

GALERIE
ALEXIS BORDES

Portraits, paysages
& scènes de genre
DU XVII^E AU XX^E SIÈCLE

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

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

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

*« L'Art est une démonstration
dont la nature est la preuve »*

George Sand





Portraits, paysages & scènes de genre DU XVII^E AU XX^E SIÈCLE

Catalogue rédigé par
Alexandra ZVEREVA et Mégane OLLIVIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

English Version begins page 80

EXPOSITION

du mercredi 18 novembre 2020 au dimanche 31 janvier 2021

Présentation possible de certaines œuvres à domicile
pour Paris et Ile-de-France, sur simple demande.

GALERIE ALEXIS BORDES

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

Horaires d'ouverture: 10h à 13h – 14h 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 Center de Los Angeles, Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau, Musée Cognacq-Jay, Galeries Nationales d'Ottawa, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National du Château de Compiègne, Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Musée des Beaux-Arts de Troyes, Musée des Beaux-Arts de Dôle, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Château de Versailles, Houston Museum of Fine Arts, Tate Britain de Londres, Musée-promenade de Marly-le-Roi, Château de Lunéville, Musée d'Orsay, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Gorkums Museum...

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

Madame Sidonie LEMEUX-FRAITOT

Chargée des collections
Musée Girodet, Montargis

Madame Françoise JOULIE

Historienne de l'art

Madame Sarah CATALA

Historienne de l'art

Monsieur Piotr DZUMALA

Restaurateur et photographe

Madame Catherine POLNECQ

Restauratrice de peintures

Monsieur Michel GUILLANTON

Encadreur d'art, cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadreur d'art

Monsieur Michel BURY

Photographe

Madame Alexandra ZVEREVA

Historienne de l'art
Rédaction du catalogue

Madame Mégane OLLIVIER

Historienne de l'art
Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL

Assistante de galerie

Mademoiselle Chloé MAYOT

Assistante de galerie

Madame Christine ROLLAND

Historienne de l'art
Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Graphiste

Monsieur Bernard MARINNES

Imprimerie CHIRAT

Jacob VAN SCHUPPEN
(Fontainebleau, 1670 - Vienne, 1751)

1 | PORTRAIT D'UNE FAMILLE DANS UN INTÉRIEUR DE PALAIS

1703

Huile sur toile

Signé et daté en bas à droite *Jacobus Van-schuppen Pinxit 1703*

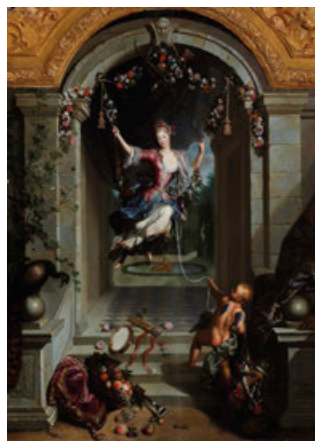
96 x 128,4 cm

Provenance

- France, collection particulière.
- Vente Christie's Paris, 20 juin 2018, lot 37.

Fils de Pierre van Schuppen, graveur anversois installé en France et académicien depuis 1663, Jacob van Schuppen apprend les bases du métier dans l'atelier paternel qui devait logiquement lui revenir. À en croire Mariette, le père de l'artiste sentit rapidement son propre enseignement insuffisant et le plaça vers vingt ans chez son grand ami, Nicolas de Largillière. Le jeune peintre y jouissait d'un traitement de faveur certain, au point qu'en parlant des élèves de l'illustre portraitiste, Dézallier d'Argenville précise que celui-ci « n'a cependant mis le pinceau à la main qu'au sieur Van Schuppen »¹. Largillière fut le témoin de Jacob lors de son mariage avec Marie-Françoise Thierry en 1705. Selon Mariette, c'est auprès de son maître qu'il décida d'abandonner le burin « car la peinture paroissoit dans cette école avec tant d'éclat que quiconque y entroit ne pouvoit se refuser à se consacrer tout entier à elle »².

L'ambition de Van Schuppen était toutefois de s'établir comme peintre d'histoire et non comme portraitiste, ce qui le poussa à compléter sa formation chez l'anatomiste Alexandre Littre. Il se présenta à l'Académie en janvier 1704, fut agréé et reçu dès le 26 juillet suivant sur présentation de la *Chasse de Méléagre*. Le titre lui permit de montrer ses œuvres au Salon organisé la même année dans la Grande Galerie du Louvre. Il y exposa pas moins de douze tableaux embrassant tous les genres, depuis la peinture d'histoire (*Nativité, La Mort d'Adonis*) jusqu'à la nature morte (*Sujet de raisins & de fruits, Groupe de differens oiseaux tués*), en passant par la scène de genre (*Joueuse de guitare, Une femme lisant une lettre*), la scène galante (*Une fille sur une escarpolette*) (ill. 1) et les portraits (*M. & Madame Vanscuppen, le père & la mere du Peintre*, ainsi que *Deux autres portraits d'hommes*).



Ill. 1.

Jacob Van Schuppen.

Jeune femme sur une escarpolette.

Vers 1704. Huile sur bois. 58,5 x 43 cm.

Château de Parentignat, collection Lastic.

Van Schuppen prit sans doute part au Salon de 1706 qui ne dura qu'une journée et ne fut pas accompagné d'un livret. Quant au reste de sa carrière, elle fut brillante, mais très peu française. D'abord peintre ordinaire du duc Léopold de Lorraine à Lunéville de 1707 à 1719, il fut ensuite appelé à Vienne par le prince Eugène et devint peintre attitré de l'empereur en 1723. Son talent polyvalent en fit l'homme parfait pour restaurer puis diriger, pendant un quart de siècle, l'Académie Impériale de Peinture et de Sculpture. Il semble qu'au Salon de 1704, le peintre privilégia le nombre à la taille des œuvres, afin de mieux montrer la







variété de son art. Aussi, il n'y exposa que des tableaux de petit format, renonçant à présenter non seulement son morceau de réception, mais également les grands portraits de famille d'un goût autant flamand que français.

Jusqu'à la redécouverte de la toile que nous présentons, un seul de ces tableaux était connu, le *Joueur de guitare avec sa famille*, signé « Jacques Vanschuppen pinxit » mais non daté (ill. 2). L'évidente proximité avec notre peinture permet d'en placer la réalisation au tout début du XVIII^e siècle. Autant dire que le rapprochement avancé par Pierre Schreiden avec le *Portrait de Louis XIV avec le Grand Dauphin, le Duc de Bourgogne, Louis XV et Mme de Ventadour* (Londres, Wallace Collection) attribué à Largillier s'avère anachronique, puisqu'il est postérieur de plus de dix ans aux œuvres de Van Schuppen. Il faut en revanche souligner une évidente communauté avec deux toiles certaines de Largillier : *Le Portrait de la Marquise de Noailles et ses enfants* de 1698 (ill. 3) et l'imposante *Famille Stoppa* de 1690 environ (250 x 350 cm, Château-Thierry, musée de l'Hôtel Dieu). Les deux artistes utilisent le même lexique : architecture d'un vestibule de pure convention avec son sol pavé, pilastres et colonnes, des drapés volumineux retenus par des cordons de soie, modèles assis exception faite de très jeunes enfants, mobilier précieux, éléments de nature morte, éventuellement une ouverture vers un extérieur paysagé. De même, leur palette chaude et chatoyante à dominante ocre est très semblable. Cependant, Van Schuppen, qui voyait sans doute dans ces commandes l'occasion de se démarquer de son maître, laisse y éclater sa propre manière, plus décorative, intimiste et dynamique.

À l'inverse de Largillier, Van Schuppen organise ses mises en scène à la manière d'un théâtre où chacun aurait un rôle à jouer. Proportionnellement plus petits que chez son maître, ce qui agrandit visuellement l'espace et confère à l'ensemble une sorte de solennité, ses modèles ne posent jamais de manière strictement frontale, mais s'animent, se penchent l'un vers l'autre, échangent des regards, jouent de la musique et même dansent. La composition de notre toile est ainsi tout en déséquilibre, malgré les verticales de l'architecture. Les personnages forment une diagonale légèrement montante, dans une succession de tonalités sobres : noir de l'habit et de la perruque de l'homme âgé, blanc du déshabillé de la dame, brun des vêtements de son époux, noir encore de la robe galonnée d'argent de la petite fille. Chaque teinte principale s'illumine par contact avec une couleur contrastante : le noir avec le vert du fauteuil et le violet de la cape, le blanc avec le cramoisi et le jaune paille du drapé, le brun avec le lie-de-vin de la culotte. Le tout est agrémenté de touches dorées qui courent depuis les pieds du

tabouret et l'accotoir, à travers les souliers de la jeune femme et sa ceinture, et jusqu'au gilet de l'homme, le reflet sur son manteau et l'aigrette dans les cheveux de la fillette.

Avec une minutie très flamande, Van Schuppen parsème son œuvre de nombreux détails qui ont trait au bonheur familial, à la prospérité et à la fécondité, à l'instar du grand vase en porphyre, de la corbeille de fruits derrière la jeune femme ou d'un petit chien à ses pieds. De même, le rideau ocre se gonfle tel un dais au-dessus du couple, confirmant la seule lecture possible de l'image comme représentant des époux, leur fille et le père de la femme. Quant aux instruments de musique et aux partitions posés au premier plan, il serait probablement prématuré, sans aucun autre élément allant en ce sens, de les interpréter comme indiquant la profession, sinon des deux hommes, au moins de l'époux. Et ce, même s'il est figuré jouant de la guitare à dix cordes avec aisance. En effet, le modèle du tableau de Liverpool est également représenté avec une guitare dans les mains pour accompagner la danse de sa fille. Considérant l'instrument comme un attribut, on avait suggéré, pour le tableau de Liverpool, le nom de Sir William Waldegrave (1636-1701), médecin du roi Jacques II et célèbre joueur de guitare et de luth, venu en France avec le monarque exilé en 1688. Or, non seulement l'homme semble bien trop jeune pour être Waldegrave, mais surtout la redécouverte de notre tableau amène à nuancer le caractère exceptionnel d'une telle représentation. La guitare s'avère en outre un objet suffisamment récurrent dans l'œuvre de Van Schuppen pour supposer qu'elle reflète les goûts et les choix artistiques du peintre plutôt que ceux de ses modèles. Les violons, le violoncelle et le tambourin indiqueraient alors ici l'amour du couple pour la musique et la danse, ainsi que le raffinement extrême de leurs loisirs.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Pierre Schreiden, « Jacques van Schuppen (1690-1751) », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XXXV, Vienne, 1982, p. 1-107.
- Pierre Schreiden, *Jacques Van Schuppen. 1670-1751. L'influence française à Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié du XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1983.
- Gérard Voreaux, *Les Peintres lorrains du dix-huitième siècle*, Paris, 1998.

¹ A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, t. IV, p. 303.

² P. J. Mariette, *Abécédario*, Paris, 1859-1860, t. VI, p. 8.



Ill. 2.
Jacob Van Schuppen.
Joueur de guitare avec sa famille.
Vers 1700.
Huile sur toile. 90,2 x 117,5 cm.
Liverpool, Walker Art Gallery, inv. WAG 1195.



Ill. 3.
Nicolas de Largillierre.
La Marquise de Noailles et ses enfants.
1698. Huile sur toile. 64 x 81 cm.
Château de Parentignat.

Atelier de Martin VAN DEN BOGAERT dit DESJARDINS

(Breda, 1637 – Paris, 1694)

2 | STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XIV

Bronze à patine brune nuancée, fonte à cire perdue
Main gauche, le mors et les rênes fondus séparément
Socle en marbre blanc et rose brèche
H. 42,5 ; L. 35,5 ; P. 13 cm

Provenance

- France, collection particulière.

Louis XIV se présente en selle sur un cheval au passage, les jambes antérieure gauche et postérieure droite levées. Le buste droit, le souverain adopte une attitude assez détendue notamment au regard de ses pieds tirés vers le bas qui ne reposent pas sur des étriers. Son visage, tourné légèrement sur la gauche, est encadré par une perruque voluptueuse retombant en boucles épaisses. La grande qualité de fonte et de ciselure apparaît au niveau de son vêtement aux drapés souples jetés sur ses épaules. Il porte une armure d'apparat gravée de rinceaux, propre aux grands guerriers de la Légion romaine, une courte jupe à lames finement gravées de fleurs de lys et de postes, ainsi qu'une culotte qui renvoie malgré tout à la mode du XVII^e siècle. Ses sandales sont ornées de têtes de lion. Sa main droite est appuyée sur un bâton de commandement étonnamment fin. L'harnachement du cheval se compose d'un tapis qui joue le rôle de selle frappé d'un soleil rayonnant au visage humain, symbole du règne de Louis XIV, de bride, ainsi que de mors et de rênes fondus séparément. Le traitement de la crinière et de la queue du destrier, au port de tête d'une grande noblesse, est souple et soigné. Le groupe repose sur un socle en marbre blanc et rose.

Martin van den Bogaert se forma à Anvers, puis vint à Paris où il devint connu sous le nom francisé de Desjardins. Engagé dès 1670 pour la décoration de Versailles, il réalisa plusieurs sculptures, dont la fontaine de Diane Chasseresse. Il s'occupa également du piédestal de la statue de Louis XIV sur la place des Victoires. L'Académie le reçut en 1671 : il fut nommé professeur, puis directeur en 1681.

En 1687, Van den Bogaert se chargea du monument équestre du roi pour Aix-en-Provence montrant le souverain sur un cheval cabré et qui ne fut jamais achevé. L'année précédente, le consulat de Lyon lui passa commande d'une statue équestre pour la toute nouvelle place Louis-le-Grand, actuelle place Bellecour. Le 20 mai 1688, le Maréchal de Villeroi, Gouverneur de Lyon, signa le contrat avec l'artiste



Ill. 1.
Jean et Benoît Audran.
*Ce Monument a été érigé dans la ville de Lyon
à la Gloire de Louis le Grand.*
1723. Eau-forte.







qui devait se conformer aux directives de Jules-Hardouin Mansart. Le premier architecte du roi et intendant général des Bâtiments entendait développer l'iconographie louis-quatorzienne en empereur romain qui s'épanouissait depuis le plafond de la Galerie des Glaces et s'inspirer du monument équestre de Marc-Aurèle, notamment pour la représentation du cavalier chevauchant sans selle ni étriers et le bras droit tendu dans un geste de protection. François Girardon suivit les mêmes instructions pour la statue créée à partir de 1686 pour la place Louis-le-Grand à Paris : fondu par Jean-Baptiste Keller en 1692, le monument fut inauguré sept ans plus tard. Van den Bogaert prit cependant quelques libertés avec les desseins de Mansart, en rajoutant le bâton de commandement et le soleil sur le tapis de selle.

Se conformant à l'iconographie, il paraphrasait également le monument créé par Girardon. L'œuvre de Van den Bogaert fut fondue par Roger Schabol, très proche de l'artiste, dans les ateliers Keller entre 1693 et 1694 mais ne fut installée à Lyon qu'en 1713 sur un piédestal imposant décoré par Nicolas et Guillaume Coustou. Détruite en 1792, cette sculpture monumentale est connue grâce à une gravure de Benoît et Jean Audran datant de 1723 (*ill. 1*), ainsi qu'un petit bronze de Nicolas Delacolonge (actif à Lyon entre 1715 et 1757). Le musée historique de Lyon conserve l'unique morceau du monument ayant survécu, le pied du roi.

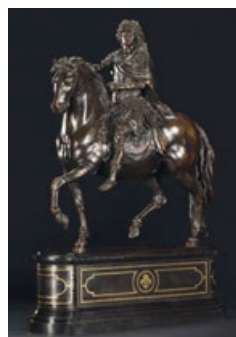
À la mort de Van den Bogaert, on découvrit dans son atelier un modèle en plâtre grandeur nature, une version en cire deux fois plus petite et un modèle en plâtre de taille moindre. L'un des plâtres, ainsi qu'un petit bronze de 15-18 pouces (soit 45 cm) furent achetés par Cronström pour le roi de Suède. Plusieurs réductions en bronze du monument lyonnais avaient en effet été créées durant le projet et jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, voire au-delà. Roger Schabol, ainsi que le neveu de l'artiste, Jacques, également fondeur, avaient réalisé de telles statuettes entre 1698 et 1705.

En 1699, l'électeur Maximilian Emmanuel II de Bavière avait acquis une version de la statuette chez Schabol qui prit soin de donner au cavalier l'apparence du prince électeur et de remplacer le soleil par le blason de la Bavière (Bayerisches Nationalmuseum, inv. R3972).

Ce *Portrait Equestre de Louis XIV* à Lyon fait par Van den Bogaert fut, avec celui de Girardon, celui qui connut le plus de succès dès avant la mort du Roi Soleil. La version la plus authentique connue aujourd'hui car enregistrée en 1754 dans l'atelier du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne, fut acquise par Reventlow pour l'État danois



Ill. 2.
Roger Schabol (fondeur)
d'après Martin Van Den Bogaert.
Louis XIV à cheval.
Début du XVIII^e siècle.
Bronze non réparé ni ciselé.
H. 52,4 ; L. 37,8 ; P. 18 cm.
Copenhague, Statens Museum for Kunst.



Ill. 3.
D'après Martin van den Bogaert.
Statue équestre de Louis XIV.
Bronze à patine brune.
H. 59 ; L. 42 ; P. 16 cm.
Collection particulière.



et se trouve aujourd'hui au Statens Museum for Kunst à Copenhague (*ill. 2*). Elle a la particularité de conserver les jets et les événements de bronze et n'avoir été ni réparée ni ciselée. Les éléments mobiles comme le mors, les rênes en sont absents. Cette œuvre permet de bien saisir la complexité technique de la réalisation d'un bronze à cire perdue et le travail réalisé par l'artisan une fois le métal coulé et solidifié. D'autres très belles versions, divergeant légèrement dans les détails, sont conservées au Metropolitan Museum of Art, dans les collections royales britanniques, à la National Gallery of Art de Washington, à la Wallace Collection et en mains privées (*ill. 3-5*)¹. Si les piédestaux sont d'une variété extrême et généralement postérieurs, les statuette présentent les mêmes caractéristiques stylistiques et iconographiques et les dimensions proches à un centimètre près.

Notre bronze s'inscrit bien dans cette production avec quelques différences. La tête du roi est ainsi relevée, le soleil sur le tapis de selle est plus petit et ses pompons sont plus grands, l'anatomie du cheval est moins travaillée, les liserés de la jupe et de la cape absents, les rinceaux décorant l'armure sont plus amples.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Geneviève Bresc-Bautier et Guilhem Scherf (dir.), *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, Paris, Somogy, 2008.
- Robert Wenley, *French Bronzes in the Wallace Collection*, Londres, 2002, p. 50-52.
- Michel Martin, *Les Monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique*, Paris, Picard, 1986.
- François Souchal, *French sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV*, Londres, Cassirer, 1977, vol. I, p. 257-259.

¹ À noter que la statuette de la Wallace Collection possède plusieurs éléments fondus séparément : la jambe arrière gauche et la queue du cheval, l'épée, les rênes, le bras droit avec le bâton de commandement.



Ill. 4.
D'après Martin van den Bogaert.
Statue équestre de Louis XIV.
Bronze à patine brune. H. 44,1 cm.
New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 11.129.1a.



Ill. 5.
Attribué à Roger Schabol d'après Martin van den Bogaert.
Statue équestre de Louis XIV.
Vers 1700-1705. Bronze patiné. H. 43,5 ; L. 37,8.
Londres, Wallace Collection, inv. S166.



Gerard (Gerhard) WIGMANA (WIGMANN)

(Workum, 1673 – Amsterdam, 1741)

3 | VÉNUS ENDORMIE

Circa 1715

Huile sur panneau de chêne non parqueté

Signé *Wigman* vers le milieu à gauche, au pied de la colonne

Au revers, une étiquette imprimée portant le numéro 13 et traces d'un cachet de cire rouge

67 x 53 cm

Provenance

- Probablement vente Londres, 1737, parmi six tableaux de Wigmana (*Lucrèce, Vénus endormie, Lot et ses filles, Vertumne et Pomone, Marie Madeleine, Cléopâtre*).
- France, collection particulière.

Le « Raphaël frison », tel fut le surnom sous lequel Gerard Wigmana se fit connaître auprès de ses contemporains et dont l'artiste lui-même semble avoir été l'inventeur. Le peintre paraît avoir voulu marquer ainsi autant son attachement à sa région natale, la Frise, que ses inspirations italiennes et son ambition européenne.

Fils d'un marchand bourgeois de Workum, Jan Tiaerds, Gerard Wigmana (il prit le nom de sa mère) commença par étudier la peinture chez un peintre verrier de la ville. Il passa ensuite huit mois comme apprenti de Joachim et de Christian Burmeister, artistes allemands de Lunebourg, puis chez un maître de Leeuwarden et ensuite à Sneek, chez Jelle Sibbrandsz qui venait de rentrer de Rome. De cette époque date un curieux tableau représentant une grande réception donnée par le bourgmestre de Dokkum, Julius Schelto van Aitzema, et son épouse, Sara van der Brock (huile sur toile signée et datée de 1697, 125 x 175 cm, Dokkum, Stadhuis, inv. 041).

Pour parfaire sa formation, le jeune artiste se rendit à Paris en 1698, où il fréquenta les cours de l'Académie pendant un an et demi, puis à Rome où il devint l'élève de Giovanni Maria Morandi. Il y resta trois ans, copiant beaucoup les œuvres des maîtres et tout spécialement Raphaël, ainsi que Giulio Romano et Titien. À Rome, il était membre des Bentvueghels, confrérie artistique qui réunissait principalement les peintres originaires des Pays-Bas et c'est peut-être lors de leurs joyeuses réunions qu'il gagna son surnom. Dès son retour d'Italie en 1702, Wigmana entra



Ill. 1.

Gerard Wigmana.

Alexandre accorde à Apelle son amante Campaspe.

Huile sur toile. 36 x 45,5 cm.

Collection particulière.



au service du stathouder de Frise, Jean-Guillaume-Friso de Nassau-Dietz, comme peintre de cour et professeur de dessin du prince et de ses sept sœurs. Il s'installa ensuite à Amsterdam où les commanditaires étaient plus nombreux. L'artiste y demeura jusqu'à sa mort, exception faite de deux courts séjours à Londres en 1737 et à Utrecht en 1738. Artiste polyvalent – peintre d'histoire et portraitiste, décorateur, mais également graveur, dessinateur et même architecte, mais aussi marchand d'art – Wigmana rédigea un traité intitulé *Courte étude ou idée pour arriver à une grande perfection dans la peinture* paru un an après sa mort, accompagné de son autobiographie et d'un portrait gravé par Bernard Picart d'après un autoportrait¹.

Bien qu'il ait produit quelques œuvres de grand format, dont *Le Dîner donné à Pierre le Grand* ou *Alexandre le Grand sur son lit de mort* peint en 1730 (huile sur bois, 75 x 96 cm, collection particulière), les tableaux de cabinet constituent l'essentiel de son corpus conservé. De taille réduite, généralement sur bois, ce sont des peintures raffinées soigneusement finies aux coloris clairs et chatoyants. Wigmana affectionne les allégories et les sujets tirés de l'histoire romaine ou de la mythologie qui mettent en scène des femmes dénudées dont les carnations laiteuses semblent luire d'une lumière intérieure (ill. 1). Puisant habilement chez les maîtres de la Renaissance, du Maniérisme et du Siècle d'Or comme Gérard Dou ou Frans van Mieris, il recherchait avant tout un effet théâtral, un ravissement de l'œil et une perfection de chaque détail. On sait d'ailleurs grâce aux contemporains de l'artiste, qu'il passait beaucoup de temps à parachever chaque œuvre et n'acceptait à s'en dessaisir que moyennant un prix considérable. Dans son traité, il insiste sur le fait qu'un artiste doit composer une vraie beauté en réunissant la perfection des beautés diverses et que ceci n'est possible qu'après des années de pratique assidue et une fois acquise une technique irréprochable. Wigmana pose comme exemples à imiter Raphaël, Corrège, Titien et Véronèse. Aucun coup de pinceau ne doit être visible, ce qui exclut toute précipitation. Par comparaison avec les œuvres signées et datées de Wigmana, et tout particulièrement *Danaé* peinte en 1716 (huile sur toile, 61 x 47,5 cm, collection particulière), la réalisation du panneau que nous présentons peut être située vers le milieu des années 1710, peu après l'installation de l'artiste à Amsterdam et l'époque de pleine maturité de sa manière. D'une sensualité qui n'a d'égal que son extrême finesse, la peinture montre une jeune femme étendue sur un lit dans une pose chaste et néanmoins érotique. La lumière diffuse et claire caresse sa peau lisse et diaphane ne créant

que quelques ombres transparentes, puis s'éteint dans l'épaisseur du lourd drapé vert émeraude et l'opacité de la pierre gris sombre.

