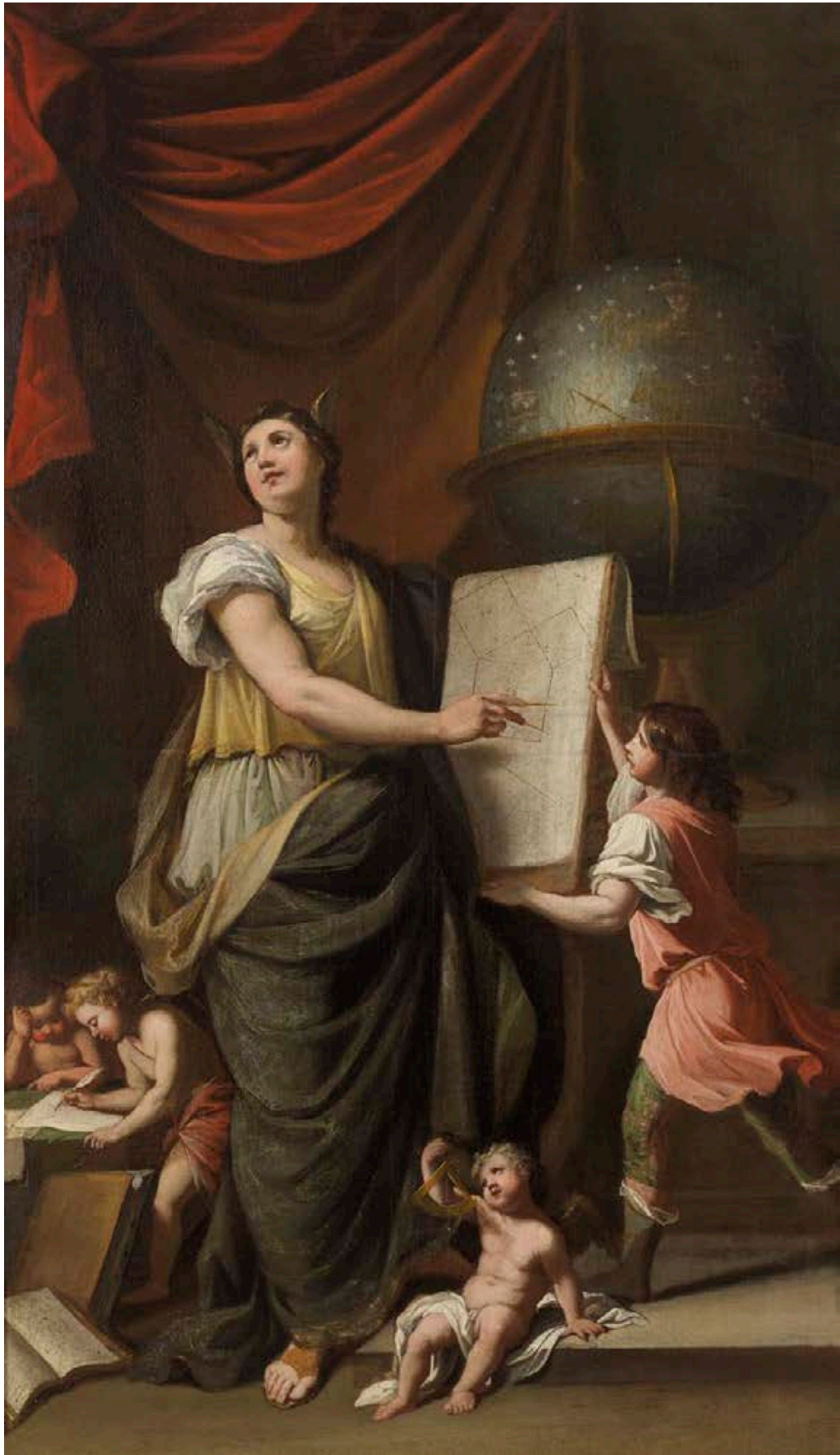
Toutes ces œuvres ont disparu. On ne peut plus guère en juger que d'après le dessin, connu d'après une photographie, pour le frontispice de l'édition de 1710 de l'*Histoire de Lorraine* de Dom Calmet (ill. 3). Le format vertical, l'organisation scénique de l'espace et la composition générale avec une l'Histoire aux formes plantureuses écrivant sous le regard du Temps et d'Hercule, la disposition régulière des attributs et l'arrière-plan ouvert correspondent exactement aux quatre *Allégories* que nous présentons. La tête laurée de l'Histoire est une réplique quasi parfaite de notre *Sculpture*, tandis que sa tunique glissant sur la épaules et menaçant de découvrir un sein est celle de notre *Géométrie*. La typologie des visages féminins, le dessin des mains, celui des bras légèrement trop longs à la musculature prononcée, les drapés volumineux aux revers colorés, le luminisme adouci, le coloris raffiné sont une récurrence dans l'œuvre de Claude Charles, ôtant tout doute sur l'attribution de l'ensemble à l'artiste lorrain, ce qui en fait les seules œuvres allégoriques connues.

La reproduction, dans *L'Architecture*, du plan de la citadelle de Nancy gravé par Nicolas De Fer en 1693 permet de dater très précisément la création de l'ensemble de l'extrême fin du XVII^e siècle. En effet, le traité de Ryswick permettait le retour de la famille ducale à Nancy à condition de démolir les fortifications de la Ville-Neuve et d'une partie de celles de la Vieille-Ville. La destruction des bastions et des demi-lunes commença dès 1698 et fut achevée moins d'un an plus tard. Le plan de la ville en fut profondément transformé, mais le souvenir des fortifications demeura jusqu'au prochain relevé fait en 1720 pour l'*Histoire de Lorraine* de Dom Calmet qui en reproduit le tracé en pointillé. La grande proximité de notre suite des *Allégories* avec l'art louis-quatorzien et les grands décors parisiens du XVII^e siècle, les emprunts à Charles Le Brun, ainsi que les réminiscences de l'école bolonaise, de Nicolas Poussin et de Charles Mellin plaident également pour une datation autour de 1700.

Réalisée sans doute pour le décor d'un cabinet, notre série des *Allégories* n'est probablement pas complète. En effet, le choix des disciplines est curieux. La sculpture et l'architecture sont présentes, mais la peinture manque. De même, l'arithmétique et la musique auraient dû accompagner l'astronomie et la géométrie pour former le *quadrivium*.



a



b



c

Par ailleurs, dans trois tableaux la lumière vient de gauche et dans un seul, *la Géométrie*, de droite. À supposer que la disposition des peintures dans la pièce était symétrique et que la direction de la lumière correspondait aux fenêtres, il manquerait au moins quatre autres toiles. Il faut cependant noter que la survivance de quatre éléments d'un décor est tout à fait exceptionnelle.

Si la série présente une grande unité stylistique, chaque élément possède une composition propre et parfaitement distincte des autres. *L'Architecture* trône sur les marches sous les colonnes massives et un drapé vert. Elle tient un compas et pointe son index vers le plan de Nancy qu'un génie ailé lui présente. L'allégorie fixe le spectateur et paraît majestueuse avec ses habits violette et vert, et un drapé au *cangiante* bleu et ocre. À ses pieds sont disposés d'autres attributs de l'architecture qu'utilisent des putti ailés : un niveau, un ouvrage sur les ordres, une équerre. Enfin, derrière elle se dresse un bâtiment à coupole qui ressemble beaucoup à la chapelle funéraire des ducs de Lorraine accolée à l'église des Cordeliers. *L'Astronomie* se tient debout dans un espace délimité par un drapé rouge. Des petites ailes ornent sa tête et sa tunique est jaune clair et bleu nuit. Les yeux levés au ciel, elle mesure avec un compas le carré de Pythagore soutenu par un jeune génie sans ailes. L'arrière-plan est bouché par un grand globe céleste dressé sur un piédestal.

Le globe terrestre, posé par terre, est présent dans *la Géométrie*, figurée par une jeune femme drapée de rose pâle et cramoisi. À l'inverse de ses compagnes, l'allégorie est vue dans un paysage verdoyant. À ses côtés, un génie tient un théodolite ou graphomètre, tandis que les petits putti

mesurent les distances sur le globe.

Enfin, la *Sculpture*, la tête aurée et drapée de pourpre et vert-jaune, œuvre à un marbre représentant la Renommée. Sur le rebord du mur qui sépare la pièce, semblable à celle de *L'Architecture*, d'un parc planté d'arbres, sont posés *l'Hercule Farnèse* et un buste qui semble être celui du duc Charles V d'après le portrait réalisé par Guillaume Wissing (1655-1687) et largement diffusé grâce à la gravure de Jacob Gole. En bas, un petit putti parachève une tête en argile, alors qu'un génie nu montre à la *Sculpture* le médaillon d'un homme non identifié et qui pourrait être le commanditaire de l'ensemble. Procédé fréquent chez Charles, le génie est plongé dans une sorte de demi-teinte rouge, semblable au reflet d'un foyer, afin de mieux faire ressortir la fraîcheur des carnations de la jeune femme.

Véritable redécouverte et apport inestimable au corpus de Claude Charles, notre série des *Allégories*, avec sa noblesse, sa monumentalité et ses effets de couleurs dans la plus pure tradition lorraine, est un témoignage précieux du renouveau de l'art de la cour de Nancy sous Léopold I^{er}.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- 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.
- Gérard Voreaux, *Les Peintres lorrains du dix-huitième siècle*, Paris, Messene, 1998.



Ill. 2.

Claude Charles.

Énée et Anchise.

Vers 1720 ? 180 x 125 cm. Huile sur toile.

Nancy, Musée Lorrain.



Ill. 3.

Claude Charles.

Dessin pour l'Histoire de Lorraine de Dom Calmet.

1710. Pierre noire, plume et encre brune.

Localisation inconnue (anc. coll. Eugène Langlard, 1890).



d

Antoine RIVALZ

(Toulouse, 1667 - 1735)

7 | JUDITH ET HOLOPHERNE

Circa 1705

Huile sur toile

123 x 101,5 cm

Provenance

- Selon Dezallier d'Argenville, à Toulouse, dans un cabinet particulier en 1762.
- Probablement vente du Cabinet de M. D*, 29 décembre 1766, Paris, lot 58 : « Deux tableaux peints par Rivalz le père, sur toile de 45 pouces de hauteur, sur 36 de large ; l'un représente Samson endormi sur les genoux de Dalila ; l'autre Judith qui tient la tête d'Holopherne, figures jusqu'aux genoux de grandeur naturelles ; ces deux tableaux ont du mérite ».
- France, collection particulière.
- Londres, collection particulière

Œuvres en rapport

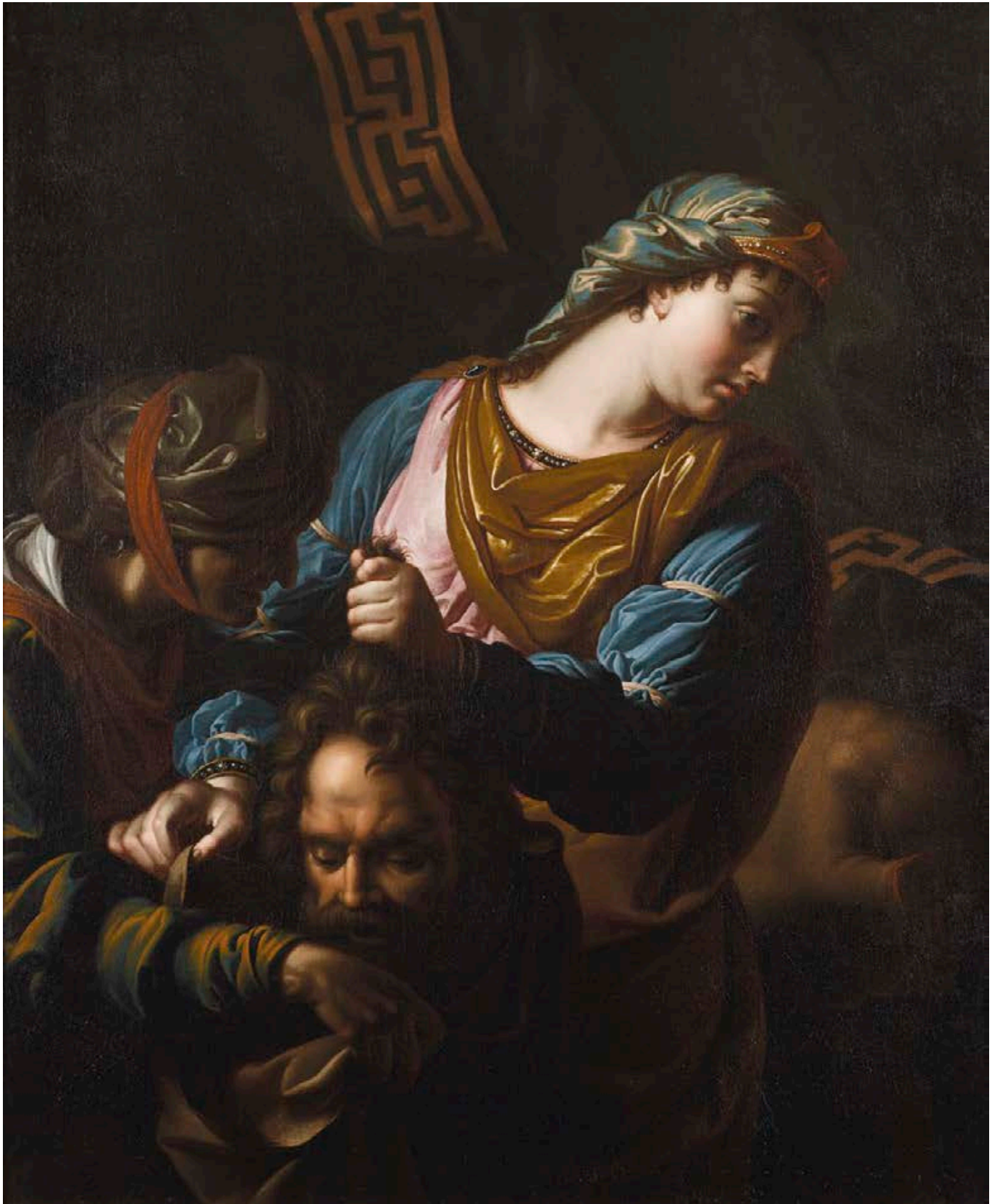
- Gravé à l'eau-forte par Barthélemy Rivalz (non localisé).

Fils de Jean-Pierre Rivalz, architecte et peintre de l'hôtel de ville de Toulouse, Antoine Rivalz commença son apprentissage dans l'atelier paternel. Il passa ensuite dans l'atelier du dessinateur Raymond Lafage, déjà célèbre, avant de partir parfaire sa formation à Paris à l'Académie royale. À son retour à Toulouse, il aurait reçu ses premières commandes pour les hôtels particuliers, mais quitta bientôt sa ville natale pour Rome. Le jeune artiste y demeura plus de dix ans, fréquentant les cercles classicisants. En 1694, il reçut le second prix de l'Académie de Saint-Luc, derrière Balestra et Nardi. Ce concours marqua un tournant dans sa carrière romaine. Jouissant de l'amitié d'artistes tels que Carlo Maratta, Luigi Garzi ou Benedetto Luti, il fut dorénavant sollicité par la société romaine et française. Certaines commandes importantes lui venaient également de sa Toulouse natale.

Rappelé par son père, Rivalz quitta l'Italie en 1701. Dès 1703, les Capitouls le nommèrent peintre de l'hôtel de ville. Faiblement rémunérée, cette charge que l'artiste assumait jusqu'à sa mort en 1735, lui permit de nouer de fructueuses relations avec le patriciat toulousain et de bénéficier d'un quasi-monopole des commandes publiques, religieuses et privées à Toulouse. Rivalz imposa son style personnel et brillant, qui frappait par sa diversité, influencé tantôt par l'art baroque romain, tantôt par l'atticisme parisien, au gré des œuvres et des sujets.

C'est très vraisemblablement pour un particulier toulousain que Rivalz réalisa, peu après son retour de Rome, la série des « femmes illustres ». Il s'agissait probablement de Jean-Mathias de Riquet, président du parlement de Toulouse, qui avait épousé, en 1702, à l'âge de soixante-quatre ans, Marie-Louise de Montaigne, de trente-six ans sa cadette. Riquet avait chargé Rivalz de réaliser deux portraits de la jeune mariée en Diane, l'un conservé au musée des Augustins de Toulouse et l'autre connu par la gravure. La mort de Riquet en 1714 obligea sa veuve à vendre le château de Lespinet qui aurait pu abriter la série. En effet, l'ensemble fut dispersé très rapidement : d'après les dédicaces des gravures, *La Mort de Paetus* et *La Mort d'Arria* se trouvaient ainsi vers 1720 chez Pierre de Lagorée et Antoine Glassier. Trois toiles se retrouvèrent ensuite chez Louis de Fumel qui avait acquis le château de Lespinet.

Composée de tableaux de formats strictement identiques, la série mettait en scène des héroïnes accomplissant des actions exceptionnelles, des femmes préférant la mort au déshonneur ou encore des séductrices criminelles : Arria, Cléopâtre, Lucrece, Judith, Péro (la charité romaine), Dalila etc. Dix au moins, ces tableaux pouvaient s'organiser par pendants, jouant sur l'opposition et la similitude de certains sujets, comme *La mort de Cléopâtre* et *La mort de Lucrece, Joseph et la femme de Putiphar* et *Suzanne et les Vieil-*



lards, Judith de Holopherne et Samson et Dalila. La plupart des compositions furent gravées par le cousin et élève de l'artiste, Barthélemy Rivalz. Toutes les « femmes illustres » étaient représentées grandeur nature et à mi-corps, sur le modèle de Simon Vouet, de Claude Vignon et des caravagesques de Toulouse, ce qui correspondait sans doute au goût du président Riquet formé dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

De toute la série, trois originaux seulement seraient conservés : *La Mort de Cléopâtre* (Toulouse, musée des Augustins, *ill. 1*), *La Mort d'Arria* et *Dalila coupant les cheveux de Samson* (collections particulières, *ill. 2*). La gravure de Barthélemy Rivalz étant perdue, on a cru reconnaître *Judith et Holopherne* dans un tableau provenant d'une collection anglaise et dont les dimensions correspondaient à celles des autres toiles de la série (*ill. 3*). Or, tout porte à croire qu'il s'agit plutôt de l'œuvre d'un autre artiste, peut-être de Jean-Pierre Rivalz, formé à Toulouse dans l'atelier du peintre Ambroise, puis à Paris probablement chez Vouet et, enfin à Rome. La composition si dense que seul un œil de la servante demeure visible, la partie haute du tableau trop encombrée et trop claire, la figure statique de Judith au visage « masculin », le peu de recherche dans son vêtement paraissent en effet étrangers à l'art d'Antoine Rivalz.

De dimensions identiques aux autres toiles de la série, notre *Judith et Holopherne* s'inscrit parfaitement dans l'ensemble

des « femmes fortes », mais également dans la production d'Antoine Rivalz datant des premières années suivant son retour de Rome. Comme dans les autres tableaux, on retrouve ici les drapés mouvementés jaune ocre aux reflets irisés, la pose de l'héroïne reprenant la statuaire antique, la sculpturalité des volumes et notamment de la tête d'Holopherne. Le raffinement extrême de certains détails est également le même, telle la couronne de Judith qui ressemble à celle portée par Cléopâtre (*ill. 1*) ou bien la manche de la servante au *cangiante* bleu et vert-jaune qui trouve son écho dans le drapé frangé d'Arria.

La symétrie entre notre tableau et *Samson et Dalila*, son pendant éventuel (*ill. 2*), est parfaite, jusque dans la main de la servante qui répond, en contrepartie, à celle de Samson posée sur le genou de Dalila. Les profils des deux servantes de Dalila et de Judith sont par ailleurs étonnamment semblables, tandis que le négligé de la séductrice aux seins blancs contraste avec l'habit complexe et chaste de la veuve de Béthulie venant de décapiter le général ennemi.

Toute l'originalité du talent de Rivalz se révèle dans notre peinture, que ce soit dans l'audacieuse juxtaposition des couleurs sur l'épaule de Judith, le traitement tout en ombres délicates de son visage résolu détourné du spectateur, la brillance sourde du motif sur le drapé vert de la tente ou l'ambiance assombrie héritée des caravagesques de Toulouse.

A.Z.



Ill. 1.

Antoine Rivalz.

La Mort de Cléopâtre.

Huile sur toile. 122 x 101 cm.

Toulouse, musée des Augustins, inv. 88 1 1.



Ill. 2.

Antoine Rivalz.

Samson et Dalila.

Huile sur toile. 122 x 99 cm.

Collection particulière.



Bibliographie de l'œuvre

- Jean Penent, *Antoine Rivalz. 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, cat. exp., Paris, Somogy, 2004, p. 205, cat. 303 (original non localisé)
- Valérie Néouze, *Le peintre Antoine Rivalz (1667-1735)*, thèse de l'école des Chartes, 2000.
- Antoine Joseph Dezallier D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. IV, Paris, 1762, p. 359, 361.
- Robert Mesuret, *L'Estampe toulousaine, les graveurs en taille-douce de 1600 à 1800*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1951, cat. 144 (gravure).
- Robert Mesuret, *Les Expositions de l'Académie Royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, cat. 2899.



Ill. 3.

Jean-Pierre Rivalz (?)

Judith et Holophèrne.

Huile sur toile. 123 x 100,5 cm.

Collection particulière.

Jean-Antoine WATTEAU

(Valenciennes, 1684 - Nogent-sur-Marne, 1721)

8 | POUR GARDER L'HONNEUR D'UNE BELLE

Circa 1708-1709

Huile sur panneau de chêne préparé non parqueté

Traces de cachets de cire rouge au revers

19 x 26,5 cm

Provenance

- Probablement collection Jeanne Baptiste d'Albert de Luynes, comtesse de Verrue (1670-1736), Paris.
- Sa vente, Paris, 27 mars 1737, sans numéros de lots, comme l'un des « Deux tableaux de Gillot ou Watteau ».
- Probablement collection de Jean-Corneille Landgraff (mort après 1790), Paris.
- Sa vente, Paris, maîtres Boileau et Hayot, 21 décembre 1784, lot 25 (vendu pour 402 livres au marchand M. Saubert) : « A. Watteau. Deux Tableaux, représentant des companies d'hommes & de femmes dans des Jardins ; dans l'un on remarque un groupe (*sic*) de figures, occupées à faire de la musique ; dans l'autre, pour principal personnage, une jeune Dame & un homme sous un habillement de Pierrot. Ces deux tableaux sont chauds de couleur & gracieux pour leur composition. Sur bois, Haut. 9 pouc., larg. 11 pouces & demi. »
- Probablement Anvers, collection particulière.
- Vente Anvers, Raedt, 30 juillet 1812 (Lugt 8233), lot 44 : « Deux petits Tableaux, peints par Watthot, représentant des réjouissances de Carnaval. »
- France, collection particulière.
- Collection Docteur R., Paris.
- Londres, collection particulière.
- Belgique, collection particulière.

Œuvres en rapport (liste non exhaustive)

- Le personnage de Pierrot est préparé par un dessin du maître à la sanguine (Paris, musée Jacquemart-André, inv. 1592, voir Rosenberg, Pratt, cat. 621). On le retrouve également dans *Pierrot debout*, un décor peint par Watteau et gravé par Louis Crépy (D.-V. 161).
- Le chat endormi rappelle le croquis du maître à la pierre noire datée par Rosenberg et Pratt de 1718 environ (Paris, musée du Louvre, inv. 33358 ; Rosenberg et Pratt, cat. 614).
- La composition fut gravée, dans le bon sens, par Charles-Nicolas Cochin avant 1726. Acquis par Jean de Julienne, la gravure fut incluse dans son *Recueil : L'œuvre d'Antoine Watteau peintre du Roy en son Academie Roiale de Peinture et Sculpture gravé d'après ses Tableaux & Desseins originaux tirez du Cabinet du Roy & des plus curieux de l'Europe par les Soins de M. de Jullienne*, Paris, s.d. [1735], pl. 19.
- Le tableau ou sa gravure inspirèrent plusieurs copies postérieures : à l'huile sur bois (par Norbert Grund en 1750, 32 x 26 cm, Monastère Strahov, inv. O566 ; 22,3 x 32,1 cm, avec le pendant *Belle, n'écoutez rien*, collection Hans Haler, Locarno, en 1982, avec une signature apocryphe de Gillot ; en contrepartie, 22 x 32 cm, collection particulière), à l'huile sur toile (copie du XIX^e siècle, 187 x 122 cm, Hôtel de Ville, château de Prayssas, inv. IM47002185 ; copie rognée cit. H. Courteaux-Enault ; 65 x 81 cm, collection particulière ; 68 x 91 cm, sans Pierrot), en rosaille (ronde, D. 85,1 cm, vente Christie's South Kensington, Londres, 7 février 1990, lot 214) ; à la sanguine et pierre noire (19,8 x 26,2 cm, musée du Louvre, inv. 33387) ; à la sanguine (22,5 x 28,6 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 1147c).
- Quatre personnages furent repris en porcelaine de Meissen (vente Christie's, Londres, 18 mars 1987).
- Trois personnages apparaissent dans *La Peinture* ou *Le Singe Peintre*, composition connue par une gravure de Desplaces pour le *Recueil Julienne* (D.-V. 168).
- Jean-Baptiste Carpeaux dessina Arlequin et Pierrot d'après la gravure (musée du Louvre, inv. RF 29999).
- La composition fut souvent reprise dans les arts décoratifs : on connaît des éventails, une entrée de serrure et une tabatière.



Le 13 mai 1697, pour des raisons qui demeurent obscures, un ordre du roi interdisait aux Comédiens Italiens de jouer à Paris. Pourtant, si cet acte signifiait que les Comédiens n'étaient plus au service du roi, il ne parvint pas pour autant à faire disparaître définitivement les personnages italiens des scènes parisiennes. Privés de l'hôtel de Bourgogne, les acteurs italiens continuaient à se produire dans la capitale, à l'instar de Pierre-François Biancolelli dit Dominique, qui joua son célèbre Arlequin d'abord en province, puis au théâtre de la Foire qui avait lieu à Paris pendant les Foires Saint-Germain en hiver et Saint-Laurent en été.

Pour ce théâtre de quelques jours, Biancolelli composa plusieurs comédies autour du personnage d'Arlequin, dont *Arlequin gentil-homme par hasard* (pour la foire Saint Laurent en 1708), *Arlequin Atys* (pour celle de Saint-Germain en 1710) et *Arlequin fille malgré lui*, jouée à la foire Saint Laurent le 22 juillet 1713. La pièce en trois actes « en vaudevilles » mettait en scène les amours de Léandre et de Colombine, jalousement protégée par le Docteur qui s'en réservait la main. Après de nombreux quiproquos comiques et grâce à l'intervention d'Arlequin, les amoureux finissaient par s'unir.

C'est probablement la scène finale (acte III, scène 5) de cette comédie qui inspira à Watteau notre charmant petit tableau. Passé d'une collection privée à une autre, surchargé de vernis et de restaurations maladroitement du XIX^e siècle, ce panneau échappa aux critiques qui le considéraient comme perdu depuis le milieu du XVIII^e siècle. Avec son pendant, *Belle n'écoutez rien*, qui demeure non localisé (ill. 2), il n'était connu que d'après la gravure réalisée par Charles-Nicolas Cochin et mentionnée dès 1726 dans l'inventaire de Pierre Sirois, ami et premier marchand de Watteau.

Il faut cependant noter que le sujet de *Belle n'écoutez rien* ne semble correspondre à aucun moment d'*Arlequin fille malgré lui*. Il peut donc très bien s'agir d'un autre spectacle, car non seulement les créations de Biancolelli pour la Foire reprenaient les situations similaires, mais elles étaient aussi dépendantes des acteurs italiens alors présents à Paris, chacun habitué à jouer un rôle précis. Dans ses *Notes manuscrites*, Pierre-Jean Mariette donne en effet une description tout autre des deux pendants : « deux sujets de Scènes du Théâtre Italien, l'un représente Arlequin amoureux, l'autre le Docteur trouvant sa fille en teste-à-teste avec son amant ». Enfin, les quatrains qui figurent sous les gravures



Ill. 1.
Charles-Nicolas Cochin d'après Antoine Watteau.
Pour garder l'honneur d'une belle.
Eau-forte. 2^e état.



Ill. 2.
Charles-Nicolas Cochin d'après Antoine Watteau.
Belle n'écoutez rien.
Eau-forte. 2^e état.



de Cochin ne renvoient aucunement à la pièce de 1713 (*ill. 1*). Dans le même sens que le tableau, l'estampe porte les vers qui décrivent, en termes assez généraux, la scène pourtant déjà explicite :

*Pour garder l'honneur d'une belle
Veillez et la nuit et le jour,
Contre les pièges de l'Amour
C'est trop peu de Pierrot pour faire sentinelle.*

De fait, les protagonistes sont aisément reconnaissables grâce à leur accoutrement : Arlequin avec son masque noir et son habit bigarré, Pierrot tout en blanc, le Docteur tout en noir et le couple d'amoureux vêtus à « l'espagnole » de rose pour Colombine et d'ocre pour Léandre ou Mezzetin, un autre masque populaire de la *commedia dell'arte* et qui porte d'ordinaire un costume rayé. Connaissant l'emploi de chacun, il est aisé de reconstituer les situations comiques. Dans *Belle n'écoutez rien*, Mezzetin horrifié surprend l'innocente Colombine captivée par les racontars d'Arlequin sous le regard amusé de Pierrot. Dans notre panneau, le Docteur manifestement perplexe trouve Colombine aux côtés de son rival, Léandre/Mezzetin. À l'arrière-plan se tient l'impassible Pierrot, avec, dans son dos, Arlequin inquiet. À gauche, le panier pourrait contenir son déguisement féminin, mais aussi quelque travail de couture de Colombine qu'elle aurait délaissé pour s'entretenir avec son amoureux.

Ce côté ouvertement narratif, mais également l'organisation de l'espace en véritable scène de théâtre avec l'avant-scène, la coulisse et le décor peint sur une toile en guise d'arrière-plan, fait rapprocher notre tableau de l'œuvre de Claude Gillot (1673-1722). Élève de Gillot entre 1705 et 1709 environ, Watteau, au dire de Mariette, « prit beaucoup de sa manière » :

L'on peut dire que, dès les commencements mêmes, il a inventé et dessiné dans le goût de Gillot, dont il traitoit à peu près les mêmes sujets ; mais il faut convenir que, s'il eut goût pour les festes champestres, les sujets de théâtre et les habits modernes, à l'imitation de son maître, il n'est pas moins vrai de dire que dans la suite il les a traités d'une manière qui luy étoit propre, et telle que la nature, dont il a toujours été adorateur, les luy faisoit apercevoir¹.

Véritable interprète de la comédie italienne de Biancolelli et de Gherardi, Gillot savait saisir l'essence de la scène, mais également les attitudes très particulières des comédiens et notamment le déhanché grotesque et dansant de Biancolelli/Arlequin. Dans son dessin *Arlequin et Goliath*

datant des années 1705-1710 (musée du Louvre, inv. 26762), l'inclinaison exagérée du buste du comédien et la position de ses jambes sont les mêmes que dans notre peinture. Quant au bras gauche formant un étrange angle saillant, il apparaît dans *Le Portrait d'Arlequin en procureur* (collection particulière), ainsi que dans la gravure de Huquier « d'après Gillot » intitulée *Arlequin empereur dans la lune* et qui représente la « scène du fermier de Domfront » issue du spectacle joué en septembre 1707 à la Foire Saint-Laurent.

L'estampe de Huquier consacre la pose d'Arlequin, le buste penché, la main gauche sur la hanche et la droite portée à son tricorne dans un geste de salutation, surprise ou dissimulation. Or, cette gravure reprend, en contrepartie, le tableau conservé à Nantes et dont la paternité entre Gillot et Watteau demeure disputée (*ill. 3*). Si la composition statique et massée au premier plan relève indiscutablement de Gillot, les personnages portent la marque de Watteau, et tout spécialement Mezzetin et Arlequin. Curieusement, la même controverse concerne un autre tableau, non localisé, qui met en scène les comédiens italiens, *Le Départ des artistes italiens*. Gravé comme « d'après Watteau », il surprend par les expressions accentuées des personnages dans l'esprit de Gillot.

C'est à cette époque de formation-amitié-collaboration entre Watteau et Gillot qu'il faudrait placer notre panneau, ce qui en fait l'une des premières œuvres connues de l'artiste. Toutefois, si l'influence de Gillot est sensible – rédigé en 1732, le catalogue de vente de la comtesse de Verrue, ancienne propriétaire des pendants, hésite déjà entre deux artistes –, la manière propre de Watteau est ici bien plus évidente que dans *Arlequin empereur de la Lune*, sans doute antérieur. La composition est, certes, très théâtrale, mais les figures s'inscrivent mieux dans le décor que chez Gillot. Annonçant la future production de Watteau, notre petit panneau est une peinture de cabinet qui donne, dans un minimum d'espace, l'illusion de profondeur et joue habilement avec le « vide » du sol, des murs ou du ciel. Entre le Docteur, devant à droite, et Arlequin, derrière à gauche, les acteurs forment une diagonale, tandis que la lumière se focalise au centre sur la carnation laiteuse de Colombine.

Les poses des personnages sont également plus naturelles et néanmoins recherchées : la tentation est grande d'attribuer à Watteau la posture désarticulée si caractéristique d'Arlequin qu'avaient ensuite repris Nicolas Lancret, Pierre Subleyras ou Hubert Robert. Ici, le Docteur s'essaie à une pose très semblable, dans un surprenant jeu de miroirs.

Aucun dessin préparatoire n'est connu pour notre panneau,





mais la ligne brune et précise qui décrit les protagonistes est la même que dans les dessins de l'artiste fait d'après nature, captant les attitudes, les gestes des mains ou les inclinaisons des têtes. Les amoureux gracieux assis sur la marche appartiennent déjà aux fêtes galantes de Watteau et s'avèrent bien supérieurs aux acteurs du pendant, *Belle n'écoutez rien*. En même temps, à la narration insistante de Gillot, Watteau oppose un langage qui fait la part belle aux silences et à la mélancolie.

Cette harmonie et élégance de l'ensemble sont servis par une technique picturale très différente de celle de Gillot. La touche de l'artiste est fluide et onctueuse, minimaliste dans les détails des vêtements ou les visages et plus nerveuse dans l'architecture et la végétation. Il travaille tout en glacis, jouant sur les transparences et les superpositions colorées, multipliant les nuances subtiles comme dans le satin rose qui s'échappe du panier ou les chaussures du jeune homme ornées de nœuds. La palette est lumineuse et néanmoins délicate avec une dominante d'ocres brûlées rehaussées de rouge vénitien, de vermillon, de jaune de Naples, de bleu de cobalt et de gris bleuté. Le génie original de Watteau est déjà là, dix ans avant les *Fêtes vénitienes* et le *Pèlerinage à l'île de Cythère*.

A.Z.



Ill. 3.

Antoine Watteau ou Claude Gillot.

Arlequin empereur dans la Lune.

Vers 1707. Huile sur toile. 65 x 82 cm.

Nantes, musée des Beaux-Arts, inv. 737.

Nous remercions MM. Alan Wintermute et Martin Eidelberg d'avoir confirmé l'attribution, après examen, de notre œuvre. Le tableau sera inclus dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation par M. Alain Wintermute et dans le catalogue en ligne de Watteau, *A Watteau Abecedario* de M. Martin Eidelberg (www.watteau-abecedario.org).

Bibliographie de l'œuvre (comme non localisée et connue par la gravure)

- Pierre Jean Mariette, *Notes Manuscrites sur les Peintres et Graveurs*, t. IX, fol. 191, 12 (manuscrit, Paris, BnF).
- Anne-Claude-Philippe, comte de Caylus, *Abrégé de la Vie de Watteau*, Paris 1735.
- Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art au XVIIIème siècle*, Paris 1880, vol. I, p. 56.
- Edmond de Goncourt, *L'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, Paris, 1875, cat. 77, p. 74.
- John W. Mollett, *Watteau*, Londres, 1883, cat. 77, p. 63.
- E. H. Zimmermann, *Watteau, Klassiker der Kunst*, Stuttgart et Leipzig, 1912, p. 13.
- Émile Dacier, Jacques Hérold, Albert Vuafart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, 1921-1929, vol. III, p. 40-41, n° 83 et passim.
- Louis Réau, « Watteau », dans L. Dimier, *Les Peintres Français du XVIII^e siècle*, Paris, 1928, p. 35, 183, cat. 63.
- Hélène Adhémar, *Watteau, sa vie, son œuvre*, Paris 1950.
- Dora Panofsky, « Gilles or Pierrot ? Iconographic Notes on Watteau », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1952, CLXII, p. 319-340.
- Jacques Mathey, *Antoine Watteau, Peintures réapparues inconnues ou négligées par les historiens*, Paris, 1959, p. 26, 66.
- Marianne Roland Michel, « Notes on a Painting by Hubert Robert formerly attributed to Watteau », *The Burlington Magazine*, vol. 102, n° 692, novembre 1960, p. ii.
- A. P. de Mirimonde, « Les sujets musicaux chez Antoine Watteau », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1961, LVIII, p. 249-288.
- G. Macchia et E. C. Montagni, *L'Opera completa di Watteau*, Milan, 1968, cat. 15, p. 100.
- Ettore Camesasca et Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Watteau*, Paris, 1970, cat. 15, p. 20.
- Jean Ferré, *Watteau*, Madrid, 1972, t. I, p. 33, 114, 115 et passim.
- Y. Boerlin-Brodbeck, *Antoine Watteau und das Theater*, Bâle, 1973, p. 90, 123, 124, 135 et passim.
- Martin Eidelberg, « Watteau and Gillot : An additional Point of Contact », *The Burlington Magazine*, septembre 1974, CXVI, p. 536.
- Jean Cailleux, « Un étrange monument et autres études sur Watteau », *Art et Curiosité*, n° spécial mars-avril 1975, p. 85-88 ; éd. anglaise « A Strange Monument and other Watteau Studies », *Burlington Magazine*, janvier 1975, CXVII, n° 865, p. 248, n. 35.
- C. Seerveld, « Telltale Statues in Watteau's Painting », *Eighteenth Century Studies*, 1980-1981, XIV, n° 2, p. 151-180.
- Marianne Roland Michel et Daniel Rabreau, *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*, cat. exp., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 1980, p. 102, 110, 183.
- Marianne Roland Michel, *Watteau. Un artiste au XVIII^e siècle*, Paris, 1984, p. 176-177, 212, 291, pl. 173.
- Donald Posner, *Antoine Watteau*, Londres, 1984, p. 50, 54, fig. 45, note 26.
- Günther Hansen, *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*, Emsdetten, 1984, p. 281.
- Margaret Morgan Grasselli et Pierre Rosenberg, *Watteau 1684-1721*, cat., exp. Washington, Paris, Berlin, 1984, p. 510, 516, 527, fig. 90.
- François Moureau et Margaret Morgan Grasselli (dir.), *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, his Age and his Legend*, Paris, Genève, 1987, p. 55-56, 68, 145, 204-206, 208, 210-211, 236.
- Huguette Courteaux-Enault, *Une œuvre retrouvée de Watteau : Commedia dell'arte ? ou la métamorphose d'un sol*, thèse, Université Paris I, 1990.
- François Moureau, *De Gherardi à Watteau, présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, 1992, p. 96, 108, 122, 127.
- Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau (1684-1721). Catalogue raisonné des dessins*, Venise, 1996, vol. I, p. 144, fig. 92b ; vol. III, sous cat. R 457, R 529, p. 1507.
- François Moureau, *Claude Gillot et l'univers du théâtre, dans Claude Gillot (1673-1722), Comédies, sabbats et autres sujets bizarres*, cat. exp. Langres, musée d'art et d'histoire, 1999, p. 92, n. 5.
- Guillaume Glorieux, *À l'Enseigne de Gersaint, Edmé-François Gersaint, Marchand d'Art sur le Pont Notre-Dame (1694-1758)*, Paris, 2002, p. 215.
- Martin Eidelberg, *Watteau et la fête galante*, cat. exp. Valenciennes, Musée des Beaux-arts, 2004, p. 84, fig. 1.2.
- Christian Michel, *Le Célèbre Watteau*, Genève, 2008, p. 81, 236-237, fig. 46.
- Guillaume Glorieux, *Watteau*, Paris, 2011, p. 106-107, fig. 76.
- Isabelle Tisserot, « Engraving Watteau in the Eighteenth Century: Order and Display in the Recueil Jullienne », *Getty Research Journal*, 2011, n° 3, p. 50.
- F. Raymond (dir.), *Antoine Watteau (1684-1721) : La Leçon de Musique*, cat. exp. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2013, p. 92-93, sous cat. 33.
- L. Scharifzadeh, *Claude Gillot : Scène de la Comédie Italienne : un nouveau point de contact avec Watteau*, cat. exp. Paris, 2013, p. 31-32, fig. 29, 30, 32.