Une tête de Cupidon sculptée dans un coin de la couche permet d'identifier la belle endormie comme Vénus, mais même sans cette allusion, elle n'aurait pas paru réelle, à l'inverse des galantes assoupies imaginées par François Boucher quelques dizaines d'années plus tard. À partir de la statuaire antique et des nus maniéristes, Wigmana recrée une plastique aussi idéale qu'improbable, n'hésitant pas, tel Pygmalion, à insuffler la vie dans ce corps abandonné au sommeil par quelques détails délicats et étonnamment réalistes : doigts des mains tendrement rosés, orteils, bouche entrouverte découvrant les dents. À son habitude, le pinceau dépeint tout aussi amoureuxment les cils blonds de la déesse traités un par un, le fin ruban azuré qui s'entortille dans ses cheveux ou les reflets de lumière sur les ongles, que les rinceaux du damas bleu du petit tabouret dont les pieds en pattes de fauve possèdent les griffes dignes d'un vrai lion, les fils d'or qui forment le pompon du coussin ou les liserés brodés des drapés de soie et de velours.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- B. van Haersma Buma, « Gerardus Wigmana. De Friese Raphaël », *De Vrije Fries*, 49, 1969, p. 43-65.

¹ *Korte schets of denkbeeld, om tot een groote volmaaktheid in de schilderkonst te geraken, opgeteld door Gerardus Wigmana, in zijn leven berucht schilder, uit zijn eigen handschrift te zamen gesteld*, Amsterdam, Jacobus Ryckhoff, 1742.



Atelier de François BOUCHER

(Paris, 1703 - 1770)

4

LA BOHÉMIENNE

Circa 1740

Huile sur sa toile d'origine

89 x 73 cm

Provenance

- France, collection particulière

Carrière brillante, récompensée par de nombreux titres dont celui de professeur, directeur de l'Académie royale et premier peintre du roi, François Boucher reçut tous les honneurs qu'un peintre pouvait espérer. Jusque dans les années 1760, il répond à quelques centaines de commandes de ses prestigieux mécènes dont la marquise de Pompadour et le duc de Chevreuse, ainsi qu'aux manufactures royales de Beauvais et des Gobelins, et enseigne avec enthousiasme sa manière à ses élèves de l'Académie.

Notre tableau se situe à l'apogée de cette intense activité. Un an seulement après son entrée à l'Académie Royale en 1734, Boucher impose un renouveau dans la peinture d'histoire, hérité de son apprentissage chez François Lemoyne (Paris, 1688 - 1733). Privilégiant de séduire l'œil avant l'esprit, il inaugure un nouveau canon de beauté présentant le corps de la femme du XVIII^e siècle, charmante et d'une sensualité sans précédent.

Pilier de la manufacture de Beauvais qu'il codirige et commence à fournir dès 1735, Boucher propose comme modèle une *Tenture des fêtes de village à l'italienne*, considérée comme l'une des œuvres les plus grandioses du XVIII^e siècle français. La suite comprend huit œuvres dont notre tableau, vraisemblablement créé sous sa direction, qui semble être un modèle pour *La bohémienne* (ill. 1 et ill. 2). Il s'agirait du travail de Jacques Nicolas Julliard (Paris, 1715 - 1790), l'un des élèves les plus assidus de l'atelier de François Boucher, d'après une œuvre perdue du maître.

« *L'hypothèse Julliard est intéressante, en raison de la clarté des ciels, de l'exécution élégante et précise des arbres et feuillages, du choix de couleurs très sonores ; cette reprise se situerait alors parmi ses premières productions, sur lesquelles on sait très peu de chose.* »¹ La vie de cet artiste reste encore obscure mais nous savons que « *Julliard est entré dans l'atelier en 1740 et y reste presque dix ans. Peintre de la manufacture d'Aubusson et Felletin pendant plus de trente ans entre 1755 et sa mort en 1790, Julliard doit à Boucher son orientation vers le paysage, car le maître lui aurait signalé que l'Académie manquait de*



Ill. 1

Manufacture royale de Beauvais, France,
François Boucher (Paris 1703 – 1770),
La bohémienne,
tissée entre 1736 et 1762,
laine et soie, 292,1 x 201,9 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.

peintres de paysages et l'aurait encouragé dans cette voie alors qu'il se trouvait à Rome. »²

Nous connaissons un carton de tapisserie de la main de François Boucher lui-même, présentant le même sujet et un groupe central exactement dans le même sens que notre tableau (ill. 3). Notre tableau semble donc avoir été exécuté d'après une œuvre de François Boucher et serait, de ce fait, le seul témoignage restant d'une œuvre perdue ayant servi



de modèle à la manufacture de Beauvais. En travaillant en basse-lice, l'œuvre de la manufacture présente logiquement la scène principale dans le sens inverse à notre tableau.

Pins-parasols, colonne brisée et fragment de sculpture classique, l'œuvre illustre le mélange exquis d'inspiration entre le paysage champêtre des environs de Beauvais et les influences italiennes issues du voyage à Rome que Boucher transmettra avec rigueur à ses élèves. À travers la douce vision d'une jeune bohémienne prédisant l'avenir à une bergère, l'artiste convoque une campagne italienne idéalisée où règne le plaisir voluptueux. Pour en suggérer la douceur et l'harmonie, une lumière homogène envahit l'ensemble de la toile et plonge instantanément les corps détendus dans une atmosphère paisible.

Inspiré par les paysages d'Abraham Bloemaert (Utrecht, 1564 - 1651), dont il grave quelques exemples, Boucher transmet à son atelier l'intérêt pour le rendu des détails, notamment dans les éléments rayonnant autour du motif central, qui tendent à faire disparaître l'iconographie. La facture est ample et déterminée par une domination de la couleur sur le dessin : en présentant ces chairs roses et lisses caractéristiques du maître, l'artiste propose plus largement une manière de représenter le plaisir à travers la peinture.

L'immense succès de l'œuvre de François Boucher lui vaudra de nombreux imitateurs au sein des grandes cours d'Europe.

Peinte, gravée et tissée treize fois par la manufacture royale de Beauvais, *La bohémienne* est un sujet majeur qui entraîne, au milieu du XVIII^e siècle, un goût prononcé pour les scènes pastorales sentimentales, recherchées avidement par les plus érudits collectionneurs anglais du XIX^e siècle.

M.O

Nous remercions Madame Françoise Joulie d'avoir aimablement accepté d'examiner notre tableau de visu, ainsi que pour son aide précieuse à la rédaction de cette notice.

¹ Citation issue du rapport rédigé par Madame Françoise Joulie, spécialiste de l'œuvre de François Boucher (1703-1770) concernant notre tableau.

² *Ibid.*

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- ANANOFF Alexandre, *Boucher*, Lausanne Paris : la Bibliothèque des arts, 1976.
- JOULIE Françoise, *François Boucher : hier et aujourd'hui*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 17 octobre 2003 – 19 janvier 2004, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.
- ROSENBERG Pierre et LAING Alastair, 1986, *Boucher*, catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 janvier – 4 mai 1986, Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 mai – 17 août 1986, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 septembre – 5 janvier 1987, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.



Ill. 2
Manufacture royale de Beauvais, France,
François Boucher (Paris 1703 – 1770),
La bohémienne,
tissée entre 1736 et 1762,
laine et soie, 338 x 325 cm,
Londres, Victoria & Albert Museum.



Ill. 3
François BOUCHER (Paris, 1703 – 1770),
carton de tapisserie pour *La bohémienne*,
circa 1735,
259,5 x 161,5 cm,
Collection Particulière



Philippe-Jacques de LOUTHERBOURG

(Strasbourg, 1740 – Londres, 1812)

5 | VUE DU LAC BUTTERMERE DANS LE LAKE DISTRICT

1787

Huile sur toile

Signé et daté *PJ. de Louthembourg 1787* en bas vers le milieu

89,8 x 147,7 cm

Provenance

- Vente Christie's Paris, 14 septembre 2016, lot 59.
- France, collection particulière.



Ill. 1.

Vue du lac Buttermere et du Fleetwith pic, Lake District, Royaume Uni.

Né à Strasbourg, Louthembourg se forma à Paris auprès de Francesco Giuseppe Casanova, peintre de batailles et de paysages alors bien plus célèbre que son frère libertin. Grâce à son maître, le jeune artiste put étudier les paysagistes flamands et néerlandais comme Nicolaes Berchem ou Jan Both dont l'esthétique et la sincérité trouvaient un accord heureux avec sa sensibilité germanique. Soutenu par Carle Van Loo, il se présenta à l'Académie et fut agréé dès 1763 avec trois œuvres que l'on trouva « charmants, bien composés, dessinés et colorés » tout en soulignant le talent précoce d'un artiste d'à peine vingt-deux ans. Dès le Salon

suivant, Louthembourg exposa neuf tableaux et plusieurs dessins, rencontrant un large succès et une approbation de Diderot : « Quelle intelligence et quelle vigueur ! Cet enfant naquit donc le pouce passé dans la palette ? Où peut-il avoir appris ce qu'il sait ? Dans l'âge mûr, avec les plus heureuses dispositions, après une longue expérience, on s'élève rarement à ce point de perfection. »

Le peintre se constitua rapidement une clientèle prestigieuse : la comtesse Du Barry, Jean de Julienne, le duc de Gramont, le baron de Besenval furent parmi ses acheteurs. L'Académie le reçut en 1767 sur présentation de la *Bataille*,







grande toile déjà exposée au Salon et aujourd'hui conservée au musée de Cholet. Bien que parfaitement établi à Paris, le jeune artiste éprouva un désir de voyager, dans un premier temps pour parfaire sa formation (on lui connaît des séjours en Provence et en Normandie), puis pour s'éloigner de la capitale et trouver un poste stable de peintre de cour. Ses déboires familiaux n'étaient probablement pas étrangers à cette volonté de partir, mais ce sont sans doute ses déconvenues financières et la perte d'un procès qui avaient précipité son départ et son installation à Londres en 1771. Il y exerça d'abord comme concepteur de décors au théâtre de Drury Lane, tout en présentant ses œuvres peintes et graphiques aux expositions de la Royal Academy, immédiatement remarquées. Sa carrière anglaise est couronnée par son entrée dans l'académie, dix ans après son arrivée, ce qui fit de lui l'un des rares artistes à avoir été membre des deux institutions artistiques les plus prestigieuses des deux côtés de la Manche. Loutherbouurg reçut son diplôme des mains du roi, sur remise de son tableau de réception, *Paysage avec troupeau et figures, un orage arrivant*.

Les années 1780 marquent la reconnaissance publique et officielle des talents de l'artiste, plus importante que celle qu'il avait connue à Paris quelques vingt ans plus tôt. Curieux de découvrir les paysages de son pays d'adoption et suivant la vogue nouvelle de la société anglaise pour la nature nationale, longtemps jugée inférieure à l'exubérance italienne, le peintre effectua un long voyage dans le Derbyshire et le Lake District durant l'été 1783, qui eut des répercussions considérables sur son œuvre. Avec Thomas Gainsborough qui réalisa, en 1778, le portrait de Loutherbouurg, il fut l'un des premiers peintres à parcourir cette région, à la recherche de motifs encore inexplorés. D'autres séjours suivirent : la côte est, le Cumberland, le Westmoreland, la côte sud vers Brighton et le Pays de Galles.

C'est à cette époque paisible, de pleine maturité, avant l'étrange voyage en Suisse à la suite de Cagliostro et les tourments de la Révolution française, qu'appartient le tableau que nous présentons. Le lac Buttermere, d'un miroitement argenté, s'étire jusqu'à rencontrer des berges verdoyantes parsemées de quelques rares bâtiments dont une église aux pieds des montagnes abruptes. Au centre de la composition, s'élève la pyramide parfaite du Fleetwith pic. À droite, la vue est bouchée par un escarpement rocheux qui accueille deux voyageurs prenant un peu de repos, une femme assise et un homme appuyé sur sa charrette. Le chien du couple est allongé à travers la route, haletant. Toute la partie supérieure de la toile est accordée au ciel qui aurait été limpide sans les volutes de brume matinale échappée des

montagnes. Il s'embrase, à gauche, par les premiers rayons du soleil levant.

Parfaitement identifiable (*ill. 1*), notre paysage n'en est pas moins une reconstitution admirable dans l'atelier à partir des souvenirs du séjour dans le Lake District que les quatre années écoulées n'avaient pas parvenu à estomper. Tout le talent de Loutherbouurg est de conférer à ces paysages « plus de force que l'original qui l'avait créé » pour reprendre les mots d'un critique de l'exposition de la Royal Academy, subjugué par la transformation de son environnement familial opérée dans les œuvres de l'artiste français¹.

La composition est d'un équilibre parfait, toute en triangles isocèles imbriqués soutenus par les lignes descendantes qui partent des bords de la toile. Le bas du tableau, lourd et dense, avec ses rochers amoncelés dont la petitesse des personnages révèle la taille énorme – c'est sur le plus imposant d'entre eux que l'artiste pose sa signature –, s'oppose à la partie haute, translucide et atmosphérique. Excellent coloriste, Loutherbouurg mobilise l'ensemble du spectre visible qu'il juxtapose et fait dialoguer en créant des accords toniques : des crêtes lilas avec l'or du soleil, l'ocre brûlé du chemin avec le gris acier du lac, l'azur du ciel avec le vert chaud des frondaisons, la brume rosée avec les lointains turquoises.

Le peintre français se fait ici le chantre du pittoresque – *picturesque* en anglais –, principe cher à l'école anglaise du paysage défini par William Gilpin dans son *Essay upon Prints* comme « un terme exprimant ce genre particulier de beauté qui est agréable dans un tableau » (« *a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture* »)². La vue embrasse un large paysage où coexistent le classique, l'ordonné, le grandiose, voire le terrifiant, les terres habitées et la nature sauvage, l'immense et le petit. Avec ses lacs d'eau froide, ses vieilles montagnes usées par les vents et la pluie, sa végétation luxuriante en été, le Lake District se prêtait merveilleusement à cette interprétation du paysage et Loutherbouurg en fit le sujet de plusieurs de ses grandes toiles, dont certaines présentées à l'exposition de la Royal Academy.

Le lac Buttermere et le pic Fleetwith figurent ainsi dans un autre tableau beaucoup plus petit et d'une touche plus grasse peint en 1785, *Paysage du Lake District* conservé à Leeds (*ill. 2*). Les deux œuvres semblent procéder d'un même croquis pris d'après nature, mais seuls les contours des grandes montagnes restent inchangés, tandis que le reste est une création de l'artiste. Dans la toile de Leeds, le lac paraît ainsi de taille beaucoup plus modeste qu'en réalité, ce qui empêcha Olivier Lefeuvre, spécialiste de Loutherbouurg, de reconnaître l'endroit³. C'est la redécouverte de



Ill. 2.
Philippe-Jacques de Loutherbourg.
Vue du lac District.
1785. Huile sur toile. 56,5 x 86 cm.
Leeds, Leeds Art Gallery, inv. LEEAG.PA.1971.0024.0020.



Ill. 3.
Philippe-Jacques de Loutherbourg.
Vue de Snowdon depuis le lac Llanberris.
1787. Huile sur toile. 89 x 148 cm.
Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, inv. 1826.

notre peinture, à la topographie plus fidèle qui lui permit de préciser le site. Lefeuvre rapprocha par ailleurs notre paysage de la *Vue de Snowdon depuis le lac Llanberris* de format et exécution identique, exposée à la Royal Academy en 1787 (*ill. 3*)⁴. Dans les deux œuvres prédominent la tranquillité, l'espace et l'atmosphère humide. Leur construction anguleuse en fait des pendants plausibles, d'autant que le caractère très minéral, l'ambiance automnale et la lumière chaude de la *Vue de Snowdon* contrastent avantageusement avec le coloris frais et la verdure abondante de notre paysage.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Olivier Lefeuvre, *Philippe-Jacques de Loutherbourg, 1740-1812*, Paris, Arthéna, 2012.
- *Loutherbourg (Strasbourg, 1740 – Londres, 1812). Tourments et Chimères*, cat. exp. Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 2012.

¹ « More strength than the original that produced it » (« Royal Academy Exhibition, IV », extrait d'un journal inconnu, Press Cuttings of the Royal Academy, Royal Academy Archives, vol. I, fol. 114).

² William Gilpin, *An Essay upon Prints, containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty*, Londres, 1768, p. 2.

³ Lefeuvre, 2012, p. 262, cat. 186.

⁴ Lefeuvre, 2012, p. 266, cat. 193.

Hubert ROBERT

(Paris, 1733 – 1808)

6 | LES SOUTERRAINS DU COLISÉE LA VISITE SOUS LES VOÛTES DU COLISÉE

Circa 1765

Deux huiles sur leur toile d'origine formant pendant

L'une est signée, en bas à gauche du personnage vêtu de manteau rouge : *Robert*

32 x 24 cm chaque

Provenance

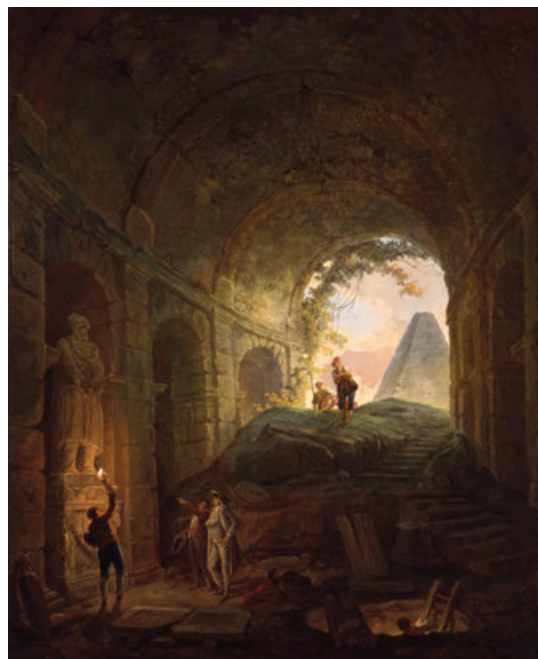
- Collection Marcel Zambaux, Paris.
- Sa vente, Paris, Galerie Georges Petit, 21-22 novembre 1922, lots 86 et 87, repr.
- Vente Paris, collection de Mme X..., 28 novembre 1927, lot 4.
- Vente Versailles, Chapelle, Perrin et Fromantin commissaires-priseurs, 13 mai 1970, lot 55, repr.
- France, collection particulière.

Le colisée est probablement la plus spectaculaire ruine de Rome, se dressant toujours aussi fièrement dans son immensité malgré les outrages du temps, les tremblements de terre et les pillages. Fascinés, les artistes n'eurent de cesse de fixer sa silhouette massive et ses multiples arcades et voûtes. Mais il fallut tout le génie d'Hubert Robert pour faire de ses entrailles sombres et mystérieuses le sujet principal de plusieurs tableaux.

L'observation et le dessin d'antiques et de ruines étaient incontournables pour tout peintre visitant la Ville Éternelle et plus encore pour les étudiants de l'Académie de France à Rome. Si Robert ne dérogea pas à la règle, son attitude face aux vestiges de l'antiquité différait radicalement de la vision qu'en avaient ses prédécesseurs et qui s'attachaient avant tout à retranscrire le sublime, la grandeur passée et l'excellence perdue.

La « poétique des ruines » définie par Diderot résume à la perfection l'esthétique nouvelle de Robert : « *Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons.* »¹

En déplaçant à sa guise les monuments antiques, en les recouvrant de végétation sauvage, en les peuplant de lavandières, de dessinateurs, de curieux et d'enfants, l'artiste engage entre les ruines et les spectateurs un dialogue inédit dans lequel la véracité du site importe peu. Chez Robert, l'architecture antique délabrée semble faire partie de la

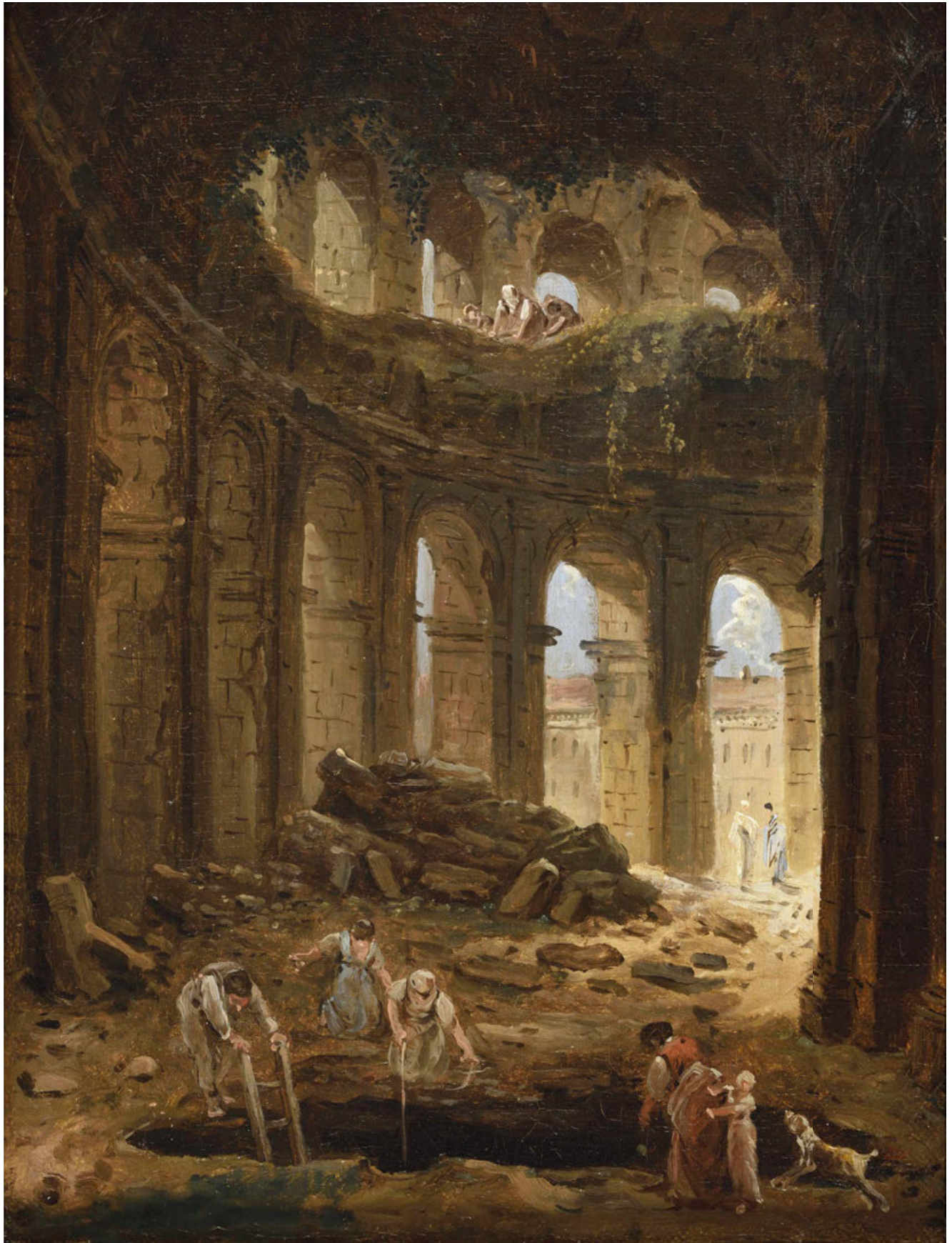


Ill. 1.
Hubert Robert.
Les Découvreurs d'antiquités.
1765. Huile sur toile. 81 x 67 cm.
Valence, musée de Valence, inv. P492.

nature, elle rappelle que tout est fragile, mais que la vie triomphe de tout, y compris du temps. La ruine est un espace de nostalgie, de pensée, de sentiment. C'est tout autant un refuge, un isolement qu'un lieu de liberté, de découverte,







voire d'audace et de prouesse, autant de sensations que le peintre expérimente lui-même avant de les transposer dans ses tableaux. À Rome, il était le touriste admiratif, le dessinateur assis par terre, le passant pressé et même l'explorateur intrépide, à en croire Élisabeth Vigée-Lebrun : « *Je me suis rendue au Colisée en mémoire de vous. Je ne puis concevoir comment il a pu vous venir l'idée si hasardeuse de grimper jusqu'au faite pour l'unique plaisir d'y planter une croix ? la raison se refuse à le croire.* »²

Dans les deux toiles très enlevées que nous présentons, la poétique des ruines est portée à son paroxysme, puisqu'elles remplissent intégralement l'image, exception faite de quelques trouées dans la *Visite*, laissant apparaître le ciel azur de Rome et un bâtiment recouvert de tuiles. Mieux, le premier plan des deux tableaux est occupé par un trou énorme et sépulcral, moins ici trace d'excavation archéologique que l'écroulement des voûtes. L'artiste accentue la dangerosité et la profondeur de la crevasse en y plongeant des échelles et des cordes et en montrant, dans un jeu de miroirs, des brèches dans les hauts plafonds avec, dans la *Visite*, des personnages minuscules qui se penchent risquant de chuter à tout moment.

Ceci différencie nos pendants du tableau qu'ils paraissent annoncer tellement la composition est proche, *Les Découvreurs d'antiques* de 1765 conservé à Valence (ill. 1). Dans la toile valentinoise, considérablement plus grande, le couloir du Colisée possède une large entrée et est encombré de terre, avec des marches menant vers une fosse en cours de fouilles. Un ouvrier montre à un riche amateur une grande statue du *Guerrier dace* prétendument nouvellement dégagée. La pyramide de Cestius, impossible à apercevoir depuis le Colisée, ferme la perspective et flatte la culture du spectateur qui la reconnaît.

A contrario, dans nos pendants, rien n'est à découvrir ni à identifier sinon la taille imposante des galeries circulaires du théâtre et le volume des blocs de pierre dont certains, détachés, gisent au sol. La mousse et les plantes qui pendent des plafonds renforcent l'association avec les grottes naturelles, aussitôt contredite par le rythme implacable et monotone des arcs scindés de pilastres. « Robert des ruines » se fait ici peintre de volumes et de lumière, captant les éclairages complexes qui pénètrent sous les voûtes par des multiples ouvertures. Les petits personnages formés de quelques coups de pinceau donnent l'échelle, tandis que leurs habits blancs, roses ou bleus égayent la palette presque monochrome de bruns et d'ocres. Les compositions apparemment semblables des deux pendants sont suffisamment divergentes pour ne pas lasser le regard et s'avèrent

même parfaitement complémentaires, puisque l'une décrit la galerie basse du Colisée et l'autre, la galerie haute.

La proximité évidente avec les *Découvreurs* de Valence, leur petit format, la vivacité de leur écriture et le peu de transformation subie par le site incite à situer la réalisation de nos œuvres à la même époque, soit dans les derniers mois du séjour italien de Robert qui fut de retour à Paris en août 1765. À l'inverse, datant des années 1780, *Le Colisée à Rome* du Prado (ill. 2), apparaît comme une synthèse de nos compositions et une mise au propre d'un souvenir.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Jean de Cayeux, *Les Hubert Robert de la Collection Veyrene au Musée de Valence*, p. 193-194, sous cat. 47, repr. fig. 61 et 62.

Bibliographie générale

- Guillaume Faroult (dir.), *Hubert Robert. 1733-1808. Un peintre visionnaire*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2016.

¹ Denis Diderot, *Salons III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon et A. Lorenceau, Paris, 1995, p. 335.

² Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, 1835-1837, vol. II, p. 30.



Ill. 2.
Hubert Robert.
Le Colisée à Rome.
Vers 1780-1790. Huile sur toile. 240 x 225 cm.
Madrid, Museo del Prado, inv. P002883.



Jean-Baptiste GREUZE

(Tournus, 1725 – Paris, 1805),

7 | TÊTE DE JEUNE GARÇON

vers 1780

Huile sur toile préparée à fond ivoire

48 x 38 cm

Provenance

• France, collection particulière

« Greuze, que l'on doit regarder comme le peintre des passions de l'âme, est unique dans l'école française. »

P.-M. Gault de Saint-Germain¹

« Ce talent d'exprimer les passions sur la toile est très rare et Mr Greuze le porte au plus haut degré. »

Anonyme, 1761²

Ce qui frappe peut-être le plus chez Jean-Baptiste Greuze, c'est son indépendance d'esprit. Incomparable dessinateur détaché du goût rocaille français qu'il juge trop frivole, Greuze met l'accent sur la glorification de la sensibilité de ses sujets qui se doivent d'élever l'âme du spectateur. Formé dans l'atelier du maître lyonnais Charles Grandon qu'il suit à Paris en 1750, Greuze reçoit par la suite les leçons de Natoire à l'Académie. Il ne s'engage pas dans la voie officielle du Grand Prix de Rome mais y est cependant agréé en 1755 grâce à son *Père de famille lisant la Bible à ses enfants* (Lens, musée du Louvre).

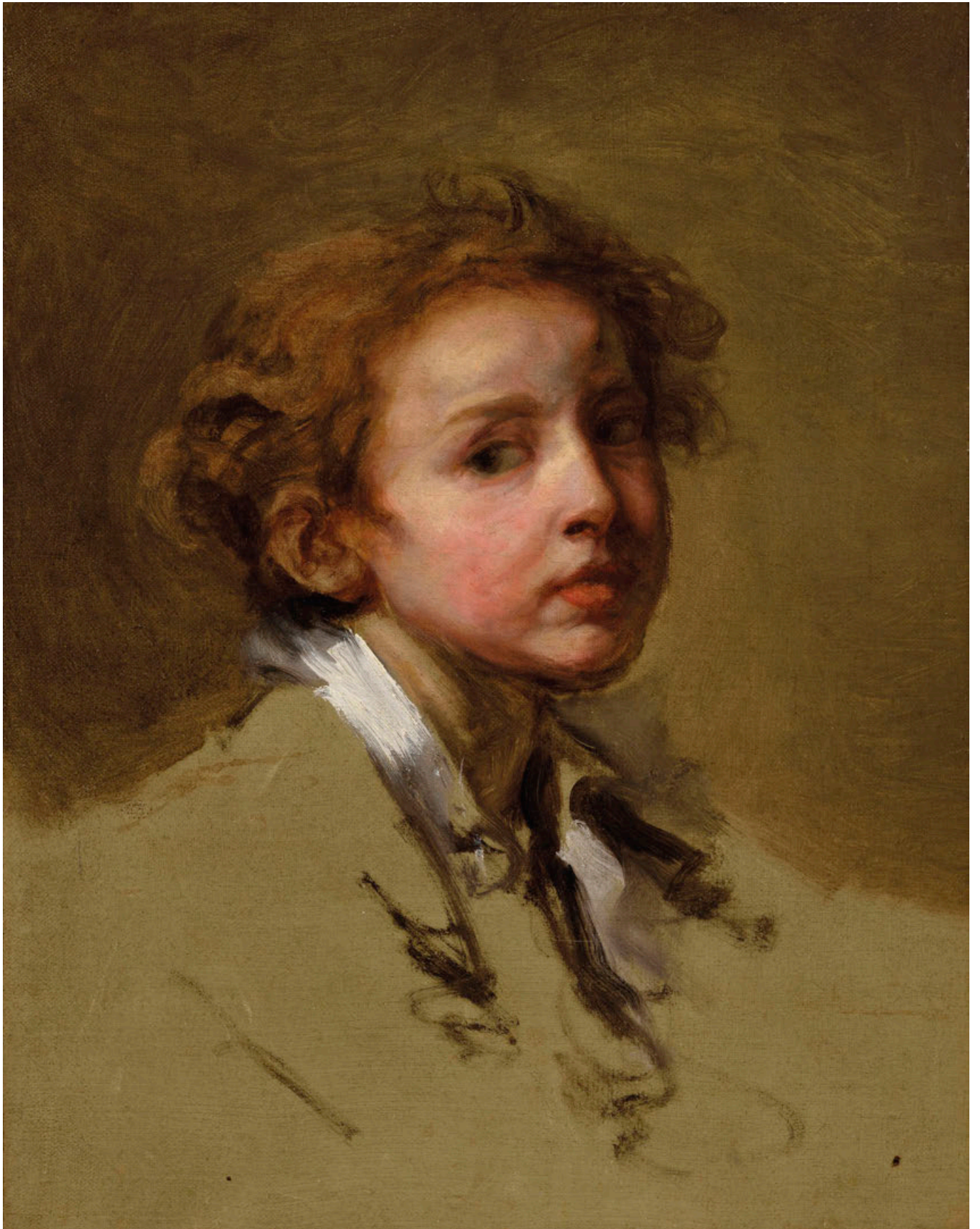
Après un séjour en Italie dont il ne retiendra que le travail sur l'expression des figures, Greuze inaugure un genre nouveau qui bouscule la critique. Des scènes de genre dont la mise en place des éléments évoque la grande peinture d'histoire mais dans lesquelles l'expression des sentiments règne. Un intérêt inédit dans la peinture française, né de ses multiples dessins d'après nature. En effet, en observateur attentif, Greuze esquisse de nombreux portraits d'enfants dont la spontanéité naturelle capturée en font des sujets propices à la réflexion qui ravissent l'œil de ses plus érudits contemporains. Diderot notamment, dont il dessine le profil en 1766 (*ill. 1*), apprécie sa peinture pour l'exercice psychologique et philosophique qu'elle lui procure. En influent défenseur de sa peinture, il évoque l'« âme délicate et sensible » du peintre et sa capacité à dépeindre l'esprit vif de la jeunesse.

D'un trait rapide, souple et enveloppé que l'on retrouve dans *L'Effroi* (*ill. 2*), l'artiste présente, sur une toile préparée à fond ivoire, le visage d'un jeune garçon tourné de profil,



Ill. 1

Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 1725- Paris, 1805),
Portrait de Denis Diderot (1713-1784),
pierre noire et craie, estompe, sur papier brun,
New York, The Pierpont Morgan Library

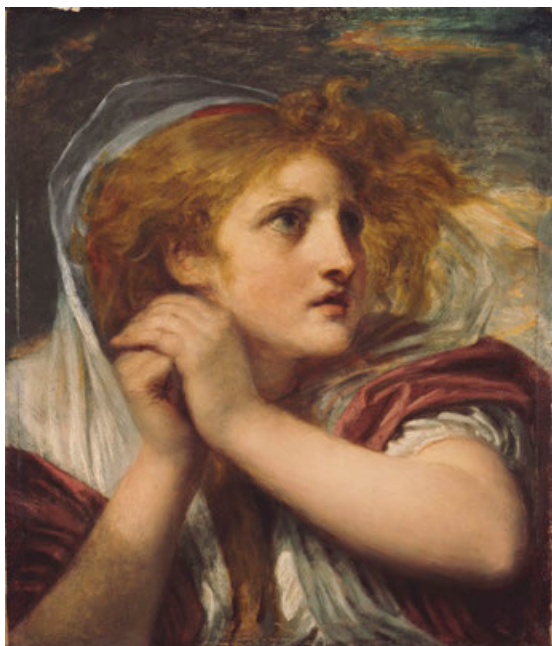


comme interrompu dans son mouvement par l'intervention du peintre. Quelques rapides coups de pinceaux esquissent sa chevelure désordonnée et son délicat visage. Les traits doux et fondus en une gamme chromatique restreinte, caractéristique de l'œuvre de Greuze, sont simplement rehaussés par d'épaisses touches de rose définissant des joues rondes, soulignant la douceur de l'enfance.

Notre portrait illustre le goût pour la représentation de la jeunesse (*ill. 3*), rejoignant ainsi les préoccupations morales de l'époque dont l'intérêt grandissant pour les conditions moyennes, le monde rustique et les mœurs, le respect de la vieillesse, l'enfance et l'éducation : reflet de l'ensemble de l'œuvre de Jean-Baptiste Greuze.

Greuze aura de nombreux imitateurs qui ne l'égalèrent cependant jamais dans l'intensité dramatique de son travail. À travers ses portraits, dont notre œuvre est un parfait exemple, Greuze développe un genre nouveau, une peinture d'exaltation des sentiments qui place pour la première fois la condition moyenne, insouciant et innocente, au centre de l'attention.

M.O.



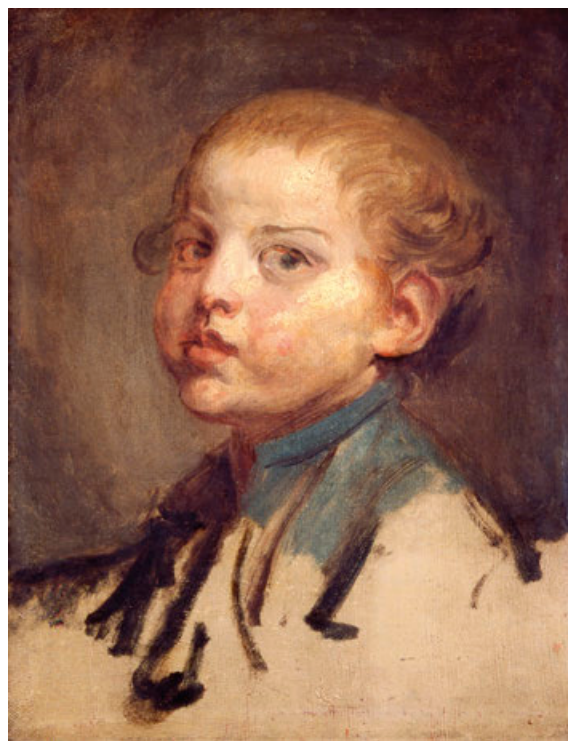
Ill. 2
Jean-Baptiste Greuze
(Tournus, 1725 - Paris, 1805),
L'Effroi, vers 1800,
Harvard Art Museums

Bibliographie générale (œuvre inédite) :

- Martin Jean, *J.-B. Greuze catalogue raisonné*, G. Rapilly, 9, quai Malaquais, Paris, 1908
- Munhall Edgar, Novosselskaya Irina, *Greuze the draftsman*, catalogue d'exposition, New York, The Frick Collection, du 14 mai au 2 août 2002, London, Merrell, 2002.

¹ P.-M. Gault de Saint-Germain, *Les Trois Siècles de la peinture en France*, Paris, 1808, p.251

² « Exposition de peintures, sculptures et gravures », *L'Année littéraire*, supplément, 1761 (Deloynes n°1272)



Ill. 3
Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 1725 - Paris, 1805),
Portrait de Pierre Alexandre Wille enfant,
huile sur toile, 41,5 x 32,5 cm,
Strasbourg, musée des Beaux-Arts (Inv. MBA 1066)
Dépôt du Musée du Louvre, Paris au Musée des Beaux-Arts de
Strasbourg
Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola



Archer James OLIVER

(Londres, 1774 – 1842)

8 | PORTRAIT DE LA FAMILLE PEACOCK DANS UN PAYSAGE

1800

Huile sur toile

102 x 129,2 cm

Provenance

- Collection famille Crabbie, puis par descendance.

Exposition

- 1800, Londres, Royal Academy, n° 227, *Mr and Mrs Peacock and family*

À l'aube du XIX^e siècle, la *conversation piece*, genre particulièrement prisé par l'élite britannique porté à l'excellence par William Hogarth et Johan Joseph Zoffany et brillamment illustré par George Romney, Joshua Reynolds ou George Stubbs, demeurait un défi pour les portraitistes mondains. Il fallait en effet réunir sur la même toile les membres, parfois nombreux, d'une famille, en évitant toute ostentation propre au portrait de cour et toute artificialité. De fait, la raison d'être de la *conversation piece* réside dans son apparente simplicité, le naturel des attitudes, la spontanéité des mouvements, la sobriété des tenues et le réalisme des décors. Les commanditaires, à la fois modèles et spectateurs, s'attendaient à apparaître tels quels, comme surpris dans leur quotidien, et néanmoins fixés pour l'éternité, dans leur maturité pour certains ou leurs enfance pour d'autres.

Notre toile appartient à ce genre intime par essence, mais, comme le montrent ses dimensions imposantes, ne dédaignant pas une notoriété officielle. Elle fut en effet présentée en 1800 à l'exposition de la Royal Academy, équivalent anglais du Salon parisien, et fut favorablement accueillie par la critique. « Il y a généralement un aspect de vérité dans les portraits de Mr Oliver qui les rend particulièrement ressemblants », notait l'un des visiteurs, tandis que l'autre trouvait que ses portraits étaient non seulement remarquablement ressemblants, mais montraient également « un goût certain dans les attitudes et les personnages ».

Né à Londres en 1774, Archer James Oliver se forma auprès de John Opie et entra comme élève à l'académie royale en 1790. Il participa à l'exposition académique dès l'année suivante avec son autoportrait, puis fut de toutes les manifestations jusqu'en 1841, d'abord presque exclusi-



Ill. 1.
Archer James Oliver.
Portrait de l'artiste et de sa mère.
Huile sur toile. 237 x 146 cm.
Collection particulière.







vement des portraits, dont l'ambitieux *Portrait de l'artiste et de sa mère* en 1794 (n° 304) (*ill. 1*), puis, vers la fin de sa carrière, des natures mortes, des scènes de genre et des tableaux historiques. Il exposait également à la British Institution. La renommée grandissante du portraitiste se manifeste à travers les noms de ses modèles lorsqu'aux artistes et grands bourgeois s'ajoutent, au début du siècle, des militaires et des aristocrates comme le duc de Norfolk, Sir Berkley Guise et l'archidiacre de Londres. Oliver œuvra également à la décoration du château d'Arundel des Howard, en réalisant notamment des dessins, des vitraux. Certains de ces portraits furent gravés, notamment ceux du ministre Vicesimus Knox, de Robert Morris ou de John Howard, comte de Suffolk. En 1807, l'artiste devint associé de la Royal Academy.

Dans le livret de l'exposition de 1800, notre toile est dite représenter « Mr. and Mrs. Peacock and family ». En dépit des recherches poussées, il n'a pas été possible d'identifier avec certitude les modèles d'Oliver, Peacock étant un nom relativement répandu dans toutes les classes de la société britannique et dans les régions diverses. Nous savons qu'il s'agit d'une famille aisée, capable de supporter la dépense d'un grand portrait et possédant sans doute des terres. Le père de famille paraît relativement jeune, tout comme son épouse, bien que fatiguée par les nombreuses grossesses. Le couple pose en effet entouré de nombreux enfants, deux fils et quatre filles, l'aînée n'ayant pas encore vingt ans et la cadette apprenant à peine à marcher. Ceci exclut James Peacock, important architecte anglais et économiste, né en 1738, et qui devait avoir plus de soixante ans à l'époque où notre portrait avait été réalisé. *A contrario*, le révérend Daniel Mitford Peacock, prêcheur à Whitehall, était bien trop jeune car né en 1768 et marié en 1798 seulement. On doit également écarter Joseph Peacocke, aristocrate irlandais créé baronnet en 1802 dont le fils aîné et successeur, Nathaniel, naquit en 1769. Les renseignements généalogiques manquent pour vérifier une autre hypothèse, celle de Thomas Peacock, riche papetier de Salisbury square à Londres. On sait seulement que son épouse mourut en 1810 et que lui-même fit un testament en 1827. Enfin, un autre Peacock, mort en 1825, détenait, en 1800, l'office d'avocat au General Post-Office de Londres. Son fils, Mark Beauchamp Peacock, né en 1794, en hérita et se fit peindre par l'académicien Thomas Phillips en 1840.

Emplie de sérénité, notre peinture figure la famille Peacock dans un jardin, selon une formule qui s'imposa dans les *conversations pieces* dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. En 1796, Oliver avait déjà peint le couple Middleton et leur

quatre jeunes enfants dans un parc (huile sur toile, 121,9 x 167,6 cm, collection particulière). Dans cette toile, qui pourrait avoir été sa première *conversation piece*, l'artiste organisa la famille autour du père, représenté debout, la main appuyée sur le dos du banc de son épouse. Ici, Oliver met en avant le fils aîné des Peacock – l'héritier du nom de la fortune –, un jeune homme svelte au seuil de l'âge adulte. Ses parents sont installés ensemble à gauche de la composition, sur un banc. Le deuxième garçon, vêtu d'une redingote rouge, se cale entre eux. Il montre du doigt la petite dernière en train d'effectuer ses premiers pas, soutenue et encouragée par ses trois sœurs plus âgées. Tous portent des vêtements de campagne qui conviennent bien à une promenade par une agréable après-midi d'été. Avec ses souliers à boucles, son haut-de-forme et ses cheveux poudrés, le père fait figure d'exception, rappelant sans doute sa haute position dans la société.

Aucun bâtiment ni manoir ne permet d'identifier le lieu de leur excursion, laissant croire que, plutôt qu'un parc leur appartenant, il s'agit d'un paysage de convention, créé pour harmoniser le portrait de groupe. Car tout ici est un équilibre de masses : la mousseline blanche qui habille les filles et leur mère, la veste du fils aîné et son pantalon sable, le muret coiffé d'arbres et les lointains bleutés avec collines et bord de mer. La palette délicate et éteinte participe de ce sentiment d'harmonie paisible, de bonheur familial sans prétention, d'une douceur de vivre à la campagne. Oliver veut recréer un instant de vie, l'émerveillement devant les progrès d'une petite fille que la mère observe avec tendresse, mais sans surprise, puisqu'il s'agit de son sixième enfant. Il parsème sa toile de petits détails amusants – la corde à sauter, les chapeaux abandonnés par terre, le soulier rouge de la dame qui reste coquette – et travaille d'une touche large et preste, afin de renforcer l'impression d'immédiateté que dégage son œuvre.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Algernon Graves, *The Royal Academy: A Complete Dictionary of Contributors from its Foundations in 1769 to 1904*, Londres, 1905, vol. VI, p. 8.



Anne-Louis GIRODET DE ROUSSY-TRIOSON et atelier
(Montargis, 1767 – Paris, 1824)

9 | PORTRAIT DU CITOYEN JEAN-BAPTISTE-FRANÇOIS DE BOURGEON

1800

Huile sur toile

64 x 54 cm

Provenance

- France, collection particulière.

« Girodet, peintre, pensionnaire, jeune homme du premier talent et bon patriote (...) C'est un sujet très précieux et grande espérance. »¹

Reconnu de son vivant par la cour de Napoléon Ier et l'ensemble de l'aristocratie française des premières années du XIX^e siècle, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson est un peintre d'histoire et portraitiste de talent indépendant. Envoyé dès son plus jeune âge à Paris où ses études classiques révèlent sa virtuosité artistique, Anne-Louis Girodet-Trioson devient rapidement l'un des meilleurs élèves de l'atelier de David. Il y prépare le Prix de Rome qu'il obtient en 1789 grâce à *Joseph reconnu par ses frères* (Paris, E.N.B.A.), et poursuit l'étude sur le néoclassicisme jusqu'à son retour d'Italie en 1795.

Girodet était convaincu que l'Académie Royale freinait la liberté des peintres en refusant de laisser s'exprimer leurs idées : « [c]e serait la seule manière d'avoir des hommes de génie et des productions neuves mais ils sont tous à peu près si bêtes à l'académie Royale de peinture et de Sculpture (...) que je desespere de voir executer cet utile projet. »². Il entame donc l'idée d'une nouvelle manière de traiter ses sujets.

Pendant ces cinq années d'absence, la France connaît une série de bouleversements fondamentaux dans l'histoire de sa société. Informé de ces événements révolutionnaires depuis l'Italie, Girodet, qui avait exprimé sa forte conviction républicaine à travers de nombreuses lettres (déposées au musée Girodet de Montargis par les héritiers de l'artiste), décide de se consacrer pleinement à l'art du portrait et d'explorer ainsi de nouveaux sujets d'étude dont le *Portrait du citoyen Belley, ex-représentant des Colonies* (ill. 1) en marque le commencement. Fasciné par les premières réalisations romantiques révélées quelques décennies plus tôt par les têtes d'expression et scènes dramatiques de l'œuvre de Jean-Baptiste Greuze (*Le Docteur Trioson*, Musée de



Ill. 1.
Anne-Louis GIRODET DE ROUSSY-TRIOSON
(Montargis, 1767 – Paris, 1824),
Portrait du citoyen Belley, ex-représentant des Colonies,
huile sur toile,
Versailles, musée national du château et de Trianon.



Montargis), Girodet s'intéresse au portrait comme moyen d'exprimer l'intensité psychologique et de traduire l'importance de ces visages jusqu'à lors inconnus de la société, nouvellement nommés « citoyens ».

À la surprise générale, l'accrochage du Salon de 1800 présente quelques uns de ces visages inconnus du grand public, parfois anonymes, sans lien direct avec un quelconque événement majeur historique et la critique s'étonne : « *Je me demande pourquoi nous voyons que beaucoup de ces particuliers qui désirent être vus en public ne jugent point à propos d'être reconnus de ce même public.* »³

Parmi ces anonymes se tient fièrement le portrait du citoyen Jean-François de Bourgeon, maire de Boissy-le-Sec, portraituré à l'âge de quarante-trois ans, ami et modèle très apprécié de Girodet qui le présente d'ailleurs en deux versions : celle du Salon, aujourd'hui conservée au musée de l'Hôtel Sandelin de Saint-Omer (Ill. 2) et notre tableau, reprise partielle de l'artiste et de son atelier.

Notre tableau n'est pas une commande. Il s'agit d'une œuvre personnelle en souvenir du lien d'amitié qui unissait les deux hommes. Dans une lettre de 1801, Girodet écrivait à son attention « (...) *je ne cesserai jamais, mon ami, de prendre le plus vif intérêt à tout ce qui vous concerne, j'apprendrai toujours avec une satisfaction égale tout ce qui pourra contribuer à votre bonheur.* »⁴

En évitant volontairement de s'intéresser aux accessoires superflus qu'il laisse à la peinture d'histoire, Girodet cherche avant tout à rendre avec précision les caractéristiques qui permettront de reconnaître le modèle. Avec une élégante simplicité, Jean-François de Bourgeon est ici représenté à mi-corps, le regard tourné vers le spectateur. L'économie de détails et le cadre resserré de notre version permettent au spectateur de ne se concentrer que sur l'essentiel : l'intensité du regard invitant à la réflexion. En effet, grâce à une grande maîtrise du dessin, talent hérité de sa formation académique, Girodet souligne un visage paisible mais dont la fixité du regard permet de rendre l'importance de la fonction sociale de son modèle. En présentant ce tableau au Salon, Girodet gratifie le citoyen Bourgeon d'une place éminente au sein de la peinture d'histoire et des portraits officiels.