¹ P.-J. Mariette, *L'Abécédario et autres notes inédites*, éd. P. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, t. VI, 1859-1860, p. 115.

Robert LE VRAC TOURNIÈRES

(Caen, 1667 - 1752)

9 | a. PORTRAIT D'UN GENTILHOMME AVEC SON FILS DANS UN CABINET b. PORTRAIT D'UNE FEMME AVEC SON FILS DANS UN PARC

Circa 1730-1735

Deux huiles sur toile formant pendant

Beaux cadres d'origine en bois sculpté et doré à motif de coquilles dans les écoinçons, rinceaux et fleurettes
135,5 x 100 cm chaque

Provenance

- Collection Whitelaw Reid (1837-1912), ambassadeur des États-Unis en France (1889-1892), New York.
- Par héritage, son épouse, New York.
- Sa vente, Anderson Galleries, 2-3 mai 1934, *The Distinguished Collection of Furniture, Paintings and Works of Art from the Estate of the Late Mrs. Whitelaw Reid*, lot 296 (portrait de femme) et 297 (portrait d'homme), repr.
- Vente Paris, Palais d'Orsay, 3 avril 1979, Laurin-Guilloux-Buffetaud-Tailleur, Robert Lebel expert, lots 44 et 45, repr.
- France, collection particulière.

Exposition

- Le portrait de femme fut probablement exposé au Salon de 1737 (« Une Dame & son Fils », « sous la corniche, après la seconde porte »). À moins qu'il ne s'agisse du Salon de 1741 (« Madame Cousin & M. son Fils : ce Tableau a pour sujet l'éducation de Télémaque par Minerve »).

Robert Le Vrac se fit connaître sous le nom d'un village près de Bayeux, Tournière ou Tournières, auquel sa famille semblait attachée, s'illustra dans tous les domaines : allégories, vanités, figures de fantaisie, copies de maîtres anciens, tableaux religieux. Mais c'est sans doute avec ses portraits qu'il excelle le plus et qu'il apporte véritablement à l'histoire du genre, grâce notamment à sa formation hétéroclite.

Son premier apprentissage se fit en effet auprès d'un peintre obscur de sa ville natale de Caen, puis à l'Académie de Saint-Luc de Paris, héritière de la corporation des peintres de Paris et rivale de l'Académie royale. Reçu maître peintre en 1695, il préféra poursuivre sa formation chez Bon Boullogne (1649-1717) réputé pour la qualité de son enseignement et où Tournières retrouva les artistes qui allaient occuper la première moitié du XVIII^e siècle tels que Nicolas Bertin, Pierre Dulin, Charles Parrocel, Jean Raoux ou Jean-Baptiste Santerre. Très attiré par le portrait, notre artiste fut cependant le seul à fréquenter également

l'atelier de Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Dans le *Livre de raison* de Rigaud (son livre de comptes), « Tournière » est ainsi mentionné en 1698 et 1699 pour plusieurs copies réalisées entièrement de sa main, ce qui marque la confiance du maître, mais également le distingue de la plupart des autres collaborateurs chargés au mieux des accessoires ou des vêtements.

Installé à son compte, agréé à l'Académie comme portraitiste en 1701, Tournières fut reçu l'année suivante avec deux portraits d'académiciens, Pierre Mosnier (Versailles, inv. MV 5822) et Michel II Corneille (non localisé). Le Salon de 1704 organisé par l'Académie pour célébrer la naissance du duc de Bretagne, fut celui de sa consécration. Il y présenta en effet vingt et un portraits, soit presque autant que Rigaud ou Largillierre, mais également deux tableaux d'histoire. Son ambition d'entrer dans l'Académie en « qualité d'Historien » se concrétisa en 1716 avec *Dibutade ou l'invention du dessin* (Paris, ENSB-A, inv. MRA. 104). L'artiste devint conseiller en 1721, puis professeur, sans jamais abandonner







l'art du portrait ce dont témoignent ses participations au Salon.

Le seul, avec Jean Ranc, des élèves de Rigaud à avoir eu une brillante carrière de portraitiste, Tournières n'en possédait pas moins une écriture personnelle et une expression singulière, avec plus de retenue et de distance face à ses modèles, une palette beaucoup plus froide et un esprit moins exubérant. Les poses de ses modèles sont plus simples, mais jamais statiques car si le buste est généralement vu de profil, le visage se tourne vers le spectateur. La gestuelle est gracieuse et affectée et les index pointés avec grâce vers un objet situé hors du cadre ou bien un autre personnage lorsqu'il s'agit de portraits de groupe. L'artiste affectionne les arrière-plans sombres, où les détails architecturaux, les feuillages et le ciel se devinent plus qu'ils ne se voient. Il pare ses commanditaires de draperies bouillonnantes aux reflets irisés, de batistes fines, insuffle une brise légère dans leurs perruques poudrées délicatement bouclées et agrémente la mise en scène d'un accessoire.

Dans ce corpus englobant aussi bien les princes que les grands bourgeois, les portraits de famille occupent une place importante et semblent avoir été la spécialité de Tournières. La touche sensible de l'artiste et la douceur qu'il confèrait aux regards de ses modèles jusque dans les portraits officiels, convenait parfaitement à cette sentimentalité nouvelle qui venait d'envahir la haute société de l'époque Régence et du règne de Louis XV.

Le père, drapé dans une cape de velours lie-de-vin qui dissimule entièrement son habit se tient debout près d'une table-console au piétement sculpté et doré avec un dessus en marbre brèche qui apparaît dans plusieurs tableaux de Tournières, dont le *Portrait de Louis Phélypeaux, chancelier de France* réalisé vers 1700 (Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. 1067) ou celui du *Comte Ferdinand Adolf von Plettenberg* signé et daté de 1726 (Budapest, musée des Beaux-Arts, inv. L.3.124, *ill. 1*). De sa main droite, l'homme feuillette un ouvrage, tandis qu'il pose sa main gauche, invisible, sur le dos de son fils, comme si le spectateur venait de le surprendre à éduquer son enfant. Le garçon, vêtu d'une veste brune brodée d'or et dans une attitude symétrique à celle de son père, effleure de ses doigts délicats une branche de laurier, symbole de sa gloire à venir.

À l'inverse de son époux, la mère est représentée à l'extérieur, sans que cela ne rompe la belle unité des pendants. La dame qui arbore une somptueuse robe de satin d'argent rehaussée d'un drapé bleu roi, est assise près d'une table en pierre, le bras délicatement appuyé sur un *Traité de la sagesse* relié de maroquin. La dame, telle Minerve, pose sa main droite sur l'épaule de son plus jeune garçon, promu à une carrière des armes à en juger d'après son accoutrement

à l'antique rouge et or et le heaume qui trône à droite. Comme à l'accoutumée, Tournières réutilise certains éléments de ses œuvres antérieures, comme, ici, les motifs de la reliure du livre ou le geste délicat du petit garçon qui provient d'un *Portrait allégorique de femme* peint vers 1715 (Caen, musée des Beaux-Arts, inv. 82.1.1).

Ayant conservé leurs cadres rocaille d'origine, délicatement sculptés, nos deux portraits datant de la période de maturité du maître sont parmi les plus aboutis par leur perfection technique, la répartition équilibrée des modèles, l'harmonie raffinée des coloris entre le portrait d'homme peint quasi en brunaille et celui de la femme animé de tonalités claires et plus vives, et, enfin, par l'introduction subtile mais nullement ostentatoire d'éléments d'allégorie dans une représentation familiale.

A.Z.

Nous remercions M. Eddie Tassel de nous avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre après examen *de visu*. Les deux portraits seront inclus dans le catalogue raisonné en préparation de l'œuvre de Le Vrac Tournières.

Bibliographie de l'œuvre

- Marie-Louis Bataille, « Tournières 1668 à 1752 », dans Louis Dimier, *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, Paris, 1928, t. I, cat. 20 et 21, p. 234, repr. pl. XL et XLI.
- « L'art aux enchères », *Connaissance des arts*, numéro spécial n° 14, 1979, p. 16, repr.
- Eddie Tassel, Patrick Ramade, *Robert Le Vrac Tournières, les facettes d'un portraitiste*, catalogue d'exposition, Caen, musée des Beaux-Arts, Gand, Snoeck, 2014, p. 29-30, repr. fig. 19 et 20.



Ill. 1.

Robert Le Vrac Tournières.

Comte Ferdinand Adolf von Plettenberg.

Signé et daté de 1726. Huile sur toile. 126 x 94,5 cm.

Budapest, musée des Beaux-Arts, inv. L.3.124.



Nicolas VLEUGHELS

(Paris, 1668 - Rome, 1737)

10 | NYMPHE ENDORMIE ÉPIÉE PAR LES BERGERS

Circa 1715

Huile sur panneau préparé

18,1 x 23 cm

Provenance

- Une *Nymphe endormie dans un paysage* par Nicolas Vleughels fut vendue à Paris le 28 mars 1792 (vente Le Jeune), puis par Lebrun le 15 juillet 1802 (lot 129). Ses dimensions – 11 sur 14 pouces, soit environ 30 sur 38 cm – sont toutefois sensiblement plus grandes que celles de notre panneau, mais les proportions sont parfaitement identiques, ce qui peut laisser croire que le cadre avait été compris dans les mesures.
- Grande-Bretagne, collection particulière

Nicolas Vleughels était le fils de Philippe Vleugels, portraitiste originaire d'Anvers installé en France depuis 1640 environ, et de Catherine, sœur du peintre Nicolas de Platte-montagne. Le jeune artiste passa sa jeunesse dans le milieu flamand de Saint-Germain des Prés. Son art en conserva une forte empreinte nordique, malgré un apprentissage dans l'atelier de Pierre Mignard. En 1694, Vleughels obtint le second grand prix de l'Académie avec *Loth et ses filles*. Il bénéficia de deux pensions royales, mais dut faire le voyage en Italie à ses frais. Arrivé à Rome en 1704, il ne revint en France qu'en 1715, ayant séjourné, outre la Ville Éternelle, à Modène et à Venise où il découvrit Véronèse.

En Italie, l'artiste se lia d'amitié avec nombre d'artistes et d'amateurs, dont Rosalba Carriera et Pierre Crozat. Grâce à ce dernier, Vleughels, à son retour en France, fut introduit chez le duc d'Antin, directeur des Bâtiments, et rencontra Robert de Cotte et Jean de Julienne. Son cercle proche comptait également la comtesse de Verrue, Antoine Pesne ou Watteau qui avait même habité un temps chez Vleughels. Agréé à l'Académie en 1715, Vleughels fut reçu l'année suivante avec *Apelle peignant Campaspe* (musée du Louvre). Il s'agit de son seul tableau à grandes figures conservé. Le reste de son œuvre est constitué de petites peintures de cabinet, peintes sur cuivre ou sur bois, de couleurs claires et à sujets mythologiques ou religieux. D'après Mariette, « il avoit le secret de faire des petits tableaux qui plaisoient ; c'est qu'il ne traitoit que des sujets agréables, et que ses figures, ainsi que ses compositions, avoient quelque chose de flatteur¹. » À une époque dominée encore par la grande peinture d'histoire, les œuvres délicates de Vleughels eurent un grand succès : la collection de la comtesse de Verrue en comptait onze.

Beaucoup de ses compositions furent gravées, notamment par Edme Jeaurat, Nicolas Edelinck ou Louis Surugue.

En 1724, le duc d'Antin choisit l'artiste pour succéder à Poerson à la direction de l'Académie de France à Rome. Administrateur habile et excellent professeur, Vleughels devint le premier grand directeur de cette institution, non seulement pour la formation des artistes qui allaient incarner l'art du XVIII^e siècle – Subleyras, Natoire, Carle Van Loo ou Boucher –, mais aussi pour la vie artistique romaine. L'Académie de Saint Luc l'élit d'ailleurs dès 1725. Ses rapports réguliers au duc d'Antin fournissent des renseignements précieux sur sa manière de travailler. L'application était le trait essentiel de son caractère : « s'il faut quitter cette application, j'aurai de la peine ; mais il faut faire tout pour sa santé². » À cette application correspond la minutie dans sa façon de peindre et son sens aigu de la perfection. Sa facture est lisse, sa touche attentive, les tons lumineux et le rendu des matières d'autant plus virtuose qu'il s'agit souvent de formats très réduits, à l'instar de notre panneau. D'une grande sensibilité, celui-ci illustre parfaitement la manière si caractéristique de Vleughels, ainsi que son intérêt pour les grands maîtres du passé dont, fin connaisseur, il tirait souvent son inspiration. Il reprend ici, quasi littéralement, un tableau de Nicolas Poussin. Réalisée à l'arrivée de Poussin à Rome en 1624, cette grande toile fut acquise à Paris par l'Électeur de Dresde avant 1722 (*ill. 1*). Jamais gravée, elle n'est pourtant pas l'œuvre la plus célèbre de l'artiste et se classe même parmi les moins « poussinesques ». Admirateur de Rubens et de Véronèse, Vleughels ne pouvait qu'être séduit par son côté vénitien et la pose sensuelle de la jeune femme endormie à l'orée d'une forêt et surprise par deux







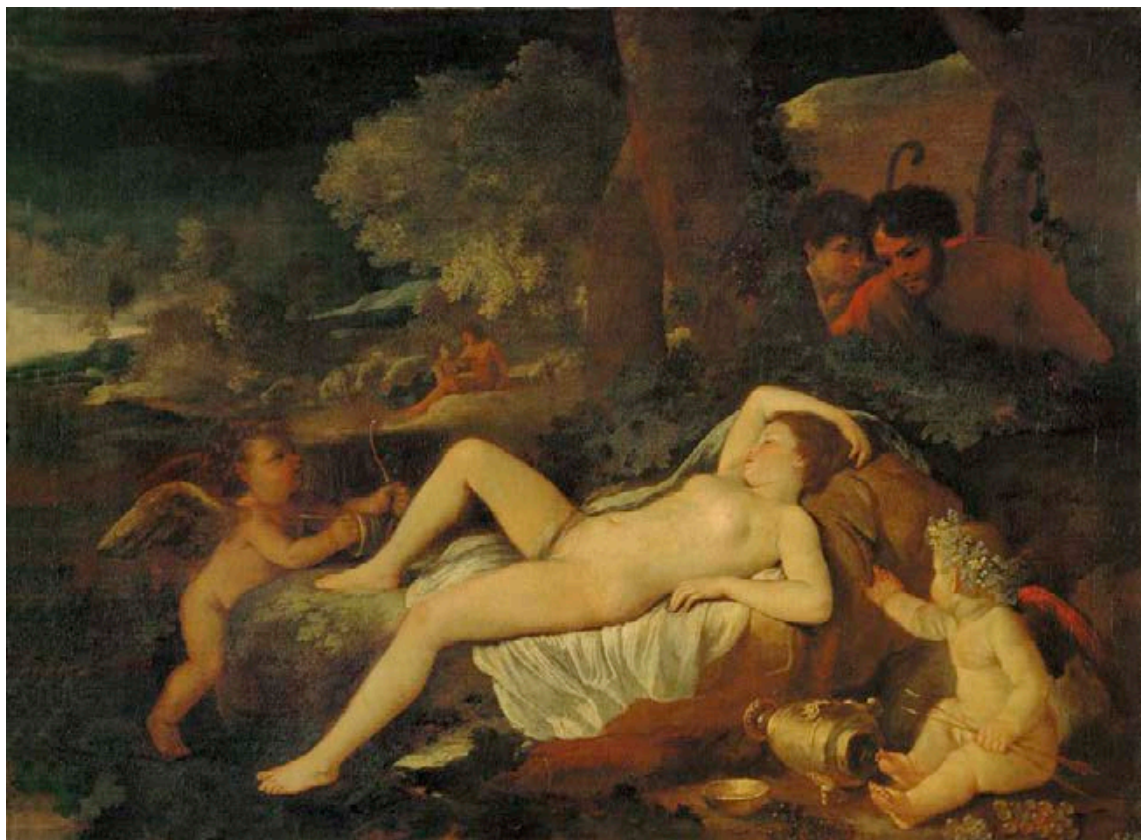
bergers. Il pourrait s'agir de Vénus, veillée par ses fils, Éros et Antéros, mais plus vraisemblablement d'une nymphe enivrée : on remarque, près de sa couche improvisée, une amphore renversée, une coupe et des raisins. L'un des putti ailés serait alors Cupidon, prêt à décocher une flèche dans le cœur de l'homme absorbé à contempler la belle.

Il ne s'agit pas de l'unique emprunt de Vleughels à Poussin : l'*Adoration du veau d'or* de celui-ci inspira la ronde dans *L'Allégorie de l'automne* de Vleughels (huile sur cuivre, 22 x 28 cm, collection particulière). À chaque fois cependant, le peintre s'approprie entièrement la composition, même lorsqu'il n'apporte que des changements minimes, comme dans notre panneau, où la seule vraie différence paraît être le nombre de flèches que tient le putto au premier plan : deux chez le maître des Andelys et une chez Vleughels.

Car jamais l'artiste ne cherche à imiter la manière de Poussin. Au contraire, le rendu est le sien, glacé et suave, la palette toujours chatoyante et claire et le dessin minutieux et

fluide, non exempt de certaines petites maladresses typiques de son œuvre et épinglées par Mariette, à l'instar du bras droit de la nymphe au raccourci incertain. La jeune femme aux chairs porcelainées et profil délicat est la parfaite jumelle de la déesse de l'amour dans *Vénus et les grâces surveillant Cupidon* peint par Vleughels en 1725 (ill. 2). Les lèvres gourmandes et carmines, le nez fin à la pointe qui descend légèrement sont récurrents chez l'artiste, tout comme le trait étiré dont il marque les cils des yeux fermés ou mi-clos et que l'on retrouve notamment dans l'*Enlèvement d'Hélène* de 1716. De même, le putto à la flèche, rose et potelé, tient plus de Rubens que de Poussin.

Le pinceau nerveux et sensible du peintre s'attache à parfaire le moindre détail dans un souci constant d'élégance et de légèreté : les drapés fins aux plis ruisselants, les reflets vifs sur le métal de l'amphore, l'éclat des ailes des amours, les fleurs délicates qui parsèment la clairière, les frondaisons filigranées des arbres aux branches noueuses, la laine épaisse



Ill. 1.

Nicolas Poussin.

Vénus épée par les bergers.

Huile sur toile, 73,3 x 98,8 cm.

Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, inv. Gal.-Nr. 721.

des moutons, les montagnes bleutées dans le lointain, les nuages découpés, les tresses dans les cheveux de la nymphe. Comme toujours lorsqu'une composition lui plaisait, Vleughels réutilisa la mise en scène de Poussin dans *Le Printemps* gravé par Jeurat en 1716, *Le Pouvoir de l'Amour* plus tardif et gravé par Joseph Van Loo (ill. 3) ou encore *Mars et Rhéa Silvia* de 1724 particulièrement proche de notre œuvre.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Bernard Hercenberg, *Nicolas Vleughels, Peintre et Directeur de l'académie de France à Rome, 1668-1737*, Paris, 1975.

¹ Mariette, *Abécédario*, éd. Ph. De Chennevières et A. Montaiglon, Paris, 1859-1860, t. VI, p. 89-90.

² *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. VIII, p. 85.



Ill. 3.

Joseph Van Loo d'après **Nicolas Vleughels**.
Le Pouvoir de l'Amour (Vénus et Adonis).
Vers 1730 ? Eau-forte.



Ill. 2.

Nicolas Vleughels.
Vénus et les grâces surveillant Cupidon.
Signé et daté de 1725. Huile sur bois. 26 x 34,8 cm.
Collection particulière.

Jean-François HÜE (HUE)
(Saint-Arnoult-en-Yvelines, 1751 - Paris, 1823)

11 | VUE D'UN PETIT MOULIN DES ENVIRONS DE SAINT-DENIS (LE CERF-VOLANT)

1783

Huile sur sa toile d'origine

Sur le châssis, annotation d'une écriture du XVIII^e siècle, à l'encre : *M^r Hue*

55,5 x 69,2 cm

Provenance

- Collection de l'artiste.
- Sa vente, 6 mai 1824, lot 63 : « Beau paysage orné de figures, dix heures du matin. Un lac, dont les eaux viennent tomber en cascade sur le devant, répand une agréable fraîcheur dans ce tableau où l'air circule. Sur toile. 28 p. sur 22. Encadré ».
- France, collection particulière

Exposition

- Certainement Salon de 1783, n° 104, *Vue d'un petit Moulin des environs de Saint-Denis*, « 18 pouces de haut, sur 24 de large ».

Fils d'un marchand de Versailles, Jean-François Hüe, fut le protégé de Jacques-Augustin de Silvestre, maître à dessiner des Enfants de France. Envoyé à Paris, il devint l'élève de Gabriel-François Doyen, puis de Joseph Vernet. Il semble par ailleurs avoir fréquenté les ateliers de Simon-Mathurin Lantara (1729-1778) et du peintre d'architecture Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), connu pour ses vues de Paris. C'est ce dernier qui le présenta à l'Académie pour être agréé en 1780 et le grand *Clair de Lune* exposé par Demachy au Salon de 1783 était peint en collaboration avec Hüe (n° 47). La manière très particulière de notre peintre reflète bien ces influences croisées. Comme Vernet, il aime des paysages vastes organisés comme une scène de théâtre. De Doyen, il tient un dessin aisé et solide des figures, souvent nombreuses dans ses compositions. Enfin, il partage avec Lantara le goût des effets de lumière, tandis qu'il a en commun avec Demachy la précision topographique des vues et un intérêt pour les environs de Paris.

Avant même son entrée à l'Académie, Hüe présenta deux paysages à Montpellier en 1779. Il fit ses débuts au Salon deux ans plus tard et fut reçu comme peintre de paysage en 1782, avec pour morceau de réception *La vue d'une Forêt prise à Fontainebleau* (ill. 1). À Rome, où l'artiste séjourna dix-huit mois de 1785 à 1786, son art du paysage

pittoresque s'enrichit de nouveaux effets, de ruines, de monuments antiques ou de cascades. Dès lors, son œuvre se partagea entre les paysages italianisants inspirés des études réalisées sur place et les marines calmes ou agitées par des tempêtes ou des orages. Sa réputation dans ce genre lui permit d'obtenir, en 1791, la commande de l'Assemblée Constituante pour compléter la suite des *Ports de France*, laissée inachevée par Joseph Vernet. Entre 1792 et 1798, Hüe réalisa six tableaux montrés au Salon entre 1793 et 1800 (Paris, musée de la Marine). Sous l'Empire, l'artiste obtint d'autres commandes officielles, notamment pour la galerie de Diane au palais des Tuileries, tout en continuant d'exposer très régulièrement au Salon jusqu'en 1822.

Rare témoignage des débuts de l'artiste avant que le pittoresque italien n'envahisse ses œuvres, notre tableau fut vraisemblablement présenté au Salon de 1783 aux côtés du morceau de réception, de trois vues des environs de Montmorency, d'une « étude de vache d'après nature », ainsi que de trois autres toiles représentant un soleil couchant, un clair de Lune et un *Orage dans une campagne*. Sensiblement plus petit que les autres peintures exposées et sobrement intitulé *Vue d'un petit Moulin des environs de Saint-Denis*, ce paysage tient presque davantage des maîtres hollandais du XVII^e siècle et de l'art galant de Fragonard



que de Vernet. Le moulin est en effet relégué à l'arrière-plan de la composition, sa roue à aubes se devinant grâce à l'écume des vagues qu'elle soulève. Au loin, derrière la colline, s'étend la plaine de Saint-Denis dominée par les tours de la Basilique avec la flèche nord encore intacte.

Le premier plan est profond et surélevé, donnant cette impression soulignée dans la description de notre tableau par le rédacteur anonyme du catalogue de vente après décès de l'artiste que « l'air circule ». C'est une vaste clairière près d'un ruisseau où une fête champêtre bat son plein. Les villageois dansent avec entrain au son du violon, des discussions s'engagent et des couples se forment sous le regard indulgent des anciens. Les enfants s'amuse : un petit garçon semble vouloir aller pêcher, l'autre mange une pomme, deux copains s'aventurent sur la souche instable qui surplombe la petite cascade pour essayer de rattraper le cerf-volant pris dans les branches d'un vieux chêne, tandis que le troisième, monté tout en haut de l'arbre, essaie de démêler le fil. La scène fourmille de détails car chaque personnage a sa propre occupation et une attitude particulière, jusqu'aux plus petites figures munies de bâtons au fond à gauche qui, dans une belle animation malgré leur taille minuscule, semblent jouer ou travailler.

Malgré cette vie débordante qui pourrait suffire à une scène de genre, l'œuvre de Hüe reste dans le registre du paysage. L'essentiel du tableau est occupé par des arbres sauvages de la campagne francilienne et le ciel parcouru de nuages

majestueux. Le premier, avec Lazare Bruandet, à s'aventurer dans les profondeurs de l'immense massif rocaillieux de Fontainebleau, Hüe fut également l'un des pionniers à découvrir la nature du nord de Paris, moins grandiose et intimidante, mais non moins pittoresque. Son pinceau observateur et léger décrit avec le même enthousiasme les rochers de Franchard dans une toile sans doute contemporaine à la nôtre (*ill. 2*) que les champs cultivés des bords de Seine, ainsi que les hêtres, les bouleaux et les peupliers des abords de Montmorency et de Saint-Denis. Digne élève de Vernet, Hüe recompose la nature pour le meilleur effet, tout en demeurant étonnamment fidèle au site. Mais surtout, anticipant le développement du paysage au XIX^e siècle, il s'attache à rendre les nuances du ciel qui rosit vers l'horizon, la clarté de l'air encore frais une fois dissipée la brume matinale, l'éclat timide des rayons du soleil encore bas sur les vaguelettes d'eau, l'infinie variété des verts des frondaisons ou les ombres fuyantes dans les nuages.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Émile Bellier de La Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, Paris, 1882, p. 785.
- *Catalogue des tableaux composant le cabinet de feu M. Hüe (Jean-François), peintre du Roi et de l'Académie*, Paris, 1824, p. 12, lot 63.



Ill. 2.

Jean-François Hüe.

Vue présumée des rochers de Franchard en forêt de Fontainebleau.

Signé et daté 17... Huile sur toile. 76 x 103 cm.

Collection particulière.



Ill. 1.

Jean-François Hüe.

Vue prise dans la forêt de Fontainebleau.

Signé et daté 1782. Huile sur toile. 115 x 152 cm.

Fontainebleau, Musée national du château, inv. 5406.



Henri J. FRANÇOIS
(Luxembourg, 1759 - Paris, 1814)

12 | PORTRAIT DE JACQUES ANTOINE DANIEL, CONSEILLER À LA COUR DE RIOM

1797

Huile sur sa toile d'origine

Monogrammé et daté fr. 1797

Annoté au revers à l'encre : *Jac. Antoine Daniel né à allanche / décédé en 1827 Juin [18]/ conseiller à la cour de Riom / mon père / Ch. D'*

23 x 20 cm

Cadre d'origine en bois sculpté et doré à décor de palmettes, annoté au revers à l'encre *françois, peintre*

Provenance

- Collection de Jacques Antoine Daniel (1761-1827), Riom.
- Par descendance, son fils, Jean-Pierre Charles Daniel (1790-1871), Paris.
- Vente ?, lot 62 (d'après l'étiquette au revers).
- France, collection particulière.

Formé à Paris par le peintre d'histoire Nicolas-Guy Brenet (1728-1792), Henri François fut exclusivement portraitiste. Sa plus ancienne œuvre connue est un *Portrait de peintre* daté de 1779 (vente Paris, Drouot, 1^{er} juillet 1987, lot 26). N'ayant été ni agréé ni reçu à l'Académie, l'artiste présenta ses œuvres au Salon de la Correspondance ouvert aux non-académiciens. En 1783, il y exposa une *Tête d'homme* « peinte au pastel », remarquée par l'organisateur, Pahin de La Blancherie : « Ce morceau est caractérisé par beaucoup de simplicité et de vérité, & promet à la nation un Artiste distingué ». François revint, avec deux autres pastels, en 1785.

La Révolution lui ouvrit les portes du Salon du Louvre. Dès sa première participation en 1791, François présenta pas moins de douze petits portraits, sans qu'aucun modèle ne soit identifié dans le *Livret*. L'un d'eux figurait le miniaturiste Jacques Augustin : signé et daté de 1791, ce tableau a été récemment acquis par le musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin (inv. 2004.31.1, 61,5 x 50,5 cm, *ill. 1*). François prit part à presque tous les Salons jusqu'en 1806, avec des portraits d'écrivains, d'artistes, d'hommes politiques ou des membres de sa propre famille, ainsi qu'un autoportrait en 1799 (signé et daté, 102,5 x 83 cm, collection particulière). Membre de la Société libre des sciences et des arts de Paris, François était aussi écrivain et poète. L'un de ses premiers textes datés est une ode sur le *Pacte fédératif des François, juré*

au Champ de Mars, le 14 juillet 1790. En 1793, il publia une épître à Joseph-Marie Vien, nommé premier peintre du roi la veille de la Révolution. François y célébrait le « grand peintre, émule de Virgile », « vainqueur du mauvais goût et de l'envie » qui a su sauver la peinture des « pièges de l'erreur ». En 1814, l'année de la mort du portraitiste, parut un volume de cent vingt-cinq pages de *Poésies diverses par Feu François, peintre*, regroupant ses textes, à savoir trente chansons et trente poésies.

C'est très certainement lors d'un passage à Paris que Thévenin Antoine Daniel posa pour François. Issu d'une importante famille de magistrats d'Allanche dans le Cantal, Daniel naquit en 1761. Avocat en parlement, conseiller à la Cour royale de Riom, il devint procureur de Riom en 1793. De son épouse, Aimable Marie Bordas, il eut plusieurs enfants, dont Jean-Pierre Charles Daniel, auteur de l'annotation au revers de notre tableau. Charles Daniel fit une brillante carrière dans l'administration, nommé directeur de la Caisse de Poissy, puis inspecteur général des perceptions de la ville de Paris.

Plus petit que le portrait d'Augustin, notre portrait n'en est pas moins officiel. L'artiste opta pour la même présentation frontale qui souligne le visage ouvert de Daniel et son regard lumineux et franc. Les cheveux du jeune avocat sont poudrés et il porte un élégant habit gris avec un gilet de soie rayé



rose pâle et une cravate blanche dont le nœud est agrémenté d'une épingle. François reproduit avec virtuosité la variété des matières sans pour autant abandonner une touche brossée et libre, l'une des caractéristiques que l'on retrouve dans ses portraits masculins, à l'instar de *Trophime-Gérard de Lally, marquis de Tollendal* daté de 1786 (collection particulière) ou d'un *Inconnu* curieusement enturbanné peint en 1802 (musée du Louvre, inv. RF 3957, 65 x 35 cm).

A.Z.



Ill. 1.

Henri J. François.

Jacques Augustin.

1791. Huile sur toile. 61,5 x 50,5 cm.

Saint-Quentin, musée Antoine Lécuyer, inv. 2004.31.1.





Pierre-Alexandre WILLE dit WILLE le fils

(Paris, 1748 - 1821)

13

LE RETOUR À LA VERTU

1773

Huile sur sa toile d'origine

Daté 1773 sur le livre ouvert à droite

73 x 89 cm

Provenance

- Collection de Louis-François de Bourbon, prince de Conti (1717-1776), Paris.
- Sa vente, Paris, 8 avril 1777, lot 2072 (« tableau d'un beau fini & d'un mérite distingué, peint par M. Wille le fils ; il a été vu avec beaucoup de satisfaction au dernier sallon du Louvre »).
- Acquis pour 1072 livres.
- France, collection particulière

Exposition

- Salon de 1775, n° 185 (« tableau de 2 pieds 9 pouces de large, sur 2 pieds 3 pouces de haut »).

Œuvres en rapport

- Gravé par Jean-Georges Wille.

Le 25 août 1775, Jean-Georges Wille, célèbre graveur d'origine allemande établi à Paris, nota dans son journal : « J'allay à l'assemblée de l'Académie royale. Je me suis arrêté dans le salon où mon fils a placé quatre tableaux pour la première fois¹. » La modestie du père cache en réalité la première participation du jeune Pierre-Alexandre Wille au Salon, manifestation biannuelle de l'Académie et évènement incontournable qui attirait les foules et passionnait la critique. Pierre-Alexandre grandit dans une maison où régnaient l'eau-forte et la peinture hollandaise : la collection des maîtres du Siècle d'Or de Wille le Père était parmi les plus réputées à Paris. On y trouvait également de nombreuses œuvres de Jean-Baptiste Greuze, ami intime de la famille, et c'est tout naturellement que Jean-Georges le choisit comme maître pour son fils. En 1761, il écrivit dans son journal : « Notre fils est allé pour la première fois chez notre ami M. Greuze pour être son élève. Heureux s'il veut bien profiter sous un tel maître de peinture. » Pierre-Alexandre poursuivit son apprentissage dans l'atelier de Joseph-Marie Vien, sans que sa manière ne s'en ressente, déjà profondément marquée par la précision du dessin des graveurs allemands, par les scènes de genre hollandaises et surtout par l'art sentimental de Greuze.

En 1774, Pierre-Alexandre fut agréé à l'Académie « avec un applaudissement presque universel ». L'année suivante, il envoya au Salon quatre toiles : une *Danse villageoise*, deux têtes d'étude et le *Retour à la vertu* que nous présentons et qui marqua la critique. La Harpe, dans sa *Correspondance littéraire*, résumait exactement l'opinion générale pour ce « tableau dramatique » : « Il y a de l'expression et de l'intérêt dans ce tableau, il est bien composé, la distribution en est heureuse, mais il manque de coloris » (vol. I, p. 266). Et Lesuire, dans *Coup d'œil* sur le Salon de 1775 par un aveugle, de poursuivre : « cet artiste annonce des talents et des dispositions qui font espérer de lui voir porter ce genre à un degré distingué et capable de satisfaire à la fois les amateurs du beau fini et les gens de goût » (p. 48). Parmi ces gens du goût, il faut citer le Prince de Conti, l'un des plus importants collectionneurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui fit l'acquisition de ce tableau pour son palais du Temple.

Pour sa première grande toile en tant qu'agréé, Wille le fils choisit un sujet librement tiré des contes moraux de Marmontel. Construite sur un seul plan et d'autant plus théâtrale, la scène n'avait nul besoin d'être explicitée dans le *Livret* pour être aisément « lue » par les visiteurs du









Salon. Louis Petit de Bachaumont qui qualifia le tableau de « vrai poëme bien conçu, bien développé » en fit ainsi une description très littéraire :

« Toutes les têtes, au nombre de sept, ont leur caractère prononcé & concourent à l'unité de l'action. Une Villageoise, échappée à l'autorité paternelle, cherche à rentrer en grâce : l'accoutrement brillant dans lequel elle est, annonce le motif & le fruit de son évasion. Le Ravisseur, derrière elle, comme le plus coupable, augmente l'intérêt, en ce qu'il désigne un véritable repentir, des vues honnêtes pour réparer, en épousant, le tort qu'il a fait à cette famille. Le premier mouvement du Père est de repousser ; la Mère, plus indulgente,

veut le calmer. Derrière sont les deux Sœurs : la plus grande supplie & seconde les efforts de la femme, mais d'une façon respectueuse ; la plus jeune, étendant les mains, marque sa surprise : elle ne connoit pas assez les conséquences de l'événement, pour en être aussi affligée que son aînée. Enfin, le Frère, encore enfant, n'a que cette émotion que tout être sensible sent machinalement, lorsqu'il voit chez les autres une sensation de douleur ou de tristesse. Un petit chien, qui reconnoît son ancienne Maîtresse & témoigne la joie de son retour avec les caresses d'un animal, symbole de la fidélité, sans faire perdre de vue le sujet principal, en corrige l'impression trop affligeante & la tempère². »

Pour donner corps à ce sujet moralisateur, Wille le fils reprend les procédés de son premier maître, se souvenant plus particulièrement de *L'Accordée du village* à laquelle Greuze travaillait lorsque Wille était dans son atelier. Le jeune artiste se concentre sur l'attitude de chaque personnage, n'hésitant pas à exagérer les mimiques et les gestuelles dans la recherche d'un meilleur effet. Comme Greuze, il avait préparé son tableau par des croquis d'après nature. La mère en train de parler, le dos vouté par les labeurs quotidiens, se retrouve, en contrepartie et avec un vêtement plus ordinaire, dans un dessin à la pierre noire signé *P. A. Wille filius* et daté de 1772 (27 x 20,5 cm, collection particulière). Une sanguine plus précoce qui porte l'année 1768 avait aidé l'artiste à représenter la tête de l'une des sœurs, même si, dans la peinture, il accentua l'expression de surprise (30 x 22 cm, collection particulière).

Ouvertement nordique, la technique de Wille est cependant très différente de celle de Greuze. Sa lumière est plus froide, sans direction véritable, créant des ombres profondes. Sa gamme chromatique est intense et contrastée, avec des irrup-tions de tonalités franches, comme, ici, le rouge brique et le bleu pastel des habits du couple bourgeois. Leur condition modeste n'empêche d'ailleurs pas l'artiste d'imaginer des vêtements d'un raffinement certain, à l'instar du gilet du père aux rayures jaune or ou du tablier à petits carreaux de la mère qui semble coupé dans de la soie. L'artiste affectionne particulièrement ces tissus rayés chatoyants aux couleurs dont il revêt même des paysans miséreux comme dans *L'Aumône ou la famille malheureuse*, présentée au Salon de 1777 (Angers, musée des Beaux-Arts, *ill. 1*).