M.O.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- BELLANGER Sylvain, 2005, *Girodet 1767-1824*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, du 22 septembre au 2 janvier 2005, Musée du Louvre Éditions, Gallimard, p. 402-403.

¹ Lettre du 3 février 1795 de François Cacault (grand collectionneur et diplomate, responsable de la fermeture de l'Académie de France à Rome et du rapatriement des artistes pendant la Révolution) à la Commission des Relations extérieures

² Correspondance de Girodet, vol. 3 ; n° 22, lettre de Girodet à Trioson, Rome 25 septembre 1791, publ. par Coupin, 1829, II, n°XLV, p. 399-400

³ *Dernières observations sur cette exposition*, cité par Jean Lacambre, in cat. exp, Paris, 1974-1975, p. 450

⁴ Anne-Louis Girodet de Roussy Trioson à Jean-François de Bourgeon, le 15 ventôse an IX (6 mars 1801), reproduite dans Félix Davoine et A.P. de Miremonde, *Musée du Baron-Martin à Gray*, Vesoul, imprimerie IMB, 1983, p. 466



Ill. 2.
Anne-Louis GIRODET DE ROUSSY-TRIOSON
(Montargis, 1767 – Paris, 1824),
Portrait du citoyen de Bourgeon,
1800, huile sur toile,
Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin.



Pierre Antoine MONGIN

(Paris, 1761 – Versailles, 1827)

10 | LA RÊVERIE ou L'IDYLLE

1818

Huile sur sa toile d'origine

Signée et datée *Mongin 1818* en bas à droite sur la pierre

66 x 54 cm

Provenance

- France, collection particulière.

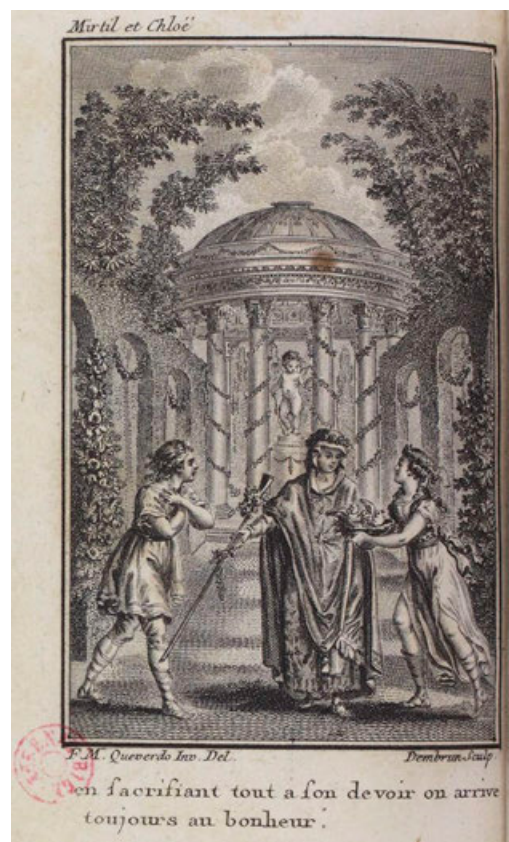
Exposition

- 1819, Paris, Salon, n° 846 (comme appartenant à l'artiste).

C'est en 1762 que parut la traduction en français des *Idylles* de Salomon Gessner, dont « Myrtil et Chloé ». Cette très courte pièce met en scène deux jeunes enfants bergers dont le père est gravement malade. Persuadés que leur innocence pourra leur valoir la bienveillance du dieu Pan, ils se décident à lui immoler leurs oiseaux, ce qu'ils ont de plus cher au monde. Au moment même où les enfants se saisissent de leurs volatiles tendrement aimés, les dieux attendris guérissent leur père rendant le sacrifice inutile.

Quelques trente ans plus tard, Jean Pierre Claris de Florian, poète et dramaturge, se saisit de l'histoire pour la transformer en pastorale d'un acte, « *mais, comme il n'est jamais permis de copier, on y a fait plusieurs changements, dont le plus considérable est de n'avoir pas rendu Myrtil et Chloé frère et sœur* »¹. Chez Florian, les deux adolescents devenus amants se résolvent à sacrifier au dieu Amour les cadeaux reçus de l'autre pour obtenir la rémission du père de Myrtil : Chloé, des jeunes tourterelles offertes par son amoureux, et lui, une houlette confectionnée par la jeune fille. Dans le *Théâtre de M. de Florian*, le texte de la pièce était introduit par une gravure de François-Marie Queverdo intitulée *En sacrifiant tout à son devoir on arrive toujours au bonheur* et représentant la fin heureuse de la pièce : le prêtre remettant aux amants leurs offrandes intactes (*ill. 1*).

La popularité des pastorales de Florian ne souffrit guère des changements de régime et son *Théâtre* fut réimprimé tous les deux ans jusqu'aux années 1830. Autant dire que le tendre attachement de Myrtil à Chloé avait presque éclipsé l'amour antique porté à une autre Chloé par le berger Daphnis. Pierre Antoine Mongin ne jugea donc pas nécessaire de préciser la source de son inspiration en donnant la description



Ill. 1.
François-Marie-Isidore Queverdo.
Myrtil et Chloé.
1786. Eau-forte.



suiivante du tableau qu'il exposait au Salon de 1819 : « *Chloé, sortant du bain, est venue se reposer au pied d'un platane ; charmée de la solitude et de la fraîcheur du lieu, elle n'a pas songé à reprendre ses vêtements [sic] ; elle est tombée dans une profonde rêverie : toutes ses pensées, tous ses souvenirs sont pour Myrtil.* » À moins que cette explication n'ait été demandée par le jury qui trouva l'intitulé initial de la toile, *La Rêverie*, un peu trop vague. C'est en effet ce seul titre qui figure dans le *Registre des ouvrages présentés au Salon de 1819* : « 458. 1 tableau rep[résent]ant *La Rêverie*². » Mais au Salon, l'œuvre devient *La Rêverie (Idylle)* et s'accompagne du petit texte du *Livret* décrivant ce qui se passe.

Or, chez Florian, il n'y a aucune scène de bain de Chloé ni de rêverie. Et dans notre toile, rien ne renvoie explicitement à la pièce. La jeune femme, est-elle vraiment une bergère ? Avec ses cheveux blonds coiffés à la grecque, on la prendrait presque pour une contemporaine de l'artiste. En réalité, cette œuvre n'a pas de sujet et n'en a pas réellement besoin. Au seuil du romantisme, elle ne narre rien sinon un sentiment de douce mélancolie, de repli et de recueillement, soutenu par une écriture suave et une palette chaude. Le modèle dénudé ne fait qu'un avec la nature : les iris aquatiques, les feuilles de chêne et de platane sont décrits aussi amoureuxment que les plis des drapés ou le jeu d'ombres et de lumières sur la peau rosée de la jeune femme. L'artiste compose son œuvre comme une musique, avec les accords orangés et indigo des tissus, les trémolos des vaguelettes d'eau et les basses des sous-bois sombres.

On retrouve ici toute la richesse du XVIII^e siècle français, assimilée par Mongin lors de sa formation à l'Académie royale auprès de Noël Hallé, Gabriel-François Doyen et François-André Vincent, mais également le naturalisme et la franchise propres à l'artiste qui le placent résolument à contre-courant du mouvement néo-classique. Fin observateur, excellent gouachiste et aquarelliste, il travaillait beaucoup d'après nature, recherchant notamment ses motifs au jardin de Bagatelle. Mongin exposait au Salon depuis 1791 des tableaux très divers, vues de ville et de campagne, scènes de bataille et de vie militaire, de genre, sujets tirés de l'histoire nationale et de la littérature. Son corpus connu se compose essentiellement de gouaches et de lithographies, technique qu'il fut parmi les premiers à employer en France, ainsi que de grands papiers peints à décor de paysages panoramiques réalisés pour la manufacture de Jean Zuber. On ne recense que quelques peintures, dont *Le Curieux*, œuvre savoureuse pleine d'humour qui célèbre, d'une autre manière que notre toile, l'union de l'homme et de la nature (*ill. 2*).

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

• Robert Rosenblum, *French Painting. 1774-1830. The Age of Revolution*, cat. exp. Paris, Detroit, New York, 1975, p. 553.

¹ Jean-Pierre Claris de Florian, *Théâtre de M. de Florian*, t. II, Paris, 1786, p. 193 sq. Florian republia l'idylle de Gessner *in extenso* avant son propre texte et après une préface en forme de dédicace respectueuse « à mon maître et ami ».

² Paris, AN, 20150042/107.



Ill. 2.

Pierre-Antoine Mongin.

Le Curieux.

1823. Huile sur toile. 43,5 x 34,6 cm.

Cleveland Museum of Art, inv. 1977.116.



Kongin
1861

Jean-Baptiste Camille COROT

(Paris, 1796 – Ville d'Avray, 1875)

11 | ARLEUX-DU-NORD. LE MOULIN DROCOURT SUR LA SENSÉE

Juillet 1871

Huile sur toile

Signé en bas à gauche

40,5 x 56 cm

Provenance

- Collection de Victor-Laurent Esliard dit Surville († 1883), acteur de mélodrame, Paris, en 1875.
- Absent de sa vente Paris, George Petit, 14 février 1884.
- Chez M. Knoedler & Co, New York.
- Acquis par Charles Shipman Payson (1898-1985), New York.
- Acquis en 1989 chez Richard Green, Londres, par l'actuel propriétaire.

Exposition

- 1875, Paris, École des Beaux-Arts, *Exposition de l'œuvre de Corot*, p. 56, n° 115 (comme « Le Moulin »).

Les trois ou quatre dernières années de la très longue et ininterrompue carrière de Corot s'inscrivent avec la même intensité que les trois années du premier séjour italien. Elles sont marquées par une création d'une fraîcheur exaltée, d'un coloris clair et d'une émotion profonde, une nécessité de travailler sans relâche qui transpire dans les lettres de l'artiste lorsqu'au printemps 1870, comme chaque année, il s'installait à Ville-d'Avray : « Je vais là pour me reposer en travaillant. Songez, je n'ai plus qu'une trentaine d'années à vivre, et ça passe si vite ! En voilà soixante-quatorze d'envolées, et il me semble qu'elles ont été rapides comme les voyages qu'on accomplit dans un rêve. » Dès la déclaration de la guerre à la Prusse, l'artiste revint à Paris et refusa de quitter la capitale bientôt assiégée. Si son âge l'empêcha de défendre la ville les armes à la main, Corot déploya sa générosité proverbiale pour soutenir l'effort du gouvernement de Gambetta et aider les assiégés. Mais surtout, il travailla sans relâche : « J'ai produit cet hiver plus que d'habitude », écrit-il au peintre La Roche-noire le 14 février 1871.

À la levée du blocus, le peintre était exténué et céda aux insistances du peintre Alfred Robaut pour partir dans l'Artois, région qu'il connaissait bien et dont il chérissait le charme intime. Corot avait en effet gardé des liens très affectueux avec la famille de son ami Constant Dutilleux,



Ill. 1.

Charles Desavary.

Corot peignant dans l'atelier de son ami à Arras.

Huile sur bois. Avril 1871.

32 x 24,5 cm. Paris, musée d'Orsay, inv. 20434.







peintre d'Arras, mort subitement en 1865 : sa veuve, ses filles et les deux gendres, Robaut, encore fixés à Douai – il déménagea dès la fin de l'année à Paris pour mieux s'occuper de la documentation et du catalogue raisonné de Corot –, et le peintre et lithographe Charles Desavary, qui a repris l'atelier de son beau-père (*ill. 1*). Corot apprit la proclamation de la Commune à Arras et serait reparti « pour partager la douleur des siens et de ses amis, ou seulement pour voter » si Robaut ne l'avait pas retenu. Alors, heureux d'avoir retrouvé le calme de l'Artois, l'artiste parcourait la campagne et les faubourgs multipliant des études qu'il revenait parfaire à l'atelier l'après-midi. Il retourna à Ville-d'Avray en juillet chargé d'esquisses et de cinq tableaux : *Le Beffroi de Douai*, *La Chaumière*, *La Route d'Arleux*, *Le Canal de la Sensée* (*ill. 2*) et *Le Moulin Drocourt* qui est la toile que nous présentons. Comme *Le Canal*, elle date de juillet 1871, lorsque Robaut loua un cottage près d'Arleux pour Corot qui souhaitait se rapprocher des rives de la Sensée qu'il avait d'abord découverts dans les études de Robaut lui-même. Le 3 août, Corot, de retour à Ville-d'Avray, écrivait à Madame Dutilleux que les peintures qu'il a « rapportées ont été goûtées et prises presque toutes. » On retrouve en effet notre *Moulin* dans l'exposition monographique organisée en 1875 aux Beaux-Arts comme propriété de Surville, ancien acteur, peintre en dilettante et grand amateur de tableaux modernes¹.

Dans notre paysage, comme dans les autres œuvres de la dernière période, la clarté du coloris italien des débuts de l'artiste rejoint l'irréalité vaporeuse des *Souvenirs* dans une harmonie lumineuse et mélancolique, transcendant un motif humble et banal. La justesse de l'exécution soutient une composition tout en profondeur et légèrement décentrée, le reflet des arbres de la rive gauche leur donnant l'ampleur nécessaire pour équilibrer la masse des frondaisons à droite. De même, le moulin se reflète dans l'eau reconstituant les verticales floues qui rivalisent avec la colonnade des troncs. Corot combine l'observation d'après nature et la mise en place dans la quiétude de l'atelier, recréant un paysage à la fois reconnaissable et rêvé. La toile vibre de la variété de la touche, tantôt étalée, tantôt grasse, tantôt courte comme une éclaboussure, mais toujours exacte et fervente, décrivant chaque détail : plumes des canards, tuiles des bâtiments en brique, fumée s'échappant de la cheminée, l'obscurité qui se tapit sous les arches. Les fleurs sauvages qui constellent la rive, les feuilles enflammées par les premiers rayons du soleil et l'étonnant foulard rouge sur le dos de la femme assise au premier plan réveillent la palette de bruns et de verts émeraude. Peint en dernier, comme

toujours dans les œuvres de cette époque, le ciel est tendre et souple, avec les zigzags bleus et gris, larges et translucides, parcourant une préparation blanche.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- L. Roger-Miles, *Album Classique des Chefs-d'oeuvre de Corot*, Paris, 1895, p. 55.
- Maurice Hamel, *Corot, son œuvre*, Paris, 1905, repr. n° 69.
- Alfred Robaut, *L'œuvre de Corot : Catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1905, vol. III, p. 254, n° 2026, repr. p. 255.
- Julius Meier-Graefe, *Corot*, Berlin, 1930, repr. pl. CXXXVI.
- François Fosca, *Corot*, Paris, 1930, n° 76, repr.
- Gustave Geffroy, *Corot*, Paris, Nilsson, s. d., p. 102 ; éd. numérique illustrée, Paris, VisiMuz, repr. fig. 162.

¹ En mars 1873, Étienne Moreau-Nélaton racontait : « En même temps, il [Corot] poursuivait sa besogne courante, pour satisfaire la nombreuse clientèle qui le harcelait : les Brame, les Tédesco, les Beugnet, les Durand-Ruel, les Breyse, les Weyls, les Audry, sans compter Cléophas et son neveu Bardon, Surville, Oscar Simon, Hermann, le dentiste Verdier et le médecin Cambay » (Robaut 1905, I, p. 181-2).



Ill. 2.
Jean-Baptiste Corot.
Paysage à Arleux-du-Nord.
1871 et 1874. Huile sur toile.
48,2 x 58,1 cm. Londres, National Gallery, inv. NG6531.



Albert DUBOIS-PILLET

(Paris, 1846 – Puy-en-Velay, 1890)

12 | PORTRAIT DE PAUL BOUCHER

Huile sur sa toile d'origine

Signée en bas à droite Dubois Pillet et dédicacée en bas à gauche : « à mon ami Paul Boucher »

60 x 50 cm

Provenance

- France, collection particulière

« Capitaine et impressionniste »¹, Albert Dubois-Pillet fut en effet rattaché à la Garde républicaine pendant quelques années avant qu'une lettre de dénonciation datée d'avril 1886 ne lui interdise de mêler sa carrière militaire à sa carrière artistique. Il choisira d'exercer pleinement sa passion pour la peinture.

Admis au Salon des Indépendants pour la première fois en 1877, Pillet est un artiste autodidacte et déclare « (...) n'étant l'élève de personne, il ne convenait pas à mon caractère de m'en attribuer un de fantaisie. »² Pas même de son ami George Seurat, dont il s'inspire à ses débuts, dans sa technique ainsi que dans ses sujets. « Seurat ! C'est lui qui m'a entraîné. Je lui dois tout ! Son sens de l'ordre, de la discipline, je devrais dire, fit sur moi tout de suite une profonde impression. Naturellement, il y avait du danger à rester dans son sillage ; c'est pourquoi je me suis efforcé de peindre d'autres sujets que les siens. »³

En effet, après l'étude des bords de Seine et de la Marne, très appréciés de la plupart des impressionnistes dont Seurat, Dubois-Pillet se tourne vers le portrait. « Monsieur Dubois-Pillet est avant tout un portraitiste. Il campe ses figures sur des fonds de tapis, séries polychromes, harmonise fonds et portraits. »⁴ Notre portrait, récemment inclus au catalogue raisonné de l'artiste, illustre cette tendance. Sur un fond de tapis coloré, très prisé par l'artiste (Ill. 1 et Ill. 2) est pointillé le portrait de son ami Paul Boucher. Complexe dans le choix des couleurs utilisées ainsi que dans sa réalisation, ce portrait révèle l'intérêt particulier de Dubois-Pillet pour le développement récent de la photographie et ses répercussions sur la couleur dont Charles Cros et son ouvrage *Solution générale du problème de la photographie des couleurs* de 1869 en demeure la référence. La description de Cros sur le procédé photographique évoque un trouble du rendu des couleurs dû à la lumière artificielle blanche que produit l'appareil. À travers ses recherches, Dubois-Pillet tente donc de réduire ce décalage en rendant, grâce au pointillisme, la véritable lumière et les couleurs telles que son œil les perçoit :



Ill. 1

Albert DUBOIS-PILLET
(Paris, 1846 – Puy-en-Velay, 1890)

Portrait de Monsieur Pool, 1887

Signé et dédicacé en bas à droite :

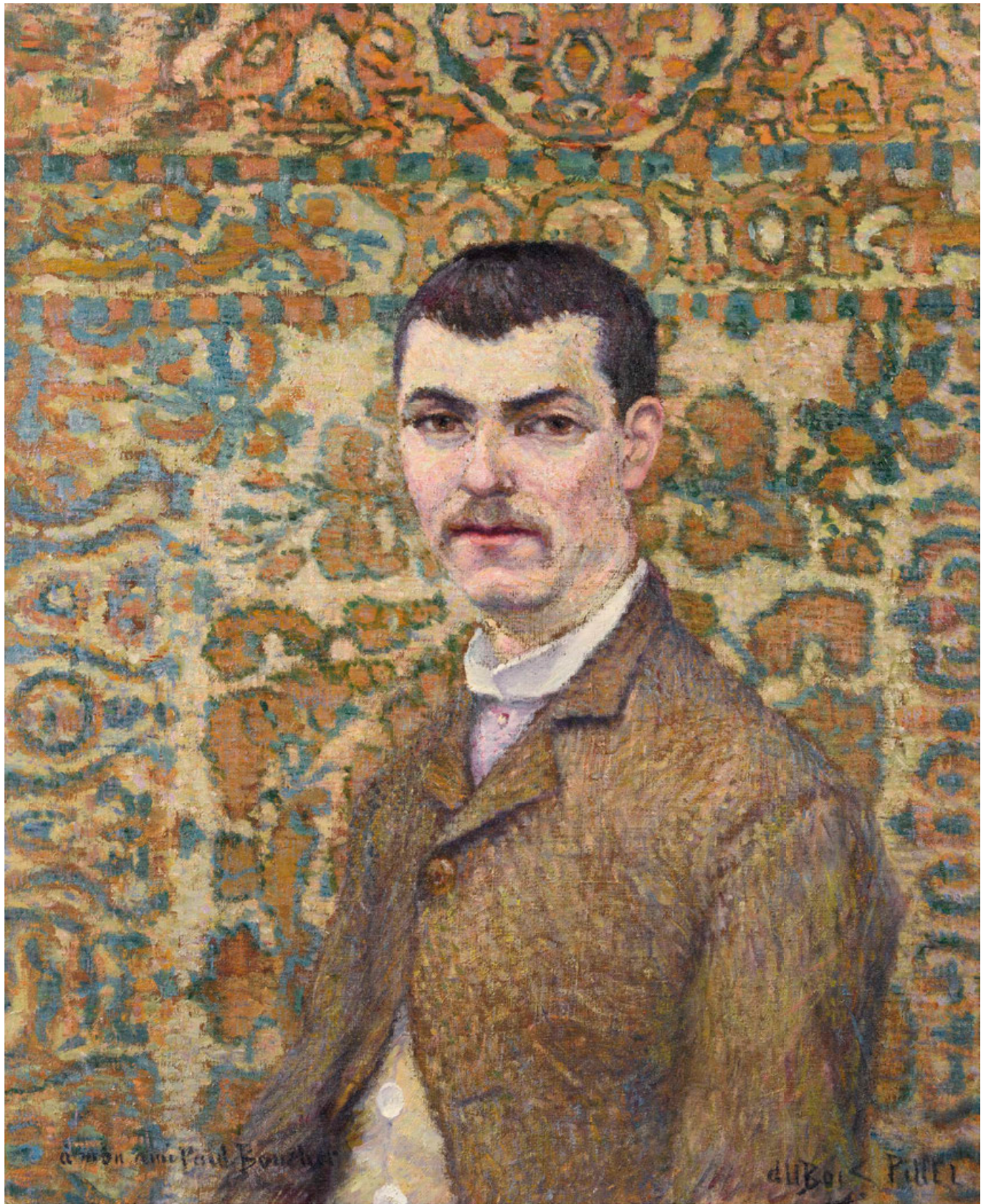
à mon ami Pool / *dUBois PilleT* / 1887

55,5 x 46 cm

Indianapolis, Indianapolis Museum of Art

« il faudra pour exprimer, en peinture, une sensation de rouge, tenir compte de ces quantités de vert et de violet; de même pour les sensations produites par les autres couleurs »⁵. Grâce à cette « chimie savante et curieuse »⁶, ses portraits s'harmonisent parfaitement : les couleurs sont savamment sélectionnées et juxtaposées de sorte à ce que l'œuvre finale rende de la meilleure façon la réalité.

« Original extraverti » répertorié comme impressionniste, « pointilliste-divisionniste » ou encore néo-impressionniste, Dubois-Pillet a pu être rattaché à de nombreux mouvements



sans qu'aucun ne puisse définir de manière exacte son travail. Sa « façon de voir individuelle »⁷ le place comme l'une des personnalités originales les plus importantes du Salon des Indépendants à la fin du XIX^e siècle.

M.O.

Bibliographie de l'œuvre :

- Offenstadt Patrick, *Albert Dubois-Pillet Catalogue raisonné*, Galerie Offenstadt Publications, 2018 (notre tableau apparaîtra au supplément du catalogue en cours).

¹ *Le Petit Bottin des arts et des lettres*, 1886, description de Félix Fénéon à propos d'Albert Dubois-Pillet.

² Anonyme, Dubois-Pillet, « Deux lettres », *L'Art moderne* (Bruxelles), 7 octobre 1888, p. 326-327.

³ *Albert Dubois-Pillet*, cité dans *Lily Bazalgette*, Albert Dubois-Pillet, sa vie son œuvre (1846-1980), Paris, 1976, p. 11.

⁴ Gustave Kahn, « La vie artistique », *La Vie moderne*, 9 avril 1887, p. 230.

⁵ *Albert Dubois-Pillet*, cité dans *Lily Bazalgette*, Albert Dubois-Pillet, sa vie son œuvre (1846-1980), Paris, 1976.

⁶ Jules Christophe, « Le Néo-impressionnisme au Pavillon de la ville de Paris », *Journal des Artistes, Peintres, Sculpteurs, dessinateurs, graveurs, architectes et ouvriers d'art*, 6 mai 1888, p. 148.

⁷ Felix Fénéon, « Le néo-impressionnisme à la IV^e exposition des Artistes indépendants », *L'Art moderne* (Bruxelles), 15 avril 1888, p. 122.