L'enchevêtrement des rayures dans les plis du tablier est, pour Wille, un prétexte pour déployer une rare maestria technique, qui s'épanouit dans les multiples détails d'un réalisme assumé, volontiers superflu comme la nature morte au pied de la table. Le peintre se plaît à décrire le miroitement de la soie blanche de la jeune fautive, la dentelle fine de ses engageantes, les galons dorés de l'habit du jeune homme, le livre de comptes avec la minuscule date 1773 inscrite en haut de la page, le reflet de l'encrier dans le poli du pot en étain, les moustaches du chat, les bas plissés du père ou le moindre point du luxueux tapis de table aux couleurs vives.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge University Press, 2005, p. 223-225.
- Louis Hautecoeur, « Pierre-Alexandre Wille le fils (1748-1821?) », *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier*, Paris, É. Champion, 1913, p. 448, 452, 463.
- *Journal des Beaux-Arts*, novembre 1775, p. 349.

¹ *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, éd. G. Duplessis, t. II, Paris, 1857, p. 24.

² Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France ou Journal d'un observateur*, t. XIII, Londres, 1780 *Lettre II*, Paris, le 23 septembre 1775, p. 178-179.



Ill. 1.

Pierre-Alexandre Wille.

L'Aumône ou la famille malheureuse.

1777. Signé et daté. Huile sur toile.

73,5 x 99 cm. Angers, musée des Beaux-Arts, inv. MBA85-11-1.

Anne-Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON

(Montargis, 1767 - Paris, 1824)

14

PORTRAIT DE MARIE-FRANÇOISE CLAUDINE BOCQUET NÉE TRICARD, AU CHÂLE VERT

1804

Huile sur toile

Monogrammé et daté en bas à gauche *ALGDR 1804*

65 x 55 cm

Provenance

- Collection de Marie-Françoise Claudine Merlin, veuve Bocquet (1753-1816), Paris.
- Par héritage, sa fille, Augustine Boquet, épouse Bertin de Vaux (1780-1849), Paris et château de Grand' Maisons dit de Villepreux, Villepreux.
- Par héritage, collections Bertin de Vaux, Gérard de Rayneval, Le Gouz de Saint-Seine, château de Grand' Maisons dit de Villepreux, Salon Bertin de Vaux (Salon bleu), Villepreux.
- Vente *château de Villepreux, demeure des Bertin de Veau*, Paris, Lasseron, 8 novembre 2016, lot 40.

La tête est d'une beauté ravissante, et ce qui me séduit le plus en elle, c'est qu'il me semble qu'on peut se flatter de la rencontrer. Il n'y a rien là qui soit idéal ou mythologique ; ce n'est pas non plus une figure grecque, romaine ou babylonienne ; c'est une beauté bien simple, bien naturelle, bien vraie, qui peut appartenir à tous les pays, à tous les siècles, et qu'on chercherait de préférence à Paris.

Mercur de France, 1800 (à propos du portrait de Mme de Bonneval par Girodet)

Issue d'une famille parisienne aisée, Marie-Françoise Claudine Tricard était la fille de Pierre Tricard (mort à Montrouge en 1798) et sœur de Louis Tricard, contrôleur des caisses à l'Administration des Postes. Elle était par ailleurs apparentée au notaire Jacques Tricard (1754-1828). Vers 1775, la jeune femme épousa Louis Michel Bocquet ou Boquet, bourgeois de Paris. Le ménage habitait la capitale, mais possédait à Meudon une maison de campagne avec un grand jardin, acquise peut-être pour échapper aux troubles. Les Bocquet s'y retirèrent pendant les années d'émeutes et d'insécurité.

Une certaine stabilité du Directoire permit leur retour à Paris, mais également l'achat, en février 1798, de la ferme de Grand' Maisons sur les terres de l'ancienne seigneurie royale de Villepreux. Si, comme bon nombre de grands bourgeois à l'époque, le couple ne cherchait alors que de placer leur argent, le charme du lieu les décida à conserver le domaine, puis à l'agrandir. Madame Bocquet commença ainsi par

acquérir, en 1803, le bosquet Dauphin dit bois Saint Fiacre et reconstruire l'habitation du fermier.

Veuve en 1807, elle se remaria avec Thomas Jean Baptiste Merlin, autrefois receveur général des Domaines et Bois de la généralité d'Alençon et depuis la Révolution agent de change, ami proche des Bocquet et parrain de leur fille aînée, Augustine. M. Merlin avait une belle fortune, possédait une grande ferme près de Coulommiers et une maison à Paris. En 1811, persuadé par son épouse, il fit l'acquisition, aux enchères publiques, du château dit de Villepreux (de Grand' Maisons) et de son parc. Détaché des terres au XVIII^e siècle, il avait été la propriété de l'architecte Jean-François Heurtier qui l'avait acquis de Louis XVI la veille de la Révolution, puis du spéculateur et banquier Pierre-Jacques Dubois. Le château ne fut pourtant, pour les Merlin, qu'une résidence d'été, sommairement meublée. Le couple vivait habituellement à Paris, dans leur immeuble de la rue Louis-le-Grand. C'est là que Marie-Françoise Claudine mourut en 1816 à l'âge de soixante-trois ans.

Après sa mort, M. Merlin compléta le domaine en achetant la ferme des Mézus voisine. Il mourut à Villepreux en 1826 en laissant tous ses biens à sa filleule, Augustine Bocquet. Elle fut mariée à Louis François Bertin de Veaux, l'un des hommes politiques les plus importants du début du XIX^e siècle, directeur avec son frère du *Journal des Débats*. Leur petite-fille et héritière, Louise Bertin de Veaux, très tôt veuve du comte Alphonse Gérard de Rayneval, était également profondément attachée à Villepreux. Après la mort de son



père en 1879, elle se consacra à la remise en état et à l'embellissement du château qui avait souffert pendant la guerre franco-prussienne. Ce travail fut perpétué par sa descendance et notamment son arrière-petite-fille, Simone de Saint-Seine, et le fils de celle-ci, Luc de Saint-Seine.

C'est ainsi que le château de Grand'Maisons réunit les souvenirs des grandes familles du XIX^e siècle, les Bertin de Veaux et les Rayneval, ainsi que ceux des Saint-Seine, derniers propriétaires du lieu, et des Bocquet-Merlin, premiers acquéreurs. La demeure abrite surtout une galerie de portraits des plus remarquables, réalisés, en ce qui concerne l'époque Empire, par les plus illustres élèves de David : Drölling, Delécluze, Schnetz, Laneuville et surtout Girodet qui correspondait le mieux à l'idéal esthétique, à la sophistication littéraire et au raffinement des propriétaires du château. Cinq de ses tableaux sont conservés, représentant exclusivement les membres de la famille Bocquet-Merlin, dont M. Merlin, sa filleule Augustine et son épouse Marie-Françoise Claudine Tricard.

Contrairement à M. Merlin qui posa aussi tardivement qu'en 1822, les femmes commandèrent leurs portraits bien plus tôt : Augustine en 1806 et 1809 et sa mère en 1804 encore comme Mme Bocquet, puis en 1810 devenue Mme Merlin (*ill. 1*). Marie-Françoise Christine Tricard fut donc vraisemblablement la première à s'adresser à Girodet, qu'elle connut sans doute grâce à Étienne-Jean Delécluze. Pendant

la terreur, la famille Delécluze se retira à Meudon, dans une maison proche de celle des Bocquet, et des liens d'amitié se nouèrent entre les voisins. Girodet était également un familier des Bertin et fréquentait le salon littéraire tenu par Augustine qui servait de réunions de rédaction du *Journal des débats*. Entre 1811 et 1815, ce salon eut lieu chez madame Merlin : c'est peut-être à cette époque que l'artiste la dessina « malade, couchée sur une chaise longue » (non localisé, cité par Coupin, p. lxij).

Ainsi, la longue relation de Girodet avec les familles Bocquet-Merlin et Bertin de Veaux devait-elle commencer par le portrait de Madame Bocquet réalisé en 1804. Âgée de presque cinquante ans, mais rayonnante de beauté, la dame pose avec une simplicité raffinée et n'arbore aucun bijou. Elle est vêtue d'une robe de promenade blanche largement décolletée et ceinte d'un ruban ivoire. La blancheur de sa toilette, et, partant, de son teint, est soulignée par un somptueux châle cachemire de laine verte à la fine bordure de fleurs rouges qui trouvent leur écho dans le regard brun de la dame. Les cheveux bruns de Madame Bocquet sont réunis en un chignon haut qui laisse échapper des boucles délicates savamment disposées « à l'antique » autour du visage et qui se dédoublent dans de fines ombres projetées. L'ensemble de la tenue est, malgré sa simplicité apparente, conforme au dernier goût du jour : une toilette presque identique figure ainsi dans l'édition du 15 septembre 1806 du célèbre *Journal des Dames et des Modes* sous le titre



Ill. 1.
Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson.
Marie-Françoise Christine Tricard, épouse Merlin, au châle jaune.
 1810. Monogrammé et daté. Huile sur toile. 66,5 x 56 cm.
 Collection particulière.



Ill. 2.
Costume d'une Jeune Dame à la Campagne.
Journal des Dames et des Modes. 15 septembre 1806,
 gravure 752.

« Costume Parisien. Costume d'un (*sic*) jeune Dame à la Campagne » (*ill. 2*).

La taille haute de la robe met en valeur les courbes pleines de Madame Bocquet qui possède la sensualité naturelle des Parisiennes du Premier Empire, mais également la géométrie classique de son corps, chère à Girodet : l'ovale du visage, l'arrondi de la poitrine, l'égalité parfaite du cou et de la gorge. Sa peau n'a pourtant rien d'un marbre antique car Girodet excelle dans la représentation des carnations féminines qu'il célèbre avec son suprême art des glacis. Le critique du Salon de 1800 admire déjà la maestria de l'artiste dans le portrait de Madame de Bonneval (huile sur toile, 105 x 80 cm, collection particulière) : « les chairs sont peintes avec une vérité séduisante, et c'est la chair, comme Diderot l'a fort bien remarqué, c'est ce blanc onctueux, égal, sans être pâle ni mat ; c'est ce mélange imperceptible de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement ; c'est le sang, la vie, qui font le désespoir des coloristes¹ ». On peut reprendre mot pour mot cet éloge pour notre portrait, en y rajoutant seulement le rose doux qui affleure les joues, les lèvres et le lobe de l'oreille de Madame Bocquet et réchauffe les ombres sous les mèches de cheveux.

Mais ce qui fait le charme de notre tableau est la synthèse d'une présentation encore statique héritée de l'Ancien Régime et d'une mélancolie romantique de Chateaubriand, ami intime de Girodet et des Bertin. Il suffit de comparer

notre portrait avec celui de Madame Chabanis peint également en 1804 et en utilisant une mise en place quasi identique (*ill. 3*) pour remarquer à quel point l'expression de Madame Bocquet est changeante et vivante, là où celle de Madame Chabanis est simplement franche et figée. Le regard de notre modèle est à la fois intériorisé, scrutateur, mélancolique, perspicace, tendre et ému. Et c'est ce même regard que l'artiste retrouva avec bonheur dans le portrait plus sophistiqué de sa cliente et sans doute amie, voire protectrice, qu'il peignit en 1810, deux ans après le second mariage de Marie-Françoise Claudine avec M. Merlin (*ill. 1*).

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Sylvain Bellenger (dir.), *Girodet (1767-1824)*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2005, p. 417 (confusion avec le portrait de 1808).
- Pierre-Alexandre Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson suivies de sa correspondance, précédées d'une notice historique*, Paris, Jules Renouard, 1829, t. I, p. lxj (« Madame Merlin ; deux portraits différents. » situés en 1812).
- Stephanie Nevison Brown, *Girodet: a contradictory career*, Ph. D. Dissertation, Courtauld Institute of Art, London University, 1980, p. 225 (confondu avec le portrait de Mme Chabanis).
- Aude Lamorelle, *Portraits féminins peints par Girodet*, Master, Université Paris Nanterre, 2002, t. I.

¹ *Mercury de France*, frimaire an IX (1800), t. XXII, n° 633, vol. 2, p. 363.



Ill. 3.

Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson.

Charlotte-Félicité Groucy, madame Chabanis.

1804. Monogrammé et daté. Huile sur toile.

Northampton (Mass.), Smith College museum of Art, inv. SC 1956:19.

Antoine-Jean GROS dit le baron GROS

(Paris, 1771 - 1835)

15 | ÉTUDE DE GROUPE POUR LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA

1804

Huile sur toile

Au revers, sur le châssis, une étiquette d'exposition Bernheim-Jeune (*Gros-Géricault-Delacroix janvier-mars 1954*) et cachet de cire rouge *PD* [Pierre Dubaut]

Cachet de douane sur la toile au revers

Au revers du cadre, deux étiquettes : *Kunsthalle Basel / N° 1849* [timbré, en haut à gauche au crayon 91] ; *H. Pottier emballleur / 14 rue Gaillon, [à l'encre] Exposition de Bâle / Mr Lipchitz [au crayon] N° 103*

65 x 81,3 cm

Provenance

- Collection du sculpteur Jacques Lipchitz (1891-1973) en 1937.
- Collection Pierre-Olivier Dubaut (1886-1968), Paris, peintre animalier et commissaire de plusieurs expositions consacrées à Théodore Géricault entre 1924 et 1964.

Expositions

- 1937, Bâle, Kunsthalle, *Kunstlerkopien*, n° 91 (comme Théodore Géricault).
- 1954, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Gros, Géricault, Delacroix* (comme Géricault, hors catalogue).

Ce tableau d'Antoine-Jean Gros constitue une redécouverte importante qui enrichit un corpus n'ayant jamais été véritablement répertorié à ce jour. Les toiles du peintre officiel aujourd'hui exposées au musée du Louvre et au château de Versailles, les vastes scènes historiques et les grands portraits réalisés au service du régime napoléonien, sont célèbres et reconnues comme des chefs-d'œuvre de l'art français. Cependant, la connaissance de ses esquisses et de ses études, comme de ses travaux pour des particuliers, demeure encore lacunaire et imprécise. Au XIX^e siècle, nombre de portraits et d'études indiscutables ont échappé à l'attention de Jean-Baptiste Delestre et de Justin Tripier-Lefranc, ses biographes pourtant exemplairement consciencieux. Cette redécouverte est d'autant plus importante qu'elle se rattache au tableau majeur du peintre communément intitulé *Les Pestiférés de Jaffa* (Paris, musée du Louvre, *ill. 1*), qui en 1804 établit la réputation de l'ancien élève de David auprès du pouvoir et du public. Le vif succès remporté par ce tableau permit à Dominique Vivant Denon de convaincre Napoléon de financer un ambitieux programme de commandes artistiques retraçant les moments les plus glorieux de l'épopée impériale.

La réalité de la scène commandée à Gros, le contexte polémique auquel le tableau devait répondre ainsi que les résonances iconographiques de la composition méritent

d'être rappelés. En 1798, Bonaparte dut constater qu'un débarquement militaire en Angleterre était voué à l'échec. Il voulut alors déplacer le lieu de la confrontation en Égypte, occupé par les Ottomans qui accordaient le passage aux marchands anglais. Avec trente-cinq mille hommes qui formaient l'armée d'Orient et de nombreux artistes et savants, il quitta la France au mois de mai. Durant quinze mois, jusqu'au moment où il se résigna à rentrer en France en août 1799, cette campagne fut ponctuée d'avancées et de victoires mais aussi de revers calamiteux. Pour faire oublier l'échec de l'aventure militaire, Bonaparte mit l'accent sur la démarche civilisatrice de l'expédition française et le bilan en termes de connaissances nouvelles des cultures orientales. Car les combats se déroulèrent dans des conditions particulièrement éprouvantes pour les soldats français, entraînant des atrocités dans chaque camp.

Au début du mois de mars 1799, à la tête de plus de dix mille hommes, Bonaparte remonta du Caire le long de la côte vers le nord. Arrivé à Jaffa, il organisa le siège de la ville. Furieux que le gouverneur turc ait fait périr cruellement les émissaires qu'il lui avait envoyés pour négocier les termes d'une reddition, au bout de trois jours il laissa son armée mettre la ville à sac. Pressé de continuer sa marche vers le nord, il donna l'ordre d'exécuter quelque trois mille prisonniers devenus encombrants. Ces mesures destinées à





Ill. 1.

Antoine-Jean Gros.

Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa (11 mars 1799).

1804. Huile sur toile. 523 x 715 cm.

Paris, musée du Louvre, inv. 5064.

décourager la résistance des autres places fortes, semblent avoir produit un effet contraire. Ainsi, Bonaparte assiégea la ville de Saint-Jean-d'Acre fin mars, mais sans succès car les Ottomans étaient ravitaillés par la flotte anglaise. Contraint après deux mois de siège de reconnaître l'échec de cette opération fort coûteuse en hommes tombés au combat ou emportés par la peste bubonique qui sévissait dans la région, il rebroussa chemin fin mai avec seulement la moitié de ses troupes.

Dès le siège de Jaffa, quelques soldats français avaient été touchés par l'épidémie de peste. Repassant par la ville lors du retrait de l'armée vers le sud, Bonaparte dut se résoudre à y abandonner les soldats malades et contagieux. Au moment de partir, il ordonna d'administrer une dose létale de laudanum aux pestiférés promis à une exécution certaine dès l'arrivée des Turcs. En fait, ce fut le commandant anglais Sydney Smith qui occupa Jaffa après le départ des Français. Il recueillit les témoignages accablants des survivants, qui inspirèrent quantité de récits et de caricatures dénonçant la cruauté de Bonaparte, dépeint comme « le boucher corse » étranger aux principes d'humanité que les Lumières avaient érigés en normes des sociétés civilisées.

À la lecture de la description du tableau de Gros dans le livret du Salon de 1804, il est clair que Bonaparte avait à cœur de neutraliser de telles accusations par cette commande. Il l'avait

formulée lors d'une conversation avec le peintre et, semble-t-il, il en avait également parlé avec Pierre-Narcisse Guérin¹. Le titre donné au tableau précise la scène représentée : *Bonaparte, général en chef de l'armée d'Orient, au moment où il touche une tumeur pestilentielle en visitant l'hôpital de Jaffa*. La notice du livret évoque « un sentiment exagéré de crainte pour cette maladie » parmi les soldats que la visite de leur chef devait apaiser : « Pour éloigner davantage l'effrayante idée d'une contagion subite et incurable, il fit ouvrir devant lui quelques tumeurs pestilentielles, et en toucha plusieurs. Il donna, par ce magnanime dévouement, le premier exemple d'un genre de courage inconnu jusqu'alors, et qui fit depuis des imitateurs. »

Le reproche d'avoir abandonné son armée, laissée sur place en août 1799 sous le commandement de Kléber, assassiné moins d'un an après, se trouve visuellement contredit par l'attention que Bonaparte paraît porter aux soldats malades au risque de sa propre santé. Selon les récits publiés à l'époque, il avait effectivement visité l'hôpital de Jaffa le 11 mars 1799, avant de partir pour Saint-Jean-d'Acre, mais aucun témoignage contemporain ne correspond à la mise en scène de Gros.

Depuis la note fameuse de Walter Friedlaender sur « Napoleon as *Roi Thaumaturge* »² on reconnaît dans l'invention du groupe principal du tableau de Gros une allusion au rite médiéval du toucher des écrouelles par les



rois de France, opération qui accitait leur statut sacré. Quant à l'extrême désolation et aux manifestations de désespoir qui entourent cette mise en scène, ces motifs paraissent renvoyer aux passages les plus sombres de Dante. Les soins et la nourriture que les malades reçoivent ne compensent pas cette impression que Bonaparte et son entourage sont descendus en Enfer. L'évocation de l'univers lointain, de la vue de la citadelle de Jaffa à l'architecture de l'hôpital, de la diversité des types humains aux costumes et aux accessoires des Ottomans, impressionna fortement les contemporains par sa vraisemblance. De même, la flamboyante gamme de couleurs employées par Gros, que le public venait de découvrir devant le portrait du *Général Bonaparte à Arcole* (1796, Château de Versailles) exposé en 1801 et son esquisse primée la même année lors du concours pour la *Bataille de Nazareth* (1801, musée de Nantes), fut reçue comme un choc. Lors de son séjour en Italie au milieu des années 1790, Gros avait été plus attiré par les Rubens dans les églises et les palais de Gênes que par les tableaux de Raphaël que son ancien maître David lui conseillaient d'étudier. On le sait, son portrait enlevé de Bonaparte ainsi que les *Pestiférés de Jaffa* ont ouvert une voie nouvelle dans l'histoire de la peinture française que les artistes romantiques par la suite ont empruntée.

Depuis le milieu du XX^e siècle, cette *Étude de groupe* a surtout retenu l'attention des spécialistes de Théodore Géricault, sur lequel se portait un intérêt scientifique et commercial dont Gros ne bénéficiait pas. Germain Bazin la reproduit et lui consacre une notice dans son catalogue raisonné paru en 1987, mais il ignore sa localisation, laissant supposer qu'il ne l'a probablement pas vue. Il indique



Ill. 2.

Antoine-Jean Gros.

Esquisse des Pestiférés de Jaffa.

1804. 73 x 92 cm.

New Orleans Museum of Art, inv. 67.24

que le tableau avait été présenté hors catalogue sous le nom de Géricault à l'exposition *Gros, Géricault, Delacroix* organisée chez Bernheim-Jeune de janvier à mars 1954. Une étiquette collée sur le châssis le confirme, ainsi que la reproduction publiée par Louis Aragon en marge de son article « Géricault et Delacroix, ou le réel et l'imaginaire », dans *Les Lettres françaises* du 21 janvier 1954. Bazin le signale comme d'un *auteur inconnu*. Déjà, en 1976 et en 1979, Philippe Grunchev était resté prudent, sans se prononcer sur l'attribution. Après ces brèves mentions qui ne commentent pas le style du tableau, il est demeuré largement ignoré. Notons que l'inventaire après décès de Géricault liste à trois reprises une copie d'après Gros, sans autre précision, ainsi que « trois grands tableaux dont deux copies d'après monsieur Gros par un élève de monsieur Géricault »³. Il est certain que les dimensions du tableau, avec des figures environ un tiers nature, ne correspondent pas aux copies réalisées par Géricault qui sont de petit format. Quant à le considérer comme une copie d'étude par un élève, le pinceau sûr et la liberté prise par rapport au grand tableau de Gros rendent cette éventualité difficile à envisager.

Cette *Étude de groupe*, abordée jusqu'à présent du point de vue de sa conformité à l'art de Géricault, mérite un regard plus attentif quant à la relation qu'elle entretient avec la version définitive des *Pestiférés de Jaffa*. Plusieurs détails incitent à penser qu'il ne s'agit pas d'une copie du groupe réunissant le pestiféré nu et le médecin turc qui tente de le soigner, mais plutôt d'une étude poussée pour sa mise en place dans la composition finale. La facture, dépourvue de la moindre suggestion d'une application destinée à reproduire fidèlement un modèle, plaide en faveur de l'insertion du tableau dans le processus d'élaboration du grand format par Gros.

« Je tiens de M. Gros que son tableau de la Peste de Jaffa fut ébauché en 21 jours d'après ses études dessinées ou peintes, le laissant ensuite retourné 3 mois dans son atelier pour le perdre de vue pendant cet espace de temps afin de mieux juger (en le revoyant) les corrections à faire ; [...]. Jaffa fut terminé en 42 jours. » Ce témoignage d'un élève de Gros, Pierre-Roch Vigneron, date de 1849 et bien que tardif, il est exprimé avec sincérité⁴. Il faut rappeler les quelques étapes dans l'élaboration des *Pestiférés de Jaffa*, avant son envoi en septembre 1804 au Salon où il suscita une admiration générale. Une première version de la composition est connue par un dessin au crayon appartenant au Louvre et un tableau conservé au New Orleans Museum of Art (ill. 2). Par ses dimensions (72 x 92 cm) cette toile est à la fois une esquisse et une ébauche de *modello* que le peintre avait probablement l'intention de terminer. La mise en scène, qui montre le général Bonaparte avec un pestiféré mort dans



Ill. 3.
Antoine-Jean Gros.
Les Pestiférés de Jaffa, modello.
 1804. 91 x 116 cm. Signé.
 Chantilly, musée Condé,
 inv. PE 428.

ses bras, aurait déplié à celui qui venait de prendre le titre d'« empereur des Français » et cherchait à se forger une nouvelle image publique, moins fougueuse qu'à l'époque de ses campagnes militaires. Gros reprit la composition en donnant une hauteur toute royale à l'action reconfortante, voire salvatrice de Bonaparte retenue sur le tableau final.

Outre la transformation significative de l'action principale et de l'architecture du lieu, une modification majeure fut le rajout d'un groupe en bas à droite, avec un homme agenouillé, arrivé à la limite de ses forces, qu'un médecin ottoman concentré sur sa tâche s'efforce de soulager. La réunion de ces deux figures produit un contraste saisissant. À gauche se déploie la chair morbide d'un corps musculé mais épuisé, qui ne tient plus debout. Un homme placé derrière lui, dont la jambe vient s'intercaler entre les deux autres figures, le soutient par les aisselles, les mains enveloppées dans son habit rouge afin de ne pas entrer directement en contact avec la peau infectée. À droite, le médecin au visage buriné, insensible à la peste malgré son âge avancé, porte un costume formé par une éclatante superposition de tissus et de broderies rouge, vert, jaune, bleu et blanc.

Le groupe du pestiféré et du médecin apparaît pour la première fois dans le tableau conservé au château de Chantilly (signé, 91 x 119 cm, *ill. 3*) qui, en dépit du silence des premiers biographes de Gros à son sujet, doit être considéré comme le *modello* achevé, préparatoire à la

traduction de la composition sur la toile monumentale. L'antériorité de sa réalisation est confirmée par les nombreuses variantes d'avec la composition finale et les maniérismes du peintre qui sont atténués dans la version définitive (des figures un peu crispées qui se déhanchent ou inclinent la tête)⁵. La figure du pestiféré agenouillé sur le *modello* de Chantilly, à la différence des autres personnages qui paraissent définitivement campés, est encore indécise : son corps est singulièrement désarticulé, avec des jambes monstrueusement longues et le bras gauche qui disparaît derrière la tête du médecin. Ces approximations, dues probablement à une exécution rapide, sont quelque peu rectifiées sur la grande toile : la disposition des jambes trouve plus de vraisemblance et le bras gauche du malade est en évidence étendu au-dessus du médecin. Malgré ces ajustements, lors du Salon la critique trouva cette figure de pestiféré disproportionnée, beaucoup trop grande par rapport aux autres, une indication qu'elle posa au peintre un problème particulier. (*ill. 1*)

La présente étude du pestiféré et du médecin témoigne d'une recherche pour mieux échafauder le rajout du groupe à la conception initiale. L'évolution de quelques détails est révélatrice. Sur le *modello* de Chantilly, le sol est recouvert de brins de paille désordonnés, tandis que sur la toile du Louvre, il s'agit d'une natte végétale tressée, qui sur cette

Étude intermédiaire est encore seulement suggérée. De même, sur le *modello* de Chantilly le talon de l'homme placé juste derrière le pestiféré donne l'impression de toucher sa cuisse, un « télescopage visuel » que Gros élimina ensuite afin de clarifier les positions des figures. Dans l'*Étude du groupe*, il introduit un retrait important, avant de le réduire sur la toile définitive. Les images aux rayons infrarouges témoignent de repentirs en particulier lors de la mise en place du bras gauche du pestiféré, indication que le peintre eut du mal à trouver la disposition définitive. Sans doute à cause de ces reprises, la couche picturale à cet endroit du tableau apparaît comme frottée. Le costume du médecin est peint avec plus de souplesse que sur la grande toile, à l'instar de la manière dont l'écharpe brodée dessine la courbe du dos au lieu de finalement tomber droit. En raison de l'absence d'un enjeu pour sa réputation et de l'échelle réduite qui lui est plus confortable, le tableau se caractérise par une aisance et des audaces dans l'exécution parfois plus affirmées que dans la traduction monumentale de la composition.

Le bel état de conservation de cette toile explique que l'intensité des couleurs et la vivacité du pinceau soient susceptibles de surprendre. Cela correspond pourtant à la façon de peindre de Gros, telle qu'elle est décrite par son biographe Delestre : « Gros établissait d'abord le ton local en sa lumière et, par opposition, l'ombre de la forme ; non pas avec des tons insignifiants, comme un frottis de bitume ou de toute autre teinte de convention, mais avec la teinte juste, portée à une valeur telle que, la toile étant couverte, cette teinte franchement posée, ne perdît rien de sa force. Il passait de l'un à l'autre de ces extrêmes, en appliquant successivement des demi-teintes intermédiaires juxtaposées⁶ ». La transparence que Gros affectionne souvent se reconnaît dans le traitement très spontané de la natte tissée et les motifs et franges de l'écharpe du médecin. Des rehauts avec du blanc et du rouge purs et denses ponctuent le costume de ce dernier, comme on peut le voir dans le portrait de *Bonaparte à Arcole*. Le corps du pestiféré est plus travaillé, traité avec beaucoup de nuances, proche en cela de sa reprise définitive. Donc, en 1804 Gros se montre tiraillé entre deux manières de peindre : une manière franche qui résonne avec l'imaginaire napoléonien et la manière plus fondue et raffinée adoptée pour ses portraits classicisants et ses miniatures, proche de celle qui assurait alors les succès mondains de François Gérard et Anne-Louis Girodet, ses anciens condisciples de l'atelier de David.

Gros conçut cette œuvre avec une grande justesse pour mettre en relief les deux figures principales. Autour de celles-ci, les coups de pinceau sont nettement plus larges et témoignent d'une approche synthétique des formes, probablement ce qui jadis a permis d'envisager une attri-

bution à Géricault. Ce traitement sommaire des drapés sur le pourtour du fragment a pu avoir pour but de faire de cette toile une œuvre autonome, même si les deux figures debout à l'arrière au centre sont tronquées. Depuis la fin des années 1790, les jeunes peintres avaient pris l'habitude de travailler leurs académies pour en faire des sujets historiques à part entière. Ils voulaient ainsi s'affranchir du régime des études et s'afficher comme peintres d'histoire. Devant cette toile, entreprise comme une étude aboutie, on soupçonne chez Gros une telle ambition. Les figures, de la gauche vers la droite, semblent surgir de l'obscurité.

Comme l'a fort bien souligné David O'Brien, le génie politique du peintre fut de présenter la peste comme une fatalité qui échappe au champ d'action des hommes et les dédouane. Formé aux sujets historiques dans l'atelier de David, Gros sublime l'effet de la présence de Bonaparte sur ses soldats et introduit une lueur d'espoir dans la tragédie. Mais un élan de sensibilité plus spontané et, partant, plus moderne marqué par l'universalisme des idéaux de 1789, inspire son évocation de l'humanité qui soude deux étrangers, le soldat français agonisant et le médecin ottoman qui veut le ramener à la vie.

Philippe Bordes

Bibliographie de l'œuvre

- Louis Aragon, « Géricault et Delacroix, ou le réel et l'imaginaire », *Les Lettres françaises*, n° 500, 21 janvier 1954, p. 10 (reproduit).
- Philippe Grunhec, « L'inventaire posthume de Théodore Géricault (1791-1824) », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1976 (1978), p. 399.
- Philippe Grunhec, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, p. 134, cat. A56.
- Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, 1987, II, p. 303, 458 cat. 387.

¹ Voir le commentaire le plus approfondi et le plus récent du tableau de Gros par David O'Brien, *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, Paris, 2006, p. 90-117.

² Walter Friedlaender, « Napoleon as *Roi Thaumaturge* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1940-1941, p. 139-141.

³ Michel Le Pesant, « Documents inédits sur Géricault », *Revue de l'art*, 1976, n° 31, p. 81.

⁴ Lettre à Jean-Baptiste Delestre citée par Philippe Néagu, « Un témoignage inédit du peintre R. P. Vignerot sur le Baron Gros », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1978 (1980), p. 246. Souligné dans le texte

⁵ L'uniformité de traitement du dessin d'ensemble de la collection Prat (Alexander Fyjis-Walker, « A recently discovered drawing by Antoine-Jean-Gros », *Burlington Magazine*, septembre 1985, p. 621-622) indique un croquis d'après la composition définitive, comme Pierre Rosenberg le spéculait déjà en 1990 dans le catalogue de la collection (*Masterful Studies. Three Centuries of Drawings from the Prat Collection*, p. 174, n° 70).

⁶ Cité par O'Brien, p. 113.



Henri François RIESENER

(Paris, 1727-1828)

16 | **PORTRAIT PRÉSUMÉ DE JENNY HOCHÉ,
COMTESSE DES ROYS (1796-1867),
DEVANT SON CHÂTEAU DE GAILLEFONTAINE**

Circa 1820

Huile sur sa toile d'origine

Annotation ancienne sur le châssis donnant l'identité du modèle

Au revers de la toile, cachet du fabricant Bélot, 3, rue de l'arbre sec (marque utilisée entre 1806 et 1824)

116,5 x 90,5 cm

Provenance

- Probablement collection du modèle.
- Belgique, collection particulière.

Exposition

- Probablement Versailles, 1968, *Général Hoche*, cat. 297.

En date du 17 juin 1822, Boniface de Castellane, commandant des hussards de la garde royale et futur maréchal, nota dans son *Journal* : « Une grande partie a été arrangée par nous pour aller à Bourbon-l'Archambault. Parmi les dames étaient Mmes de Bressolles, de Foucauld, la comtesse Étienne Des Roys, belle personne de vingt-six ans, fille unique du général Hoche, grande, spirituelle, de beaux yeux noirs, l'air raide et fier, mais bonne et pleine de qualités¹ ».

Le mariage de Lazare Hoche, brillant militaire de Napoléon, commandant de l'armée du Rhin, et d'Adélaïde Dechaux (1778-1859) fut célébré en 1794. Deux ans plus tard, le 15 janvier 1796, naquit leur fille Jenny. Elle avait un an et demi lorsqu'elle dut accompagner ses parents en Prusse, dans le quartier général de l'armée française à Wetzlar. Arrivées le 2 août 1797, la mère et la fille repartirent dès octobre, car le général Hoche mourut de tuberculose le 19 septembre. Né prématurément en novembre, le frère de Jenny ne survit pas.

Toute jeune veuve de dix-neuf ans, la générale Hoche acquit, grâce à Napoléon, le château de Gaillefontaine en Haute-Normandie. Nationalisé après la mort sur l'échafaud révolutionnaire de son dernier propriétaire, Joseph du Ruy, administrateur du trésor du roi, le domaine fut rendu aux héritières, Mmes de Chaumont et de Laage, en 1799 et aussitôt racheté par Adélaïde Dechaux. Elle s'y installa, gardienne de la mémoire de son époux, « héros antique

par la figure, par la stature, par le bras ; héros moderne par l'étude, par la lecture, par la méditation, qui place la force dans l'intelligence » (Lamartine). L'imposant château actuel, de style néo-gothique, fut bâti par le petit-fils de Hoche en 1908. La générale résida dans une maison en bordure du village jusqu'à ce que le château soit habitable. L'empereur destinait Jenny au fils du maréchal Lefebvre. Mais la jeune fille préféra épouser, en 1814, le marquis Étienne-Annet des Roys d'Echandelys (1788-1868), issu d'une vieille famille du Velay, futur auditeur au Conseil d'État, conseiller général de l'Allier et pair de France. Le couple eut sept enfants, dont deux seulement atteignirent l'âge adulte : Ernest-Gabriel et Amable Claude.

Les des Roys et la générale Hoche qui vivait avec eux, partageaient leur temps entre Gaillefontaine et Paris, où Jenny et sa mère tenaient salon, fréquenté par le maréchal de Castellane, des hommes politiques et des artistes. En été, comme nombre de parisiens, la famille s'établissait près de Moulins, au château d'Avrilly, une austère bâtisse médiévale acquise par le père du marquis, assez vaste pour recevoir et donner des bals. C'est là que la comtesse Dash vit la fille du général Hoche : « La comtesse des Roys avait un port de reine, une taille superbe, elle en imposait beaucoup, malgré son gracieux accueil. [...] Mme des Roys racontait des histoires qui me faisaient tenir des heures tranquille à l'écouter². » Plus tôt, en 1838, Amable Tastu, avait fait





Ill. 1.
Henri-François Riesener.
Princesse Varvara S. Dolgorouky, née Gagarine.
 Vers 1818. Huile sur toile. 125 x 96,8 cm.
 Moscou, Galerie Tretiakoff.

paraître un poème célébrant la comtesse des Roys, en y avouant reconnaître, dans son visage, la gloire de son père et la beauté de sa mère :

Fière d'un nom fameux, j'aime aussi qu'une fille
 Le sente à son beau front, comme un joyau qui brille !
 Faut-il vous dire, ô vous dont l'accueil m'est si doux,
 Pourquoi d'un œil rêveur je contemple et révère
 Le marbre paternel, les traits de votre mère,
 Pourquoi je me plais près de vous ?³

C'est cette « belle personne de vingt-six ans » qui, selon une tradition ancienne, serait le modèle de notre portrait. Elle est figurée dans un paysage, assise sur un talus, à l'ombre salvatrice des arbres. On aperçoit, au loin, un groupe de bâtiments qui pourraient être l'ancien château de Gaillefontaine. La jeune femme est vêtue d'une robe de mousseline de coton blanche garnie de broderie anglaise, la taille haute soulignée par une écharpe lilas ajourée. Un grand châle couleur lie de vin, avec une bordure brodée de fleurs et les extrémités semées de motifs délicats, complète sa tenue, à la fois simple et élégante. Enfin, autour du cou, sur une longue

chaîne en or, elle porte soit une montre, soit un portrait, peut-être celui du marquis des Roys ou du général Hoche : on n'aperçoit guère que le couvercle bleu du médaillon, glissé derrière la ceinture.

La description précise et virtuose de ces atours ne peut cependant détourner les yeux du visage de Jenny Hoche encadré de boucles souples et de son regard profond et hypnotique. On éprouve le même sentiment que Stendhal devant le portrait d'une jeune femme exposé au Salon de 1824 : « La plupart des portraits de l'exposition ont l'air de jouer la comédie. Le défaut le plus ennuyeux de notre civilisation actuelle [est] *le désir de faire effet*. [...] J'ai été frappé du regard d'un [*sic*] jeune femme avec des rubans bleus (n° 1439), par M. Riesener. Ce regard est enchanteur, on ne peut pas le quitter ; il a tant de naturel que le peintre l'a peut-être saisi par hasard⁴. »

La citation est d'autant plus vraie qu'il s'agit ici du même artiste, Henri-François, fils du célèbre ébéniste Jean-Henri Riesener. Il étudia la peinture d'abord chez un ami de son père, Antoine Vestier, puis chez David et, enfin chez François-André Vincent en 1792. D'après Léon Riesener, fils du peintre, la Révolution fut fatale à l'atelier d'ébénisterie et obligea Henri-François à entamer une carrière de portraitiste. Il débuta au Salon en 1793, puis s'engagea dans la Grande Armée, mais revint à la peinture dès 1799. Entre cette date et 1814, il prit part à tous les Salons avec des portraits en buste sur fond neutre ou en pied dans un intérieur ou un paysage. Napoléon posa pour lui, ainsi que l'impératrice Joséphine et toute la haute société parisienne, ainsi que les acteurs de la Comédie Française et membres de la famille de l'artiste dont son neveu Eugène Delacroix, futur peintre.

Avec le retour des Bourbons, Henri-François Riesener partit chercher fortune en Russie. Il travailla d'abord à Varsovie pour le Grand-Duc Constantin et ensuite à Saint-Petersbourg pour le tsar Alexandre I^{er} et une vaste clientèle privée. Son séjour dura jusqu'en 1822, entrecoupé de quelques voyages à Paris, notamment celui attesté par les lettres d'Eugène Delacroix entre juillet et septembre 1820.