Ill. 2

Albert DUBOIS-PILLET

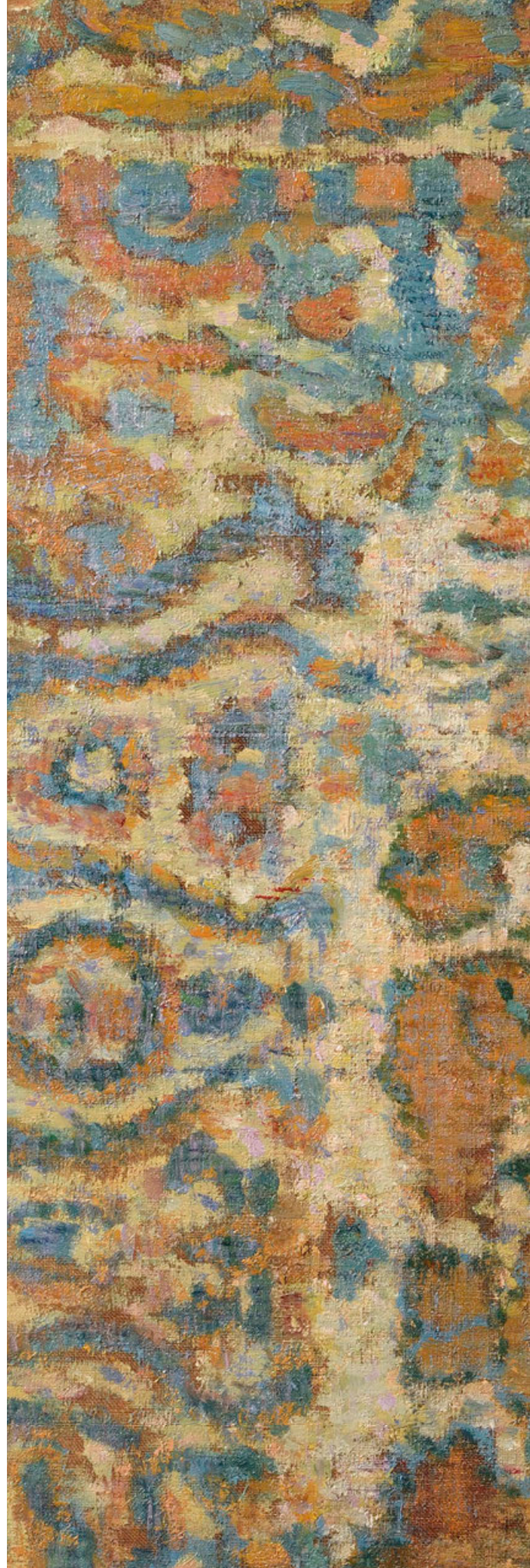
(Paris, 1846 – Puy-en-Velay, 1890)

La Dame à la robe blanche, 1886

Signé en bas à gauche : *dUBois PILLET*

87,5 x 58 cm

Saint-Etienne, musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole





Louis ABEL-TRUCHET

(Versailles, 1857 – Auxerre, 1918)

13 | FEMME AU JARDIN LISANT

Huile sur isorel

Signée en bas à droite

32,4 x 40,9 cm

Provenance

- France, collection particulière.

L'Opéra, les Grands Boulevards, le French Cancan, la Fête foraine, Louis Abel-Truchet (Versailles, 1857 – Auxerre, 1918) est un illustrateur de la vie moderne, qu'il traduit par de puissants contrastes de lumière éclairant des personnages pris dans l'excitation du progrès industriel. Cependant, loin de la ville et de ses machines assourdissantes, Truchet a pu aussi, à travers quelques œuvres seulement, saisir le calme et la vie paisible de la campagne, dont notre tableau est un formidable exemple. À l'ombre des arbres dans un jardin, une jeune femme confortablement assise dans un fauteuil lit paisiblement. Élégante, habillée à la dernière mode, elle pourrait bien être Julia Abel-Truchet (1862-1935), femme de l'artiste, elle-même peintre, qui reprendra l'atelier à la mort de son époux.

Grâce à une palette plus légère et colorée que celle utilisée dans la plupart de ses œuvres, Truchet évoque une impression silencieuse de douceur et de calme d'une après-midi baignée dans la chaude lumière de l'été. Comme tout bon impressionniste, il est fasciné par les effets que produit la lumière sur les couleurs. Son travail est issu d'une observation attentive des variations du temps, exprimée à travers de nombreuses esquisses (*ill. 1*), grâce auxquelles l'œuvre finale illustre de façon très proche la vision même du peintre au moment du tableau. Ici, Truchet travaille les différentes tonalités de blanc, de vert, et de jaune produites par les rayons du soleil perçant à travers le feuillage.

La composition de notre tableau n'est pas sans rappeler celle de *Femme au jardin* (Huile sur panneau, signée en bas à gauche, 32 x 41 cm, collection particulière) dont la palette plus sombre et le format plus restreint, pourrait bien être un premier essai pour notre tableau. En représentant ces femmes assises dans leur jardin, Truchet s'inscrit dans la lignée des grands artistes impressionnistes tels que Claude Monet (*ill. 2*) ou Camille Pissarro (*ill. 3*),



Ill. 1

Louis Abel-Truchet

(Versailles, 1857 – Auxerre, 1918)

Femme au jardin

Vers 1900

Eau-forte, roulette et aquarelle sur vélin

Numérotée et signée à la mine de plomb,

dédiacée « à mon ami d'Osnobichine »

29,8 x 19,8 cm

Collection particulière.

qui avaient précédemment présenté leurs entourages dans un environnement semblable.

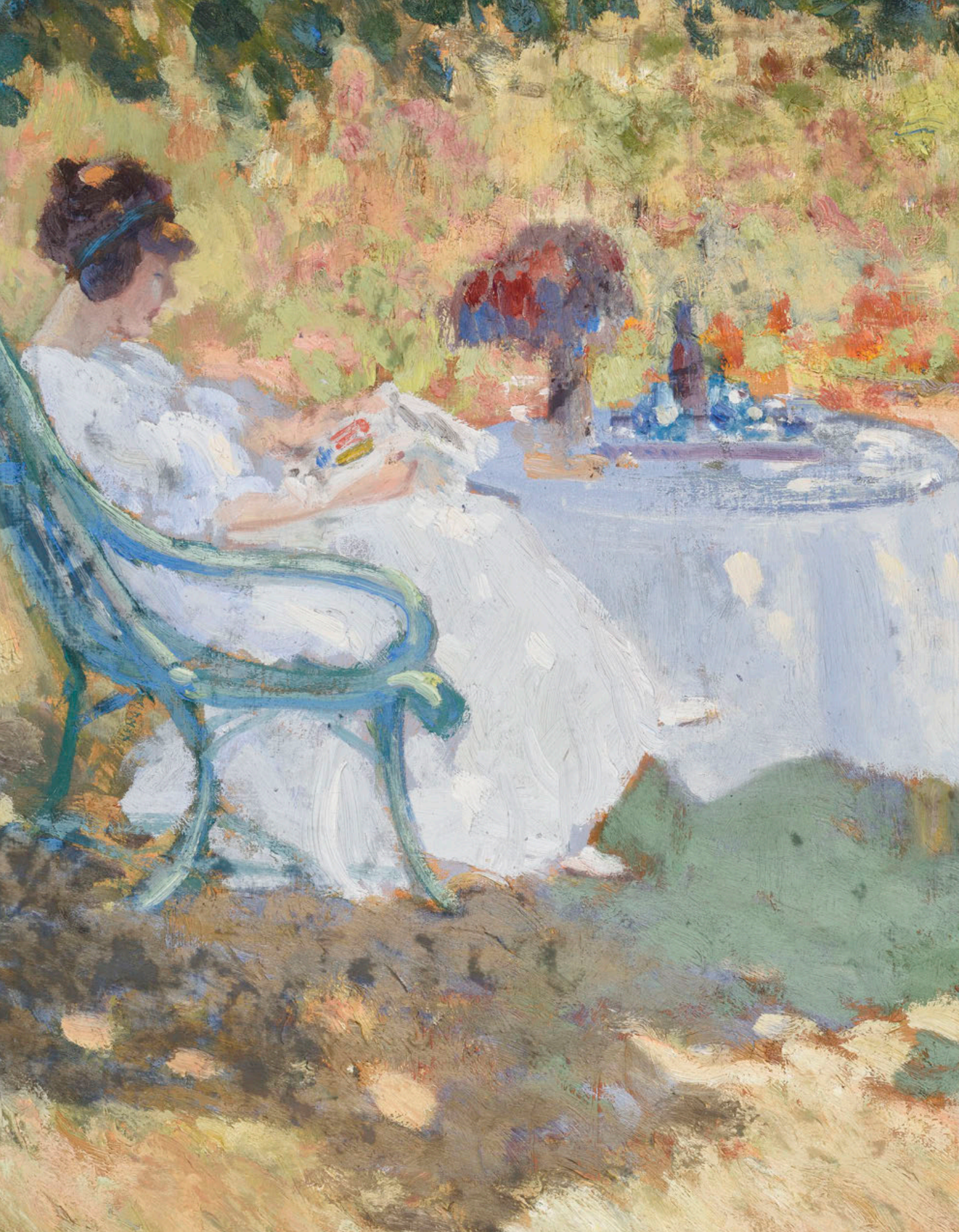
À travers ces quelques images du bonheur paisible dans lesquelles le temps semble suspendu, Louis Abel-Truchet reflète aussi plus largement la prospérité économique que connaît la France à la Belle Époque.

M.O.

Bibliographie générale :

Abel Truchet, exposition du 1^{er} au 15 décembre 1925, Galerie Barbazanges, Paris, Galerie Barbazanges.







Ill. 2
Claude MONET
(Paris, 1840 – Giverny, 1926)
Alice Hoschedé au jardin
1881
Huile sur toile
81 x 65 cm
Collection particulière.



Ill. 3
Camille PISSARRO
(Charlotte Amalie, 1830 – Paris, 1903)
Dans le jardin des Mathurins, Pontoise
1877
Huile sur toile
165 x 125 cm
Collection particulière.

Marcel DELMOTTE

(Charleroi, 1901 – Mont-sur-Marchienne, 1984)

14

LES VESTALES

Signée et datée 1943

Huile et laque sur isorel

117,5 x 195,5 cm

Provenance

• France, collection particulière.

« Ce que je désire avant tout, c'est que chaque œuvre soit un point d'interrogation. »¹

Marcel Delmotte s'intéresse à l'étude du marbre. Matériau vivant organisé en ce qu'il appelle des « taches rythmiques »², il est un outil indispensable qui lui permet de construire ses œuvres. À partir de ces taches, il assemble ses idées qui, une fois posées, sont fixées et ne peuvent être retirées de l'œuvre finale. Grâce à ce procédé, Delmotte avoue volontiers que son travail utilise le hasard sans jamais le laisser guider pour autant. Le hasard est « voulu, dirigé, provoqué jusqu'à l'heure où il devient le schème du « moi » que notre raison ne peut définir et cerner. » Notre œuvre s'inscrit très tôt dans ce raisonnement. Dans les années 1940, Delmotte est encore pris dans l'exploration et la mise en place des procédés techniques qui lui permettent de créer. Issu d'un équilibre subtil entre la laque et l'huile, notre tableau est un exceptionnel témoignage de ses premiers travaux de grand format.

Plongée dans la pénombre d'un lieu imperceptible, une scène rythmée par de violents contrastes de lumière, hérités de l'œuvre du Caravage³, dévoile cinq silhouettes féminines. L'ensemble semble figé dans le temps. L'utilisation ingénieuse de la laque renforce la planéité des figures qui, en mouvement mais pourtant silencieuses, prennent la forme de sculptures dont l'aspect froid de la pierre est réchauffé par les quelques violents éclats de lumière orangée. Le travail sur le corps de la femme, sculptural, presque immuable, est le fruit d'une longue réflexion qui obsèdera l'artiste tout

au long de sa carrière et que l'on retrouvera encore vingt ans plus tard à travers des œuvres de moindre format (*ill. 1 et 2*). Iconographiquement, Delmotte est un peintre du rêve et de la fiction : ces femmes drapées à l'antique s'apparentent aussi aux grandes prêtresses entretenant le feu sacré du temple de Vesta de l'époque romaine.

Delmotte est un artiste inclassable, fascinant. Inspiré par le surréalisme auquel il se dit pourtant ne pas appartenir, ses œuvres sont construites de manière à troubler notre perception de l'espace. En partant « d'une tache qu'[il] agrandi[t] en reconstruisant un monde autour d'elle »⁴, il crée pour « [s]e fasciner », susciter le questionnement et permettre à chacun de donner un sens de lecture personnel à son travail.

M.O.

Bibliographie générale (œuvre inédite) :

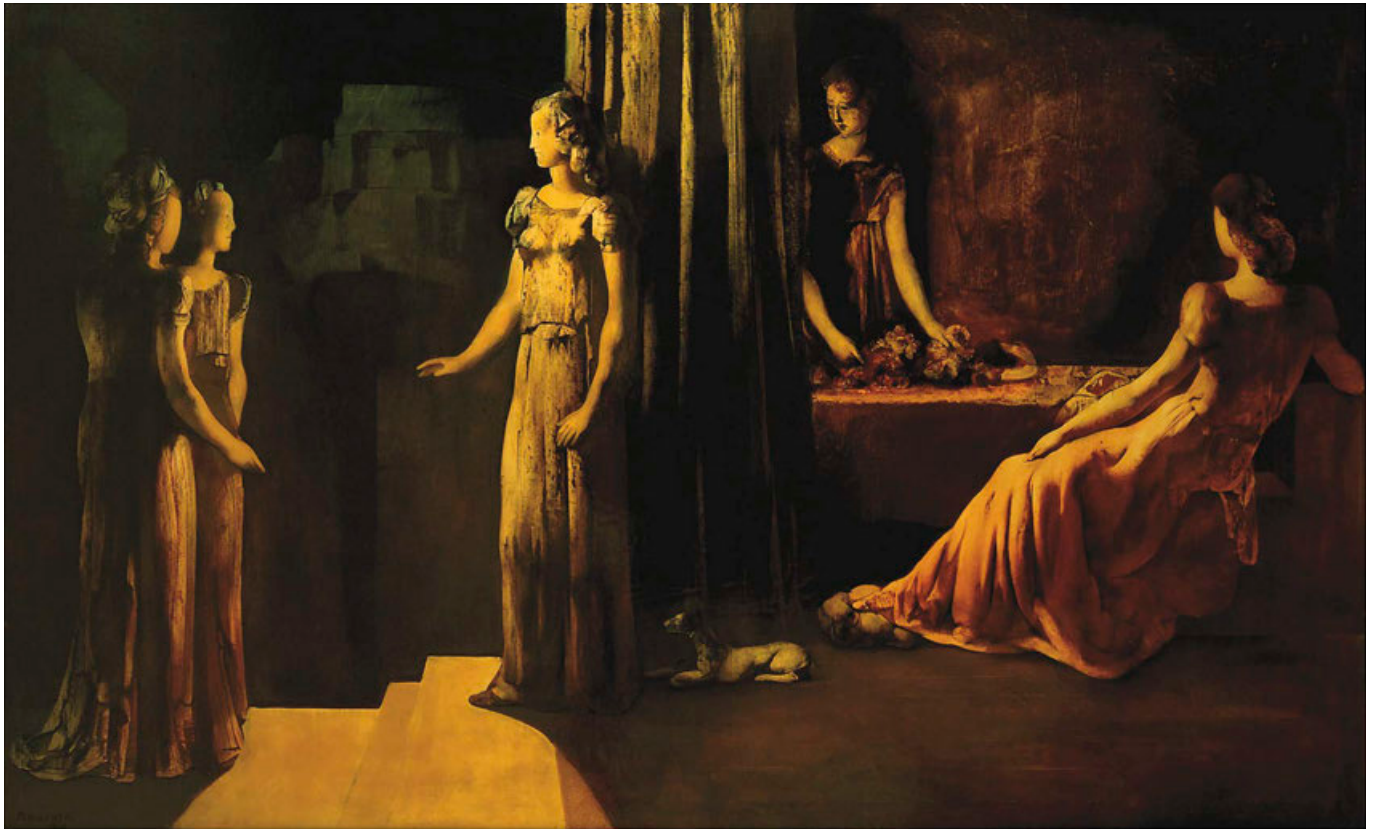
• GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, éd. Max Fourny, 1969.

¹ « Marcel Delmotte dans une interview par Magda Palatchi lors d'une émission de la radiodiffusion belge du jeudi 16 janvier 1969 in GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, éd. Max Fourny, 1969.

² GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, éd. Max Fourny, 1969, p. 227.

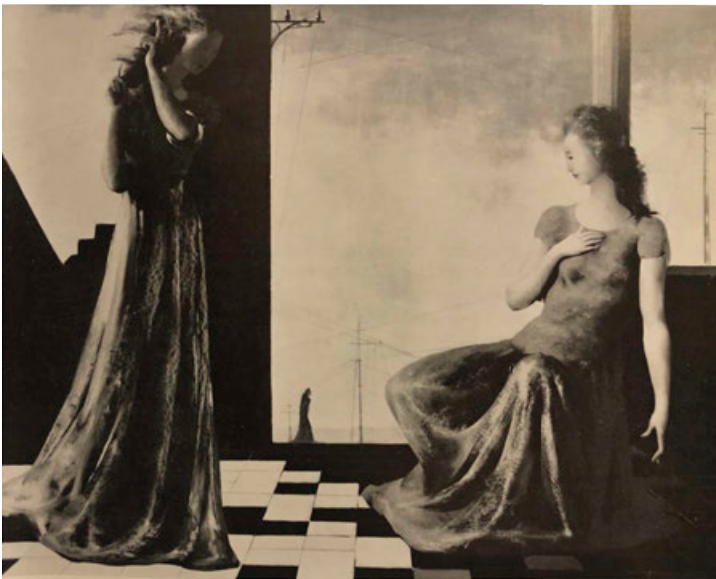
³ « Le Caravage [...] me frappait par son rythme vivant et heurté » in GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, éd. Max Fourny, 1969, p. 226.

⁴ Marcel Delmotte dans une interview par André Parinaud, Directeur de la « Galerie des Arts » in GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, éd. Max Fourny, 1969, p. 255.





Ill. 1.
Marcel DELMOTTE (Charleroi, 1901 – Mont-sur-Marchienne, 1984),
La naissance de Vénus,
1963,
91 x 122 cm,
collection particulière.



Ill. 2.
Marcel DELMOTTE (Charleroi, 1901 – Mont-sur-Marchienne, 1984),
L'Annonciation,
1967,
70 x 90 cm,
collection particulière.





Marcel DELMOTTE

(Charleroi, 1901 - Mont-sur-Marchienne, 1984)

15 | AU SEUIL DE L'ÈRE NOUVELLE

1966

Huile sur panneau préparé

Signé et daté en bas à gauche *M. Delmotte 1966*

Contresigné et titré au revers

70 x 90 cm

Provenance

- France, collection particulière.

L'art est un rêve éveillé. C'est aussi un réalisme magique.

Marcel Delmotte, 1969.

Fils d'un maître verrier, peintre en bâtiment dans sa jeunesse – spécialiste notamment du marbre veiné –, Marcel Delmotte ne fréquenta aucune école d'art théorique, demeurant toute sa vie profondément attaché à la perfection technique du métier. Artiste inclassable, il bâtit un monde imaginaire et visionnaire, éminemment signifiant et poétique, qui se dévoile dans des paysages lunaires, dévastés, remplis de ruines et d'arbres desséchés et peuplés de figures allégoriques à l'anatomie sculpturale et hors d'échelle. Les peintures de Delmotte interrogent l'harmonie, le mécanisme des choses, la destinée humaine, le progrès, la civilisation, la raison, tout en soumettant l'ensemble à une volonté esthétique personnelle et originale, nourrie des héritages des maîtres anciens plutôt que des émulations des contemporains surréalistes ou métaphysiques. Dans les paysages hallucinés de l'artiste se devinent les grues, les usines et les constructions industrielles de son pays minier natal, mais aussi des cavernes volcaniques et des abîmes dantesques, des palais baroques effondrés, des colonnes antiques, des gouffres qui émettent des vapeurs délétères, des labyrinthes inextricables, des sols carrelés des maîtres du Siècle d'Or, des formes végétales ou humaines qui s'enchevêtrent, s'imbriquent, se métamorphosent.

Les titres originaux que Delmotte donne à ses œuvres n'offrent aucune clé à leur compréhension, mais participent à créer une scénographie ou, plus exactement, un microcosme régi par ses propres lois qui s'offre au spectateur tout entier, à charge pour chacun d'en trouver sa propre lecture. Il arrivait d'ailleurs à l'artiste de reprendre certains titres pour des compositions radicalement différentes. Le tableau que nous présentons porte ainsi le même intitulé que celui peint trois ans plus tard et présenté la même année à l'exposition



III. 1.

Marcel Delmotte.

Composition abstraite.

1953. Huile sur panneau. 41,1 x 30,1 cm.

Collection particulière.

monographique *L'Humanité en marche* à la Galerie Brachot (collection particulière). Sur fond rouge sang, il figure un homme nu assis au bord d'un précipice, la main sur son visage, tel un Prométhée des temps modernes : « l'homme se demande où il va, car la science est une arme à double tranchant » (Delmotte).



Beaucoup plus complexe et polysémique, notre panneau détonne surtout dans l'œuvre de Delmotte, merveilleux coloriste, par sa monochromie assumée qui contraste même avec ses tableaux où une seule tonalité prédomine, à l'instar de la *Composition abstraite* de 1953 (ill. 1). Ici, c'est un immense dessin à l'encre de chine telle la réminiscence des marines « à la manière de gravure » de Willem Van de Velde, ou bien une photographie noir et blanc d'un journal transfigurée. L'espace est convexe et élastique, chargé de figures et de formes ductiles, aux contours indéfinis et qui s'enroulent autour d'une créature chimérique au visage angélique d'une jeune fille – l'unique visage du tableau – et dos tatoué de corps emmêlés. De ce tourbillon rythmé émerge un combat – sinon un ballet – entre la lumière et les ténèbres ou le néant, entre la beauté et la laideur des monstres dignes de Hieronymus Bosch, entre les courbes et les droites, la matité et la brillance des matières. Les crêtes des montagnes deviennent des vagues, les châteaux se fondent dans un brouillard, les lignes se croisent formant tantôt des poteaux électriques, tantôt des mâts des voiliers.

Le souvenir de *Guernica* de Picasso fait ici écho à la lente disparition de l'industrie minière à Charleroi, à l'avancée des machines, au déséquilibre entre la puissance matérielle décuplée et la qualité spirituelle, aux turpitudes de la guerre froide, mais le tout reste soumis à un ordre implacable des formes et investi d'un espoir et d'humanisme (voire humanité) qui constituent l'essence de l'art de Delmotte. Le peintre se pose en démiurge, faisant surgir les motifs de la matière qu'il maîtrise et soumet grâce à l'emploi virtuose des glacis qui confèrent à l'huile le poli, l'éclat et la transparence de l'émail ou de la laque. « La technique est liée à la sensation. L'outil est forgé par elle et, dès que l'artiste le touche et se manifeste tout entier dans la moindre parcelle de son ouvrage, la technique devance le raisonnement et lui ouvre des horizons dont il n'avait jamais soupçonné l'existence », écrivait Delmotte. C'est pour donner toute la puissance à cette touche lisse, brillante et miroitante que l'artiste préférerait les supports durs, comme, ici, le bois préparé, et les dimensions monumentales.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Waldemar George, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, éd. Max Fourny, 1969.







ENGLISH VERSION

COROT

Portraits, Landscapes, & Genre Scenes

from the 17th through 20th centuries

Catalogue by
Alexandra ZVEREVA and Mégane OLLIVIER

English Translation by Christine ROLLAND

EXHIBITION

From Wednesday, November 18th 2020 to Sunday, January 31st, 2021

Presentation of certain works at your residence
in the Parisian vicinity upon simple request

ALEXIS BORDES GALLERY

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

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



1

Jacob VAN SCHUPPEN

(Fontainebleau, 1670 - Vienna, 1751)

PORTRAIT OF A FAMILY INSIDE A PALACE

1703

Oil on canvas

Signed and dated, lower right: *Jacobus Van-schuppen Pinxit*

1703

96 x 128.4 cm. (3 ft. 1/8 in. x 4 ft. 3/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.
- Sale Christie's Paris, June 20th, 2018, lot 37.

The son of Pierre van Schuppen, an engraver from Antwerp residing in France and an academician since 1663, Jacob van Schuppen learned the basics of his trade in his father's studio which logically should have been passed on to him. According to Mariette, the artist's father soon felt that his own teaching was insufficient and when Jacob was about 20 years old, placed him with his good friend, Nicolas de Largillierre. The young painter enjoyed a favoured treatment, to the point that Dézallier d'Argenville, in talking about the illustrious portraitist's students, specified that Largillierre "put the brush only in Mr. Van Schuppen's hand."¹ Largillierre was Jacob's witness when the latter married Marie-François Thierry in 1705. According to Mariette, it was under his master that Van Schuppen decided to abandon engraving, because "painting appeared to be so brilliant in that school that anyone who entered could not refuse to devote himself completely to that art."²

Van Schuppen's goal, however, was to establish himself as a history painter and not a portraitist. Thus he completed his education under the anatomist Alexandre Littre. He presented himself to the Academy in January 1704, was approved and received the following July 26th following submission of *Meleagre's Hunt*. This reception made it possible for him to show his works at the Salon which was organized the same year in the Grand Gallery of the Louvre. He exhibited at least twelve pictures covering all genres, from history painting (*Nativity*, *The Death of Adonis*) to still life (*Subject of Grapes and Fruit*; *Group of Different Dead Birds*), and including genre scenes (*Guitar Player*, *A Woman Reading a Letter*), light romantic scenes (*A Girl on a Swing*) (ill. 1), and portraits (*M. & Mme. Vanscuppen, the Painter's Father and Mother*, as well as *Two other Male Portraits*).