Notre portrait fut probablement réalisé lors de ce court séjour parisien de Riesener en 1820, sinon aussitôt après son retour en France. La robe que porte la jeune femme correspond en effet à la mode de la fin des années 1810-tout début des années 1820. Cette datation est par ailleurs confirmée par l'analyse stylistique de notre tableau, car la manière de l'artiste s'était affirmée en Russie. On doit ainsi rapprocher notre toile du portrait de la princesse Dolgorouky née Gagarine, de dimensions sensiblement similaires. Dans les deux tableaux, le contraste est saisissant entre, d'une part, la grâce du modèle, la délicatesse de la



gestuelle et la plasticité des lignes, et, d'autre part, l'acuité du regard, la justesse de l'expression et la tension de l'arrière-plan avec un ciel plombé et orageux. Par comparaison, le *Portrait d'une femme en robe blanche assise dans un parc*, peint par Riesener avant son départ et avec une mise en page semblable à la nôtre quoiqu'en contrepartie, apparaît comme éminemment davidien et proche des œuvres du baron Gérard (signé, huile sur toile, 116 x 89 cm, collection particulière, *ill. 2*).

CŒuvre d'une grande ambition, notre portrait avait probablement pour but de reconquérir l'exigeante clientèle parisienne de Riesener qui avait eu le temps d'oublier son talent durant son absence. Et il ne pouvait rêver meilleur modèle que la comtesse des Roys, fille du général Hoche, épouse d'un pair de France et salonnière. Il n'en demeure pas moins que toutes ces considérations s'effacent devant l'incroyable *maestria* de l'artiste dans le rendu des transparences de la mousseline, de la lumière chatoyante qui parcourt les maillons de la chaîne, du velouté des chairs et du miroitement des iris.

A.Z.

Cette belle redécouverte sera incluse dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation par MM. Philippe Nusbaumer et Alexis Bordes.

¹ Esprit Victor Élisabeth Boniface, maréchal de Castellane, *Journal*, Plon, 1895, vol. I, p. 435.

² Comtesse Dash, *Mémoires des autres*, vol. II, Paris, 1896-1898, p. 61.

³ *Poésies nouvelles*, Paris, Didier, p. 289-291.

⁴ A. [Stendhal], « Musée Royal. Exposition de 1824 (VIII^e article) », *Journal de Paris*, 16 octobre 1824, p. 2.



Ill. 2.

Henri-François Riesener.

Portrait d'une femme en robe blanche assise dans un parc.

Vers 1810. Signé. Huile sur toile. 116 x 89 cm.

Collection particulière.



François Dominique Aimé MILHOMME, attribué à
(Valenciennes, 1758 - Paris, 1823)

17 | LA PYTHIE, ORACLE DE DELPHES

Circa 1800

Plâtre creux patiné terre cuite
56,5 x 46 x 32 cm

Provenance

France, collection particulière

La séduction qui émane de notre œuvre n'a d'égal que le mystère qui l'entoure et qui transcende les époques, les styles et les traditions.

Sans base ni socle, mais coupée droit à la manière des sculptures funéraires antiques ou des bustes de la Renaissance, cette représentation pleine de poésie résiste à toute interprétation iconographique. Le chiton ionique fermé aux épaules par de petites agrafes appartient indubitablement à l'antiquité gréco-romaine, mais aucun attribut ni élément ne permet d'être plus précis, y compris la tresse formant un grand nœud au-dessus du front de la jeune femme. Inédit, ce nœud ne correspond à aucun répertoire formel et semble être soit une transcription inexacte d'un détail antique, soit une invention du sculpteur. D'autre part, les cheveux ceints d'un bandeau et épars sont non seulement inconvenants pour une femme mariée ou une déesse, mais s'avèrent l'apanage des jeunes éphèbes, voire d'Apollon, troublant d'autant plus la perception de ce buste.

La seule explication plausible à cette liberté prise avec l'iconographie conventionnelle est qu'il s'agit d'une prêtresse, dont l'accoutrement et tout spécialement la coiffure différaient de ceux habituellement portés par les femmes, en Grèce aussi bien qu'à Rome. Le côté « apollonien » de la chevelure défaits, ainsi que l'absence du voile recouvrant la tête fait penser à la Pythie, oracle du temple d'Apollon à Delphes, ou à la Sybille de Cumes, son équivalent chez Virgile. Aucune description exacte de son apparence n'existe – chez Virgile, elle est seulement « échevelée » (Énéide, chant VI, 77) – et ses images sont rarissimes. Dans son très consultée *Antiquité expliquée et représentée en figures*, Bernard de Montfaucon ne reproduit qu'une seule image : un haut-relief tiré du célèbre cabinet de Fabri de Peiresc et non localisé aujourd'hui (*ill. 1*)¹. La planche figure une

jeune femme vêtue d'un chiton ionique et s'appuyant sur un trépied, l'attribut logique de la Pythie à défaut d'être traditionnel, puisqu'elle prophétisait assise sur un trépied.

À la seule exception du voile et, semble-t-il, d'une couronne, le personnage de ce haut-relief s'avère très proche de notre œuvre. On remarque surtout la bouche légèrement entrouverte qui sied parfaitement à un personnage prophétique. Nul doute en effet que la jeune femme de notre buste est en train de parler, mais c'est un monologue, car son regard baissé et quelque peu vague empêche toute conversation avec le spectateur.

Cette bouche entrouverte laissant apparaître les dents, le nez légèrement busqué, les yeux baissés : notre buste déjà original de par son iconographie, l'est d'autant plus par sa divergence avec les canons esthétiques de la statuaire antique, du moins tels que définis par le néoclassicisme. De même, l'aspect géométrisé de la chevelure bouclée traitée mèche à mèche tranche avec la finesse du drapé qui épouse les formes en plis libres, légers et cassants. Enfin, le réalisme dans le rendu des sourcils, des lèvres, des paupières et des yeux aux pupilles dilatées – elles ne sont pas creusées, mais contournées –, contraste avec la frontalité quasi hiératique de l'œuvre.

La coexistence parfaitement maîtrisée, dans une seule œuvre, d'approches artistiques aussi diverses, voire contradictoires, confère à notre buste un charme indéniable et envoûtant. Elle permet également de dater la sculpture du début du XIX^e siècle, fort des acquis des époques passées et des découvertes toutes récentes en ce qui concerne l'art et l'histoire de l'Antiquité. Après une composition de Poussin qui avait projeté de représenter Hercule devant la Pythie dans la Grande Galerie du Louvre (dessin préparatoire mis au carreau conservé au Louvre, inv. 32507), notre



sculpture serait l'une des premières évocations artistiques de la prophétesse avant que le Romantisme et l'Historicisme ne s'en emparent. Mais on est loin ici de ces figures exaltées, comme la *Pythie de Delphes* sculptée à Rome en 1869 par Charles-Arthur Bourgeois (Narbonne) qui apparaît agitée, menaçante, vociférant ses oracles.

La manière hétérogène de notre buste rend difficile son attribution. Néanmoins, l'ovale gracieux du visage, la forme du nez, le menton rond, le cou allongé, la chevelure incisée font rapprocher cette sculpture du buste en hermès d'*Andromaque*, un plâtre de François Dominique Aimé Milhomme, signé et daté de 1800 (musée du Louvre, inv. RF 3521, *ill. 2*). Élève de Pierre-Joseph Gillet à Valenciennes, puis d'André-Jean Lebrun et de Christophe-Gabriel Allegrain à l'Académie Royale, Milhomme vit les débuts de sa carrière compromis par la Révolution. Il ne put concourir pour le Prix de Rome qu'en 1797, puis en 1798, et l'obtint en 1801. Son séjour à la Villa Médicis dura neuf ans. À son retour en France, il prit part aux Salons exposant des reliefs historiques et des portraits en buste des hommes illustres. Il fut sollicité pour les ornements de l'Arc de l'Étoile, réalisa plusieurs monuments publics, dont *L'Abondance*, statue colossale en pierre pour le marché Saint-Germain à Paris (détruite), ainsi que des tombeaux.

La *Notice sur la vie et les ouvrages de Milhomme, statuaire*, publiée à Paris en 1844 par ses proches, ne mentionne

aucune œuvre comparable à notre buste, mais omet également l'*Andromaque*². Le texte précise toutefois qu'en 1799-1800 le sculpteur s'occupa à orner « de bustes et de bas-reliefs, un hôtel somptueux de la Chaussée d'Antin » et travailla pour l'orfèvre Robert Joseph Auguste.

De dimensions sensiblement proches de notre buste, l'*Andromaque* est nettement plus antiquisante et présente, sur trois faces du socle, des bas-reliefs tirés d'*Iliade* qui confirment l'identité du personnage. Pour autant, l'inclinaison de la tête et l'expression de douleur contenue attestent de la même recherche qui avait présidé à la création de notre œuvre. Les cheveux longs retombant en mèches ondulantes sur les épaules accusent la même finesse d'exécution, visible malgré l'épaisseur de l'enduit. Leur ciselure rappelle que l'artiste fournissait des modèles d'orfèvrerie. On doit également citer le buste en hermès de l'architecte Pâris réalisé par Milhomme en 1807 et où l'on retrouve la bouche entrouverte et le rendu naturaliste des sourcils malgré les yeux vides à l'antique (plâtre préparatoire patiné terre cuite, H. 57 cm, Dole, musée des Beaux-Arts, inv. 575 ; marbre Besançon, musée des Beaux-Arts).

A.Z.

¹ Le relevé du relief est conservé à la Bibliothèque nationale de France (Estampes, Aa 54, fol. 45).

² Voir *Notice sur la vie et les ouvrages de Milhomme, statuaire*, Paris, 1844.



Ill. 1.
Bernard de Montfaucon.
L'Antiquité expliquée et représentée en figures,
t. II, 1^{ère} partie, Paris, 1719, pl. II.



Ill. 2.
François Milhomme.
Andromaque.
Vers 1800. Plâtre enduit. 51 x 25 x 26 cm.
Paris, musée du Louvre, inv. RF3521.



François-Jean GARNERAY (GARNEREY)

(Paris, 1755 - Auteuil, 1837)

18 | MOLIÈRE HONORÉ PAR LOUIS XIV

1824

Huile sur panneau parqueté

Signé et daté sur la nappe *Garnerey px. 1824*

56 x 72,2 cm

Provenance

- Par tradition familiale, ancienne collection Jacques Doucet (Paris, 1853 - Neuilly-sur-Seine, 1929), Paris.
- Vente Sotheby's Londres, 4 mai 1938, lot 146.
- France, collection particulière.

Expositions

- 1824, Salon de Paris, n° 701 (*Molière honoré par Louis XIV*)
- 1825, Salon de Lille, n° 259 (*Louis XIV et Molière*), médaille de bronze.
- 1825, Douai, Salon, n° 259 (*Louis XIV et Molière*), médaille d'argent.

En 1660, la mort de son frère Jean obligea Molière à reprendre sa charge de tapissier et valet de chambre du roi héritée de son père, à laquelle il avait renoncé pour devenir comédien. Hautement envié, l'office consistait à faire le lit du monarque, à garnir de tapisseries ses appartements et à veiller sur le mobilier. L'écrivain effectuait son service à la cour par quartier, au grand dam des autres officiers, offensés de devoir « manger à la table du contrôleur de la bouche avec Molière, parce qu'il avait joué la comédie ». Apprenant cela, Louis XIV aurait un jour, lors de son petit lever, invité l'acteur à partager son *en cas de nuit* :

Alors le roi, coupant sa volaille et ayant ordonné à Molière de s'asseoir, lui sert une aile, en prend en même temps une pour lui, et ordonne que l'on introduise les entrées familières qui se composaient des personnes les plus marquantes et les plus favorisées de la cour. « Vous me voyez, leur dit le roi, occupé de faire manger Molière que mes valets de chambre ne trouvent pas assez bonne compagnie pour eux¹. »

Telle est l'anecdote qu'un certain M. Lafosse, ancien médecin ordinaire du roi, aurait narré au beau-père d'Henriette Campan. Lectrice des filles de Louis XV, première femme de chambre de Marie-Antoinette puis directrice de la Maison d'éducation de la Légion d'Honneur, Madame

Campan consacra ses dernières années à l'écriture des *Mémoires* qui furent publiées en 1822, l'année de sa mort, et connurent quatre éditions en seulement deux ans.

De toutes les petites histoires volontiers didactiques qui parsèment l'ouvrage, celle du repas matinal du jeune Roi-Soleil avec Molière fut parmi les plus remarquées. « Cette anecdote est peut-être une de celles qui honorent le plus le caractère et la vie de Louis XIV. On est touché de voir ce roi superbe, accueillant [...]. Voilà par quels traits un prince qui a de la grandeur sait venger le génie de la sottise et le récompenser de ses travaux », écrit en note l'éditeur des *Mémoires de Mme Campan*.

Privés de la célébration de l'épopée napoléonienne, mais habitués à trouver leurs sujets dans l'histoire récente et nationale, les peintres de la Restauration ont tôt fait de s'emparer de ce récit. Dès le Salon de 1824, l'on put ainsi en admirer deux versions, celle d'Édouard Pingret (n° 1360) et celle de François-Jean Garneray (n° 701) que nous présentons. Le thème revint sous le Second Empire, traité par Ingres en 1857 (œuvre détruite dans l'incendie des Tuileries, esquisse à la Comédie Française), Gérôme (n° 769 du Salon, Malden Public Library) et Jacques-Edmond Leman en 1863 (n° 1176, non localisé), puis Jean Hégesippe Vetter (Salon de 1864, n° 1916).









Ill. 1.

François-Jean Garneray.

Le Duc de Montausier conduisant le Grand Dauphin dans une chaumière.

1827. Huile sur toile. 113 x 147,5 cm.

Collection particulière.

François-Jean Garneray ou, plus exactement, Garnerey, naquit à Paris. Grâce à la protection de son père, naturaliste, il entra dans l'atelier de David, dont il fut ainsi l'un des premiers élèves. Peu concerné par les changements politiques, Garneray fut de presque tous les Salons de 1791 et jusqu'en 1835. D'abord peintre en miniature et portraitiste, l'artiste se spécialisa ensuite dans les représentations « dans le genre flamand », à savoir un subtil mélange de portrait et de scène de genre minutieusement rendu. À partir du Salon de 1810, il se distingua par ses compositions historiques mettant en scène des personnages célèbres de l'Ancien Régime dans des lieux souvent non moins illustres. Bien que, grâce à son fils Auguste-Siméon, professeur de dessin de la duchesse de Berry, Garneray soit proche du mouvement troubadour né dans l'entourage de cette princesse, il sut se singulariser, affichant sa prédilection pour le règne de Louis XIV, tandis que les premiers troubadours privilégiaient le Moyen Âge et la Renaissance.

Le tableau présenté en 1810 avait ainsi pour sujet *Madame de Maintenon en retraite dans l'oratoire de la chapelle de son château* (non localisé), tandis qu'en 1812, seule figura au Salon la première des trois vues de la Galerie dorée peintes pour la Banque de France, celle figurant les lieux sous Louis XIV (collection Banque de France). L'intérêt pour le Grand Siècle accompagna l'artiste sous la Restauration, avec notamment, en 1824, le très remarqué *Molière honoré par Louis XIV* et, trois ans plus tard, *Le Duc de Montausier conduisant le Grand Dauphin dans une chaumière* (ill. 1).

Louis-Gabriel Michaud, dans sa *Biographie universelle*, souligne que la « correction du dessin » de Garneray était

idéalement adaptée à la peinture d'histoire « anecdotique » qui exige de l'esprit et la reproduction parfaite « des objets inanimés, tels que les monuments et les costumes² ». Notre tableau illustre admirablement ces propos, se présentant justement comme une œuvre d'esprit, avec un équilibre raffiné entre l'exécution soignée et l'animation théâtrale et néanmoins mesurée des personnages.

Garneray offre au roi et à son hôte une vraie scène de théâtre, dépouillée de tout superflu. Madame Campan ne donnant aucune précision sur la date de ce déjeuner improvisé ni sur le lieu où Louis XIV séjournait alors, le peintre avait toute la liberté d'imaginer un intérieur qui seyait le mieux à sa composition. En revanche, le récit était précis sur les circonstances de la rencontre, à savoir l'entrée familière lors de laquelle le souverain, à peine réveillé et encore dans son lit, recevait les membres de la famille royale et certains grands officiers de la Couronne. Toutefois, l'artiste choisit de ne pas représenter le lit et de figurer Louis XIV parfaitement habillé, transformant une collation improvisée en une sorte de repas officiel.

Garneray situe la scène dans l'appartement intérieur du roi à Versailles et plus exactement dans l'antichambre des Chiens pourtant créée en 1738, soit bien après la date possible de l'entrevue. Le décor de la corniche rappelle que Louis XV y faisait dormir ses chiens favoris : tel un clin d'œil, notre artiste imagine deux chiens couchés aux pieds de Louis XIV. Il reprend assez exactement les boiseries dorées de 1685 provenant de l'ancienne salle de billard, mais ôte les tableaux religieux qui ornaient la pièce sous Louis XV. Il installe ainsi, sur le trumeau central, à la place d'*Eliézer et Rebecca* d'Antoine Coypel, une autre de ses œuvres, *Églé barbouillant Silène de mûres*, peinte en 1700 pour l'antichambre des appartements du Grand Dauphin au château



Ill. 2.

Pierre-Michel Alix

d'après **François-Jean Garneray.**
Molière.

1796. Gravure au lavis en couleur.



Ill. 3.

Jean-Léon Gérôme.

Louis XIV et Molière.

1862. Huile sur bois. 42 x 75 cm.

Malden Public Library.

de Meudon (Louvre, inv. 3509). Tiré des *Bucoliques* de Virgile, le sujet rappelle le comique des pièces de Molière. Quant aux dessus de portes, Garneray les orne de portraits représentant Louis XIII et Anne d'Autriche.

Louis XIV, élégamment vêtu d'un justaucorps et d'une longue robe de chambre, tous deux de soie rose brodés de fleurs de lys d'or, est déjà coiffé et arbore le cordon de Saint Esprit. Il est assis à une table improvisée, copieusement garnie de fruits et d'autres mets raffinés. Un serviteur amusé en livrée bleue et rouge pose une tourte devant Molière, incrédule et reconnaissant, tandis qu'un second valet lui offre du vin. Le visage du comédien reprend très exactement le portrait peint par Garneray d'après le buste de Houdon et gravé par Alix en 1796 (*ill. 2*).

L'expression du dramaturge trouve un écho dans celles des courtisans que les huissiers viennent de laisser entrer dans la pièce. L'artiste compose ici une véritable comédie humaine, en évitant cependant toute exagération et alors que ces confrères, d'Ingres à Gérôme (*ill. 3-4*), préféreraient représenter les membres de la cour s'inclinant profondément et les yeux baissés, n'osant ni contredire la volonté du roi ni même manifester leur désapprobation ou surprise.

Aucun des personnages près de la porte n'est réellement reconnaissable, même si l'artiste s'attache à représenter les riches toilettes des dames, les soutanes des prélats et les habits solennels des grands officiers et des commensaux. Ces vêtements chamarrés à la mode des années 1660, avec leurs soieries chatoyantes, fines broderies et nœuds de rubans jusque sur les souliers permettent d'ailleurs à l'artiste de démontrer ses talents de coloriste. Garneray joue sur la juxtaposition des teintes violines, orangés, indigo ou bleu saphir, le tout parcouru avec insistance de touches délicates de blanc vaporeux, mais également de rouge vermillon et de vert émeraude.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Alfred Dantès, *Dictionnaire biographique et bibliographique, alphabétique et méthodique des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts*, Paris, Boyer et Cie., 1875, p. 368 (« Molière et Louis XIV »).
- Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, 1856, vol. XV, p. 583 (« Molière déjeunant avec Louis XIV »).

Bibliographie générale

- Pierre Mollier, « Portraits secrets : les œuvres maçonniques du frère François-Jean Garneray », *Revue des musées de France-Revue du Louvre*, n° 2011-3, juin 2011, p. 43-51.
- Christian Baulez, « L'antichambre des chiens et la salle à manger des retours de chasse », *Versalia*, n° 13, 2010, p. 55-143.

¹Henriette Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette [...], suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, éd. M. Barrière, Paris, Baudouin frères, 1822, t. III, p. 8-9.

²L.-G. Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, 1856, vol. XV, p. 583.



Ill. 4.

Jean Hégesippe Vetter.

Molière reçu par Louis XIV.

1864. Huile sur toile. 63 x 89 cm.

Paris, musée d'Orsay, inv. RF116.

Alfred DE DREUX

(Paris, 1810 - 1860)

19

L'ENTRAÎNEMENT AVEC LE LAD ET LE PROPRIÉTAIRE

Circa 1845-1850

Huile sur toile

Signé *Alfred de Dreux* en bas à gauche

39,5 x 50,5 cm

Provenance

- Vente Lempertz, Munich, mai 1970, lot 429.
- France, collection particulière
- Œuvre en rapport
- Il existe une réplique autographe avec légères variantes, *Le cheval de course et son jockey suivi par le propriétaire*, huile sur toile, 38 x 49 cm, signé en bas à gauche, collection particulière (cat. MCR 397).

L'œuvre d'Alfred De Dreux est intimement lié au monde équestre qui demeura pour l'artiste une source d'inspiration inépuisable.

Fils d'une famille fortunée du Nord, le peintre grandit dans un climat familial raffiné, où l'art occupait une place de choix. Son père, Pierre-Anne Dedreux, médaillé d'architecture, séjourna avec les siens à la Villa Médicis. Mais plus qu'à la Ville Éternelle, c'est à Géricault, ami intime de la famille, qu'Alfred dut l'orientation de son talent. Le peintre déjà célèbre peignit à trois reprises le jeune Alfred, avant de l'accueillir dans l'atelier qu'il partageait à Paris avec l'oncle de notre artiste, Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy. Alfred admirait en son maître autant le cavalier que le peintre. À sa mort prématurée, il rejoignit l'atelier de Léon Cogniet. De ce maître paysagiste, qui emmenait ses élèves peindre à Fontainebleau, le jeune artiste hérita un goût pour le contact direct avec la nature.

En 1825, De Dreux peignit sa première toile d'importance, une copie du *Mazzepa* de Géricault qu'il garda avec lui jusqu'à sa mort. La même année, son père connut des difficultés financières qui se terminèrent par une faillite en 1832 : d'agrément, la peinture d'Alfred De Dreux devint un métier. En 1831, âgé d'à peine vingt-et-un ans, l'artiste triompha au Salon avec *Cheval sautant un fossé* et *Intérieur d'écurie*. Ce succès marqua le début d'une carrière fulgurante, jalonnée d'abondantes commandes.

Dandy mondain mais secret, homme rêveur et silencieux, De Dreux était aussi souvent chez lui au pied de la butte Montmartre, où il occupa différents ateliers, que sur les

champs de courses, où il détaillait d'un œil aguerri chevaux, jockeys et propriétaires. Comme beaucoup de ses contemporains, l'artiste fut fortement influencé par le style de vie et l'art anglais. L'époque fut à la découverte enthousiasmée des paysagistes anglais, de la *Picturesque beauty* souple et lumineuse d'un Constable ou d'un Bonington. C'est en outre en Angleterre que naquit la peinture de sport, reflet d'un pays où les courses de chevaux constituaient une organisation établie depuis 1728. De Dreux se rendit Outre-manche pour la première fois dans la suite de Louis-Philippe, en 1844, puis y suivit les Orléans dans leur exil, en 1848. De retour en France, rallié à l'Empire, il continua à voyager régulièrement en Grande Bretagne, où la cour appréciait son talent.

Notre toile, réalisée entre 1845 et 1850, est contemporaine des premiers voyages d'Alfred De Dreux en Angleterre. À Paris, l'artiste possédait alors un atelier au 28 rue Bréda, dans le quartier des Petits-Porcherons, avec une écurie jouxtant l'atelier. Travailler acharné, De Dreux explorait sans se lasser la beauté de l'animal, tout en recherchant à traduire l'accord de l'homme et de sa monture. Il livre ici une rare synthèse de l'univers des courses, dont il convoque en une seule image les principaux acteurs. Le jockey en casaque rouge et pantalon blanc monte un pur-sang anglais alezan, le type qu'affectionne le peintre pour la noblesse de son allure, sa haute prestance, ou encore la finesse de sa peau où affleurent les muscles (*ill. 1*). Les naseaux dilatés signent l'ardeur d'un animal racé et sportif. La longue encolure dite « en col de cygne » se conclut par une tête fine aux



oreilles pointues. Les jambes sont élancées, les sabots fins, le poil lustré. Le pur-sang, comme le cheval du propriétaire, arborent trois balzanes, liberté peut-être prise par le peintre pour se conformer au vieil adage, « balzanes trois, cheval de roi ». Un lad en élégant habit crème, couverture sur le bras, tient l'alezan à la bride. A côté, le propriétaire, en costume clair et haut de forme signant son raffinement, prodigue ses conseils. Il est monté sur un petit cheval noir pangaré à queue coupée.

Le pinceau incisif souligne les volumes, appose des lumières franches en touches perceptibles. L'anatomie des chevaux est fouillée, précise, quand la physionomie des cavaliers n'est pas détaillée. Le trio évolue sur une hauteur, devant un lumineux paysage à l'anglaise, campé d'un pinceau léger. Le gris bleuté du ciel, dont les nuages s'écartent à l'aplomb du cheval, rappelle les qualités de paysagiste de celui qui était également un brillant aquarelliste. Il décline en un camaïeu de verts ocre et gris une campagne sereine ponctuée de bosquets. Les ombres étirées des cavaliers, les brumes à l'horizon, signent le petit matin ou la fin de journée.

M.B.

Bibliographie de l'œuvre

- Marie-Christine Renaud, *L'univers d'Alfred De Dreux, suivi du catalogue raisonné*, Paris, 2008, p. 91, n° 396 (*Jockey, propriétaire et le lad ou Entraînement avec lad et propriétaire*).

Bibliographie générale

- Marie-Christine Renaud, *Alfred De Dreux, le cheval, passion d'un dandy parisien*, cat. exp., Paris, Fondation Mona-Bismarck, 1997.



Ill. 1.

Alfred De Dreux.

Deux lads à l'entraînement.

Vers 1844-1848. Huile sur toile. 32,3 x 46,3 cm.

Collection particulière.





Albert-Ernest CARRIER-BELLEUSE

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

20 | LA BELLE ORIENTALE

Circa 1870

Terre cuite reposant sur un piédouche en bois noirci
Signée A CARRIER BELLEUSE au revers sur le montant
H. 57 cm

Provenance

- France, collection particulière

Après une formation en orfèvrerie, Albert-Ernest Carrier de Belleuse, dit Carrier-Belleuse, fut admis en 1840 à l'École des Beaux-arts dans l'atelier du sculpteur David d'Angers, mais lui préféra la « Petite École », future École des Arts Décoratifs. À partir de 1850, il travailla en Angleterre pour la manufacture de céramique de Minton, où il se distingua par la création de statuettes de personnages historiques.

L'année 1850 fut également celle des débuts de Carrier-Belleuse au Salon parisien. Rentré en France en 1855, il y exposa régulièrement de 1857 à 1887, avec une seule absence en 1876. Fort de ses succès au Salon, doté d'une verve créative doublée d'un sens de l'organisation et de l'entrepreneuriat hors pair, l'artiste anima un vaste atelier qui regroupait près de cinquante praticiens. « C'est presque une machine à sculpter... Chaque jour sortent de son atelier des bustes, des ornements, des statues, des statuettes, des bronzes, des candélabres, des cariatides ; bronze, marbre, plâtre, albâtre, il taille tout, il façonne tout, il creuse tout ; mais que cette machine a d'esprit, d'imagination, de verve ! », écrivait Édouard Lockroy dans *L'Artiste* en 1865. Parmi les sculpteurs qui firent leurs armes dans l'atelier de Carrier-Belleuse, Rodin est sans conteste le plus célèbre.

Le sculpteur reçut d'importantes commandes de monuments publics en France et à l'étranger, et participa au décor sculpté des grands travaux parisiens de Napoléon III : le Louvre, le tribunal de Commerce, la Banque de France et l'Opéra de Paris, où ses torchères animent encore le bas de l'escalier. L'artiste exécuta également près de deux-cents bustes, appréciés pour leur réalisme et leur puissance expressive. Attaché à la Manufacture de Sèvres comme directeur des travaux d'art de 1875 à 1887, il sut y infuser un nouvel élan stylistique. Avec Pierre Puvis de Chavannes et Bracquemont, Carrier-Belleuse fut l'un des instigateurs

de la scission du Salon en 1889, qui donna naissance l'année suivante à la Société Nationale des Beaux-Arts.

Carrier-Belleuse manifesta un vif intérêt pour la figure humaine, doublé d'un exceptionnel talent de modelleur qui s'exprima dans ses bustes allégoriques, mais aussi dans ses portraits historiques ou intimes. Ce « Clodion du Second Empire » maîtrisait à merveille le travail de la terre, dans la pure tradition des terres-cuites du XVIII^e siècle. Loin de chercher des traits idéaux, le sculpteur s'attachait à rendre la variété des personnalités et l'expression des caractères, dans une manière discrètement empreinte de celle de son maître David d'Angers.

Ève ou Cérès, *Fleur d'eau*, *Fleur de Mai* et *Rose du Soir*, *Hiver* ou *Printemps*... les noms des bustes de terre cuite figurant dans les ventes anciennes dissimulent parfois un personnage de chair, tel la muse du sculpteur Marguerite Bellanger, parfois un simple modèle d'atelier inspirant une allégorie de la féminité. Parmi cette production pléthorique, rares sont les noms orientaux. Peut-être notre buste est-il une variante de celui d'*Aïcha*, que l'on retrouve dans la Vente Carrier-Belleuse du 18 décembre 1883 (n° 62, terre cuite, 75 cm). D'après sa signature, notre buste fut réalisé après 1868 : pour éviter toute confusion avec le peintre Carrier, le sculpteur abandonna à cette époque la signature *Carrier*, au profit de *Carrier-Belleuse*.

Avec une rare liberté, Carrier-Belleuse a modelé ici une jeune femme au visage radieux, éclairé d'un sourire léger qui laisse paraître les dents. La vivacité de la touche est celle d'une première étude, réalisée sur le modèle. L'artiste allie une sensualité rubénienne à cette grâce légère empruntée au XVIII^e siècle. Entre les boucles de son abondante chevelure,



l'inconnue a glissé des pièces d'argent. Une lourde mèche enroulée retombe sur l'épaule, au-dessus d'une poitrine à demi dénudée. On retrouve ce type de mèche dans le *Buste de femme portant un diadème* (ill. 1). La jeune femme est coiffée d'un fez au pompon délicatement ouvragé. Ce couvre-chef, apparu au XIX^e siècle dans l'Empire ottoman, était traditionnellement porté par les hommes. Le sculpteur témoigne ici de cet orientalisme français plus rêvé que documentaire. Contrastant avec la peau diaphane, où les stries de l'outil sont à peine perceptibles, le vêtement de la jeune femme est richement orné, écho du passé d'orfèvre de l'artiste. L'étoffe damassée du boléro est agrémentée d'un large ruban à motifs géométriques. Sous le corsage en voile léger, une ceinture à perles et cabochons délicatement ciselés soutient la poitrine. Courante chez Carrier-Belleuse, cette minutie décorative est un précieux faire-valoir de la lisse beauté du visage. On connaît plusieurs versions de notre buste, conservées dans des collections particulières. Si toutes sont conçues sur le même principe, attestant d'un modèle unique aisément identifiable, le sculpteur a librement varié les détails. Ainsi,

à la différence du nôtre, les femmes des autres versions portent des colliers, qui varient d'une terre cuite à l'autre. Plusieurs bustes d'orientales en céramique émaillée furent enfin réalisés d'après ces terres cuites.

Carrier-Belleuse dessinait assidument pour préparer ses sculptures, mais réalisa également des œuvres indépendantes de tout travail plastique. L'Orient lui inspira notamment un pastel, *Jeune orientale à la bougie* (pastel sur carton, 106 x 73 cm, vente Marc-Arthur Kohn, 28 décembre 2002, n° 151).

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

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



Ill. 1.

Albert Ernest Carrier-Belleuse.

Buste de femme portant un diadème.

Entre 1860 et 1870. Terre cuite. H. 69 cm.

Paris, Musée d'Orsay, S RF 2010 5.



Émile-René MENARD

(Paris, 1862-1930)

21 | BUCOLIQUE

1925-1926

Huile sur sa toile d'origine

Signé E. R. Ménard en bas à gauche

Au revers de la toile, une composition rognée représentant probablement une leçon dans un couvent

On joint une lettre autographe de René Ménard : « Paris le 19 février 1926 Cher monsieur, mes tableaux destinés à l'Exposition de Bruxelles ont quitté hier mon atelier. Je vous remercie de m'avoir laissé pour cette exposition mon tableau « Bucolique » que vous venez d'acheter. Je désirais beaucoup que cette toile figure à Bruxelles. Mes tableaux seront de retour fin mars et je ferai porter de suite votre tableau chez MM Personnaz et Gardin. La glace réparée du tableau. Veuillez présenter à Madame Carlos Mayer mes respectueuses hommages et croyez à mes sentiments les meilleurs. E. R. Ménard. 126 Bd de Montparnasse »

72,5 x 112 cm

Provenance

- Collection Dr Carlos Mayer, Buenos-Aires.
- Argentine, collection particulière.

Exposition

- 1925, Bruxelles, Galeries des Artistes Français de Bruxelles.

Manifestée très jeune, la vocation artistique d'Émile René Ménard fut encouragée par son père, directeur de la *Gazette des Beaux-arts*. Avec ce dernier, le jeune homme séjourna régulièrement à Barbizon où la peinture de Corot, Millet, Diaz ou Daubigny fit écho à sa propre sensibilité. L'artiste hérita également de son oncle Louis Ménard, philosophe païen proche du mouvement parnassien, une fervente admiration pour l'Antiquité. Après une formation dans l'atelier de William Bouguereau, puis à partir de 1880 à l'Académie Julian, Ménard exposait pour la première fois au Salon en 1883.

René Ménard fut une personnalité attachante, aussi joviale dans ses relations que sérieuse dans son travail. « C'est un homme grand et vigoureux, au visage coloré encadré d'une barbe frisée, avec des yeux pétillants, malicieux, ironiques et bons, une expression joyeuse et saine », décrivait Camille Mauclair en 1914 dans *La Revue de l'art ancien et moderne*. Esthète, il aimait s'entourer de pièces de choix, tapis persans ou stucs de l'Italie médiévale, marbres grecs et chapiteaux romans. Sa carrière de paysagiste illustra une quête de perfection classique et un goût pour un Âge d'or idéal,

fruit d'une indépendance d'esprit qui héritait librement des grands maîtres comme Poussin, mais faisait peu de cas des tourments de son temps. Évoquant l'impressionnisme, Mauclair poursuivait ainsi : « Il semble que les querelles récentes sur la peinture aient encore moins existé pour René Ménard que pour ses amis. [...] René Ménard est tellement classique qu'il ne s'est pas même aperçu de tout le désordre fiévreux qui dure encore... »

Si c'est une Antiquité rêvée que veut traduire René Ménard, ses paysages n'en sont pas moins les reflets d'une nature attentivement observée par cet œil poète, comme l'attestent les nombreux carnets de croquis conservés par le département des Arts graphiques du Musée du Louvre. L'artiste voyagea beaucoup, au gré d'une carrière qui le mena en Sicile, à Rome, Venise ou Ravenne, mais aussi au Maroc et en Algérie, en Grèce et en Palestine. Les nombreux croquis rapportés ne se transformaient en tableaux que dans le secret de l'atelier. « Je ne travaille vraiment que chez moi, dans mon atelier, par étapes successives, sur les notes prises en plein air, sur des croquis saisis au moment fugitif où l'intensité de la lumière complète le paysage. Alors, je le décompose



rapidement, d'après ses valeurs, ses gradations, allant du plus clair au plus obscur » (cité par Gaulis in *L'Opinion*, 1914).

Peinte au verso d'une composition redécoupée, où figure une carmélite aux côtés d'une jeune fille devant une fenêtre ouverte sur un parc, notre *Bucolique* s'inscrit dans le corpus de ces grandes toiles arcadiennes conçues en atelier. Le titre donné par Ménard évoque les *Bucoliques* de Virgile, elles-mêmes tirées de la poésie pastorale grecque. Sous un ciel serein, au milieu d'un paysage méditerranéen traversé d'une rivière, quelques vaches paissent, entourées de bergers. De la conception unifiée découle un parfait équilibre : ciel et terre forment un harmonieux écrin, où les animaux et les hommes se déploient loin de toute évocation du quotidien ou du familier. D'autres tableaux très proches transmettent cette même sérénité, telle la *Bucolique : étude de décoration* peinte en 1921 et aujourd'hui conservée au Musée d'Orsay (ill. 1).

Si les premières années de Ménard furent caractérisées par une matière lisse, économe et fluide, la facture est ici plus vive, reflet d'une liberté offerte par la maturité. La touche riche et généreuse fait vibrer la lumière dorée de la fin du jour. Au milieu du troupeau, la figure humaine est caractéristique de la conception de Ménard : il présente un âge éternel, reflet d'une humanité idéale et factice. Loin des nymphes de Henri Gervex ou des belles de Paul Chabas, les jeunes femmes de Ménard ont l'hieratisme détaché des déesses grecques. L'une d'elle, à demi-nue, se penche à la rivière pour puiser de l'eau ; une autre, dans sa tunique souple, porte sur la tête une jarre. La troisième a la grâce discrète d'une chaste pastourelle. A leur côté, un homme nu rappelle l'importance de la figure masculine dans le travail de Ménard, à une époque versée surtout dans la célébration du « beau sexe ».

L'artiste tenait manifestement beaucoup à notre *Bucolique*, qu'il vendit à l'argentin Carlos Mayer. Après avoir été élu à l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles le 20 novembre 1925, Ménard exposa du 2 au 15 mars 1926 aux côtés d'Aman-Jean aux Galeries des Artistes Français de Bruxelles. Comme l'atteste une lettre autographe datée du 19 février 1926, il obtint de Carlos Mayer l'autorisation de présenter son tableau à l'exposition de Bruxelles avant de le lui remettre. La *Bucolique* y figurait au milieu d'une sélection d'œuvres emblématiques du travail du peintre : *Pastorales*, *Berger au soleil couchant*, *Baigneuses (lever de lune)*, *Paysage antique*...

« Comment résumer la poétique de Ménard ? Je dirai passion de la nature, passion de la beauté et du bel équilibre d'abord... L'amour du bon goût, du grand goût comme disait Gustave Moreau ; un sens de la pudeur tel qu'à la

pureté du nu grec, son idéal cependant, Ménard dans ses figures à trouvé moyen d'ajouter la chasteté ; ainsi sa personnalité se détache très singulièrement sur l'ensemble de sa génération. » (Georges Desvallières).

M.B.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- C. Guillot, « La quête de l'Antiquité dans l'œuvre d'Émile-René Ménard », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1999, p. 311-336.
- André Michel, *Peintures et pastels de Pierre Ménard*, Paris, Armand Colin, 1923.
- René Ménard. 1862-1930, cat. exp. Château-Musée de Dieppe, 1969.



Ill. 1.

René Ménard.