Van Schuppen undoubtedly participated in the Salon of 1706 which only lasted one day and was not accompanied by a *livret*. As for the rest of his career, it was brilliant, but not very French. First he was Ordinary Painter to Duke Leopold of Lorraine at Luneville from 1707 to 1719, then he was called to Vienna by Prince Eugene and became one of the Emperor's official painters in 1723. His polyvalent talent made him the perfect person to restore and then direct the Imperial Academy of Painting and Sculpture for a quarter of a century.

Apparently at the Salon of 1704, the painter privileged number to size of works, so as to display the variety of his art better. Thus he only exhibited small scale pictures, and renounced presenting not only his reception piece, but also his large family portraits in a style that was as Flemish as it was French.

Until the rediscovery of the picture we present, only one of these paintings was known, the *Guitar Player with his Family*, signed "Jacques Vanschuppen pinxit," but undated (ill. 2). The evident proximity to our painting makes it possible to place its realization at the very beginning of the 18th century. Thus the comparison suggested by Pierre Schreiden with the *Portrait of Louis XIV with the Grand Crown Prince, the Duke of Burgundy, the future Louis XV, and Madame de Ventadour* (London, Wallace Collection) attributed to Largillierre proves anachronistic, because it is ten years later than Van Schuppen's works. On the other hand, two sure pictures by Largillierre, *The Portrait of the Marquise de Noailles and her Children* of 1698 (ill. 3) and the imposing *Stoppa Family* of about 1690 (250 x 350 cm. / 8 ft. 2 7/16 in. x 11 ft. 5 13/16 in., Château-Thierry, Hôtel Dieu Museum) obviously have much in common. The two artists used the same visual vocabulary: architecture with a purely conventional vestibule and tiled floor: pilasters and columns; voluminous draperies held by silk cords; seated models, with the exception of very young children; precious furniture; still life elements; and occasionally an opening towards an exterior landscape. Similarly, their warm shimmering palette dominated by ochre is comparable. Nonetheless, Van Schuppen, who no doubt saw these

commissions as a chance to distinguish himself from his master, let his own more decorative, intimate, and dynamic style shine.

In contrast to Largillierre, Van Schuppen organized his scenes like a theatre where each figure had a role to play. Proportionally smaller than his master's sitters, a fact which visually enlarged the space and gave the group a kind of solemnity, his models never posed in a strictly frontal manner, but were animated as they leaned towards each other, exchanged gazes, played music, or even danced. Our painting's composition is thus all off balance, in spite of the architectural verticals. The figures form a slightly rising diagonal, in a succession of dark shades: the black suit and wig of the old man, the lady's white indoor dress, her husband's brown attire, and black again in the little girl's silver-trimmed dress. Each main tint is illuminated by contact with a contrasting color: black with the armchair's green and the cape's violet; white with the crimson and straw yellow of the drapery; brown with the breeches' purplish red. Everything is embellished with gold touches which run from the feet of the stool and the armrest, through the young woman's shoes and her belt, up to the man's vest, the reflection on his coat, and the aigrette in the little girl's hair.

With very Flemish attention to minutiae, Van Schuppen scatters numerous details through his work which indicate family happiness, prosperity, and fertility, such as in the large porphyry vase, the fruit basket behind the young woman, or the little dog at her feet. Similarly the ochre curtain billows like a canopy above the couple, and thus confirms the only possible reading of the image as depicting husband and wife, their daughter, and the woman's father. As for the musical instruments and scores in the foreground, it would probably be premature, without any other element in the same vein, to interpret them as indicating the profession either of the two men or of at least the husband. This is true even if he is shown playing the ten string guitar with ease. Indeed, the sitter in the Liverpool painting is also depicted with a guitar in hand to accompany his daughter's dance. Considering the instrument as an attribute led to the suggestion for the Liverpool picture of the name of Sir William Waldegrave (1636-1701), King James II's doctor and famous guitar and lute player who came to France with the exiled monarch in 1688. Not only does the man look too young to be Waldgrave, but the rediscovery of our picture especially leads to the need to nuance the exceptional character of such a depiction. The guitar proves to be an object which recurs sufficiently in Van Schuppen's oeuvre to suppose that it reflects the painter's taste and artistic choices more than those of his sitters. The violins, cello, and tambourine thus would indicate the couple's love for music and dance, as well as the extreme refinement of their leisure activities.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Pierre Schreiden, "Jacques van Schuppen (1690-1751)," *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XXXV, Vienna, 1982, pp. 1-107.
- Pierre Schreiden, *Jacques Van Schuppen. 1670-1751. L'influence française à Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié du XVIII^e siècle*, Brussels, 1983.
- Gérard Voreaux, *Les Peintres lorrains du dix-huitième siècle*, Paris, 1998.

¹ A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, vol. IV, p. 303.

² P. J. Mariette, *Abécédario*, Paris, 1859-1860, t. VI, p. 8.



2

**Studio of Martin VAN DEN BOGAERT
called DESJARDINS**

(Breda, 1637 – Paris, 1694)

EQUESTRIAN STATUE OF LOUIS XIV

Bronze with nuanced brown patina, lost wax casting

Left hand, bit, and reins cast separately

Pedestal of white and pink Breccia marble

H. 42.5 ; L. 35.5 ; P. 13 cm. (H. 16 ¾ ; W. 14 D. 5 ½ in.)

Provenance

- France, Private Collection.,

Louis XIV is presented astride a horse whose left foreleg and right rear leg are raised. With a very straight back, the sovereign adopts a fairly relaxed pose, evidenced by his feet which hang down loosely without stirrups. His face, slightly turned to the left, is framed by a voluptuous wig of thick tumbling locks. The grand quality of casting and chisel work appear in his cloak of supple drapery thrown over his shoulders. He wears parade armour engraved with foliated scrollwork appropriate for great warriors in the Roman Legion; a short skirt finely engraved with *fleurs de lys* and antique scrolls; as well as breeches which nonetheless recall 17th century fashions. His sandals are ornamented with lion heads. His right hand pressing on the commander's baton is surprisingly finely worked. The horse's trappings consist of a blanket - in place of a saddle - adorned with a radiating human-faced sun which was a symbol of Louis XIV's reign, and a bridle, along with bit and reins which have been cast separately. The treatment of the steed, from the noble carriage of its head to the mane and tail, is supple and carefully worked. The group stands on a white and pink marble pedestal.

Martin van den Bogaert was trained in Antwerp, and then went to Paris where he became known by the Frenchified name of Desjardins. As of 1670, he was employed in the decoration of Versailles and realized several sculptures, including the Fountain of Diana the Hunteress. He also was responsible for the pedestal of the statue of Louis XIV on the *Place des Victoires*. The Academy admitted him in 1671: he was appointed Professor, and in 1681, Director.

In 1687, Van den Bogaert was responsible for the equestrian monument of the king for Aix-en-Provence which showed the sovereign on a rearing horse and was never finished. The preceding year, the consulate of Lyon commissioned an equestrian statue from him for the brand new *Louis-le-Grand* Square, now the *Place Bellecour*. On May 20th, 1688, the Marshall of Villeroy, Governor of Lyon, signed a contract with the artist which should have conformed to Jules-Hardouin Mansart's instructions. The First Architect of the King and General Superintendent of Building intended to continue developing the iconography of Louis XIV as a Roman Emperor which had blossomed across the ceiling of the Gallery of Mirrors. He was also inspired by the equestrian monument of Marcus Aurelius, especially in the depiction of the saddle-less, thus also stirrup-less, rider with his right arm stretched out in a gesture of protection. François Girardon followed the same instructions for the statue which he had begun in 1686 for the *Place Louis-le-Grand* in Paris. Cast by Jean-Baptiste Keller in 1692, Girardon's monument was inaugurated seven years later. Van den Bogaert nonetheless took some liberties with Mansart's drawings, by adding the commander's baton, and the sun on the blanket. While conforming to the iconography, he also paraphrased the monument by Girardon.

Van den Bogaert's statue was cast by Roger Schabol, who was very close to the artist, in the Keller workshops between 1693 and 1694, but it wasn't installed in Lyon until 1713 on an imposing pedestal decorated by Nicolas and Guillaume Coustou. Destroyed in 1792, this monumental sculpture is known through an engraving by Benoit and Jean Audran dated 1723 (*ill. 1*), as well as a small bronze by Nicolas Delacolonge (active in Lyon between 1715 and 1757). The Museum of the History of Lyon conserves the only surviving piece of the monument, the king's foot.

At Van den Bogaert's death, a full-scale plaster model, a reduced scale wax version, and an even smaller plaster model were discovered in

his studio. One of the plasters, along with a small 15-18 inch (e.g. 45 cm.) bronze, was purchased by Cronström for the king of Sweden. Several reduced copies in bronze of the Lyonnais monument had indeed been created during the project, throughout the rest of Louis XIV's reign, and even after that. Roger Schabol, as well as the artist's nephew Jacques, who was also a bronze founder, had produced such statuettes between 1698 and 1705.

In 1699, Elector Maximilian Emmanuel II of Bavaria had acquired a version of the statuette from Schabol who took care to give the rider the Prince Elector's appearance, and replaced the sun with the Bavarian blazon (Munich: Bayerisches Nationalmuseum, inv. R3972).

This *Equestrian Portrait of Louis XIV* in Lyon by Van den Bogaert was, along with the one by Girardon, the most successful even before the Sun King's death. The most authentic version known today because registered in the studio of the sculptor Jean-Baptiste Lemoyne, was acquired by Rventlow for the Danish State and today is in the Statens Museum for Kunst in Copenhagen (*ill. 2*). In particular, it has conserved the spruing and bronze pouring cups, and has neither been repaired nor chiseled. The moveable elements such as the bit and reins are absent. This work makes it possible to grasp the technical complexity of the lost wax casting realization and the work accomplished by the craftsman once the metal was poured and solidified.

Other very beautiful versions, which diverge slightly in their details, are conserved at the Metropolitan Museum of Art, the Royal British collections, the National Gallery of Art in Washington, the Wallace Collection, and in private hands (*ill. 3-5*).¹ Although the pedestals are extremely varied and generally later, the statuettes themselves present the same stylistic and iconographic characteristics, and their dimensions are very close, give or take a centimeter.

Our bronze fits into this production with a few differences. The king's head is thus lifted, the sun on the saddle blanket is smaller, and the pompoms larger. The horse's anatomy is less worked, the piping on the edge of the skirt and cape are absent, while the scrollwork decorating the armour is broader.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Geneviève Bresc-Bautier and Guilhem Scherf (dir.), *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, exh. cat., Paris, Louvre Museum, Paris, Somogy, 2008.
- Robert Wenley, *French Bronzes in the Wallace Collection*, London, 2002, pp. 50-52.
- Michel Martin, *Les Monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique*, Paris, Picard, 1986.
- François Souchal, *French sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV*, London, Cassirer, 1977, vol. I, pp. 257-259.

¹ Note that the Wallace Collection statuette has several elements which were cast separately: the horse's back left leg and tail; the sword; reins; and the right arm with the commander's baton.



3

Gerard (Gerhard) WIGMANA (WIGMANN)

(Workum, 1673 – Amsterdam, 1741)

SLEEPING VENUS

Circa 1715

Oil on oak panel

Signed center left on the base of the column: *Wigman*

On verso, a printed label with the number 13 and traces of a red wax stamp

67 x 53 cm. (26 3/8 x 20 7/8 in.)

Provenance

- Probably London sale, 1737, among six paintings by Wigmana (*Lucretia, Sleeping Venus, Lot and his Daughters, Vertumnus and Pomona, Mary Magdalene, Cleopatra*).
- France, Private Collection.

Gerard Wigmana was known by his contemporaries as the “Friesland Raphael,” a sobriquet which the artist apparently gave himself in order to emphasize his attachment to his native region, Friesland, as well as his Italian sources of inspiration and his European ambitions.

The son of a bourgeois merchant in Workum, Jan Tiaerds, Gerard Wigmana (he took his mother’s name) began by studying painting with a stained glass painter in the city. He next spent eight months as an apprentice to Joachim and Christian Burmeister, German artists from Lunebourg, and then under a master from Leeuwarden, and then in Sneek, under Jelle Sibradsz who had just returned from Rome. A curious painting depicting a grand reception given by the mayor of Dokkum, Julius Schelto van Aitzema, and his wife, Sara van der Brock, dates from that period (oil on canvas, signed and dated 1697, 125 x 175 cm. / 4 ft. 1 1/4 in. x 5 ft. 8 7/8 in. Dokkum, Stadhuis, inv. 041).

To perfect his education, the young artist went to Paris in 1698, where he frequented courses at the Academy for a year and a half, then went to Rome where he became a student of Giovanni Maria Morandi. He remained there for three years, where he copied many works by the masters, and especially Raphael, as well as Giulio Romano and Titian. In Rome, he was a member of the *Bentvueghels* (“*Birds of a Feather*”), an artistic confraternity of painters mainly from the Netherlands, and it may have been during their jovial gatherings that he acquired his nickname.

Upon his return from Italy in 1702, Wigmana entered into service with the Statholder of Friesland,

Johann Wilhelm Friso of Nassau-Dietz, as court painter and drawing professor to the prince and his seven sisters. Next, he settled in Amsterdam where he had more patrons. The artist remained there until his death, with the exception of two short sojourns in London in 1737 and Utrecht in 1738. A polyvalent artist – history painter, portraitist, decorator, as well as engraver, draughtsman, and even architect, plus art merchant – Wigmana wrote a treatise entitled, “*A Short Study or Idea for Achieving Great Perfection in Painting*,” which appeared a year after his death, accompanied by his autobiography and an engraved portrait by Berard Picart after a Self-Portrait.¹ Although he only produced a few large-scale works, including the *Dinner Given for Peter the Great* and *Alexander the Great on his Deathbed* painted in 1730 (oil on wood, 75 x 96 cm. / 29 1/2 x 37 13/16 in., private collection), his conserved corpus consists mainly of cabinet pictures. Of a small size, generally on wood, these refined paintings are carefully finished with light shimmering color. Wigmana liked allegories and subjects taken from Roman History or mythology which staged nude women whose milky flesh seemed to gleam with an interior light (*ill. 1*). Skillfully drawing from Renaissance and Mannerist painters, as well as those from the Dutch Golden Age, such as Gerard Dou and Frans van Mieris, he primarily sought visually ravishing theatrical effects with perfection in every

detail. We know from the artists' contemporaries that he spent a lot of time finishing each work and did not agree to letting them go without having negotiated a considerable price first. In his treatise, he insisted on the fact that an artist should compose real beauty by bringing together the perfection of diverse beauties, and that this is not possible without years of assiduous practice and after an irreproachable technique has been acquired. Wigmana gave Raphael, Correggio, Titian, and Veronese as examples to be imitated. No trace of the brush should be visible, and thus all haste is to be excluded.

In comparison with Wigmana's signed and dated works, and especially the *Danae* painted in 1716 (oil on canvas, 61 x 47.5 cm. / 24 x 18 1/4 in. private collection), the realisation of the panel which we present can be situated in the middle of the 1710s, shortly after the artist settled in Amsterdam and during the fully mature period of his manner. With a sensuality only equalled by its extreme finesse, the painting shows a young woman stretched across a bed in a chaste yet erotic pose. The diffuse clear light caresses her smooth diaphanous skin and only creates a few transparent shadows, then fades in the thickness of the heavy emerald green drapery and the opaqueness of the dark grey stone.

A Cupid's head sculpted in a corner of the couch makes it possible to identify the sleeping beauty as Venus, but without that allusion, she

would not appear real, as opposed to the drowsy light ladies imagined by François Boucher a few decades later. Inspired by antique statues and Mannerist nudes, Wigmana creates a plasticity which is as ideal as improbable, and like Pygmalion, doesn't hesitate to breathe life into this abandoned sleeping body by a few delicate and surprisingly realistic details: tenderly rosy fingers on the hands, toes, teeth revealed by a half-open mouth. As was his custom, the brush also lovingly traces the goddess' blond eyelashes one by one, the fine azure ribbon which is twisted through her hair, the light reflections on her toe nails, while the blue damask foliage on the little stool whose feet in the form of wild animal paws have claws worthy of a real lion, the gold threads form a pompom for the cushion, and the edges of the silk and velvet draperies are embroidered.

A.Z.

Bibliography of the Work

- B. van Haersma Buma, "Gerardus Wigmana. De Friese Raphaël," *De Vrije Fries*, 49, 1969, pp. 43-65.

¹ *Korte schets of denkbeeld, om tot een groote volmaaktheid in de schilderkunst te geraken, opgeteld door Gerardus Wigmana, in zijn leven berucht schilder, uit zijn eigen handschrift te zamen gesteld*, Amsterdam, Jacobus Ryckhoff, 1742.



4

Studio of François BOUCHER
(Paris, 1703 - 1770)

LA BOHEMIENNE
(GYPSY WOMAN)

Circa 1740

Oil on its original canvas
89 x 73 cm. (35 x 28 3/4 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

In the course of a brilliant career rewarded by many titles, such as Professor, Director of the Royal Academy, and First Painter of the King, François Boucher received all the honors to which a painter could aspire. Right into the 1760s, he responded to hundreds of commissions from prestigious patrons, including the Marquise de Pompadour and the Duc de Chevreuse, as well as the Beauvais and Gobelins Royal Manufactories, not to mention that he enthusiastically taught his style to students at the Academy.

Our painting was produced at the height of this intense activity. Only one year after his admission into the Royal Academy in 1734, Boucher imposed a renewal of history painting, the result of his apprenticeship under François Lemoyne (Paris, 1688 – 1733). Privileging visual seduction over intellect, he inaugurated a new canon of beauty in presenting the 18th century female body with unprecedented charm and sensuality.

A pillar of the Beauvais Manufactory which he co-directed and started to supply in 1735, Boucher proposed a *Tapestry Series of Italian Style Village Festivals* which was considered one of the most grandiose *oeuvres* of 18th century France. The suite consisted of eight works, of which our picture, seemingly created under his direction, appears to be the model for *La Bohémienne* (ill. 1 and ill. 2). It could be by Jacques Nicolas Julliard (Paris, 1715-1790), one of the most assiduous students in François Boucher's studio, after a lost work by the master.

*"The Julliard hypothesis is interesting, on account of the lightness of the skies, elegant precise execution of the trees and foliage, the very resonant choice of colors; this repetition would then be situated among his very first productions about which we know very little."*¹

This artist's life remains obscure but we know that "Julliard entered the studio in 1740 and stayed there almost ten years. A painter for the Aubusson and Felletin Manufactory for over thirty years, between 1755 and his death in 1790, Julliard's bent for landscape is due to Boucher, because the master apparently signaled that the Academy lacked landscape painters and encouraged him in this path when he was in Rome."²

We know a tapestry cartoon by the hand of François Boucher himself which presents the same subject, with the central group in exactly the same direction as in our picture (ill. 3). Our painting would thus seem to have been executed after a work by François Boucher and because of that, constitutes the only extant evidence of a lost work which served as the model for the Beauvais Manufactory. Our picture is naturally in reverse from the Manufactory's tapestry worked in low-warp.

With parasol pines, a broken column and a classical sculpture fragment, the work illustrates the exquisite blend of inspiration between the pastoral countryside around Beauvais and Italian influences from his voyage to Rome which Boucher transmitted rigorously to his students. Via this sweet vision of a young gypsy

woman predicting the future to a shepherdess, the artist evokes an idealized Italian countryside where voluptuous pleasure reigns. To suggest its harmony and pleasantness, the entire canvas is bathed in a uniform light which envelops the relaxed bodies in a peaceful atmosphere.

Inspired by the landscapes of Abraham Bloemaert (Utrecht, 1564-1651), some of which he engraved, Boucher transmitted his interest to his workshop of rendering details, especially in the elements spreading out from the central motif, which tended to make the iconography disappear. The broad loose handling is determined by the domination of color over drawing: in presenting these pink rosy flesh tones so characteristic of Boucher, the artist more broadly suggested a manner of depicting pleasure via painting.

The immense success of François Boucher's oeuvre gained him numerous imitators at the heart of the grand European courts. Painted, engraved, and woven thirteen times by the Royal Manufactory of Beauvais, *La Bohémienne* is a major subject which is followed by a pronounced taste in the mid-18th century for sentimental pastoral scenes, which were avidly sought by the most erudite 19th century English collectors.

M.O.

We would like to thank Madame François Joulie for having had the kindness to accept to examine our picture in person, as well as for her invaluable aide in writing this entry.

General Bibliography (Unpublished Work)

- ANANOFF Alexandre, *Boucher*, Lausanne Paris: la Bibliothèque des arts, 1976
- JOULIE Françoise, *François Boucher : hier et aujourd'hui*, exhibition catalogue, Paris, Louvre Museum, October 17th, 2003 – January 19th, 2004, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003
- ROSENBERG Pierre and LAING Alastair, 1986, *Boucher*, exhibition catalogue, New York, The Metropolitan Museum of Art, January 17th – May 4th, 1986, Detroit, The Detroit Institute of Arts, May 27th – August 17th, 1986, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, September 18th – January 5th, 1987, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux

¹ Citation from a report concerning our picture, by Madame Françoise Joulie, specialist of the work of François Boucher (1703-1770).

² *Ibid.*



5

Philippe-Jacques de LOUTHERBOURG
(Strasbourg, 1740 – London, 1812)

**VIEW OF LAKE BUTTERMERE
IN THE LAKE DISTRICT**

1787

Oil on canvas

Signed and dated, lower center: *PJ. de Louthembourg 1787*
89.8 x 147.7 cm. (35 3/8 x 58 1/8 in.)

Provenance

- Sale Christie's Paris, September 14th, 2016, lot 59.
- France, Private Collection.

Born in Strasbourg, Louthembourg trained in Paris under Francesco Giuseppe Casanova, a battle and landscape painter who was much more famous than his libertine brother. Thanks to his master, the young artist was able to study Dutch and Flemish landscape painters such as Nicolaes Berchem and Jan Both, whose aesthetics and sincerity were in harmony with his Germanic sensitivities. Backed by Carle Van Loo, he applied to the Academy and was approved in 1763 with three works which were found to be “charming, well composed, drawn, and colored.” The precocious talent of an artist barely 22 years old was emphasized. Already in the following Salon, Louthembourg exhibited nine paintings and several drawings which met with broad

success and Diderot's approbation: “What intelligence and what vigour! Was this child born with his thumb already in the palette? Or where could he have learned what he knows? At a ripe age, with the best preparation, after long experience, one rarely attains such a point of perfection.”

The painter rapidly built up a prestigious clientele: the Countess Du Barry, Jean de Julienne, the Duke of Gramont, the Baron of Besenval were among his buyers. The Academy received him in 1767 upon the presentation of the *Battle*, a large canvas already exhibited at the Salon and today conserved at the Museum of Cholet. Although perfectly established in Paris, the young artist wished to travel, initially to perfect his education (his sojourns in Provence and Normandy are known), and then to distance himself from the capital and find a stable position as a court painter. His family setbacks probably had something to do with this desire to leave, but undoubtedly his financial problems and the loss of a trial triggered his departure and settling in London in 1771. He first worked as a set designer for the Drury Lane Theater, while exhibiting his painted and graphic works at the Royal Academy where they were immediately noticed. His English career was crowned by his entry into the Academy, ten years after his arrival, a fact which made him one of the rare artists to have been a member of the two most prestigious art institutions on both sides of the Channel. Louthembourg received his diploma from the hands of the king himself, upon delivery of his reception piece, *Landscape with Cattle and Figures, a Storm coming on*.

The 1780s brought public and official recognition of the artist's talents which was greater than that which he had received in Paris some twenty years earlier. Curious to discover the landscapes of his adopted country and in line with the new vogue in English society for the national countryside, which had long been considered inferior to

Italian exuberance, the painter took a long trip through Derbyshire and the Lake District during the summer of 1783. These tours had considerable impact on his work. With Thomas Gainsborough, who produced a portrait of Loutherbouurg in 1778, he was one of the first painters to perambulate this region in search of yet unexplored sites. Other travels followed: the East coast; Cumberland; Westmoreland; the South coast towards Brighton; and Wales.