Bucolique : étude de décoration.

1921. Huile sur toile. 39 x 65 cm.

Musée d'Orsay, RF 1977 259.







ENGLISH VERSION

FRENCH TASTE II

16TH TO 19TH CENTURY PAINTING AND SCULPTURE

Catalogue by Alexandra Zvereva

With the collaboration of Marie Bertier

English Translation by Christine Rolland

Exhibition

From November 7th to December 22nd 2017

Open Saturday, November 4th and 11th

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

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

Loire Valley School

CHRIST SEATED ON A THRONE DECORATED WITH FLEUR-DE-LYS

c. 1500

Fine grained limestone, light ochre wash, traces of an old polychrome and gold highlights
46 x 40 x 26 cm. (18 1/16 x 15 3/4 x 10 1/4 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

The originality of the sculpture that we present here resides as much in the mark left on the body of the work itself by its turbulent past as by its singular, even unique, iconography and consequently, its timeless character.

Our sculpture was probably fractured for the first time at the Revolution, undoubtedly because of the fleur-de-lys decoration. Torn from its original setting, it was then brutally amputated from its upper part and filed down on all sides, so that it could be integrated into a building in cut stone. The sculpted groups from the Carmelite Convent in Tours met the same fate: broken and transformed into building blocks, they were rediscovered in 1968 during excavations (Tours, Museum of Fine Arts). In addition to having been reshaped, the front of our work, with its elements which protruded too much, was filled with plaster in order to give the whole the impression of a rectangular block. Curiously, this plaster saved not only the finely sculpted details from destruction, but also the delicate polychrome dominated by blue and gold.

Despite the mutilation, once extracted from the masonry and freed from

the additions, the work displays a high quality of execution. It is probably the Christ of the Passion, recognizable by his nudity and the drapery which covers his hips: Saint John the Baptist would have been depicted with a camel skin and a king could not appear with nude legs. Jesus is seated on a throne, according to the verse in the Gospel of Matthew: "When the Son of man shall come in his glory, and all the holy angels with him, then shall he sit upon the throne of his glory" (Mat. 25, 31). The presence of this throne separates it from the iconography of Christ in Bonds or Christ in Sorrow (Pensive Christ) which appeared in about 1470. The entire Passion was concentrated in the image, because it depicted the moment when the Redeemer, crowned with thorns and his hands bound, was presented to the people.

Our fragment, thus, is more likely to be a Christ in Majesty, probably that of the Last Judgment, even if he was usually depicted seated on a rainbow and with a cape covering his legs, as in the illumination by Jean Colombe in the *Hours of Louis de Laval* (BnF mss lat. 920, fol. 335). What is especially striking are the lily flowers scattered across the front of the throne, making the iconography even more complex and exceptional; divine justice is merged with royal justice. It is difficult to imagine such an association of sacred and profane in a church sculpture. However, this Christ could have been part of a tomb of a great servant to the Crown, as the ambitious programs of these sculptural groups sometimes led artists to stray from conventional iconography. The sides of the throne where scrolls and profiles can be detected on the medallions could be more easily apparent there than in a sculpture presented in a tabernacle.

Our sculpture is fairly representative of sculpture in the Touraine during the first Renaissance, guided by artists such as Michel Colombe and Guillaume Regnault, in which measure and equilibrium appear as dominant characteristics. The soft folds and throne ornamentation with seeds and flowers which belong to classical vocabulary confirm a date around 1500. At the same time, the constantly perceptible quality in the sculpting of volume, the elegance of draperies, and the refinement in handling of flesh, indicate a skilled sculptor. Comparison with the anonymous *Saint John the Baptist* in the parish church of Saint-Martin of Audrèche (limestone, H. 133 cm.) is particularly convincing. In addition to the graceful lines of the legs, one can notice the use of ochre wash, the marked naturalness in the pose, the handling of the soft folds, and the drapery edges which have been made as fine as possible in view of material constraints

A.Z.



2

Michel DORIGNY

(Saint-Quentin, 1617 - Paris, 1663)

VENUS AND ADONIS

c. 1640

Oil on canvas

98.5 x 78.5 cm. (38 ¾ x 30 ⅞ in.)

Provenance

- Paris Sale, November 12th, 1814, lot 48 (*Départ d'Adonis pour la chasse, par S. Vouet [...] Haut. 39 p. 6 l., Larg. 28 p. 9 l., about 107 by 78 cm.*) (Departure of Adonis for the Hunt).
- Acquired by François-Simon-Alphonse Giroux (1775-1848), Paris.
- His Sale, Paris, Hôtel de Bullion, November 24th-26th, 1818, lot 137 (Simon Vouet, *Vénus faisant tous ses efforts pour retenir Adonis partant pour la chasse. Des amours environnent le jeune chasseur pour s'opposer à son départ. Haut. 37 p. larg. 30 p., about 100 by 81 cm.*) (Venus doing everything she can to keep Adonis from leaving for the hunt. Cupids around the young hunter trying to block his departure).
- Acquired by François Heim Gallery, Paris, in the 1990s.
- France, Private Collection.

Born into a distinguished family in Saint-Quentin, Michel Dorigny embraced painting as a vocation. In February 1630, he entered into a five year apprenticeship under Georges Lallemand, one of the most well-known painters in Paris. He next frequented Vouet's studio and by 1638, made his presence known with seventeen etchings by Dorigny after paintings by the master chosen by Vouet himself. These included two ovals, *Venus and Mars* and *Venus and Adonis* which had a poetic finesse characteristic of a painter rather than an engraver (ill. 1-2). In fact, the reproduction of his master's and future father-in-law's works constituted only part of Dorigny's activities, as he was mainly occupied with "works of painting." The young artist also participated in many of Vouet's undertakings in decoration, as much with drawing studies as brushed ones, but he also furnished a good number of easel paintings destined to embellish rich Parisian dwellings.

It's not surprising that Dorigny's first production was strongly marked by Vouet's influence. The series of five paintings of the *History of Diana*, dated by Arnauld Brejon de La Vergnée to before Vouet's death in 1648 and conserved in the Museum of the Petit Palais and in private hands come to mind. (ill. 3) Two of these paintings are oval like Vouet's *Venus* and their execution is very fine and close to the master's: *Diana and Actaeon* and *Diana's Departure*. With their lively sparkling light, saturated colors, and heavy voluminous figures, *Pan and Diana*, and *Latona with Apollo and Diana* can, in fact, be favorably compared with our work which was almost certainly realized during the same period.

Like the *Diana* series, our picture had a decorative vocation and was intended to embellish a grand Parisian mansion. It is not impossible that it was also part of a series which would have had, for example, a theme of the Gods of Olympus. However in the actual state of our research, none of Dorigny's extant paintings seem to constitute a pendant for *Venus and Adonis*.

The story taken from Ovid's *Metamorphoses* (X, 519-739), describes both the power and limits of love. Venus, struck with passion for the superb hunter, renounces celestial pleasures and, with "her clothing caught up to her knee," wanders through the woods in order to be near her lover. She fears the dangers of the hunt and warns the beautiful young man about the wild beasts. But the love which had succeeded in transforming the goddess proves to be powerless to change Adonis. His passion for hunting overrides his feelings: he pursues a wild boar which wounds him, and he dies in Venus' arms.

By depicting this famous theme in his turn, Dorigny was in all likelihood inspired by two paintings by Vouet which he engraved in 1638: *Venus and Adonis* and *Venus and Mars*. From the first, he borrowed the goddess' desperate embrace seen partially from behind and Adonis' impatience to be off, that is, the body language which Vouet had taken from Titian's canvas painted for Philip II. In a letter to his royal patron, Titian explained the audacious choice of depicting Venus from the back by the desire to give variety to the king's large collection of nudes. As for Vouet's second painting, *Venus and Mars*, Dorigny imagined a bed of gilded wood and heavy red drapery, whereas even Ovid situated the scene in a forest in an improvised resting place at the foot of a poplar.

Furthermore, our work seems to be equally indebted to the *Venus at her Toilette* realized by Vouet in about 1640: one sees the same saturation of space, similar predominance of reds and lapis-lazuli blues, comparable liveliness in all the figures, and gestures which are sometimes very similar. Nonetheless, our picture remains completely unrelated to the new version of *Venus and Adonis* which the master made in about 1642, and which Dorigny engraved a year later (J. Paul Getty Museum, oil on canvas, 132.7 x 96.5 cm. inv. 71.PA.19). Vouet preferred the moment when Venus narrated the story of Atalanta to Adonis: the young man is all ears and the goddess not yet the least worried. This fact makes it

possible to situate our canvas early in Dorigny's career, in the very early 1640's when, although strongly influenced by Vouet, he already appeared as a painter with his own style.

The artist interprets the myth through movement. A whirlwind agitates hair and leaves in trees, inflates the red curtain which releases winged cherubs, wraps the orangey drapery around Adonis' body, but lets the goddess' blue tunic flow in a stream across the dazzling whiteness of her lower back. Light traverses the fabrics and flesh, tints the shadows, and produces reddish reflections on Venus' face and the cherubs' bodies. More than Vouet, Dorigny liked story-telling. His Adonis is vigorous and resolute, with firm gestures and half-open mouth as if he were talking to his loved one. Venus is supplicating, uneasy, but also powerless. In a determined but useless effort, Cupid tries to hold the young hunter back, while the dogs pant impatiently. A *pentimento* made visible by the thinning of the pictorial layers shows that the dog's head originally was in a different position, his muzzle touched Adonis' hand. The animal now stares at Venus' face and makes the scene even more intense.

A.Z.

We would like to thank M. Dominique Jacquot, Head Curator of the Strasbourg Musée des Beaux-Arts for having confirmed the attribution of our work after first-hand examination. The picture will be included in the artist's catalogue raisonné being prepared by M. Damien Tellas (Paris-Sorbonne University).

General Bibliography (Unpublished Work)

- Arnauld Brejon De Lavergnée, "Nouveaux tableaux de chevalet de Michel Dorigny," S. Loire (dir.), *Simon Vouet*, Colloquium acts, 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*, years 1982, 1984, pp. 63-67.



3

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

PORTRAIT OF A LADY WITH HER DOG

1650

Oil on Canvas.

On verso of relining, copy of signature from the original canvas: *L. Ferdinand laîné / Fecit 1650.*

91.3 x 72 cm. (35 ¹⁵/₁₆ x 28 ³/₈ in.)

Provenance

- France, Sologne, Private Collection since at least 1850.

The Elles, nicknamed "Ferdinand" or "Elle Ferdinand," constituted a family of painters originally from Flanders who were active between 1601 and 1717. The first one, Ferdinand Elle (c. 1580-1637), probably from Malines, came to France at the beginning of the 17th century. A Protestant, he worked first at Fontainebleau before settling in the Parisian quarter of Saint-Germain-des-Prés, whose management, in contrast to the Parisian guild, took advantage of the franchises conceded by the abbey to welcome foreign painters readily. As his name lacked originality, he became known by his first name, Ferdinand, which was subsequently adopted by his descendants in order to indicate the studio's continuity: these included his two sons, Louis Elle the Elder or the Father, and the engraver Pierre Elle (1617-1665), and then Louis' son, Louis Elle the Younger (1649-1717).

In 1648, Louis Elle the Elder, master in the guild of Saint-Germain,

figured among the founding members of the Royal Academy of Painting and Sculpture, although he doesn't seem to have participated in the deliberations which led to the creation of this institution. Already before that date, he was one of the most prominent portraitists in the capital and counted the grandest names from the court among his clients.

A Professor since 1659, Elle Ferdinand was excluded from the Academy on October 10th, 1681, along with the other Protestant artists, including his son Louis the Younger who had been received as an academicien two months earlier. The revocation of the Edict of Nantes, on October 18th, 1685, obliged the artist to choose between conversion and exile. Pragmatic, Louis the Father renounced Protestantism on December 30th, a fact which permitted his immediate reintegration into the Academy and return to a state of grace, as can be seen by the *Portrait of the Marquise de Maintenon accompanied by her niece*, commissioned in 1688 for the Royal House of Saint-Cyr (Versailles, inv. MV 2196).

Our picture is a society portrait, although less solemn and codified than most of Louis Elle's works. With its neutral dark background which isolates the sitter and brings her closer to the viewer, it is among the most "Flemish" of the artist's paintings. He transcribes the ladies' features more faithfully than usual, and thus forgoes the idealization usually found in court effigies.

The young woman, whose identity is not possible to determine currently, is depicted seated in a leather covered chair whose red hues are echoed in the bow on her sleeves and her ruby lips. The artist specially employs a melting virtually Van Dyckian brushstroke for the delicate luminous pinkish flesh tones and vaporous curls, and lingers over the sitter's deep blue gaze. Everything else be it the dress in silver cloth embellished with fine braid trim, the lace ruffles on the sleeves, or the lap dog's silky fur, is handled with an alert and scrupulous brush in shades of cool grays and warm tans. The painting thus acquires a sober elegance in keeping with the lady's attire which is both costly and exquisite with its low neckline modestly covered by a fine muslin tucker.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Elodie Vaysse, *Les Elle « Ferdinand », la peinture en héritage. Un atelier parisien au Grand Siècle (1601-1717)*, Thesis for the 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*, exh. cat. Nantes, Museum of Fine Arts. Toulouse, Augustin Museum. Paris, Somogy, 1997.



4

Charles-Alphonse DU FRESNOY

(Paris, 1611 - Villiers-le-Bel, 1668)

ALLEGORY OF FAITH

c. 1660

Oil on canvas

69 x 87 cm. (27 3/16 x 34 1/4 in.)

Provenance

• France, Private Collection.

Charles-Alphonse Dufresnoy or Du Fresnoy is known more for his theoretical writings and his tables of ancient measurements than for his pictures which have not been studied much. Son of an apothecary, he abandoned his medical studies in order to devote himself to his two passions, poetry and painting. First a student of François Perrier, he then entered Simon Vouet's studio where he became friends with Pierre Mignard: their friendship lasted until the artist's death.

In 1634, Dufresnoy went to Italy where he remained for twenty years and was joined in 1636 by Mignard. Félibien, who had known the two artists in Italy, later remembered that "These two friends never left each other, and that is why they were called "The Inseparables" in Rome."¹ Mignard and Dufresnoy lived in the same lodgings, frequented the academies together to draw after the model, and copied the same works by Raphael. Both held Titian's works and antiquities conserved in the pontifical city in especially high esteem.

Dufresnoy's lively erudite mind led him first towards Poussin whose broad knowledge and sense of composition he admired so much, that in his drawings he wished to approach his style. Some of the paintings from his Roman period are derived directly from the master's sketches and were engraved under Poussin's name. It is only recently that Jacques Thuillier, Pierre Rosenberg, and Louis-Antoine Prat succeeded in isolating Dufresnoy's drawings from the mass of graphic oeuvres attributed to Poussin. In a variety of techniques, his rapid sketches affirmed his taste for poetry and fables in a relaxed elegant hand. They also reveal a delicate perpetually unsatisfied temperament which engaged in multiple

studies and quests in the preparation of pictures. Two paintings signed and dated 1647 also belong to the artist's Italian period: *The Arrival of Venus on Cythera* and *The Coloring of the Rose (La Teinture de la Rose or Vénus aux Amours)*, formerly conserved in Sans Souci, Potsdam. While these pictures owe much to Poussin, they have a refinement and classicism which evokes Albani.

After a sojourn in Venice, Dufresnoy returned to Paris via Bologna in 1656 and received his first commissions, including several paintings for the Château de Raincy, built by Jacques Bordier, supervisor of the Regent Anne of Austria's finances. Dufresnoy's *Saint Marguerite*, dated 1656, painted for the church of the same name in Paris, indicates a distancing from Poussinesque models (Evreux, Museum of Fine Arts). Here the artist reinterprets Raphael's *Saint Marguerite* (Paris, Louvre Museum) in a style that owes as much to Domenichino as to Mignard. The latter returned to France in 1658 and associated Dufresnoy into a few grand decoration projects, such as the Cupola of the Val-de-Grâce. It is not possible now for us to determine the extent of the collaboration. On the pretext of a commission from Val-de-Grâce, in 1663, the two friends indicated in a letter addressed to Le Brun that they refused to take on duties at the Royal Academy of Painting and Sculpture.

Deliberately staying outside Academy circles, Dufresnoy made friends with Molière and especially with Roger De Piles. It was primarily as an art theoretician that he became known in the Parisian art world, mainly on account of his Latin poem in fifty-five verses entitled, *De Arte graphica*. Begun between 1640 and 1645 when the artist was still in Rome, it was published by Mignard in only a few examples in the year of his death. A translation into French by Roger de Piles appeared the same year and was supplemented with another of Dufresnoy's texts, the *Sentiments sur les Ouvrages des principaux & meilleurs Peintres des derniers Siècles*.

Dufresnoy's painted oeuvre was reconstituted by Jacques Thuillier and especially Sylvain Laveissière who, including autograph versions, attributed more than twenty pictures, to him. The three that were already cited figure amongst them and are the only ones signed. A few other paintings have since augmented this modest corpus which is nonetheless representative, because Dufresnoy, who was quite an exacting perfectionist, painted very little and slowly. Roger de Piles estimated that his "history pictures" only numbered about fifty:

"The time he devoted to reading and discussing Painting to enlightened people whom he found willing to listen left him little time for working; he seemed, for that matter, to have difficulty painting, either because his profound Theory held him back, or because never having learned from anyone how to handle the brush, he had contracted a style which was not very expeditious."²

Our painting follows the rediscovery of the first known allegorical painting by Dufresnoy, *Allegory of Painting*, which entered the Museum of Fine Arts in Dijon in 2006, and depicts a young woman painting a winged spirit (*ill. 1*). One of his more ambitious known pictures, the *Allegory of Painting* is surprising for its refined iconography which is entirely liberated from Cesare Ripa's tutelage. The latter's famous *Iconologia*, published in Rome in 1593 and re-edited many times, was otherwise followed very closely in 17th century painting, particularly in France. Our canvas is characterized by the same independent scholarly invention as the *Allegory of Painting*, but with even more complexity. Together the works show that Roger de Piles was absolutely correct when he said that Dufresnoy had a mind and memory filled with "a lot of knowledge" and that his conversation was "full of digressions."³

Their attributes are so numerous that the three protagonists in our painting resist any attempts at interpretation using Ripa's *Iconologia*. The young imperious half-nude woman draped in white and holding a sun in her hand is surely Truth, but her brilliant star bears a Hebrew word: religion or faith (אמת). This word determines the angle under which it is appropriate to interpret Dufresnoy's composition.

Beside Truth stands a helmeted Minerva or Pallas, symbol of Wisdom and Reason, while the serpent wrapped around her left arm is the most eloquent attribute of Prudence. Under Truth's throne is stretched an old man with a fish tail who cannot be Triton, but rather Falsehood, even though in Ripa he is endowed with two entwined serpent tails. The artist no doubt wished to avoid all confusion with Minerva's serpent. In place of Falsehood's other attributes (a bouquet of flowers with a common snake and hooks), the artist depicts a mask that has fallen on the ground and a burning smoking torch. This, in Ripa, is one of the attributes of Calumny, Discord, and Impiety, the vices which Faith combats: Truth sets her feet on the monster, ready to crush it.

Leaning towards her, Minerva points to a child who is standing at the foot of the platform. The Goddess of Wisdom seems to wish to entrust him to Faith. The boy puts his index finger to his lips in a gesture of silence, *signum harpocraticum*, a reminder that only silence makes it possible to unveil mysteries which are inaccessible through knowledge. The almost nude child reproduces almost exactly Harpocrates' iconography and pose in antique statuary which Dufresnoy knew perfectly. As for the fish held in his left hand, it is the attribute of the Power of Love and of Penitence in *Iconologia*. An allegory of the *Vita breve* who holds a dried fish can also be found in Ripa. The hourglass seems to have similar significance: the sand has run out entirely. Finally, the fish also has strong Christian connotations: time consumed announces the hour of Judgment.

This erudite allegorical painting is also characterized by equally studied organization of space, which is delimited by the stone steps, an empty pedestal on the left, a red curtain, and a parapet behind which opens a vast magisterial landscape. The distribution of figures in a supple diagonal is balanced. They are bound together by their gestures and gazes, while the child's eyes interrogate the viewer. The artist admirably combines Poussin's rigor, Albani's delicacy, the gravity of de La Hyre's Parisian Atticism, and Mignard's refinement. The sweetness emanating from the young boy's figure where the light accents on the fingers extend across the back of the hand is, nonetheless, Dufresnoy's own characteristic touch. Truth bears the gracious forms of the goddess of love in *Venus at Cythera*, and the servant's perfect Greek profile in *The Abduction of Europa* (Lille, Palace of Fine Arts), although old restoration somewhat altered the pictorial layer in this area. Furthermore, possible collaboration with another artist is not to be excluded.

The pictorial substance is quite varied, going from a smooth surface in the flesh to stumped contours and architectural details, to discreet impastos of light hues in the reflections, not to mention a broad visible brushstroke in the supple gently falling drapery folds. The vibration of the coloring in warm chords highlighted by the sparkle of brighter notes, – yellow ochre, lapis blue, lake red - the rays of sunshine which caress the flesh and are reflected in Truth's fabrics and hair, the attentive rendering of details, constitute a multitude of elements which reveal the delicacy of a painter who was both erudite and sensitive.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Jacques Thuillier, "Propositions pour : II. Charles-Alphonse Du Fresnoy, peintre," *Revue de l'Art*, n° 61, 1983, p. 29-52.
- Jacques Thuillier, "À propos de Charles-Alphonse Du Fresnoy : du Maître de Stockholm au Maître de Cassel," *Revue de l'Art*, n° 111, 1996, pp. 51-65.
- Sylvain Laveissière, "Les tableaux d'histoires retrouvés de Charles-Alphonse Du Fresnoy," *Revue de l'Art*, n° 112, 1996, pp. 38-58.
- Sylvain Laveissière, "Un alter ego de Mignard : le peintre Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668)," J.-C. Boyer (dir.), *Pierre Mignard "le Romain"*, Colloquium Acts, Paris, 1997, pp. 93-115.
- Sylvain Laveissière, "Dufresnoy (Charles-Alphonse)," *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. XXX, Munich-Leipzig, 2001, pp. 375-378.

¹ André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5^e partie, Paris, 1688, p. 282.

² Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, Jacques Estienne, 1715, p. 491.

³ *Ibidem*, p. 493.



5

Michel ANGUIER, Studio of

(Eu, 1612 - Paris, 1686)

VERTUMNUS, STATUE PROJECT FOR SCEAUX GARDENS

c. 1670

Terracotta, traces of old wash

H. 53.9 cm. (21 ¼ in.)

Provenance

- United States, Private Collection.

In the *Supplement* to the first volume of his *Antiquité expliquée et représentée en figures* which appeared in 1724, Dom Bernard de Montfaucon, member of the Academy of Inscriptions and *Belles-Lettres*, noted in reference to Vertumnus,

"The most beautiful Vertumnus that has yet been seen is that of Seau [*sic*]: it is a marble statue three feet high. Its head resembles Jupiter's so perfectly that one would have taken it for him, if all the symbols didn't indicate that it is surely Vertumnus. He is crowned with ears of wheat, a definite indication of a god of the countryside."¹

The description is accompanied by an engraving (*ill. 1*) which is surprising in the quantity of perfectly conserved details and especially the incongruous presence of a dog which the scholar preferred to omit. In fact, this finely snouted animal comes straight from *Diana the Huntress* and proves to be very close to that of the *Portrait of a Roman Lady as Diana* from Cumes (Louvre Museum, inv. MA 247).

In 1724, the Château of Sceaux belonged to the Duke of Maine, the king's legitimated son, but the sculpture collection which embellished the park belonged to the preceding owners of the domain, Colbert and his son, the Marquis of Seignelay. Between 1670 and 1690, André Le Nôtre had created vast gardens for them where close to three hundred statues, busts, terms and vases, copies of antiques or works by the greatest sculptors from the reign of Louis XIV: Michel Anguier, Pierre Puget, Gaspard Marsy, François Girardon, Jean-Baptiste Tuby, Antoine Coysevox, and Jean-Baptiste Théodon.

The domain was confiscated as national property in 1793 and the statues dispersed between the Parisian gardens of Luxembourg and the Tuileries, as well as the *Muséum* (Louvre Museum), and Alexandre Lenoir's Museum of French Monuments. Traces of the Sceaux *Vertumnus* were lost at that time, and only thanks to Bernard de Montfaucon was it still described in 19th century publications on mythology

This *Vertumnus* now appears to be closely related to a marble statuette from Paros which came from Cardinal Richelieu's antiquities collection, which was the largest in 17th century France with approximately four hundred works distributed between mainly the Palais-Cardinal (now the Palais Royal) in Paris and the Château of Richelieu in the Poitou. The little *Vertumnus* is mentioned in a visitor's anonymous account of Richelieu,² and then in a description published in 1676 by Benjamin Vignier, governor of the château for Armand-Jean Vignerot du Plessis, the Cardinal's grandnephew. Vignier confused it with Proteus and gave its placement as in the Queen's study in the right wing, "on the corners of the cornice of the paneling," with an urn, a *Cupid*, and an *Aesclepios*.³ Moved during the following century to the King's study,⁴ the statuette, despite being "broken into several pieces," was chosen in 1800 by Léon Dufourny and Ennio Quirino Visconti for the Central Museum, the future Louvre Museum, where it still is (*ill. 2*).

As opposed to most of the other pieces which came from the Château of Richelieu, the *Vertumnus* was not "de-restored," although even then only the head, torso, and thighs were antique.⁵ Thus it remained as it had been in the 17th century – apparently completed in Italy before its acquisition by Cardinal Richelieu. Even if many of the elements date to the years 1620-1630, such as the pruning knife in the right hand (now broken), the iconography comporting a mature man's face crowned with ears of wheat, a he-goat skin knotted at the shoulder and folded over the left arm, as well as the fruit and vegetables it contains, do go back to the second century.

Dating to the second half of the 17th century, our terracotta, in spite of

its small size, is not a casting from the antique *Vertumnus* in the Louvre, although the practice was current at the time. It is a reinterpretation which respects the iconographic details and is reinforced by the classicizing tradition in statuary during Louis XIV's reign. The artist corrected body proportions so as to make them conform more to classical canons. He also modified the leg position to obtain an elegant *contrapposto* and suggest movement: he probably had the Richelieu *Alexander Severus* as a source of inspiration (Louvre, inv. MA 890). For that, the sculptor had to move the tree trunk which assures stability, tilt the terrace, suppress the club, and enlarge the goat skin to support the volume of fruit. The sculptor arranged the divinity's hair, suppressed the cord at the back of the crown of wheat, and, as was often the case at the time, concealed the genitals under a fig leaf. Inspired no doubt by a *Diana the Huntress*, he added the dog which brings a touch of gracefulness and advantageously camouflages the thickness of the trunk. Finally, a proof that the statuette was probably preparative to a marble, *Vertumnus'* right arm is placed close to the body so as not to weaken the stone by excess weight caused by the pruning knife.

The engraved depiction of the Sceaux *Vertumnus* (ill.1) corresponds in almost all points to our statuette. The few slight differences can easily be explained, on the one hand, by the transition from terracotta to marble, and on the other, by the artist's imagination as he sought to display all sides of a statue in the round. The most important modification concerns the shoes worn by the Sceaux *Vertumnus*. Exactly the same can be found in the antique statue of *Antinous as Aristaeus*, acquired in Rome by Cardinal Richelieu for his château under the name of *Vertumnus with the features of Antinous* (Louvre, inv. MA 578.)

Everything leads us to believe that the Sceaux *Vertumnus* was not an antique sculpture, but a 17th century creation inspired by 2nd century marble sculptures conserved at the Château of Richelieu. Although traditional iconography preferred depicting the god of gardens as a young man holding fruit or a cornucopia, our terracotta's artist attempted to make it as much like the original example, despite the accumulation of misleading attributes. These attributes nonetheless correspond fairly well to this god whose very name comes from the Latin verb signifying "to change." Protector of gardens and orchards who looks after the fertility of the ground, *Vertumnus* had the ability to change appearance as he wished and he used this artifice to seduce Pomona. In Ovid's *Metamorphosis*

(book XIV), he appears to the nymph in the form of a herdsman with a goad, a vine-grower with a pruning knife, then an "uncouth reaper" with ears of wheat in a basket and the "temples bound with hay," a fisherman with his rod, a soldier with a sword, and finally an old woman with a staff. The presence of this unusual *Vertumnus* at Sceaux seems linked to the work at the so-called Little Academy, the future Academy of Inscriptions, founded by Colbert in 1663 to orient artists' allegorical or mythological creations by verifying their exactness and composing the emblems or mottos.

The question of our terracotta's artist remains to be clarified. The great finesse in details, perfect assimilation of diverse influences, anatomical accuracy, clay worked very densely without any trace of tools except in the tree trunk and terrace: all indicate the hand of an experienced artist. Although the manner is deliberately antiquating, we don't believe that either Girardon's or Puget's suppleness or Coysevox' or Théodon's sensitivity can be seen here. Instead, it manifests the powerfulness which was the attribute of the preceding generation. It is tempting to relate this *Vertumnus* to a series of gods and goddesses realized in 1652 by Michel Anguier for Sceaux, of which a few terracottas exist that are the same height as ours. However, not only is there no trace in the written sources of a *Vertumnus* by Anguier, but above all, our statuette has neither the sculptor's sometimes Berninian passion or spirit, nor the pronounced musculature of his male nudes, as can be seen in the *Melancholic Pluto* whose pose is fairly close.

A.Z.

¹ Bernard de Montfaucon, *Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures, tome premier, les dieux des Grecs et des Romains*, Paris, 1724, liv. IV, chap. X, p. 172.

² *Relation de voyage d'un visiteur anonyme au château de Richelieu au dix-septième siècle*, ms Rawlinson D. 1041, Bodleian Library, Oxford, fol. 150 v°, pub. Marie Montembault, John Scholder, *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris, RMN, 1988, p. 122 sq.

³ Benjamin Vignier, *Le Chateau de Richelieu ou l'Histoire des Dieux et des Héros de l'Antiquité avec des Réflexions morales*, Saumur, 1676, p. 76.

⁴ Incorrectly named "Priapus, god of gardens."

⁵ See Jean-Luc Martinez (dir.), *Les Antiques du Louvre. Une histoire du goût, d'Henri IV à Napoléon Ier*, Paris, Fayard, 2004, p. 221.



6

Claude CHARLES

(Nancy, 1661 - 1747)

FOUR ALLEGORIES:
ARCHITECTURE HOLDING
THE PLAN FOR THE CITADEL
IN NANCY WITH THE ROUND
CHAPEL IN THE BACKGROUND (A);
ASTRONOMY (B); GEOMETRY (C);
SCULPTURE WITH THE BUST OF
CHARLES V OF LORRAINE (D)

c. 1700

Four paintings, each oil on canvas

133 x 76.5 cm. (4 ft. 4 ³/₈ in. x 29 ¹⁵/₁₆ in.) each
(except *Geometry* H. 132 cm.) (4 ft. 3 ³¹/₃₂ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

“Claude Charles had fresh coloring, much facility in composition and in his manner of drawing; he loved the work, he always took pleasure in training his students, of whom a large number were a credit to him.”
Augustin Calmet, *Bibliothèque Lorraine ou Histoire des Hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine*, Nancy, A. Leseure, 1751, p. 165.

In 1697, after several decades of French occupation, the city of Nancy was restored to Duke Leopold I of Lorraine who was exiled in Austria. In 1698, on November 10th, the Duke and his wife, Elisabeth-Charlotte of Orleans, made their “joyous entry” into the city whose splendor was mainly due to the ephemeral decoration conceived by the painter Claude Charles.

The son of Jean Charles who was Prosecutor at the Bailly, a scrivener in Nancy, and a Councilor in City Hall, Claude Charles' first apprenticeship in the 1670's was in Epinal under Jean-Georges Gerard who had been to Rome and benefited from a certain reputation as a painter of sacred history. Shortly after 1677, Charles went to Rome where he lived eight years, and made the most of the presence of a Lorraine community which included many artists. In the Eternal City, the painter frequented both the Academy of France which was open to everyone who wished to draw when a model was posing, and the Academy of Saint Luke which also welcomed foreigners. His real masters were the Florentine Giovanni Morandi (1722-1717) and especially Carlo Maratta (1625-1713), who was at the height of his career and uncontested leader of the Roman School. Charles was profoundly influenced by his style and conserved a taste for broad compositions throughout his life.

Back in Italy, the artist stopped in Paris where he must have also found numerous compatriots. If the Parisian sojourn remains poorly documented, Charles' style is evidence of intimate knowledge of the art of Charles Le Brun and the painters of the Academy. In about 1688, the painter returned to Nancy: in 1690, he married Anne Racle, who was from a family of fine metal smiths and engravers. The artist rapidly forged a solid reputation and was, when Leopold I arrived, considered the best painter in Nancy, along with Charles Herbel (1642-1702), who was son-in-law of Claude Deruet and had made two trips to Vienna under Duke Charles V of Lorraine.

Thus, it was natural that the prince entrusted Claude Charles with many important commissions. In 1701, Charles was appointed First Painter, and then he became Herald of Arms of Lorraine. The following year, Charles became Painter to the City of Nancy, and then the first Director of the Academy of Painting and Sculpture of Nancy which he helped found. A man with tremendous culture, the artist refused nonetheless the letters of nobility which were offered to him by Leopold I.

Claude Charles practiced all the painting genres and techniques, from monumental frescos to miniatures, from portraits to grand religious compositions. The latter, mainly conserved *in situ*, namely in the Cathedral, the Church of Saint Nicolas, and in the Franciscan Chapel in Nancy, were spared the ravages of time. Of the profane works, however, only an *Aeneas and Anchises* whose provenance is unknown gives a fairly positive and precise idea of his talent (*ill. 2*). The locations of *Charity*

(65 x 47 cm.), and *Peace Giving Her Hand to Justice with Abundance Descending from Heaven* (69 x 53.5 cm.), catalogued in the late 19th century in private collections, are no longer known.

In fact, allegorical painting represented a large part of the artist's activity, especially in the service of Leopold. Charles painted two ceilings in the Ducal Palace, which was poorly maintained during the French occupation and renovated at great cost to the prince as soon as he settled in Nancy. The first, in the Duke's bed chamber and realized monochromatically by 1698, depicted a *Triumph of Painting, Sculpture, and Architecture*, a real manifesto of State patronage. The second, painted three years later in the study, celebrated the *The Glory of the Great*, by using allegories and "genie" or winged spirits to evoke the exploits of Leopold's father, Charles V, against the Turks. It consisted of a coffered ceiling in stucco in the spirit of Le Brun's salons in Versailles. The artist subsequently delivered five paintings on canvas of the *Loves of Psyche and Cupid* for Elisabeth's Charlotte's study. In 1708 for the château de Lunéville, he realized *Hymen presenting Peace to the Lorraine* accompanied by the figures of Abundance, the Arts, and in the architecture painted by Giacomo Barilli and Joseph Gille (known as Provençal): *Apollo, Painting and Drawing* in the center; *Architecture and Fame* on one side; *Tragedy and Music* on the other.

Leopold I was not the only one to solicit Claude Charles. With Barilli, he did the fresco décor of the salon and stairwell of the mansion of Jean-Baptiste de Mahuet, first President of the Sovereign Court. The general theme was a panegyric of the magistrate's virtues symbolized by figures of women in an ideal setting of an Italianate garden enlivened by structures and fountains. Charles' paintings embellished the mansions of Lunati-Visconti and Lupcourt, as well as Aulnois, Frouard, and Houdemont Castles.

All of these works have disappeared. One can now only barely judge from the drawing, known from a photograph, for the frontispiece of the 1710 edition of the *Histoire de Lorraine* by Dom Calmet (ill. 3). The vertical format, scenic organization of space, and general composition with a buxom figure of History writing under the gaze of Time and Hercules, the regular distribution of attributes, and the open background correspond exactly to the four *Allegories* which we present here. History's laurel-crowned head is an almost perfect replica of our *Sculpture*, while her tunic slipping off her shoulders and threatening to reveal her breast is that of our *Geometry*. The typology of the female faces, the drawing of hands of slightly too long arms with pronounced musculature, voluminous draperies with colored linings, softened luminosity, and refined coloring recur in the work of Claude Charles, and remove all doubt as to the attribution of the group to this Lorraine artist. They are thus his only known allegorical works.

The reproduction in *Architecture* of the plan of the Nancy Citadel engraved by Nicolas De Fer in 1693 makes it possible to date the creation of this group very precisely to the very end of the 17th century. In fact, the Treaty of Ryswick made it possible for the ducal family to return to Nancy under the condition of demolishing the fortifications of the New City and part of the Old City. The destruction of the bastions and ravelins began by 1698 and was finished less than a year later. The plan of the city was profoundly transformed, but the memory of the fortifications lived on until the next big survey in 1720 for the *Histoire de Lorraine* by Dom Calmet who reproduced the contours in dotted lines. The great proximity of our suite of *Allegories* with the Louis XIVth's art and the grand Parisian 17th century interiors, the borrowings from Charles Le Brun, as well as the reminiscences of the Bolognese School, of Nicolas Poussin and of Charles Mellin also indicate a date around 1700.

Undoubtedly realized for the decoration of a study, our series of *Allegories* probably isn't complete. Already the choice of disciplines is curious: sculpture and architecture, but not painting; geometry and astronomy, but not arithmetic nor music. Furthermore, in three pictures, the light comes from the left and in only one, *Geometry*, from the right. If it is supposed that the paintings were distributed symmetrically in the room and the placement of the shadows corresponded to the windows, then at least four pictures are missing. It should be noted, nonetheless, that the survival of even four elements of the decorative scheme is quite exceptional.

If the series presents great stylistic unity, each element possesses its own composition which is perfectly distinct from the others. *Architecture* is enthroned on stairs under massive columns and green drapery. She holds a compass and points her index finger towards the map of Nancy which a winged spirit presents her. The Allegory looks at the viewer and seems majestic in her violin and green clothing, with a *cangiante* drapery in blue and ochre. At her feet are placed other attributes of architecture used by winged putti: a level, a book about the orders, a square. Last, behind her rises a building with a cupola which largely resembles the funerary chapel of the Dukes of Lorraine next to the Church of the Franciscans.

Astronomy stands in a space marked out by a red drapery. Little wings decorate her head and her tunic is light yellow and night blue. Her eyes turned to the sky, she measures Pythagorean squares with a compass held by a young spirit without wings. The background is blocked by a large celestial globe rising from a pedestal.

The terrestrial globe, positioned on the ground, is present in *Geometry*, personified by a young woman draped in pale pink and crimson. As opposed to her companions, this allegory is seen in a verdant landscape. At her side, a spirit holds a theodolite or graphometer, while little putti measure distances on the globe.

Finally, *Sculpture*, draped in red-violet and yellow-green, her head crowned with laurel, works on a marble representing Fame. On the edge of the wall which separates the room, similar to that in *Architecture*, from a park planted with trees, are placed the *Farnese Hercules* and a bust similar to that of *Duke Charles V* after the portrait by William Wissing (1655-1687) and broadly diffused through the engraving by Jacob Gole. On the bottom, a small putto finishes a clay head, while a nude spirit displays to *Sculpture* the medallion of an unidentified man who could be the one who commissioned the group. As is frequent in Charles' work, the spirit is plunged into a sort of red half-tone similar to the reflection of a fireplace so as to make the young woman's fresh flesh tones stand out. A real discovery and inestimable contribution to the corpus of Claude Charles, our series of *Allegories*, with their nobility, monumentality, and color effects in the purest Lorraine tradition, is precious evidence of the renewal of art at the Nancy court under Leopold I.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Gérard Voreaux, "Les peintres à Nancy et Lunéville au temps d'Henry Desmarest," 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, pp. 149-160.
- Gérard Voreaux, *Les Peintres lorrains du dix-huitième siècle*, Paris, Messene, 1998.



7

Antoine RIVALZ

(Toulouse, 1667 - 1735)

JUDITH AND HOLOPHERNE

c. 1705

Oil on canvas

123 x 101.5 cm. (4 ft. $\frac{7}{16}$ in. x 3 ft. $3\frac{31}{32}$ in.)

Provenance

- According to Dezallier d'Argenville, in Toulouse, in a private study (*cabinet*) in 1762.
- Probably sale of the *Cabinet de M. D**, December 29th, 1766, Paris, lot 58: "Two pictures painted by Rivaltz the Father, on canvas 45 inches high by 36 wide; one depicts Samson asleep on Delilah's lap; the other Judith holding the head of Holofernes, life-size figures to the knees; these two pictures have merit."
- France, Private Collection.
- London, Private Collection.

Related Work

- Etching by Barthélemy Rivalz (current location unknown).

The son of Jean-Pierre Rivalz who was the official City Hall architect and painter in Toulouse, Antoine Rivalz began his apprenticeship in his father's studio. He then entered the studio of the already famous

draughtsman Raymond Lafage before leaving to perfect his training at the Royal Academy in Paris. Upon his return to Toulouse, he is said to have received his first commissions for private mansions, but soon left his native city for Rome. The young artist remained there more than ten years, where he frequented circles interested in classicism. In 1694, he received second prize at the Academy of Saint Luke, behind Balestra and Nardi. This competition marked a turning point in his Roman career. Enjoying the friendship of artists such as Carlo Maratta, Luigi Garzi, and Benedetto Luti, he was now solicited by Roman and French society. Certain important commissions also came to him from his native Toulouse.

Called back by his father, Rivalz left Italy in 1701. By 1703, the municipal magistrates, the *Capitouls*, had appointed him City Hall painter. Not very well remunerated, this responsibility which the artist assumed until his death in 1735, allowed him to build advantageous relations with the Toulousain patriciate and to benefit from a virtual monopoly on public, religious, and private commissions in Toulouse. Rivalz imposed his personal brilliant style which was striking in its diversity. It was influenced sometimes by Roman baroque art, sometimes by Parisian Atticism, depending on the works and subjects.

In all likelihood, Rivalz realized his series of "illustrious women" for a private individual in Toulouse not long after his return from Rome, probably for Jean-Mathias de Riquet, President of the Toulouse Parlement, who, in 1702 at the age of sixty-four, had married Marie-Louise de Montaigne, thirty-six years younger than he. Riquet had entrusted Rivalz with producing two portraits of the young bride as Diana, one of which is conserved in the Augustin Museum in Toulouse and the other known by an engraving. Riquet's death in 1714 obliged his wife to sell Lespinet Castle which could have housed the series. In fact, the whole group was rapidly dispersed: thus according to their dedications, the engravings, *The Death of Paetus* and *The Death of Arria* were to be found in about 1720 at Pierre de Lagorrière's and Antoine Glassier's. Three canvases were subsequently found in the possession of Louis de Fumel who had acquired Lespinet Castle.

Composed of pictures with strictly identical formats, the series presented different types of women: heroines accomplishing exceptional acts (ex. Judith, Pero from the story of Roman Charity); women preferring death to dishonor (Arria, Cleopatra); and seductresses with insidious intent (Delilah, Potiphar's wife). Thus the Rivalz series of illustrious women, of which there were at least ten, could have been organized in pendants, playing on the various perceptions of how women could use their inherent power, such as the *Death of Cleopatra* compared with *Death of Lucretia*; *Joseph and Potiphar's Wife* opposed to *Susanna and the Elders*; *Judith* in contrast to *Samson and Delilah*. Most of these compositions were engraved by Barthélemy Rivalz, the artist's cousin and student. All of the "illustrious women" were depicted life-size and half-length, based on examples set by Simon Vouet, Claude Vignon, and the Toulousain Caravaggisti which unquestionably corresponded to President Riquet's taste which had been formed in the second half of the 17th century.

Of the entire series, only three originals have been conserved: *The Death of Cleopatra* (Toulouse, Augustin Museum, *ill. 1*), *The Death of Arria*, and *Delilah cutting Samson's Hair* (Private collections, *ill. 2*). Barthélemy Rivalz' engraving being lost, a picture coming from an English collection whose dimensions corresponded to those of the others in the series was believed to be the *Judith and Holofernes* (*ill. 3*). However, everything seems to indicate that it is probably by another artist, perhaps Jean-Pierre Rivalz, trained in the studio of the painter Ambroise, and then

in Paris, probably under Vouet, and finally in Rome. The composition so dense that only one eye of the servant remains visible, the upper part of the picture too charged and light, the static figure of Judith with a “masculine” face, and the lack of effort in the clothing seem to be totally foreign to the art of Antoine Rivalz.

Our *Judith and Holofernes*, whose dimensions are identical to the other pictures in the series, fits perfectly into the group of “strong women,” as well as into Antoine Rivalz’ production dating to the first years after his return from Rome. As in other pictures, here can be seen turbulent yellow ochre draperies with iridescent reflections; the heroine’s pose emulating antique statuary; sculptural volumes, especially in Holofernes’ head; the extreme refinement of certain details, such as Judith’s crown which resembles that worn by Cleopatra (*ill. 1*), and the servant’s sleeve in shot blue and yellow-green silk which corresponds to Arria’s fringed drapery. The symmetry between our picture and its possible pendant, *Samson and Delilah* (*ill. 2*), is perfect even to the servant’s hand which has its counterpart in Samson’s hand posed on Delilah’s knee. The profiles of Delilah’s and Judith’s two servants are strikingly similar, while the negligee of the white-breasted seductress contrasts with the complex chaste attire of the widow from Bethulia who has just decapitated the enemy general.

All of the originality of Rivalz’ talent is revealed in our painting, whether it be the audacious juxtaposition of colors on Judith’s shoulder, the handling in delicate shadows of her determined face turned away from the viewer, the heavy brilliance of the motif on the tent’s green drapery, or the dark atmosphere inherited from the Caravaggisti in Toulouse.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Jean Penent, *Antoine Rivalz. 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, exh. cat. Paris, Somogy, 2004, p. 205, cat. 303 (as lost).
- Valérie Néouze, *Le peintre Antoine Rivalz (1667-1735)*, Thesis for the *Ecole des Chartes*, 2000.
- Antoine Joseph Dezallier D’Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, vol. IV, Paris, 1762, pp. 359, 361.
- Robert Mesuret, *L’Estampe toulousaine, les graveurs en taille-douce de 1600 à 1800*, Toulouse, Paul-Dupuy Museum, 1951, cat. 144 (engraving).
- Robert Mesuret, *Les Expositions de l’Académie Royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, cat. 2899.



8

Jean-Antoine WATTEAU

(Valenciennes, 1684 - Nogent-sur-Marne, 1721)

POUR GARDER L’HONNEUR D’UNE BELLE (TO PROTECT A BEAUTY’S HONOR)

c. 1708-1709

Oil on prepared oak panel without cradling

Traces of red wax stamps on verso

19 x 26.5 cm. (7 ½ x 10 ⅞ in.)

Provenance

- Probably Jeanne Baptiste d’Albert de Luynes Collection, Countess of Verrue (1670-1736), Paris.
- Her sale, Paris, March 27th, 1737, unnumbered lots, as one of “Two pictures by Gillot or Watteau.”
- Probably Jean-Corneille Landgraff Collection (d. after 1790), Paris.
- His sale, Paris, maîtres Boileau and Hayot, December 21st, 1784, lot 25 (sold for 402 pounds to the merchant Saubert): “A. Watteau. Two pictures depicting companies of men and women in Gardens; in a group can be noticed of figures busy making music; in the other, the main characters a young Lady and a man in the costume of Pierrot. These two pictures are in warm colors and gracious in their composition. On wood, Height 9 inches, width 11 inches and a half.”
- Probably Antwerp, Private Collection.
- Sale, Antwerp, Raedt, July 30th, 1812 (Lugt 8233), lot 44: “Two small pictures, painted by Watthot [sic], depicting the enjoyments of Carnaval.”
- France, Private Collection.
- Doctor R. Collection, Paris.
- London, Private Collection.
- Belgium, Private Collection.

Related Works (Select List)

- The figure of Pierrot was prepared by a drawing by the master in sanguine (Paris, Jacquemart-André Museum, inv. 1592, see Rosenberg, Pratt, cat. 621). It can also be seen in *Pierrot debout*, a decoration painted by Watteau and engraved by Louis Crépy (D.-V. 161).
- The sleeping cat recalls the master's black chalk sketch dated by Rosenberg and Pratt to about 1718 (Paris, Louvre Museum, inv. 33358; Rosenberg and Pratt, cat. 614).
- The composition was engraved in the right direction by Charles-Nicolas Cochin before 1726. Acquired by Jean de Julienne, the engraving was included in his *Recueil: L'œuvre d'Antoine Watteau peintre du Roy en son Academie Roïale de Peinture et Sculpture gravé d'après ses Tableaux & Dessains originaux tirez du Cabinet du Roy & des plus curieux de l'Europe par les Soins de M. de Julienne*, Paris, n.d. [1735], pl. 19.
- The painting or its engraving inspired many later copies: in oil on wood (by Norbert Grund in 1750, 21 x 26 cm. Strahov Monastery, inv. 0566; 22.3 x 32.1 cm. with pendant *Belle n'écoutez rien*, Hans Haler Collection, Locarno, in 1982, with a dubious signature of Gillot; in reverse, 22 x 32 cm. Private Collection); oil on canvas (19th century copy, 187 x 122 cm. (City Hall, Prayssas Castle, inv. IM47002185; trimmed copy, cited H. Courteaux-Enault; 65 x 81 cm. Private Collection; 68 x 91 cm. without Pierrot), in shades of pink (round D. 85.1 cm. sale, Christie's South Kensington, London, February 7th, 1990, lot 214); in sanguine and black chalk (19.8 x 26.2 cm. Louvre Museum, inv. 33387); in sanguine (22.5 x 28.6 cm. Orleans, Museum of Fine Arts, inv. 1147c).
- Four figures were reproduced in Meissen porcelain (Sale, Christie's, London, March 18th, 1987).
- Three figures appear in *La Peinture* or *Le Singe Peintre* composition known by an engraving by Desplaces for the *Recueil Julienne* (D.-V. 168)
- Jean-Baptiste Carpeaux drew Harlequin and Pierrot after the engraving (Louvre Museum, inv. RF 29999).
- The composition was often reproduced in the decorative arts: fans, a lock opening, and a tobacco box are known.

On May 13th, 1697, for reasons which remain obscure, an order from the king forbade the Italian Comedians from playing in Paris. Nevertheless, even if this act meant that the Comedians were no longer in the king's service, it didn't, for all that, make the Italian characters disappear entirely from stages in Paris. Deprived of the Hôtel de Bourgogne, the Italian actors continued to make their way in the capital, as in the case of Pierre-François Biancolelli, who was known as "Dominique" and played his famous Harlequin first in the provinces and then at the Fair Theater, which took place in Paris during the Fair of Saint Germain in winter and Saint Lawrence in summer.

For this theater which lasted a few days, Biancolelli composed several comedies around the character of Harlequin, including *Harlequin, A Gentleman by Chance* (for the Saint Lawrence Fair in 1708), *Harlequin Atys* (for that of Saint Germain in 1710) and *Harlequin a Girl in Spite of Himself*; played at the Saint Lawrence Fair on July 22nd, 1713. The three act piece "in vaudevilles" dramatized the love between Leander and Colombine, the latter jealously protected by the doctor who was keeping

her for himself. After many comical misunderstandings and thanks to Harlequin's intervention, the lovers succeeded in uniting with each other.

It is likely that the final scene (Act III, scene 5) of this comedy inspired Watteau for this charming little picture. Having passed from one private collection to another, and been over varnished and awkwardly restored in the 19th century, this panel escaped the eyes of critics who considered it lost since the mid 18th century. With its pendant, *Belle n'écoutez rien*, whose location remains unknown (*ill. 2*), it was only known through the engraving by Charles-Nicolas Cochin and mentioned starting in 1726 in the inventory of Pierre Sirois, Watteau's first merchant and friend. Nonetheless, it has to be noted that the subject of *Belle n'écoutez rien* does not seem to correspond to any moment in *Harlequin Girl in Spite of Himself*. It could thus very easily refer to another show, because not only did Biancolelli's creations for the Fair reproduced similar situations, but they also depended on the Italian actors actually present in Paris, each one being accustomed to play a specific role. In fact, in his *Notes manuscrites*, Pierre-Jean Mariette gave a completely different description of the two pendants: "two subjects of Scenes from the Italian Theater, one depicting Harlequin in love, the other the Doctor finding his daughter in a tête-à-tête with her lover." Finally, the quatrains which figure under Cochin's engraving do not at all refer to the 1713 play (*ill. 1*). The engraving, which is in the same direction as the picture, bears a verse which describes the already explicit scene in fairly broad terms:

*Pour garder l'honneur d'une belle
Veillez et la nuit et le jour,
Contre les pièges de l'Amour
C'est trop peu de Pierrot pour faire sentinelle.*

("To protect a beauty's honor,
Watch out night and day
For the traps set by Cupid
It's not enough for Pierrot to stand guard.")

In fact, the protagonists are easily recognized based on their attire: Harlequin with his black mask and checked costume; Pierrot entirely in white; the Doctor all in black; and the amorous couple clothed in "Spanish" style, pink for Columbine and ochre for Leander or Mezzetin - another popular "mask" of the *commedia dell'arte* who usually wore a striped costume. Knowing the usual use of each character, it is easy to reconstitute the comic situations. In *Belle n'écoutez rien*, a horrified Mezzetin surprises the innocent Columbine captivated by Harlequin's chatter under Pierrot's amused gaze. In our panel, the Doctor is manifestly confused at finding Columbine beside his rival Leander/Mezzetin. In the background, Pierrot stands impassively with an uneasy Harlequin behind his back. To the left, the basket might hold his female disguise, as well as some piece of Columbine's sewing which she would have abandoned in order to carry on with her lover.

This blatant narration, as well as the organization of space on what is really a theater's stage with forestage, side wings, and decor painted on canvas in guise of a background, makes our picture comparable to the work of Claude Gillot (1673-1722). According to Mariette, Watteau, as Gillot's student between about 1705 and 1709, "took much from his manner:"

"One could say that right from the beginning, he invented and drew in Gillot's taste, as he treated practically the same subjects; but it must be said that, even if he had a taste for rural festivities, theater subjects,

and modern clothes, in imitation of his master, it is no less true that subsequently, he handled them in his very own style, and that nature, which he had always adored, made him see them.”¹

Veritable interpreter of Biancolelli’s and Gherardi’s Italian Comedy, Gillot knew how to capture the essence of the scene, as well as the very particular poses of the comedians, and notably Biancolelli’s/Harlequin’s grotesque swaying or dancing hip motion. In his drawing of *Harlequin and Goliath*, dating to the years 1705-1710 (Louvre Museum, inv. 26762), the exaggerated inclination forward of the comedian’s bust and the position of his legs are the same as in our painting. As for the left arm forming a strange projecting angle, it appears *Le Portrait d’Arlequin en procureur* (private collection), as well as in Huquier’s engraving “after Gillot,” entitled *Arlequin empereur dans la lune*, which depicts the “scene of the farmer of Domfront” from the show mounted in September 1707 at the Saint-Lawrence Fair.

Huquier’s engraving made Harlequin’s pose famous with the bust leaning forward, left hand on his hip, and the right brought up to his tricorne in a gesture that could be a salute, surprise, or dissimulation. This engraving reproduces in reverse the picture conserved in Nantes whose attribution to Gillot or Watteau continues to be disputed (*ill. 3*). If the static composition massed in the foreground unquestionably comes from Gillot, the figures carry the mark of Watteau, most particularly the figures of Mezzetin and Harlequin. Curiously, the same controversy concerns another picture (location unknown) which features the Italian Comedians, *Le Départ des artistes italiens*. Engraved as “after Watteau,” the accentuated expressions of the figures are surprisingly in the spirit of Gillot.

It is during this period of training-friendship-collaboration between Watteau and Gillot that we must place our panel, which would make it one of the artist’s first known works. Nevertheless, while Gillot’s influence is present – written in 1732, the catalogue for the Countess of Verrue’s sale, the pendants’ former owner, hesitates between the two artists, - Watteau’s own style is much more obvious here than in *Arlequin empereur dans la lune* which is unquestionably earlier. The composition is certainly very theatrical, but the figures fit better into the setting than in Gillot’s works. Anticipating Watteau’s future production, our little panel is a cabinet picture which, in a minimum of space, gives the illusion of depth and skillfully plays with the “emptiness” of the floor, walls, and sky. Between the Doctor, in the right foreground, and Harlequin, in the rear left, the actors form a diagonal, while the light focuses in the center on Columbine’s milky flesh tones.

The figures’ poses are equally more natural, yet very studied: the temptation is great to attribute the disarticulated posture so characteristic of Harlequin to Watteau before it was subsequently reproduced by Nicolas Lancret, Pierre Subleyras, and Hubert Robert. Here, the Doctor tries out a very similar pose in a surprising play of mirror imagery.

No preparatory drawing is known for our panel, but the brown precise line that describes the protagonists is the same as in the drawings the artist did from nature to capture poses, hand gestures, or the inclination of heads. The graceful lovers seated on the step already belong to Watteau’s fêtes galantes and prove to be much superior to the actors in the pendant, *Belle, n’écoutez rien*. At the same time, as opposed to Gillot’s insistent narration, Watteau’s language makes the most of silences and melancholy.

This harmony and elegance of the whole are served by a pictorial technique quite different from Gillot’s. The artist’s brushstroke is fluid and unctuous, minimalist in clothing or facial details, and more nervous

in architecture and vegetation. He works everything in glazes, playing on transparencies and colored superpositions, multiplying subtle nuances, as in the pink satin which escapes from the basket or on the young man’s shoes embellished with bows. The palette is luminous, yet delicate with dominant burned ochres heightened with Venetian red, vermilion, Naples yellow, cobalt blue, and bluish grays. Watteau’s original genius is already there, ten years before the *Fêtes Vénitienes* and the *Pilgrimage to the Isle of Cythera*.

A.Z.

We would like to thank Mr. Alan Wintermute and Mr. Martin Eidelberg for having confirmed the attribution, after examining our work. The picture will be included in the artist’s catalogue raisonné being prepared by Mr. Alain Wintermute and in the on-line catalogue of Watteau, *A Watteau Abecedario* by Mr. Martin Eidelberg (www.watteau-abecedario.org).

Bibliography of the Work (As Location Unknown and Known by the Engraving)

- Pierre Jean Mariette, *Notes Manuscrites sur les Peintres et Graveurs*, vol. IX, fol. 191, 12 (manuscript, Paris, BnF).
- Anne-Claude-Philippe, comte de Caylus, *Abrégé de la Vie de Watteau*, Paris 1735.
- Edmond and Jules de Goncourt, *L’Art au XVIIIème siècle*, Paris 1880, vol. I, p. 56.
- Edmond de Goncourt, *L’œuvre peint, dessiné et gravé d’Antoine Watteau*, Paris, 1875, cat. 77, p. 74.
- John W. Mollett, *Watteau*, London, 1883, cat. 77, p. 63.
- E. H. Zimmermann, *Watteau, Klassiker der Kunst*, Stuttgart and Leipzig, 1912, p. 13.
- Émile Dacier, Jacques Hérold, Albert Vuafart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIIIè siècle*, Paris, 1921-1929, vol. III, pp. 40-41, n° 83 *et passim*.
- Louis Réau, “Watteau,” L. Dimier, *Les Peintres Français du XVIIIè siècle*, Paris, 1928, p. 35, 183, cat. 63.
- Hélène Adhémar, *Watteau, sa vie, son œuvre*, Paris 1950.
- Dora Panofsky, “Gilles or Pierrot ? Iconographic Notes on Watteau,” *Gazette des Beaux-Arts*, May-June, 1952, CLXII, pp. 319-340.
- Jacques Mathey, *Antoine Watteau, Peintures réapparues inconnues ou négligées par les historiens*, Paris, 1959, pp. 26, 66.
- Marianne Roland Michel, “Notes on a Painting by Hubert Robert formerly attributed to Watteau,” *The Burlington Magazine*, vol. 102, n° 692, November 1960, p. ii.
- A. P. de Mirimonde, “Les sujets musicaux chez Antoine Watteau,” *Gazette des Beaux-Arts*, November 1961, LVIII, pp. 249-288.
- G. Macchia and E. C. Montagni, *L’Opera completa di Watteau*, Milan, 1968, cat. 15, p. 100.
- Ettore Camesasca and Pierre Rosenberg, *Tout l’œuvre peint de Watteau*, Paris, 1970, cat. 15, p. 20.
- Jean Ferré, *Watteau*, Madrid, 1972, vol. I, pp. 33, 114, 115 *et passim*.
- Y. Boerlin-Brodbeck, *Antoine Watteau und das Theater*, Bâle, 1973, pp. 90, 123, 124, 135 *et passim*.
- Martin Eidelberg, “Watteau and Gillot : An additional Point of Contact,” *The Burlington Magazine*, September 1974, CXVI, p. 536.
- Jean Cailieux, “Un étrange monument et autres études sur Watteau,” *Art et Curiosité*, special no. March-April 1975, pp. 85-88; English version: “A Strange Monument and other Watteau Studies,” *Burlington Magazine*, April 1975, CXVII, no. 865, p. 248, n. 35.
- C. Seerveld, “Telltale Statues in Watteau’s Painting,” *Eighteenth Century Studies*, 1980-1981, XIV, no 2, pp. 151-180.

- Marianne Roland Michel and Daniel Rabreau, *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*, exh. cat. Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 1980, pp. 102, 110, 183.
 - Marianne Roland Michel, *Watteau. Un artiste au XVIII^e siècle*, Paris, 1984, pp. 176-177, 212, 291, pl. 173.
 - Donald Posner, *Antoine Watteau*, London, 1984, pp. 50, 54, fig. 45, note 26.
 - Günther Hansen, *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*, Emsdetten, 1984, p. 281.
 - Margaret Morgan Grasselli and Pierre Rosenberg, *Watteau 1684-1721*, exh. cat. Washington, Paris, Berlin, 1984, pp. 510, 516, 527, fig. 90.
 - François Moureau and Margaret Morgan Grasselli (dir.), *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, his Age and his Legend*, Paris, Genève, 1987, pp. 55-56, 68, 145, 204-206, 208, 210-211, 236.
 - Huguette Courteaux-Enault, *Une œuvre retrouvée de Watteau: Commedia dell'arte ? ou la métamorphose d'un sol*, thesis, University of Paris I, 1990.
 - François Moureau, *De Gherardi à Watteau, présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, 1992, pp. 96, 108, 122, 127.
 - Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau (1684-1721). Catalogue raisonné des dessins*, Venice, 1996, vol. I, p. 144, fig. 92b; vol. III, under cat. R 457, R 529, p. 1507.
 - François Moureau, *Claude Gillot et l'univers du théâtre, dans Claude Gillot (1673-1722), Comédies, sabbats et autres sujets bizarres*, exh. cat. Langres, Museum of Art and History, 1999, p. 92, n. 5.
 - Guillaume Glorieux, *À l'Enseigne de Gersaint, Edmé-François Gersaint, Marchand d'Art sur le Pont Notre-Dame (1694-1758)*, Paris, 2002, p. 215.
 - Martin Eidelberg, *Watteau et la fête galante*, exh. cat. Valenciennes, Museum of Fine Arts, 2004, p. 84, fig. 1.2.
 - Christian Michel, *Le Célèbre Watteau*, Geneva, 2008, pp. 81, 236-237, fig. 46.
 - Guillaume Glorieux, *Watteau*, Paris, 2011, pp. 106-107, fig. 76.
 - Isabelle Tisserot, "Engraving Watteau in the Eighteenth Century: Order and Display in the *Recueil Jullienne*," *Getty Research Journal*, 2011, n° 3, p. 50.
 - F. Raymond (dir.), *Antoine Watteau (1684-1721) : La Leçon de Musique*, exh. cat. Brussels, Palace of Fine Arts, 2013, pp. 92-93, sous cat. 33.
 - L. Scharifzadeh, *Claude Gillot : Scène de la Comédie Italienne : un nouveau point de contact avec Watteau*, exh. cat. Paris, 2013, pp. 31-32, fig. 29, 30, 32.
- ¹ P.-J. Mariette, *L'Abécédario et autres notes inédites*, ed. P. de Chennevières and A. de Montaignon, Paris, vol. VI, 1859-1860, p. 115.



9

Robert LE VRAC TOURNIÈRES
(Caen, 1667 - 1752)

PORTRAIT OF A GENTLEMAN WITH
HIS SON IN A STUDY
PORTRAIT OF A WOMAN WITH HER
SON IN A PARK

c. 1730-1735

Two paintings, each oil on canvas
Beautiful original frames in sculpted gilt frames with shell motifs in the corners, plus scrolls and flowerets

135.5 x 100 cm. (4 ft. 5 3/8 in. x 3 ft. 3 3/8 in.) each

Provenance

- Whitelaw Reid (1837-1912) Collection, United States Ambassador to France (1889-1892), New York.
- By inheritance, his wife, New York.
- Her sale, Anderson Galleries, May 2nd -3rd, 1934, *The Distinguished Collection of Furniture, Paintings and Works of Art from the Estate of the Late Mrs. Whitelaw Reid*, lot 296 (Portrait of a Woman) and 297 (Portrait of a Man), ill.
- Sale Paris, Palais d'Orsay, April 3rd, 1979, Laurin-Guilloux-Buffetaud-Tailleux, Robert Lebel expert, lots 44 and 45, ill.
- France, Private Collection.

Exhibition

- The *Portrait of a Woman* was probably exhibited in the Salon of 1737 ("A Woman and her Son," "Under the cornice, after the second door"). Unless it was in the Salon of 1741 ("Madame Cousin and Sir her Son: this picture has as its subject the education of Telemachus by Minerva.")

Robert Le Vrac became known by the name of a village near Bayeux, Tournière or Tournières, with which his family seemed to have had some connection, and he became known for every type of painting: allegories, vanities, fantasy figures, copies after old masters, religious pictures. However without question, he especially excelled in his portraits and he genuinely contributed to the history of the genre, mainly as a result of his heteroclit training.

In fact, his initial apprenticeship was under an obscure painter in his native town of Caen, and then in the Academy of Saint Luke in Paris, which was descended from the painters' guild in Paris and rivaled the Royal Academy. Received as a master painter in 1695, he preferred to pursue his training under Bon Boullogne (1649-1717), known for the quality of his teaching. There Tournières met the artists who would occupy the first half of the 18th century, such as Nicolas Bertin, Pierre Dulin, Charles Parrocel, Jean Raoux, and Jean-Baptiste Santerre. As he was very attracted to portraits, our artist was the only one who also frequented Hyacinthe Rigaud's studio (1659-1743). In Rigaud's account book, his *Livre de raison*, "Tournière" is thus mentioned in 1698 and 1699 for several copies done entirely in his hand, a fact which indicates the master's trust, and also distinguishes him from most of the other collaborators charged at best with doing accessories or clothing.

In business for himself, approved for the Academy as a portraitist in 1701, Tournières was received the following year with two portraits of academicians, Pierre Mosnier (Versailles, inv. MV 5822) and Michel II Corneille (current location unknown). The Salon of 1704 organized by the Academy to celebrate the birth of the Duke of Brittany was glorious for him. In fact, he presented twenty-one portraits, almost as many as Rigaud and Largillierre, as well as two history paintings. His ambition to enter the Academy "as a Historian" was realized in 1716 with *Dibutade or the Invention of Drawing* (Paris, ENSB-A, inv. MRA. 104). The artist was elected Councilor in 1721, then Professor, without ever abandoning the art of portraiture, as can be seen by his Salon entries.

The only student of Rigaud, aside from Jean Ranc, to have had a brilliant career as a portraitist, Tournières possessed no less of a personal touch and singular expression, with more restraint and distance in relation to his sitters, a much colder palette, and a less exuberant spirit than the master. His sitters' poses are simpler, but never static, because while the bust is generally seen in profile, the face turns towards the viewer. The gestures are gracious and affected, the index finger pointed gracefully towards an object situated outside the frame or, in the case of group portraits, towards another figure. The artist preferred dark backgrounds where architectural details, foliage, and the sky have to be surmised rather than being distinguishable. He decked out his patrons in turbulent draperies with iris reflections and fine batiste, embellished the scene with an accessory, and wafted a light breeze through their delicately curled and powdered wigs.

In his corpus which encompasses princes as well as the upper bourgeoisie, family portraits occupy an important place and seem to have been Tournières' specialty. The artist's sensitive touch and the sweetness, even in official portraits, which he conferred to his sitters' gaze perfectly suited the new sentimentality which had just invaded high society during the Regency and the reign of Louis XV.

The father, draped in a wine-red velvet cape which entirely dissimulates his suit, stands near a console table with sculpted gilt legs and breccia marble top which appears in several of Tournières' pictures, including the *Portrait of Louis Phélypeaux, Chancellor of France*, realized in about 1700

(Dijon, Museum of Fine Arts, inv. 1067), and that of *Count Ferdinand Adolf von Plettenberg*, signed and dated 1726 (Budapest, Museum of Fine Arts, inv. L.3.124, *ill. 1*). With his right hand, the man leans through a book, while his left hand, invisible, is behind his son's back, as if the viewer had just surprised him educating his child. The boy, clothed in a brown vest embroidered in gold and in a symmetrical pose to his father's, delicately brushes his fingers over a laurel branch, symbol of glory to come.

As opposed to her spouse and without breaking the beautiful unity of the pendants, the mother is depicted outdoors. The lady who is decked out in a sumptuous dress in silver cloth highlighted by a royal blue drapery, is seated near a stone table, with her arm delicately resting on a *Treaty to Wisdom* bound in Moroccan leather. The lady, like Minerva, rests her right hand on her youngest son's shoulder. Judging from his attire in antique red and gold, and the helmet that reigns on the right, he is destined for a career in arms. As usual, Tournières reused certain elements from previous works, such as the motifs on the book binding and the little boy's delicate gesture which comes from the *Allegorical Portrait of a Woman*, painted in about 1715 (Caen, Museum of Fine Arts, inv. 82.1.1). Having conserved their original delicately sculpted frames, our two portraits dating to the period of the master's maturity are among the most successful in their technical perfection, the harmonious distribution of sitters, the refined harmony of the coloring between the male portrait painted virtually entirely in brown tonalities, and that of the woman enlivened by light bright colors, and finally, by the subtle but not at all ostentatious introduction of allegorical elements in the depiction of a family.

A.Z.

We would like to thank Mr. Eddie Tassel for having confirmed the authenticity of our work after *de visu* examination. The two portraits will be included in the forthcoming catalogue raisonné of the work of Le Vrac Tournières.

Bibliography of the Work

- Marie-Louis Bataille, "Tournières 1668 à 1752," Louis Dimier, *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, Paris, 1928, vol. I, cat. 20 et 21, p. 234, *ill. pl. XL et XLI*.
- "L'art aux enchères," *Connaissance des arts*, special issue n° 14, 1979, p. 16, reproduced.
- Eddie Tassel, Patrick Ramade, *Robert Le Vrac Tournières, les facettes d'un portraitiste*, exh. cat. Caen, Museum of Fine Arts, Gand, Snoeck, 2014, pp. 29-30, *ill. fig. 19 and 20*.



10

Nicolas VLEUGHEL'S

(Paris, 1668 - Rome, 1737)

SHEPHERDS SECRETLY SPYING ON SLEEPING NYMPH

c. 1715

Oil on panel

18.1 x 23 cm (17 1/8 x 9 1/16 in.)

Provenance

- *A Nymph Sleeping in a Landscape* by Nicolas Vleughels was sold in Paris on March 28th, 1792 (Le Jeune Sale), and then by Lebrun on July 15th, 1802 (lot 129). Its dimensions (11 by 14 inches, that is about 30 by 38 cm.) were substantially larger than those of our panel, but the frame could have been included in those measurements.
- Great Britain, Private Collection.

Nicolas Vleughels was the son of Philippe Vleugels, a portraitist originally from Antwerp who settled in France in about 1640, and of Catherine de Plattemontagne, sister of the painter Nicolas de Plattemontagne. The young artist spent his youth in the Flemish circles of Saint-Germain des Prés. His art conserved strong Nordic influence in spite of his apprenticeship in Pierre Mignard's studio. In 1694, Vleughels obtained the Academy's second Grand Prize with *Lot and his Daughters*. He benefited from two royal pensions, but had to go to Italy at his own expense. He arrived in Rome in 1704, and only returned to France in 1715, having stayed not only in the Eternal City, but also Modena and Venice where he discovered Veronese.

In Italy, the artist became friends with a number of artists and collectors, including Rosalba Carriera and Pierre Crozat. Thanks to the latter, Vleughels, upon his return to France, was introduced to the Duc d'Antin,

Director of Buildings, and met Robert de Cotte and Jean de Julienne. His immediate circle also included the Countess of Verrue, Antoine Pesne, and Watteau who even lived for a while at Vleughels'.

Agréé by the Academy in 1715, Vleughels was received the following year with *Apelles painting Campaspe* (Louvre Museum). It happens to be the only extant picture of his with large scale figures. The rest of his work is constituted of small scale *cabinet* pictures, painted on copper or wood, in light colors and with mythological or religious subjects. According to Mariette, "he knew the secret of making small pictures which pleased: he only handled pleasant subjects and his figures, as well as his compositions, had something flattering [about them]."¹ In an era still dominated by grand history painting, Vleughels' delicate works were very successful: the Countess of Verrue's collection included eleven of them. Many of his compositions were engraved, especially by Edme Jeurat, Nicolas Edelinck, and Louis Surugue.

In 1724, the Duc d'Antin chose the artist to succeed Poerson as Director of the French Academy in Rome. A skilled administrator and excellent professor, Vleughels

was the first great director of this institution, not only in the education of the artists who would incarnate 18th century art – such as Subleyras, Natoire, Carle Van Loo, and Boucher – but also for Roman artistic life. The Academy of Saint Luke elected him, in fact, by 1725.

His regular reports to the Duke d'Antin furnish valuable information on his manner of working. A capacity for sustained application to a task was the essential feature of his character: "If I had to quit this application, it would be painful; but one must do everything for one's health."² This quality accounts for the minute detail in his manner of painting and his keen sense of perfection. His smooth handling, attentive brushstroke, luminous hues, and rendering of materials is even more virtuoso in that they are often in very small formats, as in the case of our panel.

With considerable sensitivity, our painting perfectly illustrates Vleughels' characteristic style as well as his interest for the great masters of the past from whom – as a fine connoisseur - he often drew inspiration. He almost literally reproduces a picture by Nicolas Poussin here. Realized upon Poussin's arrival in Rome in 1624, the large canvas was acquired in Paris by the Elector of Dresden before 1722 (*ill. 1*). Never engraved, it was not the artist's most famous work and is even classed among the least "poussinesque." An admirer of Rubens and Veronese, Vleughels could not help being seduced by its Venetian aspect and the young woman's sensual pose as she sleeps at the edge of the forest and is surprised by two shepherds. It could be Venus, guarded by her sons, Eros and Anteros, but seems more likely to be an inebriated nymph: next to her improvised resting place can be seen a tipped over amphora, a cup, and grapes. One of the winged putti is thus Cupid ready to release an arrow into the heart of the man absorbed in contemplating the beauty.

This is not Vleughel's only borrowing from Poussin: *The Adoration of the Golden Calf* by Poussin inspired the circle in Vleughels' *Allegory of Autumn* (oil on copper, 22 x 28 cm. / 8 3/8 x 11 in. private collection). Each time, however, the painter appropriates the composition entirely, even when he only brings minimal changes, as in our panel, where the only real difference seems to be the number of arrows which the putto holds in the foreground: two in the work of the master from Les Andelys and one in Vleughels'.

For the artist never sought to imitate Poussin's style. Quite the opposite,

as the handling is his, glossy and suave, always with a warm light palette and minute fluid drawing which is not exempt from certain little awkward details typical of his work and pinpointed by Mariette, such as the nymph's right arm with its uncertain foreshortening. The young woman with porcelain flesh and delicate profile is the perfect twin to the goddess of love in *Venus and the Graces Watching over Cupid* painted by Vleughels in 1725 (ill. 2). The fleshy crimson lips, the fine nose with a slightly descending tip recur regularly in the artist's work, as does the drawn-out line with which he marks the lashes of the closed or half-closed eyes, and which can be found especially in the *Abduction of Helen* of 1716 (ill. 3). Similarly, the pink plump putto with the arrow has more in common with Rubens than with Poussin.

The painter's nervous sensitive brushstroke seeks to perfect the least detail with a constant concern for elegance and lightness: the fine draperies with flowing folds, the bright reflections on the metal amphora, the cupids' sparkling wings, the delicate flowers which are scattered through the clearing, the filigreed foliage of the trees with their knotty

branches, the sheep's thick wool, the bluish mountains in the distance, the jagged clouds, the nymph's locks of hair.

As always when a composition pleased him, Vleughels reused Poussin's staging in *Spring* engraved by Jeurat in 1716, *The Power of Love* later, and etched by Joseph Van Loo (ill. 4) and again in *Mars and Rhea Silvia* of 1724, which is especially close to our work (ill. 5).

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Bernard Hercenberg, *Nicolas Vleughels, Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome, 1668-1737*, Paris, 1975.

¹ Mariette, *Abécédario*, ed. Ph. De Chennevières et A. Montaignon, Paris, 1859-1860, vol. VI, pp. 89-90.

² *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, vol. VIII, p. 85.



11

Jean-François HÜE (HUE)

(Saint-Arnoult-en-Yvelines, 1751 - Paris, 1823)

VIEW OF A SMALL MILL NEAR SAINT-DENIS (THE KITE)

1783

Oil on the original canvas

On the stretcher, inscription in ink in an 18th century hand:
M Hue

55.5 x 69.2 cm. (21 7/8 x 27 1/4 in.)

Provenance

- The artist's collection.
- His sale, May 6th, 1824, lot 63: "Beautiful landscape embellished with figures, ten o'clock in the morning. A lake,

whose waters arrive in a cascade in the foreground, spreads an agreeable freshness through this picture where the air circulates. On canvas. 28 inches by 22. Framed."

- France, Private Collection.

Exhibition

- Certainly the Salon of 1783, n° 104, *Vue d'un petit Moulin des environs de Saint-Denis*, (View of a small Mill near Saint-Denis) "18 inches high by 24 wide."