The picture we present is from this peaceful time, when he was fully mature, and before the strange trip to Switzerland following Cagliostro and the torments of the French Revolution. Lake Buttermere, with its silvery shimmer, stretches back to verdant shores sprinkled with a few rare buildings, including a church, at the foot of steep mountains. Fleetwith Pike forms a perfect pyramid in the center of the composition. On the right, the view is blocked by a rocky ledge which welcomes two travellers taking a rest, a seated woman and a man leaning on his cart. The couple's panting dog stretches out in the road. The entire upper part of the canvas is taken up by the sky which would be limp without the volutes of morning fog escaping from the mountains. On the left, the heavens glow with the first rays of the rising sun.

Perfectly identifiable (*ill. 1*), our landscape is nothing less than an admirable reconstitution in the studio from memories of his stay in the Lake District which, after four years, had not become blurred. All of Loutherbouurg's talent lies in his ability to confer "more strength [to his landscapes] than the original that produced it," to cite one critic at the Royal Academy exhibition who was entranced by the way the French artist transformed his familiar environment.¹

The composition is perfectly balanced in overlapping isosceles triangles supported by lines descending from the edges of the canvas. The lower part of the picture, heavy and dense, with its accumulation of rocks, whose enormous size is revealed by the small scale of the human figures, contrasts with the upper translucent and atmospheric half. The artist placed his signature on the most imposing boulder. An excellent colorist, Loutherbouurg mobilizes the entire visible spectrum which he juxtaposes and uses to create dialogue through tonal harmonies: lilac crests versus sun gold; the road's burnt ochre versus the lake's steely greys; an azure sky versus warm green foliage; the rosy haze and a distant turquoise background.

Here, the French painter becomes a cantor of the picturesque, a principle dear to the English school of landscape which was defined by William Gilpin in his *Essay upon Prints* as a "term of expression of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture."² The view embraces a large landscape where the classic, ordered, grandiose or even terrifying, inhabited or wild, land and nature, immense or small all coexist. With its cold water lakes, ancient mountains worn by wind and rain, luxurious summer vegetation, the Lake District lent itself marvellously to this interpretation of landscape. Loutherbouurg made it the subject of many of his large canvases, some of which were presented at the Royal Academy exhibition.

Lake Buttermere and Fleetwith Pike thus figure in another much smaller picture which has much thicker brushwork and was painted in 1785, *Landscape in the Lake District*, conserved in Leeds (*ill. 2*). The two works seem to come from the same sketch done on site, but only the contours of the large mountains remain unchanged. The rest is the artist's creation. In the Leeds canvas, the lake thus appears to be much smaller than in reality, a fact which initially prevented

the Loutherbouurg specialist Olivier Lefeuvre from recognizing the location.³ The rediscovery of our painting, whose topography is more accurate made it possible for him to specify the site.⁴ Furthermore Lefeuvre compares our painting to the *View of Snowdon from Lake Llanberis*, which is of identical size and execution, and was exhibited at the Royal Academy in 1787 (*ill. 3*).⁵

Tranquility, open space, and a damp atmosphere dominate both works. Their angular construction renders them plausible pendants, especially since the very mineral character, the autumnal ambiance, and warm light of the *View of Snowdon* contrast advantageously with the fresh coloring and the abundant verdure of our landscape.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Olivier Lefeuvre, *Philippe-Jacques de Loutherbouurg, 1740-1812*, Paris, Arthena, 2012.
- *Loutherbouurg (Strasbourg, 1740 – Londres, 1812). Tourments et Chimères*, exh. cat. Strasbourg, City Museums of Strasbourg, 2012.

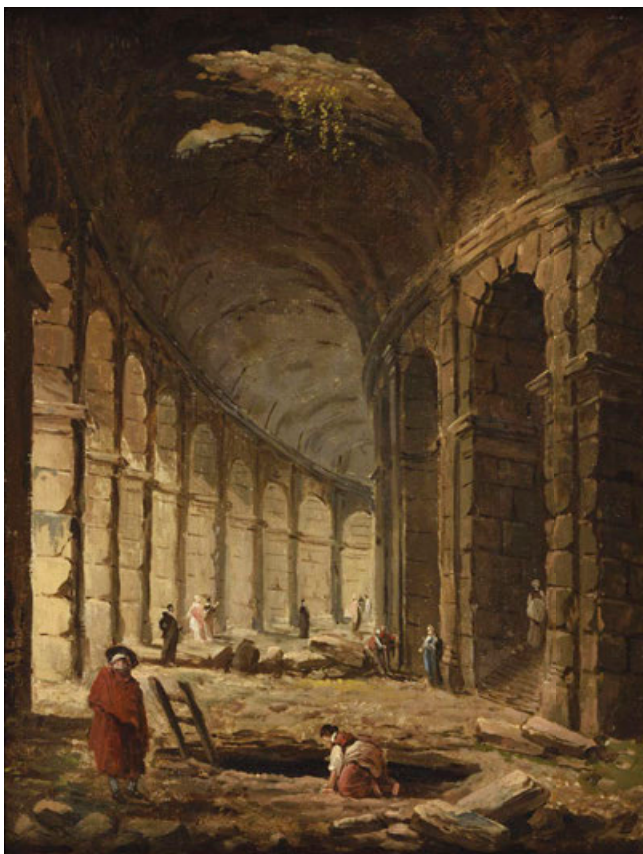
¹ "More strength than the original that produced it," ("Royal Academy Exhibition, IV," extract from an unidentified newspaper, Press Cuttings of the Royal Academy, Royal Academy Archives, vol. I, fol. 114).

² William Gilpin, *An Essay upon Prints, containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty*, London, 1768, p. 2.

³ Lefeuvre, 2012, p. 262, cat. 186.

⁴ Lefeuvre, 2012, p. 262, cat. 186.

⁵ Lefeuvre, 2012, p. 266, cat. 193.



Hubert ROBERT

(Paris, 1733 – 1808)

UNDERGROUND PASSAGES OF THE COLISEUM

VISIT BENEATH THE COLISEUM VAULTS

Circa 1765

Two oil paintings on original canvas constituting pendants

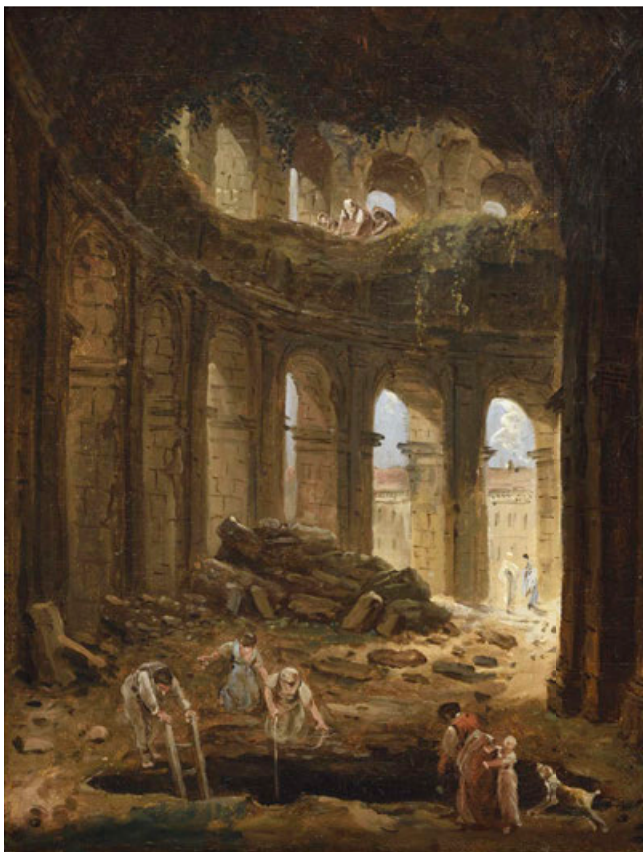
One is signed, lower left, on the figure wearing a red cloak:

Robert

32 x 24 cm. (12 5/8 x 9 7/16 in.) each

Provenance

- Marcel Zambaux Collection, Paris.
- His Sale, Paris, Georges Petit Gallery, November 21st-22nd, 1922, lots 86 and 87, ill.
- Sale Paris, collection of Mme X..., November 28th, 1927, lot 4.
- Sale Versailles, Chapelle, Perrin et Fromantin, appraisers, May 13th, 1970, lot 55, ill.
- France, Private Collection.



The Coliseum is probably the most spectacular ruin in Rome, and still rises proudly in its immensity despite the ravages of time, earthquakes, and pillaging. Fascinated, artists never stopped capturing its massive silhouette and multiple arcades and vaults. However it took all of Hubert Robert's genius to make its dark mysterious entrails the main subject of many pictures.

The observation and drawing of antiquities and ruins was unavoidable for every painter visiting the Eternal City, and even more so for the students at the French Academy in Rome. If Robert did not deviate from the rule, his attitude in front of ancient vestiges radically differed from his predecessors' vision. He was first and foremost committed to transcribing past grandeur, the sublime, and lost excellence.

The "poetics of ruins" defined by Diderot summarizes Robert's new aesthetic perfection:

*"We fix our gaze on the debris of a triumphal arch, portico, pyramid, temple, or palace; and we return to ourselves; we anticipate the ravages of time; and our imagination scatters on the ground the very edifices we inhabit."*¹

By displacing the ancient monuments as he wished, while covering them with wild vegetation, and populating them with washerwomen, artists drawing, curiosity seekers, and children, the artist established a new type of dialogue between the ruins and their viewers in which the veracity of the site had little importance.

To Robert, dilapidated ancient architecture seemed to be part of nature, it was a reminder of all that is fragile, as well as that life triumphs over everything, even time. The ruin is a space for nostalgia, thought; feeling. It is as much a refuge or isolation, as a place of freedom, discovery, or even audacity and prowess, a place of as many feelings as the painter himself experienced before transposing them to his pictures. In Rome, if Elisabeth Vigée-Lebrun is to be believed, Robert was at once the admiring tourist, the draughtsman seated on the ground, the rushing passer-by, and even the intrepid explorer:

"I went to the Coliseum in memory of you. I couldn't conceive of how you could have had the dangerous idea of clambering all the way to the pinnacle just for the unique pleasure of planting a cross? Reason refuses to believe it."²

In the two boldly painted canvases which we present, the poetics of ruins are carried to their paroxysm, as the vestiges occupy the image completely, with the exception of a few openings in the *Visit* through which Rome's azure sky and a building with a tiled roof can be glimpsed. Even better, the foreground of each painting is taken up by an enormous sepulchral hole, which is less evidence of archaeological excavations than it is of collapsing vaults. The artist accentuates the dangers and depths of the crevice by sinking ladders and ropes into it, and in a play of mirror images, by displaying breaches in the high ceilings against which minute figures in the *Visit*, are leaning, at the risk of falling at any moment.

This element differentiates our pendants from a painting whose composition is very close which they appear to herald: *The Discoverers of Antiques* of 1765 conserved in Valence (ill. 1). In the latter, which is considerably larger, the Coliseum's corridor has a large entrance and is encumbered by earth, with steps leading to a pit which is being excavated. A worker shows a rich collector a large statue of a *Dacian Warrior*, supposedly newly brought to light. The pyramid of Cestius, which is impossible to see from the Coliseum, closes the perspective and flatters the viewer who recognizes it for his knowledge. On the other hand, in our pendants, nothing is being discovered

or identified other than the imposing size of the theater's circular galleries and voluminous stone blocks, some of which are detached and have fallen on the ground. Moss and plants hanging from the ceilings reinforce the association with natural grottos, an association which is immediately contradicted by the implacable monotone rhythms of the arches rising from the pilasters. "Robert of the Ruins" is here the painter of volume and light, as he captures the complex illumination which penetrates under the vaults through multiple openings. The small figures formed with a few brush strokes give the scale, while their white, pink, or blue clothing brightens the practically monochrome palette of browns and ochres. The apparently similar compositions of the two pendants diverge sufficiently as to not lose the viewer's attention. In fact, they prove to be perfectly complementary, because one describes the Coliseum's lower gallery, and the other, the upper gallery.

The obvious proximity with the *Discoverers* in Valence, the small size, vivacity of the handling, and the fact that the site has hardly been transformed, lead to the conclusion that our works were produced in the same period, that is during the last months of Robert's Italian voyage before returning to Paris, where he was in August 1755. In contrast, *The Coliseum in Rome* at the Prado (ill. 2), which dates from the 1780s, appears to be a synthesis of our compositions and the polishing of a memory.

A.Z.

Bibliography of the Work

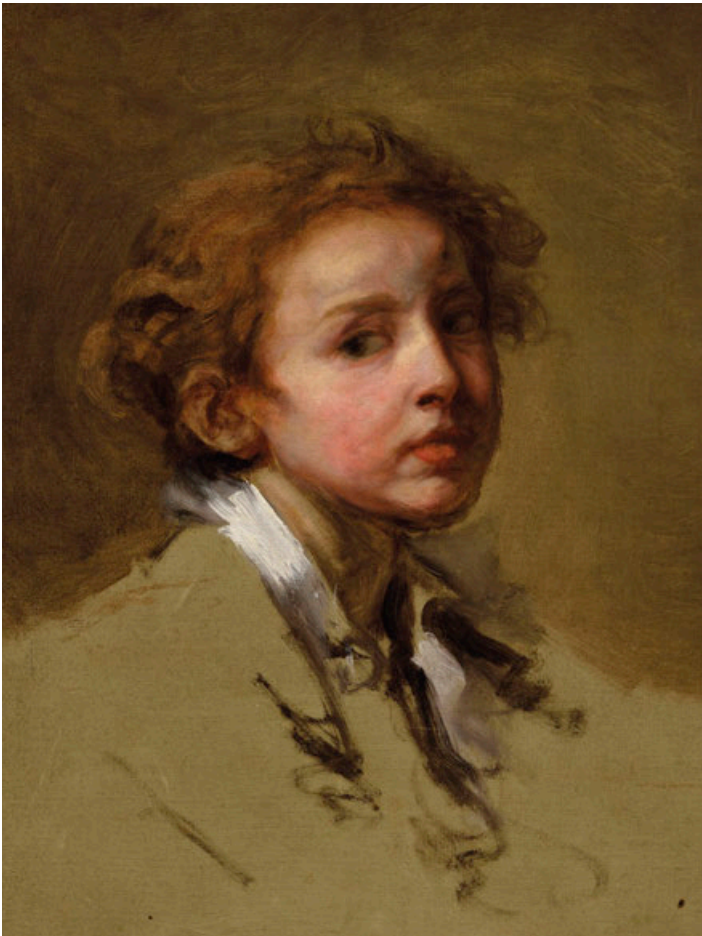
- Jean de Cayeux, *Les Hubert Robert de la Collection Veyrene au Musée de Valence*, pp. 193-194, under cat. 47, ill. fig. 61 and 62.

General Bibliography

- Guillaume Faroult (dir.), *Hubert Robert. 1733-1808. Un peintre visionnaire*, exh. cat. Paris, Louvre Museum, 2016.

¹ Denis Diderot, *Salons III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, ed. E. M. Bukdahl, M. Delon and A. Lorenceau, Paris, 1995, p. 335.

² Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, 1835-1837, vol. II, p. 30.



7

Jean-Baptiste Greuze
(Tournus, 1725 – Paris, 1805)

HEAD OF A YOUNG BOY

c. 1780

Oil on prepared canvas with ivory colored ground

48 x 38 cm (18 7/8 x 14 1/16 in.)

Provenance

- Private Collection.

“Greuze, who should be regarded as the painter of the soul’s passions, is unique in the French School.”

P.-M. Gault de Saint-Germain¹

“This talent for expressing the passions on canvas is very rare, and Mr. Greuze carries it to its highest degree [of perfection].” Anonymous, 1761²

What is perhaps most striking in Jean-Baptiste Greuze is his independent spirit. An incomparable draughtsman distanced from French rococo taste which he considered too frivolous, Greuze emphasized and glorified his subjects’ sensitivities in order to elevate

the viewer’s soul. Trained in the studio of the Lyonnais master Charles Grandon whom he followed to Paris in 1750, Greuze subsequently took lessons from Natoire at the Academy. He did not embark on the official path of competing for prizes, which culminated in the *Grand Prix de Rome*, yet was approved for the Academy in 1755, with *Reading the Bible* (Lens, Louvre Museum) which depicts a father reading scriptures to his family.

After a stay in Italy, of which he only retained his work on figural and facial expression, Greuze inaugurated a new genre which caused a sensation among critics. His genre scenes evoked grand history painting in the staging of individual elements, but were dominated by the expression of sentiments. This entirely new interest, hitherto unseen in French painting, emerged as a result of his multiple drawings from life. As a matter of fact, as an attentive observer, Greuze sketched many portraits of children in which he captured a natural spontaneity that transformed them into propitious subjects for thought and which even his most erudite contemporaries found ravishing. Diderot, especially, whose profile he drew in 1766 (*ill. 1*), appreciated his painting for the psychological and philosophical exercise which it gave him. An influential defendant of Greuze’s painting, he evoked the painter’s “delicate sensitive soul” and his ability to depict the lively spirit of youth.

With the quick, supple and enveloping line that can be found in *Fright* (*ill. 2*), and on a canvas prepared with an ivory colored ground, the artist presents the face of a young boy in profile, as if interrupted in his movement by the painter’s intervention. A few brisk brushstrokes sketch the child’s rumpled hair and delicate features. Soft melting lines in a restrained chromatic scale which is characteristic of Greuze, are simply highlighted with thick touches of pink which define round cheeks and emphasize the sweetness of childhood.

Our portrait illustrates the taste for depicting youth (*ill. 3*), and thus connects to the period’s moral preoccupations with its growing interest in average conditions, the rustic world and customs, respect of old age, childhood, and education: all are reflected in Greuze’s oeuvre.

Greuze would have numerous imitators, none of whom would ever equal the dramatic intensity of his work. Through his portraits, of which our work is a perfect example, Greuze developed a new genre, a style of painting which exalted feelings and for the first time made an average carefree, innocent condition the center of attention.

M.O.

General Bibliography (Unpublished Work):

- Martin Jean, *J.-B. Greuze catalogue raisonné*, G. Rapilly, 9, quai Malaquais, Paris, 1908
- Munhall Edgar, Novosselskaya Irina, *Greuze the draftsman*, exhibition catalogue, New York, The Frick Collection, May 14th to August 2nd, 2002, London, Merrell, 2002.

¹ P.-M. Gault de Saint-Germain, *Les Trois Siècles de la peinture en France*, Paris, 1808, p.251

² “*Exposition de peintures, sculptures et gravures.*” *L’Année littéraire*, supplement, 1761 (Deloynes n°1272)



8

Archer James OLIVER

(London, 1774 – 1842)

**PORTRAIT OF THE PEACOCK FAMILY
IN A LANDSCAPE**

1800

Oil on canvas

102 x 129.2 cm. (3 ft. 4 in. x 4 ft. 2 ¾ in.)

Provenance

- Crabbie Family Collection, and then by inheritance.

Exhibition

- 1800, London, Royal Academy, n° 227, *Mr and Mrs Peacock and family*

At the dawn of the 19th century, the conversation piece, particularly prized by the British elite, perfected by William Hogarth and Johan Joseph Zoffany, and brilliantly interpreted by George Romney, Joshua Reynolds, and George Stubbs, remained a challenge for high society portraitists. Indeed, the sometimes numerous members of a family had to be gathered on a single canvas while avoiding artificiality and all the ostentation characteristic of court portraiture. In fact, the very reason for the existence of conversation pieces lay in their apparent simplicity, natural poses, spontaneous movements, serious attire, and realistic settings. The patrons, who became both sitters and

viewers, expected to appear as they were, surprised in daily life, yet fixed accordingly, either as adults or as children, for eternity.

Our canvas belongs to this essentially intimate genre, but, given the imposing dimensions, was not intended to avoid official recognition. In 1800, in fact, it was presented at the Royal Academy exhibition, the English equivalent of the Parisian Salon, and was favourably greeted by critics. “There is generally an element of truth in Mr. Oliver’s portraits which makes them very good likenesses,” noted one visitor, whereas another found that his portrait not only had remarkable resemblance, but also displayed “a certain taste in pose and figure.”

Born in London in 1774, Archer James Oliver trained under John Opie and became a student at the Royal Academy in 1790. He participated in the academic exhibition the following year with his self-portrait, and then in all the shows until 1841. Initially he almost exclusively exhibited portraits, including the ambitious *Portrait of the Artist and His Mother* in 1794 (n°304) (*ill. 1*), and then near the end of his career, still lifes, genre scenes, and history paintings. He also exhibited at the British Institution. His increasing fame can be seen in the names of his sitters. At the beginning of the century, the military and aristocrats such as the Duke of Norfolk, Sir Berkley Guise, and the Archdeacon of London, are added to the artists and upper middle class personalities already being depicted. Oliver also worked on the decoration of the Howards’ Arundel Castle by doing designs for the stained glass windows. Some of his portraits were engraved, especially those of Minister Vicesimus Knox, Robert Morris, and John Howard, Count of Suffolk. In 1807, the artist became an Associate of the Royal Academy.

In the catalogue for the exhibition in 1800, our picture is listed as depicting “Mr. and Mrs. Peacock and family.” Without deeper research, it is not possible to positively identify Oliver’s sitters, Peacock having been a relatively common name throughout all classes of British society and across various regions. We know that the family was well off, capable of supporting the expense of a large portrait, and undoubtedly owned land. The father of the family seems to be relatively young, as is his spouse, despite her fatigue from numerous pregnancies. The couple is indeed surrounded by many children, namely two sons and four daughters. The oldest is not yet twenty years old and the youngest is barely learning to walk. This fact excludes James Peacock, an important English architect and

economist, born in 1738, who thus was over sixty years old when our portrait was painted. On the other hand, Reverend Daniel Mitford Peacock, a preacher at Whitehall was much too young, as he was born in 1768 and only married in 1798. One can also exclude Joseph Peacocke, an Irish aristocrat who was made a Baronet in 1802 and whose oldest son and heir, Nathaniel, was born in 1769. The genealogical information is missing to verify another hypothesis, that of Thomas Peacock, a rich stationer and bookmaker on Salisbury Square in London. All that is known is that his wife died in 1810 and he himself made a will in 1827. Yet another Peacock, who died in 1825, was a lawyer at the London General Post Office in 1800. His son, Mark Beauchamp Peacock, born in 1794, inherited the office and was painted by the academician Thomas Phillips in 1840.

Filled with serenity, our painting features the Peacock family in a garden, in accordance with a formula which dominated conversation pieces in the late 18th century. In 1796, Oliver had already painted the Middleton couple and their four children in a park (oil on canvas, 121.9 x 167.6 cm. / 48 x 66 in., private collection). In this canvas, which could have been his first conversation piece, the artist organized the family around the father, who was shown standing with his hand resting on the back of the bench on which his wife was seated. Here, Oliver focuses on the Peacocks' eldest son – the heir in name of the fortune – who is a svelte young man at the brink of adulthood. His parents are seated together on a bench on the left side of the composition. The second boy, clothed in a red frock coat is squeezed between them. He points at the youngest who is just taking his first steps, held and encouraged by his three older sisters. All are wearing country clothes which are appropriate for a walk on a pleasant summer afternoon. With his buckled shoes, top hat, and powdered hair, the father is the exception, undoubtedly as a reminder of his high position in society.

The absence of any building or manor prevents identifying the site of the excursion, so that rather than being a park which belongs to them, it is more likely a conventional landscape created in harmony with the group portrait. Colors and forms are balanced: the white muslin worn by the girls and their mother, the oldest son's jacket and his sandy-hued pants, the wall topped with trees, and the distant blues with the hills and seaside. The delicate muted palette participates in creating the feeling of peaceful harmony, unpretentious family happiness, and the pleasure of living in the countryside. Oliver wishes to recreate an instant, the wonder at the little girl's progress which the mother observes tenderly without surprise, because it is her sixth child. He sprinkles the canvas with amusing little details – the jump rope, hats tossed on the ground, the lady's red shoe in a little display of coquetry – and works with a broad quick brush stroke, in order to reinforce the impression of immediacy in this work.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Algernon Graves, *The Royal Academy: A Complete Dictionary of Contributors from its Foundations in 1769 to 1904*, London, 1905, vol. VI, p. 8.



9

Anne-Louis GIRODET
de ROUSSY-TRIOSON and Studio
(Montargis 1767-1824)

PORTRAIT OF CITIZEN BOURGEON

1800

Oil on canvas
64 x 54 cm. (25 3/16 x 21 1/4 in.)

"Girodet, painter, scholarship student, talented young man and real patriot (...) He is a very valuable subject with a promising future."

Recognized in his lifetime by the court of Napoleon I and the French aristocracy in the early 19th century, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson was a history painter and portraitist with talent and an independent spirit.

Sent at a very young age to Paris where his classical studies revealed his artistic virtuosity, Anne-Louis Girodet-Trioson rapidly became one of the best students in David's studio. There he prepared for the *Prix de Rome* which he won in 1789 with *Joseph Recognized by his Brothers* (Paris, E.N.B.A.), and pursued his studies of classicism until his return from Italy in 1795.