Son of a merchant in Versailles, Jean-François Hüe was the protégé of Jacques-Augustin de Silvestre, drawing master to the Children of France. Sent to Paris, he became the student of Gabriel-François Doyen and then Joseph Vernet. Otherwise, he seems to have frequented the studios of Simon-Mathurin Lantara (1729-1778) and the painter of architecture Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), known for his views of Paris. The latter presented him at the Academy to be approved in 1780, and the large *Moonlight* exhibited by Demachy at the Salon of 1783 was painted in collaboration with Hüe (n°. 47). The very particular manner of our painter reflected his various influences. Like Vernet, he liked vast landscapes organized like a theater scene. From Doyen, he held to easy and solid drawing of figures, who were often quite numerous in his compositions. Finally, he shared a taste for light effects with Lantara, while he had both topographical precision in his views, as well as an interest in the surroundings of Paris, in common with Demachy,

Even before his entry into the Academy, Hüe presented two landscapes to Montpellier in 1779. He made his entry into the Salon two years later and was received as a landscape painter in 1782, with *The View of a Forest Taken at Fontainebleau* (ill. 1) as his reception piece. In Rome, where the artist stayed for eighteen months from 1785 to 1786, his art of picturesque landscape was enriched with new effects, ruins, ancient monuments, or waterfalls. From then on, his work was split between Italianate landscapes inspired by studies realized on site, and seascapes which were either calm or agitated by tempests or storms. His reputation in this genre made it possible for him to obtain the commission from the Constituent Assembly in 1791 to complete the suite of *Ports of France* which had been left unfinished by Joseph Vernet. Between 1792 and 1798, Hüe realized six pictures shown in the Salon between 1793

and 1800 (Paris, Musée de la Marine). Under the Empire, even as he continued to exhibit regularly at the Salon until 1822, the artist also received other official commissions, namely for the Gallery of Diana in the Tuileries Palace

Rare evidence of the artist's beginnings before the Italian picturesque invaded his work, our picture was in all likelihood presented at the Salon of 1783 next to the reception piece, three views in the neighborhood of Montmorency, a "study of a cow after nature," as well as three other canvases depicting a setting sun, *Moonlight*, and *a Storm in the countryside*.

Significantly smaller than the other paintings exhibited and simply entitled, *View of a Small Mill in the Surroundings of Saint-Denis*, this landscape almost is closer to the 17th century Dutch masters and the gallantry of Fragonard than it is to Vernet. The mill is in fact relegated to the composition's background, its wheel can be deduced from the foam on the waves that the wheel lifts. In the distance, behind the hill, stretches the Plain of Saint Denis, dominated by the Basilica's towers with the north spire still intact.

The foreground is deep and raised, giving the impression emphasized in the description of our picture by the anonymous author of the sales catalogue after the artist's death that the "air circulates." It is a vast clearing near a brook where a country festival is in full swing. The villagers dance enthusiastically to the sound of the violin, discussions are underway, and couples form under the indulgent gaze of the elders. The children have fun: a little boy seems to wish to go fishing, another eats an apple, two companions venture onto the unstable stump which overlooks the little waterfall so as to try to catch the kite caught in the branches of an old oak, while the third, who has climbed high in the tree, tries to untangle the string. The scene teems with details because each figure has his own occupation, a specific pose, all the way to the little figures armed with sticks in the rear left who, in lively activity despite their tiny size, seem to be playing or working.

In spite of this overflowing life which could suffice for a genre scene, Hüe's work remains in the register of landscape. The main part of the picture is occupied by wild trees from the Ile-de-France countryside and the sky is traversed by majestic clouds. The first, with Lazare Bruandet, to adventure into the depths of the immense rocky mount at Fontainebleau, Hüe was equally one of the pioneers to discover nature in the north of Paris, not as grandiose and intimidating, but no less picturesque. With similar enthusiasm, his observant and light brush describes the rocks of Franchard in a canvas undoubtedly contemporary with ours (*ill. 2*) as it does with the cultivated fields along the banks of the Seine, as well as the beech trees, birches, and poplars in the outskirts of Montmorency and Saint-Denis. A worthy student of Vernet, Hüe recomposed nature for the best effect, all in remaining surprisingly faithful to the site. Above all, anticipating landscape development in the 19th century, he was committed to rendering the nuances of the sky which pinkened along the horizon, the clarity of the still fresh air once dissipated by the morning fog, the timid sparkle of rays of sunlight still low over the wavelets of water, the infinite variety of greens in the foliage or fleeting shadows in the clouds.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Émile Bellier de La Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, Paris, 1882, p. 785.
- *Catalogue des tableaux composant le cabinet de feu M. Hüe (Jean-François), peintre du Roi et de l'Académie*, Paris, 1824, p. 12, lot 63.



12

Henri J. FRANÇOIS

(Luxembourg, 1759 - Paris, 1814)

PORTRAIT OF JACQUES ANTOINE DANIEL, COUNCILMAN AT THE COURT OF RIOM

1797

Oil on canvas

Monogram and dated: *fr. 1797*

Inscribed on verso in ink: *Jac. Antoine Daniel né à allanche / décédé en 1827 Juin [18] / conseiller à la cour de Riom / mon père / Ch. D' ("Jac. Antoine Daniel born in Allanche / died in 1827 June [18] councilman at the court of Riom / my father / Ch. D^m)*

23 x 20 cm. (9 1/16 x 7 7/8 in.)

Original sculpted gilt wood frame with palmette decoration, inscribed on verso in ink: *françois, peintre*

Provenance

- Collection of Jacques Antoine Daniel (1761-1827), Riom.
- Through inheritance, his son, son fils, Jean-Pierre Charles Daniel (1790-1871), Paris.
- Sale?, lot 62 (according to label on verso).
- France, Private Collection.

Trained in Paris by the history painter Nicolas-Guy Brenet (1728-1792), Henri François was exclusively a portraitist. His oldest known work is a *Portrait of a Painter* dated 1779 (Sale, Paris, Drouot, July 1st, 1987, lot 26). Having neither been approved nor received into the Academy, the artist exhibited his works at the *Salon de la Correspondance* which was open to non-academicians. In 1783, he exhibited a *Head of a Man* “painted in pastel,” which was noticed by the organizer, Pahin de La Blancherie: “This piece is characterized by much simplicity and truth, and promises the nation a distinguished Artist.” François returned with two other pastels in 1785.

The Revolution opened the doors of the Salon du Louvre to him. Already in his first participation in 1791, François presented no less than twelve small portraits, without any sitter being identified in the *Livret*. One of them depicted the miniaturist Jacques Augustin: signed and dated 1791, this picture was recently acquired by the Antoine Lécuyer Museum in Saint-Quentin (inv. 2004.31.1, 61.5 x 50.5 cm.) (ill. 1). François took part in almost all the Salons until 1806, with portraits of writers, artists, political figures, members of his own family, and even a *Self-Portrait* in 1799 (signed and dated, 102.5 x 83 cm. private collection).

A member of the Free Society of Sciences and Arts in Paris, François was also a writer and poet. One of his first dated texts is an ode to the *Federating Pact of the French, Oath taken on the Champ de Mars, July 14th, 1790*. In 1793, he published an epistle to Joseph-Marie Vien, who had been appointed First Painter to the King on the eve of the Revolution. In it, François celebrated a “great painter, Virgil’s emulator,” who “vanquishes bad taste and envy,” and was able to save painting from “the snares of error.” In 1814, the year in which the portraitist died, a volume was published of one hundred and twenty-five pages of *Poésies diverses par Feu François, peintre* (“Various Poetry by the late François, painter,”) which brought together his texts, that is, thirty songs and thirty poems.

Thévenin Antoine Daniel almost certainly sat for François while passing through Paris. Daniel was born in 1761 into an important family of Magistrates from Allanche in the Cantal. An advocate in *Parlement*, councilman at the Royal Court of Riom, he became Public Prosecutor of Riom in 1793. He and his wife, Aimable Marie Bordas, had several children, including Jean-Pierre Charles Daniel, author of the inscription on the verso of our picture. Charles Daniel had a brilliant career in the administration who was appointed Director of the Treasury of Poissy, and the General Inspector of Revenue Collection for the City of Paris. Smaller than the *Portrait of Augustin*, our portrait is no less official. The artist chose the same frontal presentation which emphasizes Daniel’s open face and luminous forthright gaze. The young lawyer’s hair is powdered and he wears an elegant grey suit with a pale pink striped silk vest and a white cravat whose bow is adorned with a pin. François reproduces the variety of fabrics with virtuosity, without abandoning his free and loose brushstroke, one of the characteristics which can be found in his male portraits, as in *Trophime-Gerard de Lally, Marquis of Tollendal*, dated 1786 (private collection) and a curiously turbaned *Unknown Man* painted in 1802 (Louvre Museum, inv. RF 3957. 65 x 35 cm.)

A.Z.



13

Pierre-Alexandre WILLE called WILLE the Son
(Paris, 1748 - 1821)

THE RETURN TO VIRTUE

1773

Oil on canvas

Dated 1773 on the open book on the right

73 x 89 cm. (28 ¾ x 35 in.)

Provenance

- Louis-François de Bourbon, Prince of Conti (1717-1776), Paris.
- His sale, Paris, April 8th, 1777, lot 2072 (“Picture with a fine finish and distinguished merit, painted by M. Wille the Son; it was seen with great satisfaction at the last Salon in the Louvre.”)
- Acquired for 1072 pounds.
- France, Private Collection.

Exhibition

- Salon of 1775, n° 185 (“picture 2 feet 9 inches wide by 2 feet 3 inches high.”)

Related Works

- Engraved by Jean-Georges Wille.

On August 25th, 1775, Jean-Georges Wille, famous German engraver established in Paris, noted in his journal: “I went to the assembly of the Royal Academy. I stopped in the salon where my son had placed four

pictures for the first time.”¹ The father’s modesty actually conceals young Pierre-Alexandre Wille’s first participation in the Salon, the Academy’s biannual major event which attracted crowds and impassioned critics. Pierre-Alexandre grew up in a house dominated by etching and Dutch painting: Wille the Father’s collection of masters from the Golden Age was one of the most famous in Paris. Many works by Jean-Baptiste Greuze, a close family friend, could also be seen there, and thus it was natural that Jean-Georges chose him as his son’s master. In 1761, he wrote in his journal: “Our son went to our friend Mr. Greuze for the first time to be his student. Happy if he wishes to make the most of being under such a master of painting.” Pierre-Alexandre pursued his apprenticeship in Joseph-Marie Vien’s studio without any real impact on his style, which was already profoundly marked by German engravers’ precision in drawing, by Dutch genre scenes, and especially by Greuze’s sentimental art.

In 1774, Pierre-Alexandre was approved for the Academy with “almost universal applause.” The following year, he sent four canvases to the Salon: a *Village Dance*, two studies of heads, and a *Return to Virtue* which we present here and which was noticed by critics. La Harpe, in his *Correspondance littéraire*, summarized general opinion for this “dramatic picture:” “There is expression and interest in this picture; it is well composed, the distribution is fortunate, but it lacks coloring” (vol. I, p. 266). Lesuire, in *Coup d’œil sur le Salon de 1775 par un aveugle* (A Blind Man Casts an Eye on the Salon of 1775), continues: “This artist promises talent and personality which make one hope that he will carry this genre to a distinguished level able to satisfy both amateurs of a fine finish and people with taste” (p. 48). Among people with taste, the Prince of Conti has to be mentioned, one of the most important collectors in the second half of the 18th century, as he acquired the picture for his Palace of the Temple.

For his first big canvas as an approved artist, Wille the Son chose a subject drawn freely from the Marmontel’s moral stories. Constructed on a single plane and thus more theatrical, the scene did not have any need to be explained in the *Liuret* to be easily “read” by the Salon visitors. Louis Petit de Bachaumont who qualified the picture as “a real poem well conceived, well developed” also gave a very literary description:

“All of the heads, seven in number, have their own pronounced character and concur in unification of the action. A Village Woman, who has escaped from paternal authority, seeks to return to favor: her brilliant attire announces the motive and fruit of her escape. Behind her, the guiltiest, The Ravisher, increases interest in that he indicates real repentance and honest intentions to repair through marriage the wrong he has committed against this family. The Father’s first movement is to push her away; the more indulgent Mother, wants to calm him. Behind them are the two Sisters: the older one implores and seconds the wife’s efforts in a respectful manner; the younger one throws up her hands in surprise: she doesn’t know enough about the consequences of the event to feel as afflicted as her elder sister. Finally, the brother, who is still a child, only has the emotions that any sensitive being feels automatically when he sees

pain or distress in others. Without eclipsing the main subject, a small dog, who recognizes his former mistress and shows his joy at her return with the caresses of an animal who is a symbol of fidelity, rectifies and tempers an impression which would otherwise be too distressful.”²

To give body to this moralizing subject, Wille the Son replicates his first master’s procedures, especially in the *Village Bethrothal* on which Greuze was working when Wille was in his studio. The young artist concentrates on each figure’s pose and doesn’t hesitate to exaggerate mimicry and gestures in the quest for better effects. Like Greuze, he had prepared his picture with sketches from life. The mother in mid-speech and her back bent by daily labor can be seen in reverse and with more ordinary clothing in a black chalk drawing signed *P.A. Wille filius*, dated 1772 (27 x 20.5 cm., private collection). An earlier sanguine bearing the date 1768 had helped the artist depict the head of one of the sisters, even if in the painting he accentuated the expression of surprise (30 x 22 cm.)

Openly nordic, Wille’s technique is nonetheless very different from that of Greuze. His light is colder without genuine direction and creates shadows which are as profound as they are uncertain. His chromatic range is intense and contrasted, with passages of pure tonalities, as here in the brick red and pastel blue in the bourgeois couple’s apparel. Their modest condition does not, for that matter, prevent the artist from imagining dress with a certain refinement, for example in the father’s yellow striped vest or the mother’s checkered apron which seems to be silk. The artist especially preferred these warmly colored striped fabrics with which he even clothed miserable peasants, as in *Alms or the Unhappy Family*, presented in the 1777 Salon (Angers, Museum of Fine Arts, *ill. 1*). For Wille, the overlapping stripes in the apron folds are a pretext for displaying a rare masterly technique which delights in the multiple deliberately superfluous details of an assumed realism, such as in the still life at the foot of the table. The painter enjoys describing the reflections in the young offender’s white silks, the fine lace of her sleeve ruffles, the gilt galloons on the young man’s suit, the ledger with the tiny date of 1773 inscribed on the top of the page, the ink well’s reflection on the shining pewter pot, the cat’s whiskers, the folds in the father’s stockings, and the least stitch in the luxurious brightly colored tapestry covering the table.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge University Press, 2005, pp. 223-225.
- Louis Hauteceour, “Pierre-Alexandre Wille le fils (1748-1821?),” *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier*, Paris, É. Champion, 1913, pp. 448, 452, 463.
- *Journal des Beaux-Arts*, November 1775, p. 349.

¹ *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, éd. G. Duplessis, vol. II, Paris, 1857, p. 24.

² Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l’histoire de la République des lettres en France ou Journal d’un observateur*, vol. XIII, Londres, 1780 *Lettre II*, Paris, September 23rd, 1775, pp. 178-179.



14

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

PORTRAIT OF MARIE-FRANÇOISE
CLAUDINE BOCQUET, NÉE TRICARD,
IN A GREEN SHAWL

1804

Oil on canvas

Monogrammed and dated lower left: *ALGDR 1804*
65 x 55 cm. (25 5/8 x 21 3/4 in.)

Provenance

- Collection of Marie-Françoise Claudine Merlin, widow of Bocquet (1753-1816), Paris.
- By inheritance, her daughter, Augustine Boquet, married name Bertin de Vaux (1780-1849), Paris and château de Grand'Maisons called de Villepreux, Villepreux.
- By inheritance, collections of Bertin de Vaux, Gérard de Rayneval, Le Gouz de Saint-Seine, château de Grand'Maisons called de Villepreux, Salon Bertin de Vaux (Blue Salon), Villepreux.
- Sale, château de Villepreux, the Bertin de Veau residence, Paris, Lasseron, November 8th, 2016, lot 40.

“The head is ravishingly beautiful and what pleases me the most about it is that it seems that one could be flattered to meet her. There isn’t anything there which is idealized or mythological; it is not a Greek, Roman, or Babylonian figure either; it is quite simply beauty, really natural, quite true, which could belong to every country, every century, and which one would preferably seek in Paris.”

Mercur de France, 1800 (concerning Girodet’s *Portrait of Mme. de Bonneval*)

From a well-off Parisian family, Marie-Françoise Claudine Tricard was the daughter of Pierre Tricard (died in Montrouge in 1798) and the sister of Louis Tricard, cash controller at the Postal Administration. She was otherwise related to the notary Jacques Tricard (1754-1828). In about 1775, the young woman married Louis Michel Bocquet or Boquet, a bourgeois from Paris. The couple lived in the capital, but owned a country house with a large garden in Meudon which had possibly been acquired to escape the troubles of the times. The Bocquets retired there during the years of riots and insecurity.

A certain stability during the Directorate made it possible for them to return to Paris, and also, in February 1798, to buy the Grand’Maisons farm on the property of the former royal Seignior of Villepreux. Although, as with a good number of important bourgeoisie at the time, the couple only were then seeking to place their money, the charm of the place led them to decide to conserve the domain and then enlarge it. Madame Bocquet began thus to acquire the Dauphin wood grove, called the Saint Fiacre wood, in 1803, and reconstructed the farmer’s residence.

A widow in 1807, she was married again, this time to Thomas Jean Baptiste Merlin, formerly a tax collector for the estates and forests in the district of ALENÇON, and since the Revolution, a money changing agent, a close friend of the Bocquets and god father of their oldest daughter, Augustine. Mr. Merlin had a sizeable fortune, owned a large farm near Coulommiers, and a house in Paris. In 1811, persuaded by his wife, he acquired the Château called “de Villepreux” (de Grand’maisons) and its park at public auction. Separated from its land in the 18th century, it was the property of the architect Jean-François Heurtier who had acquired it from Louis XVI just before the Revolution, and then of the speculator and banker, Pierre-Jacques Dubois. The château, though, was only a sparsely furnished summer residence for the Merlins. The couple usually lived in Paris in the apartment building on the rue Louis-le-Grand. Here is where Marie-Françoise Claudine died in 1816 at the age of sixty-three. After her death, Mr. Merlin completed the domain by purchasing the neighboring Mézus’ farm. He died at Villepreux in 1826 and left all his possessions to his god daughter, Augustine Bocquet. She married Louis François Bertin de Veaux, one of the most important politicians at the beginning of the 19th century, Director, with his brother, of the *Journal des Débats*. Their granddaughter and heiress Louise Bertin de Veaux, very early the widow of Count Alphonse Gérard de Rayneval, was equally deeply attached to Villepreux. After her father’s death in 1879, she devoted herself to restoring and embellishing the château which had suffered during the Franco-Prussian War. This work was continued by her descendants, especially her great-granddaughter, Simone de Saint-Seine, and the son of the latter, Luc de Saint-Seine.

Thus, the château of Grand'Maison brought together the souvenirs of the 19th century grand families of Berin de Veaux, the Raynevals, as well as the Saint-Seines, the last owners of the place, and the Bocquet-Merlins, the first purchasers. The residence mainly sheltered a gallery of the most remarkable portraits. Those concerning the Empire period were realized by David's most famous students: Drölling, Delécluze, Schnetz, Laneuville, and especially Girodet whose work corresponded the best to the aesthetic ideal, the literary sophistication, and refinement of the château owners. Five of his pictures are conserved which depict only members of the Bocquet-Merlin family, including M. Merlin, his goddaughter Augustine, and his spouse Marie-Françoise Claudine Tricard.

As opposed to Mr. Merlin who sat for the artist only in 1822, the women commissioned their portraits much earlier: Augustine in 1806 and 1809, and her mother in 1804, still as Mme. Bocquet, and in 1810 as Mme. Merlin (*ill. 1*). Marie-Françoise Christine Tricard seems thus to have been the first to turn to Girodet, whom she probably knew through Etienne-Jean Delécluze. During the Terror, the Delécluze family withdrew to Meudon in a house near the Bocquets, and a friendship grew up between the neighbors. Girodet also frequented the Bertins and the literary salon run by Augustine which served as editorial meetings for the *Journal des débats*. Between 1811 and 1815, this salon was held at Madame Merlin's: it may be in this period that the artist drew her "sick, reclining on a lounge chair" (location unknown, cited by Coupin, p. lxij).

Girodet's long relationship with the Bocquet-Merlin and Bertin de Veaux families probably started with Madame Bocquet's portrait produced in 1804. Almost fifty years old, but with radiant beauty, the lady poses with refined simplicity and without wearing any jewelry. She is clothed in a white walking dress which has a low neckline and is held with an ivory sash. The whiteness of her costume and complexion is emphasized by a sumptuous Cachemere shawl made of green wool with a fine border of red flowers which are echoed in the lady's brown gaze. Madame Bocquet's brown hair is pulled back into a high bun which allows delicate curls to escape to be cleverly placed "à l'antique" around the face and multiplied by fine projected shadows. The entire outfit, despite its apparent simplicity, conforms to the latest taste of the day: almost identical attire can be seen in the September 15th, 1806 edition of the famous *Journal des Dames et des Modes* under the title "Parisian Costume. Costume of a Young Lady in the Countryside" (*Costume Parisien. Costume d'un (sic) jeune Dame à la Campagne*) (*ill. 2*).

The dress' high waist emphasizes both the full curves of Madame Bocquet who possesses the natural sensuality of Parisians during the First Empire and the classic geometry, dear to Girodet, of her body: the oval face and rounded bosom, as well as the perfect evenness of the neck and throat.

Her skin, however, does not at all resemble an ancient marble, because Girodet excelled in the depiction of feminine flesh which he celebrated with his supreme art of glazes. The critic of the 1800 Salon already admired the artist's *maestria* in the portrait of Madame de Bonneval (oil on canvas, 105 x 80 cm. private collection):

"the flesh is painted with seductive verity, and it is flesh, as Diderot so strongly remarked, it is unctuous white, even, without being pale or mat; it is an imperceptible mix of red and blue which imperceptibly transpires; it is blood, it is life, which constitute the despair of colorists."¹

One could apply this elogy word for word to our portrait and only add the soft pink which brushes Madame Bocquet's cheeks, lips, and earlobe, and warms the shadows under the strands of hair.

However, our picture's charm really comes from the synthesis of a still static presentation inherited from the *Ancien Régime*, and a romantic melancholy from Chateaubriand, a close friend of Girodet and the Bertins. It suffices to compare our portrait with that of *Madame Chabanis*, also painted in 1804 and employing an almost identical overall composition (*ill. 3*) to notice to what extent Madame Bocquet's expression is changeable and alive, there where Madame Chabanis' expression is simply forthright and frozen. Our sitter's gaze is both interiorized, scrutinizing, mature, perspicacious, tender, and touched with emotion. And it is this same gaze which the artist would have the good fortune to find again in the more sophisticated portrait of his client and undoubtedly friend, even protector, whom he painted in 1810, two years after Marie-Françoise Claudine's second marriage to Mr. Merlin (*ill. 1*).

A.Z.

Bibliography of the Work

- Sylvain Bellenger (dir.), *Girodet (1767-1824)*, exh. cat. Paris, Louvre Museum, 2005, p. 417 (confusion with the portrait of 1808).
- Pierre-Alexandre Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trison suivies de sa correspondance, précédées d'une notice historique*, Paris, Jules Renouard, 1829, v. I, p. lxj ("Madame Merlin; two different portraits." dated 1812).
- Stephanie Nevison Brown, *Girodet: a contradictory career*, Ph. D. Dissertation, Courtauld Institute of Art, London University, 1980, p. 225 (confused with the portrait of Mme Chabanis).
- Aude Lamorelle, *Portraits féminins peints par Girodet*, Master, University of Paris Nanterre, 2002, v. I.

¹ *Mercur de France*, frimaire an IX (1800), v. XXII, n° 633, vol. 2, p. 363.



15

Antoine-Jean GROS called baron GROS

(Paris, 1771 - 1835)

STUDY OF A GROUP OF FIGURES FOR BONAPARTE VISITING THE PLAGUE-STRICKEN AT JAFFA

1804

Oil on canvas

On the back of the stretcher, a Bernheim-Jeune exhibition label (*Gros-Géricault-Delacroix janvier-mars 1954*) and a seal in red wax PD [Pierre Dubaut]

Customs stamp on the back of the canvas.

On the back of the frame, two labels: *Kunsthalle Basel / N° 1849* [stamped, and in the upper left in pencil, 91] ; *H. Pottier emballeur / 14 rue Gaillon*, [in ink] *Exposition de Bâle / Mr Lipchitz* [in pencil] N° 103

65 x 81.3 cm.

Provenance

- Collection of the sculptor Jacques Lipchitz (1891-1973) in 1937.
- Collection Pierre-Olivier Dubaut (1886-1968), Paris, animal painter and curator of several Théodore Géricault exhibitions between 1924 and 1964.

Exhibitions

- 1937, Basel, Kunsthalle, *Kunstlerkopien*, n° 91 (as Théodore Géricault).
- 1954, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Gros, Géricault, Delacroix* (not catalogued).

This painting by Antoine-Jean Gros is an important rediscovery that enhances a corpus still lacking a true catalogue. His official commissions currently hung at the Louvre Museum and the Château de Versailles, those vast historical scenes and grand portraits painted while serving the Napoleonic regime, are celebrated and recognized as masterpieces of French art. However, our grasp of his sketches and studies, also of his private commissions, remains incomplete and imprecise. During the 19th century, a number of securely attributed portraits and studies were passed over by Jean-Baptiste Delestre and Justin Tripiet-Lefranc, his remarkably thorough biographers. This rediscovery is all the more important for it relates to the major picture commonly titled *Napoleon Visiting the Plague-Stricken at Jaffa* (Paris, Louvre Museum, *ill. 1*). With the exhibition of this latter work in 1804, the former pupil of David established his reputation in the eyes of those in power and the public. The general praise it received allowed Dominique Vivant Denon to persuade Napoleon to fund an ambitious program of artistic commissions illustrating the most glorious episodes of the imperial narrative.

The historical circumstances of the subject commissioned from Gros, the polemical context to which the painting had to respond, and the iconographical resonances of the composition all warrant a reminder. In 1798, Bonaparte came to realize that a projected military invasion of England was bound to fail. He thus sought to shift the theatre of confrontation to Egypt, then occupied by Ottomans who granted passage to British merchants. With thirty-five thousand men enlisted in the Army of the Orient and a number of artists and scholars, he departed from France in May 1798. For fifteen months, until August 1799 when with some reluctance he returned to France, the military campaign saw gains and victories but also some calamitous setbacks. To draw attention away from the failure of the bid for conquest, Bonaparte put forward the civilizing aims of the French expedition and the unprecedented knowledge of oriental cultures gathered along the way. Indeed, the conditions of the fighting had been particularly trying for the French soldiers, and had led both sides to commit atrocities.

In early March 1799, with about ten thousand troops Bonaparte moved north from Cairo along the coast. Upon arrival at Jaffa, he laid siege to the city. Outraged that the Turkish governor had slain with particular cruelty the envoys dispatched to negotiate surrender, after three days he let his army ransack the city. Impatient to pursue his march north, he ordered the execution of the three thousand prisoners whose surveillance was a burden. These actions were meant to discourage others to resist his army, though they seem to have had a contrary impact. Thus, when Bonaparte put the city of Acre under siege late in March, the strategy failed and the Ottomans survived on supplies from the British fleet. After a two-month siege he headed back south with only about half his troops, forced to admit a costly stalemate in terms of human losses during combat and due to the bubonic plague rampant in the region. From the time of the siege of Jaffa, some French soldiers had been infected by the plague epidemic. Passing through the city during the retreat south, Bonaparte had to reconcile himself to abandoning the soldiers who were sick and contagious. Upon leaving, he ordered that a lethal dose of laudanum be given to the plague-stricken, whom the Turks would not fail to massacre. In fact, it was the British commander Sydney Smith who occupied Jaffa after the departure of the French. He collected

damning information from the survivors that inspired a great number of stories and caricatures denouncing the cruelty of Bonaparte, pictured as the “Corsican butcher” who fell afoul of the norms of humanitarian conduct by which the Enlightenment defined civilized society.

From the description of Gros’s picture in the 1804 Salon *livret*, it is clear that Bonaparte was desirous to neutralize such accusations with this commission. He had mentioned it in conversation with the painter and apparently also had evoked it also with Pierre-Narcisse Guérin¹. The title given to the painting describes the scene represented: *Bonaparte, general-in-chief of the Army of the Orient, touching a pestilential tumour while on visit to the hospital at Jaffa*. The *livret* entry informs of « an exaggerated sentiment of fear for this illness » among the soldiers that the visit of their commander was intended to appease: “To dispel more effectively the frightening idea of a sudden and incurable sickness, he had some pestilential tumours opened on the spot and touched several of them. By this magnanimous show of self-sacrifice, he gave an example of courage, the first of a sort until then unknown that has inspired imitators.”

The blame for having abandoned his army, placed in Egypt under the command of Kléber who within a year was assassinated, is visually contradicted by the concern Bonaparte appears to have for the sick soldiers that put his own well-being at risk. According to contemporary accounts, he had indeed visited the hospital at Jaffa on March 11, 1799, before leaving for Acre, but none of the narratives correspond to Gros’s depiction.

Ever since the famous article by Walter Friedlaender on “Napoleon as *Roi Thaumaturge*”² it is generally recognized that the idea of the central group in Gros’s painting is meant to allude to the medieval ritual during which the kings of France would touch the scrofula, a performance by which they acted out their sacred status. As for the extreme desolation and the expressions of despair that surround this staging, these motifs seem to evoke the darkest passages of Dante. The care and food received by the sick does not dismiss the impression that Bonaparte and his entourage have descended to Hell. The plausibility of the recreated far-away universe, from the view of the citadel of Jaffa to the architecture of the hospital, from the variety of human types down to the clothes and accessories of the Ottomans, made a strong impression on contemporaries. Also, the flamboyant range of colours adopted by Gros, that the public had discovered in front of the portrait of *General Bonaparte at Arcola* (1796, Château de Versailles) at the Salon of 1801 and his prized sketch for the *Battle of Nazareth* (1801, Nantes Museum), came as a shock. While in Italy in the mid-1790’s, Gros had been far more attracted to the Rubenses in the churches and palaces of Genoa than to the work of Raphael that his former master David advised him to study. As is well known, his dashing portrait of *Bonaparte at Arcola* and the *Plague-Stricken at Jaffa* indicated a new direction in the history of French painting that romantic artists later explored.

From the middle of the 20th century, this *Study of a Group of Figures* has mostly been considered by specialists of Théodore Géricault, whose works prompted a sustained art historical and commercial interest left wanting for Gros. In his catalogue raisonné published in 1987, Germain Bazin devoted an illustrated entry to it, but was unable to specify its whereabouts probably because he had not seen it. He notes that the painting had been presented as by Géricault at the *Gros, Géricault, Delacroix* exhibition organized by the Galerie Bernheim-Jeune from January to March 1954, without however mention in the catalogue. This is confirmed by a label on the stretcher, and also the reproduction accompanying Louis Aragon’s article, “Géricault et Delacroix, ou le réel et l’imaginaire”, in *Les Lettres françaises* issued on January 21, 1954. Bazin catalogues it as the work of an *unknown author*. Previously, in 1976 and 1979, Philippe Grunheec had already shown caution and refrained from taking a position on

the matter of the attribution. Since these brief remarks that avoid any discussion of the style of the painting, it has been generally ignored. One might mention that the inventory of Géricault’s studio after his death lists a copy after Gros on three occasions, without further detail, as well as “three large pictures including two copies after monsieur Gros by a pupil of monsieur Géricault”³. Certainly the dimensions of the painting, with figures about a third life-size, do not correspond to known copies by Géricault that tend to be small. As for the possibility that it might have been executed by a pupil, the confident handling and the freedom taken with regard to Gros’s large-scale picture make this hard to fathom. This painted study, until now considered with respect to the art of Géricault, merits a closer look as to its relation to the definitive version of the *Plague-Stricken at Jaffa*. Several details suggest that it is not a copy of the group with the plague-stricken nude and the Turkish doctor who attempts to care for him, but a finished study preparing its integration to the composition. The handling, without the least hint of an intent to replicate a model precisely, pleads in favour of inserting the picture in the process by which Gros finalized the large-scale version.

“I hold from M. Gros that his picture of the Plague of Jaffa was roughly sketched in 21 days after his drawn and painted studies, then leaving it turned around for 3 months in his studio so as to no longer see it for that time and thus better judge (upon seeing it again) the revisions necessary; [...] Jaffa was finished in 42 days.” This testimony of a pupil of Gros, Pierre-Roch Vigneron, dates from 1849 and though belated it has a tone of sincerity⁴. Some of the steps in composing the *Plague-Stricken at Jaffa*, before it was sent to the Salon in September 1804 and won general admiration, need to be traced. A first version of the composition is revealed by a pencil drawing in the Louvre and a painting in the New Orleans Museum of Art (*ill. 2*). Given its size (72 x 92 cm.) this canvas is both an exploratory sketch and an unfinished *modello* the painter most likely had intended to complete. The composition showing Bonaparte with a dead plague-stricken in his arms is said to have displeased him since he had just donned the title of “Emperor of the French” and was seeking to project a new public persona, less impetuous a figure than at the time of his military campaigns. Gros reworked the composition and gave an appropriately royal loftiness to the comforting, indeed the salvific action retained in the final painting.

Along with the significant modification of the main action and of the architectural setting, the major change was the inclusion of a group in the lower right, with a man near complete exhaustion on his knees attended to by an ottoman doctor concentrated on his task. The grouping of these two figures creates a striking contrast. On the left is displayed the morbid flesh of a muscular but drained body, unable to maintain itself upright. Just behind this invalid is a man, whose leg comes forward between the two figures. He holds him up by the underarms, hands carefully wrapped in his red garment so as to not come into contact with the infected skin. On the right, the weathered-face doctor, insensitive to the danger of the plague in spite of his old age, wears a costume of bright layers of red, green, yellow, blue and white fabrics and embroideries.

The group of the plague-stricken and the doctor appears first in the picture at the Château de Chantilly (signed, 91 x 119 cm., *ill. 3*). Though not mentioned in the early biographies of Gros, it must be acknowledged as the finished *modello*, preparatory to the reprise of the composition on the monumental canvas. The priority of its execution is confirmed by the many variants with respect to the final composition and by the painter’s mannerisms that are later attenuated (somewhat tense figures that overplay a *contrapposto* or an inclination of head)⁵. The figure of the kneeling plague-stricken on the Chantilly *modello*, unlike the other figures that appear to be definitively posed, is not yet fully resolved: the

body is singularly thwarted, with monstrously long legs and a left arm that disappears behind the head of the doctor. These approximations, the probable result of a rapid execution, are largely rectified on the huge canvas: the depiction of the legs seems more credible and the left arm of the invalid is visibly outstretched above the doctor. In spite of these adjustments, during the Salon many critics found this figure out of proportion, much too big in relation to the others, an indication that the painter had some trouble fixing it onto the canvas (*ill. 4*).

The present study for the plague-stricken and the doctor seeks to better adjust the group added to the initial conception. The evolution of certain details is revealing. On the Chantilly *modello*, the ground is loosely-strewn with straw, while on the Louvre canvas one sees a woven mat, a covering that this intermediary study only suggests. Likewise, on the Chantilly *modello* the heel of a figure standing behind the kneeling man seems to touch his thigh, a visual foreshortening that Gros later eliminates to clarify the position of the figures. In the study he introduces a considerable gap, and then reduces it on the final canvas. The infrared images of the study show a number of *pentimenti*, in particular for the left arm of the plague-stricken, another sign that Gros had difficulty arriving at the definitive pose. No doubt because of these reprises, the paint in this area of the picture looks as if rubbed. The doctor's costume is more loosely painted than on the huge canvas, for instance in the way the embroidered sash around his neck curves along his back rather than finally falling straight. Painted without the pressure that the Salon pictures entailed and on a more comfortable scale, the painting shows fluency and an execution more daring at times than on the monumental reprise of the composition.

The well-preserved condition of the picture accounts for the intensity of the colours and the sprightly brushwork that might come as a surprise to some. This corresponds to Gros's manner of painting as described by his biographer Delestre: "Gros first blocked in the local colour under its proper light and by contrast the shadow of the form; not with insignificant tones, like a bituminous scumbling or some other conventional hue, but with the right colour, heightened to such intensity that once the canvas painted over, this frankly applied colour would lose nothing of its visual force. He moved from one of these extremes to another, successively applying intermediary half-tones next to one another⁶." The transparency that Gros often likes is found in the spontaneous treatment of the woven mat and the motifs and fringes of the doctor's sash. Pure dense highlights of white and red dot the costume of the latter, close to what one observes in the portrait of *Bonaparte at Arcola*. The body of the plague-stricken is handled with greater attention, treated with nuance as in its definitive reprise. Thus, in 1804 Gros shows himself torn between two manners of painting: a frank manner that resonates with the Napoleonic imagery and a softer and more refined manner adopted for his classicizing portraits and his miniatures, a manner similar to the one that ensured the fashionable success of François Gérard and Anne-Louis Girodet, his former comrades from the studio of David.

Gros conceived of this study most effectively to highlight the two principal figures. Around them, the brushstrokes are notably broader and show a more synthetic approach to form, probably the reason why an attribution to Géricault was once proposed. This summary treatment of the drapery on the outer parts of the compositional fragment may have been intended to turn the canvas into a self-sustaining work of art, even though the two figures standing in the back are truncated. Since the end of the 1790's, young painters had developed the habit of turning their academies into full-fledged history subjects. In front of this canvas undertaken as a finished study, one suspects that Gros had such an ambition. The figures, from left to right, seem to come out of darkness.

According to David O'Brien's penetrating observation, the political genius of the painter was to present the plague as some inevitable fate beyond the scope of human action, thus relieving the protagonists of any responsibility in the matter. Trained in David's studio to paint historical subjects, Gros sublimates the effect of Bonaparte's presence on his soldiers and introduces a glimmer of hope in the tragedy. But a more spontaneous show of sensibility and hence one that is more modern, imbued by the universalism of the ideals of 1789, inspired his image of the humanity that united two strangers, the agonizing French soldier and the Ottoman healer who wants to bring him back to life.

Philippe Bordes

Bibliography of the painting

- Louis Aragon, "Géricault et Delacroix, ou le réel et l'imaginaire", *Les Lettres françaises*, n° 500, January 21, 1954, p. 10 (reproduced).
- Philippe Grunhech, "L'inventaire posthume de Théodore Géricault (1791-1824)", *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1976 (1978), p. 399.
- Philippe Grunhech, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, p. 134, cat. A56.
- Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, 1987, II, p. 303, 458 cat. 387.

¹ See the most thorough and recent discussion of the picture by David O'Brien, *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, Paris, 2006, p. 90-117.

² Walter Friedlaender, "Napoleon as *Roi Thaumaturge*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1940-1941, p. 139-141.

³ Michel Le Pesant, "Documents inédits sur Géricault", *Revue de l'art*, 1976, n° 31, p. 81.

⁴ Letter to Jean-Baptiste Delestre cited by Philippe Néagu, "Un témoignage inédit du peintre R. P. Vigneron sur le Baron Gros", *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1978 (1980), p. 246.

⁵ The uniform handling of the compositional drawing in the Prat collection (Alexander Fyjis-Walker, "A recently discovered drawing by Antoine-Jean-Gros", *Burlington Magazine*, September 1985, p. 621-622) indicates a sketch after the definitive composition, as Pierre Rosenberg already speculated in 1990 in the catalogue of the collection (*Masterful Studies. Three Centuries of Drawings from the Prat Collection*, p. 174, n° 70).

⁶ Cited by O'Brien, p. 113.



16

Henri François RIESENER
(1727-1828)

PORTRAIT SAID TO BE OF JENNY
HOCHÉ, COUNTESS DES ROYS (1796-
1867), IN FRONT OF HER CHÂTEAU OF
GAILLEFONTAINE

Circa 1820

Oil on the original canvas
Old inscription on the stretcher identifying the sitter
On canvas verso, maker's stamp used between 1806 and
1824: *Bélot, 3, rue de l'arbre sec*

116.5 x 90.5 cm. (45 7/8 x 35 5/8 in.)

Provenance

- Probably the sitter's collection.
- Belgium, Private Collection.

Exhibition

- Probably Versailles, 1968, *Général Hoche*, cat. 297.

On June 17th, 1822, Boniface de Castellane, Commander of the Royal Guard Hussards and future Marshall, noted in his *Journal*: "A large party was arranged by us to go to Bourbon-l'Archambault. Among the ladies were Ladies de Bressolles, de Foucauld, the Countess Etienne des Roys, a twenty-six year-old beauty, the only daughter of General Hoche, tall, quick-witted, with beautiful black eyes, a stiff proud air, but kind-hearted and with many qualities."¹

The marriage between Lazare Hoche, Napoleon's brilliant military leader who was Commander of the Rhine Army, and Adelaide Dechaux (1778-1859) was celebrated in 1794. Two years later, on January 15th, 1796, their daughter Jenny was born. She was a year and a half old when the family went to Prussia, to the French army's general headquarters in Wetzlar. Having arrived on August 2nd 1797, the mother and daughter had left by October, because General Hoche died of tuberculosis on September 19th. Born prematurely in November, Jenny's brother did not survive.

Widowed very young at the age of nineteen, the general's wife, with Napoleon's favor, acquired the Château of Gaillefontaine. The domain was nationalized after the death on the Revolutionary scaffold of its last owner, Joseph du Ruy who was Administrator of the King's Treasury, and given in 1799, to his heirs, the Ladies of Chaumont and Laage, whereupon it was immediately purchased by Adelaide Dechaux. She settled there as the guardian of her husband's memory, "a hero from Antiquity in figure, stature, and reach; a modern hero through study, reading, and meditation which places strength in intelligence" (Lamartine). The actual imposing Neo-Gothic style castle was built by Hoche's grandson in 1908. The general's widow resided in a house at the edge of the village until the castle was inhabitable.

The Emperor destined Jenny for Marshall Lefebvre's son, however the young woman preferred wedding the Marquis Etienne-Annet des Roys d'Echandelys (1788-1868), who came from an old family of the Velay and would be future auditor at the State Counsel, general counselor for the Allier, and a peer of France. The couple had seven children, of whom only two reached adulthood: Ernest-Gabriel and Amable Claude.

The des Roys and Madame Hoche, who lived with them, split their time between Gaillefontaine and Paris, where Jenny and her mother held a salon which was frequented by the Marshall of Castellane, politicians, and artists. In the summer, like many Parisians, the family settled into the Château of Avrilly, an austere medieval building near Moulins which the Marquis' father had acquired and which was vast enough for receiving guests and giving balls. That was where Countess Dash saw General Hoche's daughter: "The Countess des Roys carried herself like a queen; with a superb waist, she inspired respect, for all her gracious welcome. [...] Mme. des Roys told stories that kept me quiet for hours listening to her."² Earlier, in 1838, a poem by Amable Tastu appeared which celebrated the Countess des Roys in claiming to recognize her father's glory and her mother's beauty in her face:

"[She is] proud of a famous name, I also like it that a daughter
Should be conscious of it in her beautiful countenance [and bearing],
like a sparkling jewel!
Must I tell you, o you whose welcome is so sweet to me,
Why I contemplate and revere with a dreaming eye
The paternal marble, your mother's features,
Why I take pleasure in being near you?"³

It is this "beautiful twenty-six year old" who, according to long tradition, is the sitter in our portrait. Her figure is shown in a landscape seated against an embankment in the protective shade of a grove of trees. In

the distance can be seen a group of buildings which could be the former Château of Gaillefontaine. The young woman is clothed in a white cotton muslin dress garnished with English point lace, the high waistline emphasized by a light lilac openwork scarf. A shawl, partially solid burgundy edged with embroidered flower trim, and the outer sections a complementary burgundy print, completes her outfit, which is both simple and elegant. Finally, around her neck on a long golden chain, she wears a watch or portrait miniature, perhaps that of the Marquis des Roys or of General Hoche: one can just glimpse the blue cover of the medallion slipped under the belt.

The precise virtuoso description of this finery does not in any way distract attention from Jenny Hoche's face framed in supple curls or from her profound mesmerizing gaze. The same feeling evoked by Stendhal before a portrait of a young woman exhibited in the Salon of 1824 can be experienced here:

"Most of the portraits in the exhibition give the impression of putting on an act. The most bothersome defect in our current civilization [is] *the desire to have an effect*. [...] I was struck by the gaze of a young woman with blue ribbons (no. 1439) by Mr. Riesener. This gaze is enchanting, one can't leave it; it is so natural that maybe the painter only caught it by chance."⁴

This citation is even truer because in fact it refers to the same artist, Henri-François, son of the famous cabinet maker, Jean-Henri Riesener. He first studied painting under one of his father's friends, Antoine Vestier, and then under David and finally, François-André Vincent in 1792. According to Léon Riesener, the painter's son, the Revolution was fatal to the cabinet-making workshop and obliged Henri-François to embark on a career as a portraitist. He began in the Salon of 1793, and then enlisted in the Grand Army, but returned to painting by 1799. Between that date and 1814, he participated in all the Salons with bust portraits on a neutral ground or full-lengths in interiors or landscapes. Napoleon sat for him, as did Empress Josephine, and the entire Parisian high society, as well as the actors of the *Comédie Française* and members of his own family, including his nephew Eugene Delacroix, the future painter.

With the return of the Bourbons, Henri-François Riesener left to seek his fortune in Russia. He first worked in Warsaw for the Grand-Duke

Constantine and then in Saint Petersburg for Tsar Alexander I and a vast private clientele. His sojourn lasted until 1822, punctuated by a few trips to Paris, namely the one attested by Eugene Delacroix' letters between July and September 1820.

Our portrait was probably produced during Riesener's short Parisian stay in 1820, or else right after his return to France. The dress worn by the young woman in fact corresponds to fashions at the end of the 1810s through the early 1820s. This dating is confirmed by stylistic analysis of our painting, since the artist's style matured in Russia. Thus, our canvas should be compared to that of the Princess Dolgorouky, born Gagarine, which has similar dimensions. In both pictures, the contrast is striking between, on the one hand, the sitter's gracefulness, the delicacy of body language, and plasticity of the lines, and on the other hand, the tangible tension of the background with a stormy leaden sky. In comparison, the *Portrait of a Woman in a White Dress* painted by Riesener before his departure and with a similar layout to ours, although in reverse, seems eminently Davidian and close to the works of Baron Gerard (signed, oil on canvas, 116 x 89 cm. private collection, *ill.* 2).

One of Riesener's most ambitious works, our portrait probably was intended to help the artist regain a demanding Parisian clientele who had had the time to forget his talent. And he couldn't dream of a better sitter than the Countess des Roys, General Hoche's daughter, the wife of a French peer and hostess of a salon. Even so, all of these considerations melt before the artist's incredible mastery in the rendering of transparencies in muslin, the iridescent light skimming across golden chain links, the skin's velvety softness, and the reflections in her eyes.

A.Z.

This work will be included in the artist's catalogue raisonné being prepared by Mr. Philippe Nusbaumer and Mr. Alexis Bordes.

¹ Esprit Victor Elisabeth Boniface, maréchal de Castellane, *Journal*, Plon, 1895, vol. I, p. 435.

² Comtesse Dash, *Mémoires des autres*, vol. II, Paris, 1896-1898, p. 61.

³ *Poésies nouvelles*, Paris, Didier, pp. 289-291 (our translation).

⁴ A. [Stendhal], "Musée Royal. Exposition de 1824 (VIII^e article)," *Journal de Paris*, October 16th, 1824, p. 2.



17

François Dominique Aimé MILHOMME, attributed to

(Valenciennes, 1758 - Paris, 1823)

PYTHIA, ORACLE OF DELPHI

c. 1800

Hollow plaster with terracotta patina

56.5 x 46 x 32 cm. (22 ¼ x 18 ½ x 12 ⅝ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

The seductiveness emanating from our work is only equaled by the mystery which surrounds it and transcends periods, styles, and traditions. Without a base or pedestal, but cut straight in the style of ancient funerary sculptures or Renaissance busts, this poetic depiction thus resists iconographical interpretation. The Ionic chiton decorated with small clasps on the shoulders undoubtedly belongs to Greco-Roman Antiquity, but no attribute nor element makes it possible to be more precise, not even the braid forming a large knot above the young woman's forehead. Otherwise unknown, this knot corresponds to no formal repertory and seems to be either an inaccurate transcription of an antique detail or else the sculptor's invention. Furthermore, the thinned hair held in a by a band are not only inappropriate for a married woman or a goddess, but prove to be the prerogative of young Ephebes, even Apollo, and thus troubles that much more perception of this bust.

The only plausible explanation for the liberties taken with traditional iconography is that this is a priestess whose accoutrement, and especially hair style, differed from that usually worn by women, whether in Greece or Rome. The "Apollonian" aspect of the disheveled hair, as well as the absence of a veil covering the head, brings to mind Pythia, the oracle at the Temple of Apollo in Delphi, or else the Cumaean Sybil, her equivalent in Virgil. No exact description of her appearance exists – in Virgil, she is simply "disheveled" (*Aeneid*, Song VI, 77) – and its images are very rare. In the often consulted *Antiquité expliquée et représentée en figures*, Bernard de Monfaucon only reproduces a single image: a high relief taken from the famous study of Fabri de Peiresc which has since disappeared (*ill. 1*).¹ It features a young woman dressed in an Ionic chiton and leaning against a tripod, Pythia's logical attribute, for want of being traditional, because she prophesied seated on a tripod.

Except for the veil and, it seems, a crown, the figure in this high relief proves to be very close to our work. Her slightly open mouth which corresponds perfectly to a prophetic person is particularly noticeable. In fact, without question the young woman in our bust is speaking, but it is a monologue, as her lowered and somewhat vague gaze prevents any conversation with the viewer.

A slightly snub nose, lowered eyes, and half-open mouth revealing her teeth: our bust whose iconography is already original, is even more so by its divergence from the aesthetic canons of antique statuary as they were defined by Neoclassicism. Similarly, the way the wavy hair with its somewhat geometrized curls is handled strand by strand is in strong contrast to the finesse of the drapery which clings to the forms in light loose folds. Finally, the realism in the rendering of the eyebrows, lips, eyelids, and eyes with dilated pupils – which are not hollowed, but outlined – contrasts with the work's almost hieratic frontality.

The perfectly mastered coexistence in a single work of such diverse, even contradictory, artistic approaches confers an undeniable and captivating charm. It also makes it possible to date the sculpture to the early 19th century, which teemed with the acquisitions of past epochs and very recent discoveries in the realms of art and history from Antiquity. After a composition by Poussin who had planned to depict Hercules before Pythia in the Grand Gallery of the Louvre (squared off preparatory drawing conserved in the Louvre, inv. 32507), our sculpture appears to be one of the first artistic evocations of the prophetess before Romanticism and Historicism seized on the subject. One is far however from those exalted figures, such as the *Pythia of Delphi*, sculpted in Rome in 1869 by Charles-Arthur Bourgeois (Narbonne), who appears agitated and menacing as she vociferates her oracles.

The heterogeneous style of our bust complicates its attribution. Nonetheless, the elongated oval of the face, form of the nose, round chin, elongated neck, and incised hair make it possible to compare this sculpture to the herm bust of *Andromache*, a plaster by François Dominique Aimé Milhomme, signed and dated 1800 (Louvre Museum, inv. RF 3521, *ill. 2*).

A student of Pierre-Joseph Gillet in Valenciennes, then of André-Jean Lebrun and of Christophe-Gabriel Allegrain at the Royal Academy, Milhomme saw the beginning of his career endangered by the Revolution. He couldn't compete for the *Prix de Rome* until 1797, then again in 1798, and he won it in 1801. His sojourn at the Villa Medici lasted nine years. Upon his return to France, he took part in the Salon by exhibiting historical low reliefs and bust portraits of illustrious men. He was solicited for the embellishment of the *Arc de (de Triomphe) de l'Etoile*, produced several public monuments, including *Abundance*, a

colossal stone statue for the Saint Germain market in Paris (destroyed), as well as tombs.

The *Notice sur la vie et les ouvrages de Milhomme, statuaire* (Notice on the Life and Works of Milhomme, Statuary), published in Paris in 1844 by his next of kin, does not mention any work comparable to our bust, however it also omits *Andromache*.³ The text nonetheless specifies that in 1799-1800, the sculptor was busy embellishing “a sumptuous mansion on the Chaussée d’Antin with busts and low reliefs,” and worked for Robert Joseph August, a goldsmith.

With dimensions fairly close to those of our bust, *Andromache* is clearly more antiquating and presents low reliefs on three sides of the base taken from the *Iliad* which confirm the character’s identity. For all of that, the angle of the head and expression of sustained pain attest to the same quest which dominated the creation of our work. The long wavy hair falling

over her shoulders displays the same finesse in execution which is visible in spite of the coating; the chiseling is a reminder that the artist furnished models for fine metalwork. The herm bust of the architect Pâris made by Milhomme in 1807 should also be mentioned. In it can be seen the same slightly open mouth and naturalistic rendering of the eyebrows despite the empty eyes in the style of Antiquity (preparatory plaster with terracotta patina, H. 57 cm. Dole, Museum of Fine Arts, inv. 575; marble in Besançon, Museum of Fine Arts).

A.Z.

¹ The tracing of the relief is conserved in the Bibliothèque Nationale de France (Estampes, Aa 54, fol. 45).

² See *Notice sur la vie et les ouvrages de Milhomme, statuaire*, Paris, 1844.

³ See *Notice sur la vie et les ouvrages de Milhomme, statuaire*, Paris, 1844.



18

François-Jean GARNERAY (GARNEREY)
(Paris, 1755 - Auteuil, 1837)

MOLIÈRE HONORED BY LOUIS XIV

1824

Oil on panel

Signed and dated on the tablecloth: *Garnerey px. 1824*
56 x 72.2 cm. (22 1/16 x 28 1/16 in.)

Provenance

- According to family tradition, former Jacques Doucet collection (Paris, 1853 - Neuilly-sur-Seine, 1929), Paris.
- Sale, Sotheby’s London, May 4th, 1938, lot 146.
- France, Private Collection.

Exhibitions

- 1824, Paris, Salon, n° 701 (*Molière Honored by Louis XIV*).
- 1825, Lille, Salon, n° 259 (*Louis XIV and Molière*), bronze medal.
- 1825, Douai, Salon, n° 259 (*Louis XIV and Molière*), silver medal.

In 1660, his brother John’s death obliged Molière to reassume his responsibility of royal *Tapissier* and valet inherited from his father which he had renounced to become an actor. Highly envied, the position consisted of making the king’s bed, decorating his apartments with tapestries, and looking after the furnishings. The writer carried out his service at court one quarter per year, to the great indignity of the other officers who were offended at having to “eat at the food controller’s table with Molière, because he had acted in comedies.” One day, when he learned about this situation at his rising known as the *petit lever*, Louis XIV apparently invited the actor to share his early repast:

“Whereupon the king, cutting his poultry after having directed Molière to sit down, served him a wing, and at the same time took one for himself, and gave orders that the most notable and preferred people at court should begin their usual entries. “You see me,” the king said to them, “busy giving Molière something to eat, one whom my valets did not think good enough company for themselves.”¹

Such is the anecdote told by a certain M. Lafosse, former ordinary doctor to the king, to Henriette Campan’s father-in-law. Instructor to Louis XV’s daughters, first lady in waiting to Marie-Antoinette and then Directrice of the *Maison d’Education* at the Legion of Honor, Madame Campan devoted her last years to writing her *Memoirs* which were published in 1822, the year of her death. Four editions would appear in just two years.

Of all the little voluntarily didactic anecdotes which are scattered through the work, that of the young Sun-King’s early morning meal with Molière was among the ones which were the most noticed. “This anecdote is perhaps one of the ones which honor the character and life of Louis XIV the most. It is touching to see this superb king be welcoming [...] Here in just one stroke is a prince who is grand enough to avenge

genius for the stupidity [of others] and compensate him for his work," wrote the editor of the *Mémoires de Mme Campan* in a note.

Not allowed to celebrate the Napoleonic epic, but used to finding their subjects in recent and national history, Restoration painters soon latched onto this account. In the Salon of 1824, two versions could be admired, that of François-Jean Garneray (n° 701) which we present here and that of Edouard Pingret (N° 1360). The theme returned during the Second Empire, where it was handled by Ingres in 1857 (work destroyed in the Tuileries fire, sketch in the *Comédie Française*), Gerome (n° 769 in the Salon, Malden Public Library) and Jacques-Edmond Leman in 1863 (n° 1176, location unknown), followed by Jean Hégésippe Vetter in 1864 (Salon, n° 1916).

François-Jean Garneray, or to be exact, Garnerey, was born in Paris. Thanks to the protection of his father, a naturalist, he was able to enter David's studio as one of the first students. Little concerned with political change, Garneray appeared in almost all the Salons from 1791 until 1835. First a miniature painter and portraitist, the artist then specialized in depictions in the "Flemish genre," that is, a subtle mix of meticulously rendered portraits and genre scenes. Starting in the 1810 Salon, he stood out for his historical compositions which dramatized famous people from the *Ancien Régime* in no less famous settings. Although, thanks to his son Auguste-Simeon, drawing professor to the Duchess of Berry, Garneray was close to the troubadour movement which began in this princess' circles, he was able to set himself apart by displaying his preference for Louis XIV's reign whereas the first troubadours privileged the Middle Ages and the Renaissance.

The painting exhibited in 1810 thus had *Madame de Maintenon in Retirement in the Oratory of the Chapel of her Château* (location unknown), while in 1812, all that figured in the Salon was the first of three views of the gilt Gallery painted for the Bank of France, the one showing places under Louis XIV (Banque de France collection). The artist continued to be interested in the Grand Century during the Restoration, with *Molière Honored by Louis XIV* in 1824 which was noticed a lot, and three years later, *The Duke of Montausier Leading the Crown Prince into a Thatched Roof Cottage* (ill. 1.)

Louis-Gabriel Michaud, in his *Biographie Universelle*, emphasizes that Garneray's "correct drawing" was ideally adapted to "anecdotal" history painting which required wit and perfect reproduction of "inanimate objects, such as monuments and costumes."² Our picture admirably illustrates these remarks, as it is presented precisely as a spirited work which achieves a fine balance between careful execution and theatrical liveliness, through very poised characters.

Garneray offers the king and his guest a real theater scene, stripped of everything that might be superfluous. Madame Campan gave no details either on the date of this improvised meal or where Louis XIV was staying, thus the painter could take the liberty of imagining an interior which would best become his composition. On the other hand, the account was very precise on the circumstances of the encounter, that is, the informal or familiar entry during which the barely awakened sovereign still in his bed, received members of the royal family and certain grand officers of the Crown. Nonetheless, the artist chose not to depict the bed, and displays Louis XIV completely dressed as he transforms an improvised snack into a sort of official repast.

Garneray situates the scene in the king's inner apartment in Versailles, and more precisely, in the Dogs' antechamber which was only created in 1738, well after any possible date for the event. The cornice relief is

a reminder that Louis XV's favorite dogs slept here. Furthermore the artist imagines a dog on each side of Louis XIV. Below the cornice, the 1685 gilt woodwork from the former billiard room is almost exactly reproduced, but the religious paintings which decorated the room under Louis XV have been removed. Thus, in place of Antoine Coypel's *Eliezer and Rebecca* on the central trumeau, Garneray has installed another of Coypel's works, *Aegle Smearing Silenus with Blackberries*, which was painted in 1700 for the antechamber of the Grand Dauphin's apartments in the Château of Meudon (Louvre, inv. 3509). As for the overdoors, Garneray embellished them with portraits depicting Louis XIII and Anne of Austria.

Elegantly attired in pink silk jerkin embroidered with golden *fleurs de lys* and matching long dressing gown, Louis XIV already has his wig done and wears the ribbon of the Holy Spirit. He is seated at an improvised table copiously garnished with fruit and other refined delicacies. An amused servant in blue and red livery sets a large pie in front of an incredulous and grateful Molière, while a second valet offers him wine. The features of the artist's face come directly from Garneray's portrait painted after Houdon's bust and engraved by Alix in 1796 (ill. 3).

The playwright's expression is echoed in those of the courtesans whom the ushers have just allowed to enter the room. Here the artist composes a real human comedy while avoiding all exaggeration, as opposed to his colleagues from Ingres to Gerome (ill. 4), who preferred to depict the members of the court bowing deeply with their eyes lowered, as they didn't dare contradict the king's will nor manifest their disapproval or surprise.

None of the figures near the door is really recognizable, even if the artist took care to depict the women's rich costumes, prelates' cassocks and solemn dress of the grand officers and commensals. This bedizened clothing in the style of 1660's fashions, with glittering silks, fine embroidery, ribbons and bows even down to the shoes, lets the artist demonstrate his talent as a colorist. Garneray plays with the juxtaposition of light violet, orangey, indigo, and blue sapphire hues. Throughout are interspersed delicate vaporous white, crimson, and emerald green touches.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Alfred Dantès, *Dictionnaire biographique et bibliographique, alphabétique et méthodique des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts*, Paris, Boyer et Cie., 1875, p. 368 (*Molière et Louis XIV*).
- Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, 1856, vol. XV, p. 583 (*Molière déjeunant avec Louis XIV*).

General Bibliography (Unpublished Work)

- Pierre Mollier, "Portraits secrets: les œuvres maçonniques du frère François-Jean Garneray," *Revue des musées de France-Revue du Louvre*, n° 2011-3, June 2011, pp. 43-51.

¹ Henriette Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette [...], suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, éd. M. Barrière, Paris, Baudouin frères, 1822, vol. III, pp. 8-9.

² L.-G. Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, 1856, vol. XV, p. 583.



19

Alfred DE DREUX

(Paris, 1810 - 1860)

TAKING EXERCISE WITH THE OWNER AND STABLE LAD

c. 1845-1850

Oil on canvas

Signed lower left: *Alfred de Dreux*
39.5 x 50.5 cm. (15 9/16 x 19 7/8 in.)

Provenance

- Lemperz Sale, Munich, May 1970, lot 429.
- France, Private Collection.

Related Work

- Autograph replica with slight variations, *The Racehorse and its Jockey followed by the Owner*, oil on canvas, 38 x 49 cm. (15 x 19 15/16 in.), signed lower left, private collection (cat. MCR 397).

Alfred De Dreux' work is intimately connected with the equestrian world which remained an inexhaustible source of inspiration for him. Born into a well-off family in Northern France, the painter grew up in a refined family atmosphere where art had a privileged place. His father, Pierre-Anne Dedreux, who had won a medal in architecture stayed in the Villa Medici with his family. However what was more important than the Eternal City for the direction in which Alfred's talent would develop was the influence of Géricault who was a close family friend. The young artist had in fact been portrayed three times by the already famous

painter before he was welcomed into the studio which Géricault shared in Paris with Alfred's uncle, Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy. Alfred admired his master as much for his qualities as a horseman as for his painting. Upon Géricault's premature death, Alfred entered Léon Cogniet's studio. The young artist acquired a taste for direct contact with nature from this master landscape painter who took his students to paint at Fontainebleau. In 1825, De Dreux painted his first important canvas, a copy of Géricault's *Mazeppa* which he kept until his death. The same year, his father encountered financial difficulties which ended in bankruptcy in 1832: from being a supplement, Alfred De Dreux' painting became a profession. In 1831, at barely twenty-one years old, the artist triumphed at the Salon with *A Horse Leaping Over a Ditch* and *Stable Interior*. This success was marked the beginning of a soaring career characterized by abundant commissions.

A fashionable but secretive dandy, a silent dreamer, De Dreux was as often at home at the foot of Montmartre where he had several studios as he was at the horse races where he detailed horses, jockeys, and owners with a

trained eye. Like many of his contemporaries, the artist was strongly influenced by English lifestyle and art. It was a time of enthusiastic discovery of English landscape painters and their supple picturesque beauty as could be seen in Constable's and Bonington's luminosity. Furthermore, painting of sports originated in England where organized horse races had been established since 1728. De Dreux went across the Channel for the first time in the following of Louis-Philippe in 1844, and then he followed the Orleans into exile in 1848. Upon his return to France, rallying to the Empire, he continued to travel to Great Britain regularly where the court appreciated his talent.

Our canvas, realized between 1845 and 1850, is contemporary with Alfred De Dreux' first voyages to England. In Paris, the artist possessed a studio on 28 rue Bréda in the neighborhood of the *Petits-Porcherons*, where a stable was next door. A keen worker, De Dreux ceaselessly explored the animal's beauty, while seeking to communicate the bond between man and his steed. Here he gives us a rare synthesis of the racing universe by bringing together the main actors in a single image. The jockey in his red cap and white riding pants is mounted on an English chestnut thoroughbred, the type which the painter preferred for its noble allure, distinguished presence, and fine coat revealing rippling muscles. (*ill. 1*) Dilated nostrils signal the racy sporty animal's ardor. The long neckline of this "cock-throttled" or swan-necked horse is crowned by a fine head with pointed ears. The legs are slender, hooves delicate, and coat glossy. This thoroughbred, like the owner's horse, sports three white stockings, perhaps a liberty taken by the painter to conform to the old adage, "*balzanes trois, cheval de roi*" (three white stockings, horse for kings). A stable boy with a horse blanket over his arm and wearing an elegant cream-colored habit holds the chestnut steed by the bridle. Beside it, in a light-colored suit and top hat which is a sign of his refinement, the owner lavishes advice. He is mounted on a small black seal-brown horse with a cropped tail.

The incisive brush emphasizes volumes and places direct lighting in perceptible brushstrokes. The anatomy of the horses is detailed and precise, while the riders' physiognomies are left vague. In the foreground of a luminous English-style landscape sketched with a light brush, the trio

advances along a slight crest. The grayish blue sky whose clouds separate just above the horse displays the qualities of a landscape painter who was an equally brilliant watercolorist. A serene countryside punctuated by groves of woods is laid out in a cameo of ochre greens and grays. The riders' shadows and mist on the horizon indicate early morning or the end of the day.

M.B.

Bibliography of the Work

- Marie-Christine Renauld, *L'univers d'Alfred De Dreux, suivi du catalogue raisonné*, Paris, 2008, p. 91, n° 396 (*Jockey, propriétaire et le lad, Entraînement avec lad et propriétaire*).

General Bibliography

- Marie-Christine Renauld, *Alfred De Dreux, le cheval, passion d'un dandy parisien*, exh. cat., Paris, Mona-Bismarck Foundation, 1997.



20

Albert-Ernest CARRIER-BELLEUSE
(Anizy-le-Château, 1824 - Sèvres, 1887)

THE BEAUTIFUL ORIENTAL

Circa 1870

Terracotta on a small blackened wood pedestal
Signed on the back of the mount: *A CARRIER BELLEUSE*
H. 57 cm. (22 7/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

In 1840, after his training as a goldsmith, Albert-Ernest Carrier de Belleuse, called Carrier-Belleuse, was admitted to the *Ecole des Beaux-Arts* in the studio of the sculptor David d'Angers, but preferred the "*Petite Ecole*," the future *Ecole des Arts Décoratifs*. Starting in 1850, he worked in England for the Minton ceramics factory where he distinguished himself with his creation of statuettes of historic figures.

1850 was also the year which marked Carrier-Belleuse's entry into the Parisian Salon. Back in France in 1855, he exhibited regularly there from 1857 until 1887, with only a single absence in 1876. Motivated by his Salon success, endowed with creative verve combined with organizational sense and incomparable entrepreneurship, the artist ran a vast workshop which brought together almost fifty practicing sculptors. Among the sculptors who got their start in Carrier-Belleuse's studio, Rodin was unquestionably the most famous. Edouard Lockroy exclaimed in *L'Artiste* in 1865:

"It's almost a sculpting machine... Every day busts, ornaments, statues, statuettes, bronzes, candelabras, caryatids flow out of his studio; bronze, marble, plaster, alabaster, he carves and shapes everything, digs into everything; but what spirit, imagination, verve this machine has!"

The sculptor received major commissions for public monuments in France and elsewhere, and participated in the sculpted decoration in Napoleon III's grand Parisian construction projects: the Louvre, the Tribune of Commerce, the Bank of France, and Paris Opera, where his candelabras still enliven the main staircase. The artist also executed almost two hundred busts which were appreciated for their realism and expressive power. As Director of Works of Art at the Sèvres Manufactory from 1875 to 1887, he infused it with new stylistic impetus. With Pierre Puvis de Chavannes and Bracquemont, Carrier-Belleuse was one of the instigators of the split in the 1889 Salon which led to the birth of the National Society of Fine Arts (*la Société Nationale des Beaux-Arts*) the following year.

Carrier-Belleuse demonstrated lively interest in the human figure which was coupled with exceptional modeling talent and was expressed in his allegorical busts, as well as his historic and intimate portraits. This "Second Empire Clodion" marvelously mastered working clay in the pure tradition of 18th century terracottas. Far from seeking ideal features, the sculptor was committed to rendering the variety of personalities and character expression in a manner which was discreetly stamped with that of his master David d'Angers.

Eve or Ceres, Water Flower, May Flower, and Evening Rose, Winter, Spring... the names of terracotta busts figuring in old sales sometimes dissimulate a flesh and blood character, such as the sculptor's muse, Marguerite Bellanger, and sometimes a simple studio model inspiring an allegory of femininity. Within this plethoric production, Oriental names are rare. Maybe our bust is a variation of that of *Aicha*, which figures in the Carrier-Belleuse Sale on December 18th, 1883 (no. 62, terracotta, 75 cm.) According to the signature, our bust was made after 1868: to avoid all confusion with the painter Carrier, the sculptor abandoned his *Carrier* signature at this time in favor of *Carrier-Belleuse*.

With rare freedom, Carrier-Belleuse models a young woman here with a radiant face lit by a light smile which allows her teeth to show. The vivacity of his touch is that of an initial study from the model. The artist

combines Rubensian sensuality with a light gracefulness borrowed from the 18th century. Silver coins have been slipped between her thick abundant curls, while a heavy lock falls over her shoulder above a half exposed breast. This type of lock can be seen in the *Bust of a Woman Wearing a Diadem*. The young woman wears a delicately worked tasseled Fez. This head covering which appeared in the 19th century Ottoman Empires was traditionally worn by men. Here the sculptor is displaying a French Orientalism which is more of a dream than it is documentary. In contrast with the diaphanous skin where the marks from the tool's scoring are barely perceptible, the young woman's attire is richly ornamented in keeping with the artist's past as a silver and gold smith. The bolero's damasked fabric is embellished with a large ribbon with geometric designs. Below the light veil of the corsage, a delicately chiseled pearl and cabochon belt supports the bosom. As is usual with Carrier-Belleuse, this minute attention to decorative detail acts as precious counterpoint to the smooth polished beauty of the face.

Several versions of our bust conserved in private collections are known. Although all are conceived along the same principle which attests to a single easily identifiable model, the sculptor freely varied details. Thus, as

opposed to ours, the women in the other versions wear necklaces which vary from one terracotta to another. Several Oriental enameled ceramic busts were produced after these terracottas.

Carrier-Belleuse assiduously did drawings in preparation for his sculptures, but he also produced some which were independent of any three-dimensional work. The Orient inspired him, for example, for a pastel, *Young Oriental Woman with a Candle* (pastel on cardboard, 106 x 73 cm. Marc-Arthur Kohn sale, December 28, 2002, no. 151.)

M.B.

General Bibliography (Unpublished Work)

- June Ellen Hargrove, *Carrier-Belleuse, le maître de Rodin*, exhibition catalogue, Compiègne, Musées et domaines nationaux, Paris, RMN, 2014.
- June Ellen Hargrove, *The life and work of Albert Carrier-Belleuse*, Ph.D. Dissertation, New-York University, New-York, Garland, 1977.
- *Catalogue des œuvres originales [...] composant l'œuvre de Carrier-Belleuse*, Post-mortem Sale, Hôtel Drouot, December 19-23, 1887.
- Willem Bürger, *Salon de 1861*, Paris, s.n., 1861.



21

Émile-René MENARD

(Paris, 1862-1930)

BUCOLIC

1925-1926

Oil on the original canvas

Signed lower left: E. R. Ménard

On verso of the canvas, a cropped composition probably depicting a lesson in a convent.

An autograph letter by René Ménard is included with the painting: "Paris, February 19th, 1926 Dear Sir, My pictures, intended for the Brussels Exhibition left my studio yesterday.

Thank you for having left my painting "Bucolic," which you just bought, for the exhibition. I really wished to have this canvas figure in Brussels. My pictures will be back at the end of March, and I will take your picture right away to Mr. Personnaz' and Mr. Gardin's. The picture glass repaired. Please pay my respects to Madame Carlos Mayer and accept my best regards. E. R. Ménard. 126 Bd. De Montparnasse"
72.5 x 112 cm. (28 1/16 x 44 1/8 in.)

Provenance

- Dr Carlos Mayer Collection, Buenos-Aires.
- Argentina, Private Collection.

Exhibition

- 1925, Brussels, Galleries of French Artists in Brussels.

Manifested at a very young age, Emile René Ménard's artistic vocation was encouraged by his father, Director of the *Gazette des Beaux-arts*. Together, the young man and his father regularly stayed in Barbizon where paintings by Corot, Millet, Diaz, and Daubigny struck a chord with his own sensitivity. The artist also inherited a fervent admiration for Antiquity from his uncle, Louis Ménard, a pagan philosopher close to the Parnassian movement. After training in William Bouguereau's studio, and then from 1880 at the Julian Academy, Ménard exhibited in the Salon for the first time in 1883.

As jovial in his relationships as he was serious in his work René Ménard had an endearing personality. "He was a large vigorous man, a face with a lot of color and framed by a frizzy beard, mischievous twinkling eyes which were both ironical and kind, a joyful, healthy expression," as Camille Mauclair described him in 1914 in *La Revue de l'art ancien et moderne*. An aesthete, he liked to surround himself with choice pieces, Persian rugs or medieval Italian stuccos, Greek marble sculptures, and

Romanesque capitals. His career as a landscapist illustrates a quest for classical perfection and a taste for an ideal Golden Age, the product of a spirit of independence inherited freely from great masters like Poussin, but also little taking into account the torments of his time. Evoking Impressionism, Mauclair continued thus:

“It seems as if the recent quarrels on painting existed even less for René Ménéard than for his friends [...] René Ménéard is so classical that he hasn’t even noticed all the feverish disorder that still continues...”

If René Ménéard wished to transcribe an Antiquity imagined in dreams, his landscapes are no less reflections of nature attentively observed by his poetic eye, as can be seen in the many sketchbooks conserved in the Louvre Graphic Arts Department. The artist traveled a lot, in the course of a career that led him to Sicily, Rome, Venice, and Ravenna, as well as to Morocco, Algeria, Greece, and Palestine. The numerous sketches he brought back were only transformed into pictures in the secret of his studio.

“I only really worked at home, in my studio, by successive stages, on notes taken outside, on sketches captured at a fleeting instant when the intensity of the light completed the landscape. Then I decomposed it rapidly, from its values, its shades, going from lightest to darkest.” (cited by Gaulis in *L’Opinion*, 1914).

Painted on the verso of a cropped composition which figured a Carmelite nun next to a young girl in front of a window open onto a park, our *Bucolic* fits into the corpus of these large Arcadian canvases conceived in the studio. The title given by Ménéard evokes Virgil’s *Bucolics*, which themselves were taken from Greek pastoral poetry. Under a serene sky, in the middle of a Mediterranean landscape crossed by a stream, a few cows pass surrounded by shepherds. From the unified conception is derived perfect equilibrium: the sky and land form a harmonious setting where animals and men spread out far from all evocation of daily or familiar life. Other very closely related pictures transmit the same serenity, such as *Bucolic: Study for Decoration*, painted in 1821 and today conserved in the Orsay Museum (*ill. 1*).

If Ménéard’s first years were characterized by a smooth, sparing, and

fluid use of materials, the handling here is livelier and displays a freedom offered by maturity. The rich generous brushstroke makes the golden late afternoon light vibrate. In the middle of the herd, the human figure is characteristic of Ménéard’s conception; it presents eternal age, the reflection of an ideal artificial humanity. Far from the nymphs of Henri Gervex or Paul Chabas’ beauties, Ménéard’s young women have the detached conventionality of Greek goddesses. One of them who is half nude leans over the stream to draw water; another, in her supple tunic, carries a jug on her head. The third has the discreet grace of pastoral chastity. By their sides, a nude man is a reminder of the importance of male figures in Ménéard’s work in an era especially versed in celebrating the “fair sex.”

The artist manifestly was very attached to our *Bucolic* which he sold to the Argentinian Carlos Mayer. After having been elected to the Academy of Fine Arts in Brussels on November 20th, 1925, Ménéard exhibited from March 2nd to 15th, next to Aman-Jean in the Galleries of French Artists in Brussels. As an autograph letter dated February 19th, 1926, attests, he received permission for Carlos Mayer to present his picture at the Brussels exhibition before delivering it to him. *Bucolic* figured there in the midst of a selection of emblematic *oeuvres* of the painter’s work: *Pastorale*, *Shepherd in the Setting Sun*, *Bathers (Moonrise)*, *Antique Landscape...*

“How to summarize Ménéard’s poetics? First of all, I would say passion for nature, for beauty and beautiful equilibrium...Love of good taste, great taste as Gustave Moreau said; a sense of modesty such that as the purity of the Greek nude, which for that matter was his ideal, Ménéard found a way to add chastity to his figures; thus his personality conspicuously stands out from his generation.” (Georges Desvallières).

M.B.

General Bibliography (Unpublished Work)

- C. Guillot, “La quête de l’Antiquité dans l’œuvre d’Émile-René Ménéard,” *Bulletin de la Société d’Histoire de l’Art français*, 1999, pp. 311-336.
- André Michel, *Peintures et pastels de Pierre Ménéard*, Paris, Armand Colin, 1923.
- *René Ménéard. 1862-1930*, exh. cat. Château-Musée de Dieppe, 1969.



| INDEX ALPHABÉTIQUE

Michel ANGUIER, atelier de	5
Albert-Ernest CARRIER-BELLEUSE	20
Claude CHARLES	6
Michel DORIGNY	2
Alfred DE DREUX	19
École du Val de Loire	1
Louis ELLE dit Ferdinand l'Aîné	3
Henri J. FRANÇOIS	12
Charles-Alphonse DU FRESNOY	4
François-Jean GARNERAY (GARNEREY)	18
Anne-Louis GIRODET de ROUCY-TRIOSON	14
Antoine-Jean GROS dit le baron GROS	15
Jean-François HÜE (HUE)	11
Émile-René MENARD	21
François Dominique Aimé MILHOMME	17
Henri François RIESENER	16
Antoine RIVALZ	7
Nicolas VLEUGHELS	10
Robert LE VRAC TOURNIÈRES	9
Jean-Antoine WATTEAU	8
Pierre-Alexandre WILLE dit WILLE le fils	13





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 979-10-94395-06-6