Girodet was convinced that the Royal Academy limited painters' freedom by refusing to let their ideas be expressed: "*It would be the only way to have men of genius and new productions, but all of them at the Royal Academy of Painting and Sculpture are almost so stupid (...) that I am giving up hope of seeing this useful project carried out.*"² Consequently he commenced a new manner of handling his subjects.

During his five year absence, France underwent a series for fundamental upheavals in the history of its society. Informed of these events while in Italy, Girodet, who had expressed his strong republican convictions in many letters, (deposited in the Girodet Museum in Montargis by the artist's heirs,) decided to fully devote himself to the art of portraiture and thus explore new subjects of study, of which the *Portrait of Citizen Belley, ex-Representative of the Colonies* (ill. 1) marks the beginning. Fascinated with the first Romantic realisations revealed a few decades earlier by the expressive faces and dramatic scenes in the works of Jean-Baptiste Greuze (*Doctor Trioson*, Montargis Museum), Girodet was interested in the portrait as a means of expressing psychological intensity and translating the importance of these faces of newly named "citizens" who hitherto had been unknown to high society.

To general surprise, the hanging of pictures in the Salon of 1800 presented some of these faces, which were unknown to the general public and sometimes anonymous, not to mention lacking any direct connection to major historic events. Critics were astonished: "*I wonder why we see that many of these individuals who desire to be seen in public don't think it appropriate to be recognized by this same public.*"³

The portrait of Citizen Jean-François de Bourgeon, Mayor of Boissy-le-Sec, depicted at the age of forty-three years old, friend and sitter very much appreciated by Girodet figured proudly among these anonymous sitters. He was depicted in two versions: the one in the Salon, today conserved at the Hôtel Sandelin Museum in Saint-Omer (ill. 2) and our picture, replicated partially by the artist and by his studio.

Our picture was not commissioned. It was a personal work in honor of the friendship which united the two men. In a letter in 1801, Girodet wrote to him, "(...) *I will never, my friend, cease to take a most lively interest in everything that concerns you, I will always learn with an equal satisfaction everything that can contribute to your happiness.*"⁴ By deliberately avoiding superfluous accessories which he left to history painting, Girodet sought primarily to render precise characteristics which made it possible to recognize the sitter. With elegant simplicity, Jean-François de Bourgeon is depicted his half-length, his attention turned towards the spectator. Our version's economy of detail and tight composition allow the viewer to concentrate only on what is essential: the intensity of gaze inviting reflection. In fact, thanks to his mastery of drawing, a talent inherited from his academic training, Girodet emphasizes the peaceful face whose fixed gaze communicates the importance of the sitter's social function. By presenting this portrait to the Salon, Girodet gratified Citizen Bourgeon with a place at the heart of history painting and official portraits.

M.O.

General Bibliography (Unpublished Work):

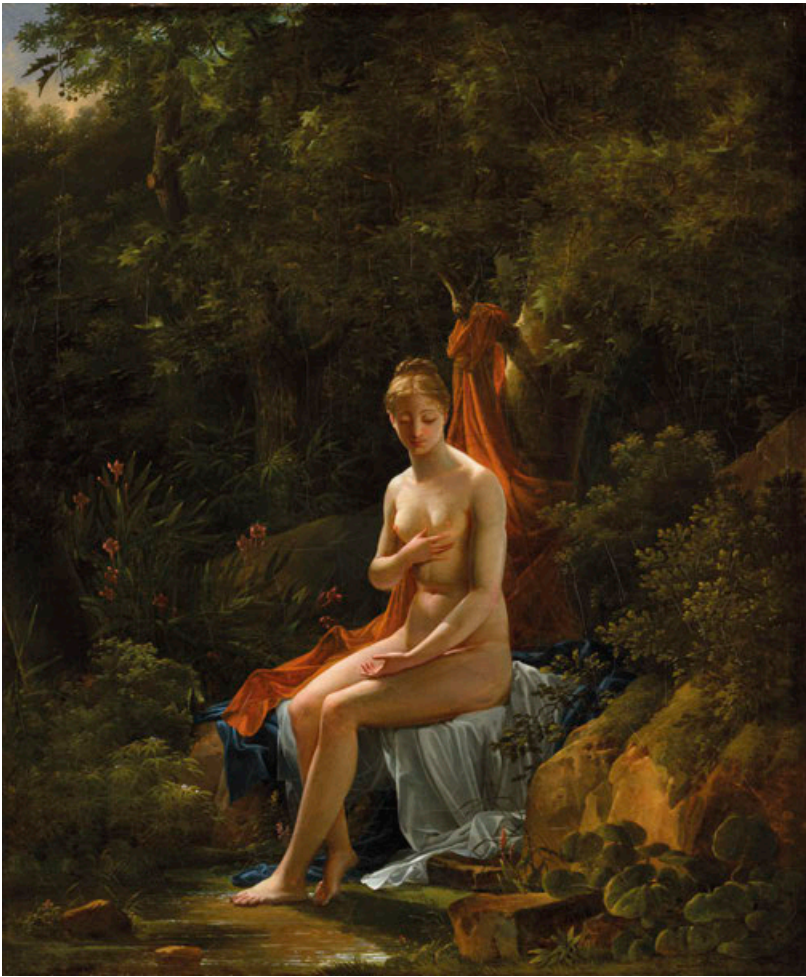
- Bellanger Sylvain, 2005, *Girodet 1767-1824*, exhibition catalogue, Paris, Louvre Museum, September 22nd, 2004 to January 2nd, 2005, Louvre Museum Editions, Gallimard, pp. 402-403.

¹ Letter of February 3rd, 1795 from François Cacault to the Commission of Foreign Relations. Cacault was a major art collector and the diplomat responsible for closing the French Academy in Rome and repatriating its artists during the French Revolution.

² Girodet's Correspondance, vol. 3 ; n° 22, Letter from Girodet to Trioson, Rome, September 25th, 1791; publ. in Coupin, *Oeuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire. suivies de sa correspondance 1829*, II, n°XLV, pp. 399-400.

³ *Dernières observations sur cette exposition*, cited by Jean Lacambre, in exh. cat. Paris, 1974-1975, p. 450

⁴ Anne-Louis Girodet de Roussy Trioson to Jean-François de Bourgeon, on 15 Ventôse, Year IX (March 6th, 1801), illustrated in Félix Davoine and A.P. de Miremonde, *Musée du Baron-Martin à Gray*, Vesoul, imprimerie IMB, 1983, p. 466



10

Pierre Antoine MONGIN

(Paris, 1761 – Versailles, 1827)

REVERIE or IDYLL

1818

Oil on the original canvas

Signed and dated, lower right on the stone: *Mongin 1818*

66 x 54 cm. (26 x 21 ¼ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Exhibition

- 1819, Paris, Salon, n° 846
(as belonging to the artist).

In 1762, the French translation from the original German of *Idyllen* by Salomon Gessner appeared, and included “Myrtil and Chloé.” This very short play featured two young shepherd children whose

father was gravely ill. Persuaded that their innocence could merit the protection of the god Pan, they decided to sacrifice their birds, their dearest possessions in the world, to him. At the very instant the children seized their tenderly loved fowl, the gods, filled with compassion, cured their father and rendered the sacrifice unnecessary.

Some thirty years later, Jean Pierre Claris de Florian, poet and dramatist, transformed the story into a one act pastoral, “*but, as he never allowed himself to copy anything, made several changes, the most considerable one being that Myrtil and Chloé were no longer brother and sister.*”¹

In Florian’s work, the two adolescents, who had become lovers, decided to sacrifice presents received from each other to the god Cupid, in order to obtain Myrtil’s father’s remission: Chloé, with young doves offered by her lover, and he, with a shepherd’s crook made by the young girl. In the *Theater of M. De Florian*, the play’s script was introduced by an engraving by François-Marie Queverdo entitled, *In sacrificing everything to one’s duty, one always ends up happy*, and depicted the happy ending: the priest returning the intact offerings to the lovers (*ill. 1*).

The popularity of Florian’s pastorals hardly suffered from regime changes and his *Theater* was reprinted every two years until the 1830s. In essence, Myrtil’s tender attachment to Chloé almost eclipsed the ancient love that another Chloé had had for the shepherd Daphnis. Pierre Antoine Mongin thus did not consider it necessary to specify his source of inspiration in

giving the following description of the picture which he exhibited in the Salon of 1819: “Chloé, getting out of the bath, has just rested her foot on a plane tree; charmed by the solitude and freshness of the place, she doesn’t dream of putting her clothes back on; she has drifted into deep reverie: all of her thoughts, all of her memories are for Myrtil.” Or perhaps this explanation was requested by the judges who found the initial title of the picture, *Reverie*, a little too vague. It is in fact the only title which figures in the *Register of the Works Presented in the Salon of 1819*: “458. 1 picture depicting The Reverie.”² But in the Salon, the work became “*Reverie (Idyll)*” and was accompanied by the short text in the *Livret* describing what was happening.

Florian includes neither a bathing scene with Chloé nor a reverie. In our canvas, nothing refers explicitly to that play. Is the young woman really a shepherdess? With her blond hair styled in Greek fashion, she could almost be taken for one of the artist’s contemporaries. In reality, this work has no subject and really does not need one. At the threshold of Romanticism, it narrates nothing more than a sweet melancholic sentiment of withdrawal and contemplation, maintained by a suave hand and warm palette. The nude sitter fuses with nature: the aquatic irises, oak and plane tree leaves are described as amorously as the drapery folds or the play of light and shade on the young woman’s rosy flesh. The artist composes his oeuvre like a piece of music, with orangey and indigo harmonies in the fabrics, tremolos

of water ripples and the sombre bass undergrowth. Here one finds all of the French 18th century richness which was assimilated by Mongin during his education at the Royal Academy under Noël Hallé, Gabriel-François Doyen, and François-André Vincent. Equally important is the artist's own naturalism and openness which place him resolutely in a counter current to the Neoclassical movement. A fine observer, excellent gouache and watercolour painter, he worked directly from nature a lot, and especially sought his sites in the Bagatelle Garden. From 1791 on, Mongin exhibited very diverse pictures in the Salon: views of the city and countryside, scenes of battles and military life, subjects drawn from national history and literature. His known corpus is essentially composed of gouaches and lithographs, techniques which he was one of the first to use in France. He also produced large

wall paper designs decorated with panoramic landscapes produced for Jean Zuber's manufacture. Only a few paintings are known, such as the *Curious Man*, a savory humorous work which celebrates the union of man and nature in a different manner from our canvas (*ill. 2*).

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Robert Rosenblum, *French Painting. 1774-1830. The Age of Revolution*, exh. cat. Paris, Detroit, New York, 1975, p. 553.

¹ Jean-Pierre Claris de Florian, *Théâtre de M. de Florian*, vol. II, Paris, 1786, p. 193 sq. Florian republished Gessner's *Idyll in extenso* before his own text and after a preface in the form of a respectful dedication "to my master and friend."
² Paris, AN, 20150042/107.



11

Jean -Baptiste Camille COROT
 (Paris, 1796 – Ville d'Avray, 1875)

ARLEUX-DU-NORD. THE DROCOURT
 MILL ON THE SENSÉE RIVER

July 1871

Oil on canvas
 Signed lower left
 40.5 x 56 cm. (15 15/16 x 22 1/4 in.)

Provenance

- Collection of Victor-Laurent Esliard, called Surville (+ 1883), melodramatic actor, Paris, in 1875.
- Not in his sale, Paris, George Petit, February 14th, 1884.
- At M. Knoedler & Co, New York.
- Acquired by Charles Shipman Payson (1898-1985), New York.
- Acquired in 1989 at Richard Green, London, by current owner.

Exhibition

- 1875, Paris, École des Beaux-Arts, *Exposition de l'œuvre de Corot*, p. 56, n° 115 as "Le Moulin" (the Mill).

The last three or four years of Corot's very long uninterrupted career were characterized by the same intensity as the three years of his first Italian sojourn. They were marked by a fresh passionate creativity, light coloring, and deep emotion. In spring 1870, a need to work relentlessly permeated the artist's letters written from Ville-d'Avray where he stayed as he did every year: "I am going there to rest by working. Consider it, I only have another thirty years to live, and it passes so quickly! And now seventy-four flown away, and it seems to me that they were faster than the travels one accomplishes in a dream." As soon as war was declared against Prussia, the artist returned to Paris and refused to leave the capital which was soon under siege. Since his age prevented him from defending the city with arms in hand, Corot applied his proverbial generosity to supporting Gambetta's government and helping the besieged. Nonetheless above all, he worked ceaselessly: "I produced more than usual this winter," he wrote to the painter La Roche-noire on February 14th, 1871. When the blockade was lifted, the artist was extenuated. He yielded to the insistence of another painter, Alfred Robaut, that he leave for the Artois, a region that he knew well and whose intimate charm he cherished. Corot had, in fact, very affectionate ties with the family of his friend Constant Dutilleux, a painter from Arras who had died suddenly in 1865: his widow; daughters; and two sons-in-law, one of whom was Robaut, who was still living in Douai, and would move to Paris at the end of the year to facilitate his work on Corot's documentation and catalogue raisonné. The second was the painter and lithographer Charles Desavary who took over his father-in-law's studio (*ill. 1*). Corot learned of the proclamation of the Commune while in Arras, and would have left to "share the pain of his friends and relations, or only to vote," if Robaut hadn't held him back. Happy to have returned to the calm of the Artois region, the artist scoured the countryside and the town's surroundings, as he multiplied studies which he perfected in the studio in the afternoons. He returned to Ville-d'Avray in July loaded down with sketches and five paintings: *The Douai Belfry*, *The Thatched Roof Cottage*, *The Arleux Road*, *The Sensée Canal* (*ill. 2*), and *The Drocourt Mill* which is the canvas we present here. Like *The Canal*, it is dated July 1871, which is when Robaut rented a cottage near Arleux for Corot who wished to be closer to the banks of the Sensée which he had first discovered through Robaut's own studies. On August 3rd, Corot, back in Ville-D'Avray, wrote to Madame Dutilleux that the paintings he had

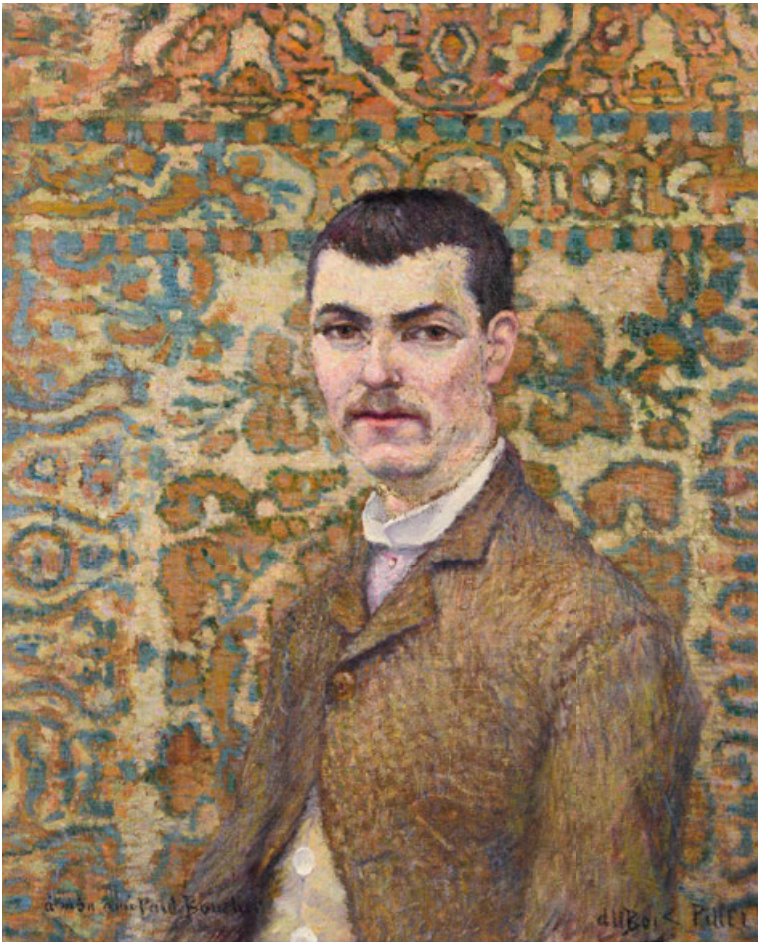
"brought back had been tasted and almost all taken." Indeed, our *Mill* figured in the monographic exhibition organized in 1875 at the School of Fine Arts as belonging to Surville, a former actor, amateur painter, and great collector of modern paintings.¹ In our landscape, as in the other works for his late period, the lightness of the Italian coloring from the artist's beginnings is combined with the vaporous unreality of *Memories* in luminous melancholic harmonies which transcend a humble banal site. The accuracy in execution sustains a deep slightly off-center composition with tree reflections on the left shore providing the necessary amplitude to balance the massive foliage on the right. Similarly, the mill mirrored in the water reconstitutes the blurred verticals which compete with the colonnade of the tree trunks. Corot combines observation of nature and placement in the quietness of the studio to recreate a landscape which is both recognizable and dreamt. The canvas vibrates with the variety of brushstrokes, sometimes spread out, sometimes fatty, sometimes short like a splash, but always exact and fervent as they describe every detail; duck feathers, brick building tiles, smoke escaping from a chimney, darkness spreading under the arches. The wild flowers which constellate the shore, leaves set ablaze by the sun's first rays, and the surprising red scarf in the foreground on the back of a seated woman enliven the palette of browns and emerald greens. Painted last, as always in his works from this period, the sky is tender and supple, with broad translucent grey and blue zigzags racing across a white ground.

A.Z.

Bibliography of the Work

- L. Roger-Miles, *Album Classique des Chefs-d'oeuvre de Corot*, Paris, 1895, p. 55.
- Maurice Hamel, *Corot, son oeuvre*, Paris, 1905, ill. n° 69.
- Alfred Robaut, *L'oeuvre de Corot : Catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1905, vol. III, p. 254, n° 2026, ill. p. 255.
- Julius Meier-Graefe, *Corot*, Berlin, 1930, ill. pl. CXXXVI.
- François Fosca, *Corot*, Paris, 1930, n° 76, ill.
- Gustave Geffroy, *Corot*, Paris, Nilsson, n. d., p. 102 ; ill. numeric ed., Paris, VisiMuz, ill. fig. 162.

¹ In March 1873, Étienne Moreau-Nélaton recounted that, "At the same time, Corot pursued his usual tasks to satisfy a large clientele which harassed him: the Brames, Tedescos, Beugniet, Durand-Ruels, Breysse, Weyls, Audry, not to mention Cleophas and his nephew Bardou, Surville, Oscar Simon, Hermann, Verdier the Dentist, and Dr. Cambay." (Robaut, 1905, I, pp. 181-182.)



12

Albert DUBOIS-PILLET
(Paris, 1846 – Puy-en-Velay, 1890)

PORTRAIT OF PAUL BOUCHER

Oil on the original canvas

Signed lower right: Dubois Pillet

Dedication lower left: "à mon ami Paul Boucher"

60 x 50 cm. (23 5/8 x 19 1/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection

"Captain and Impressionist,"¹ Albert Dubois-Pillet was part of the Republican Guard for a few years before a letter of denunciation dated April 1886 forbid him to mix his military career with his artistic one. He chose to devote himself completely to his passion for painting.

Admitted to the Salon of the Independents for the first time in 1877, Pillet was a self-taught artist who declared "not being the student of anyone, it was not in keeping with my character to give myself someone imaginary,"² not even his friend George Seurat, who inspired

him at the beginning with both his technique and his subjects. "Seurat! He's the one who swept me along. I owe him everything! I should say that his sense of order, discipline, immediately made a deep impression on me. Naturally, there was danger in remaining in his wake; that's why I forced myself to paint other subjects than his."³

As a matter of fact, after studies of the Seine and Marne shores, which were highly appreciated by most of the Impressionists, including Seurat, Dubois-Pillet turned towards portraiture. "Mr. Dubois-Pillet is above all a portraitist. He poses his figures against tapestry grounds, polychrome series, [and] harmonizes background with portraits."⁴ Our portrait, recently included in the artist's catalogue raisonné, illustrates this tendency. Dubois-Pillet's friend Paul Boucher is stippled against a background of colored tapestry highly prized by the artist (*ill. 1* and *ill. 2*). Complex in the color choices thus utilized in its realization, this portrait reveals the artist's special interest in the recent development of photography and its repercussions on color, for which Charles Cros and his work, *Solution générale du problème de la photographie des couleurs*, 1869, remains the reference. Cros' description on photographic procedure evokes the trouble with rendering colors on account of the artificial white light produced by the apparatus. Through his experiments, Dubois-Pillet thus attempted to reduce this displacement by rendering the real light and colors, as his eye perceived them, through pointillism: "in order to express a sensation of red in painting, one has to take into account these quantities of green and violet;

similarly for the sensations produced by the other colors."⁵ Thanks to this "knowledgeable and curious chemistry," his portraits harmonize perfectly: colors are wisely selected and juxtaposed so that the final work renders reality in the best way.

"An extraverted eccentric" categorized as an Impressionist, "Pointillist-Divisionist" or even Neo-Impressionist, Dubois-Pillet could have been attached to many movements without any single one being capable of defining his exact manner of working. His "individual way of seeing" places him as one of the most important original characters of the late 19th century Salon of Independents.

M.O.

Bibliography of the Work:

- Offenstadt Patrick, *Albert Dubois-Pillet Catalogue raisonné*, Galerie Offenstadt Publications, 2018 (our picture will appear in the catalogue supplement in progress).

¹ *Le Petit Bottin des arts et des lettres*, 1886, description de Félix Fénéon à propos d'Albert Dubois-Pillet.

² Anonymous, Dubois-Pillet, "Deux lettres," *L'Art moderne* (Brussels), October 7th, 1888, pp. 326-327.

³ *Albert Dubois-Pillet*, cited in Lily Bazalgette, *Albert Dubois-Pillet, sa vie son œuvre (1846-1980)*, Paris, 1976, p. 11.

⁴ Gustave Kahn, "La vie artistique," *La Vie moderne*, April 9th, 1887, p. 230.

⁵ *Albert Dubois-Pillet*, cited in dans Lily Bazalgette, *Albert Dubois-Pillet, sa vie son œuvre (1846-1980)*, Paris, 1976.



13

Louis ABEL-TRUCHET

(Versailles, 1857 – Auxerre, 1918)

WOMAN READING IN A GARDEN

Oil on hardboard panel

Signed lower right

32.4 x 40.9 cm. (12 ¾ x 16 ⅛ in.)

Provenance :

- France, Private Collection.

The Opera, Grand Boulevards, French Cancan, funfairs: Louis Abel-Truchet (Versailles 1856 – Auxerre 1918) was an illustrator of modern life which he interpreted through powerful light contrasts illuminating figures taken up in the excitement of industrial progress. Nonetheless, far from the city and its deafening machines, Truchet was also able to capture the calm and peaceful life of the countryside, in a few works of which ours is an excellent example. Comfortably seated in an armchair in a garden in the shade of trees, a young woman reads peacefully. Elegantly dressed in the latest fashions, she may well be Julia Abel-Truchet (1862-1935), the artist's wife, herself a painter who took over the studio after her husband's death.

With a lighter more colourful palette than that used in most of his works, Truchet evokes the gentle silent calm impression of an afternoon bathed in the warm light of summer. Like every good Impressionist, he is fascinated by the effects produced by light on colors. His work comes out of attentive observation of variations in time expressed through numerous sketches (*ill. 1*), by means of which the final work closely illustrates the painter's own vision as it was at the moment he did the picture. Here, Truchet works the different shades of white, green, and yellow produced by rays of sunlight piercing through the foliage.

The composition of our picture recalls the *Woman in a Garden* (oil on panel, signed lower left, 32 x 41 cm. / 12 ⅝ x 16 ⅞ in. private collection) whose darker palette and more restrained format could have been a first attempt for our picture. In depicting women seated in their garden, Truchet follows the tradition of great Impressionist artists such as Claude Monet (*ill. 2*) or Camille Pissarro (*ill. 3*) who had previously presented their familiars in similar settings.

Through a few of these images of peaceful happiness in which time seems suspended, Louis Abel-Truchet also reflects France's economic prosperity during the *Belle Époque*, that is, from the Gay 90s up through the First World War.

M.O.

General Bibliography :

- *Abel Truchet*, exhibition, Barbazanges Gallery, Paris, December 1st – 15th, 1925.



14

Marcel DELMOTTE

(Charleroi, 1901 – Mont-sur-Marchienne, 1984)

THE VESTAL VIRGINS

Signed and dated 1943

Oil and lacquer on hardboard panel

117.5 x 195.5 cm. (3 ft. 10 ¼ in. x 6 ft. 4 15/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

“Above all, I desire every work to be a question mark, a point for interrogation.”¹

Marcel Delmotte was interested in the study of marble. A living material organized in what he called “rhythmic splotches”,² it was an indispensable tool which made it possible for him to construct his works. From these splotches, he assembled his ideas which, once set down, were fixed and could not be removed from the final work. As a result of this process, Delmotte willingly admitted that his work used pure chance, but he nonetheless never let it guide him. Coincidence is “desired, directed, provoked until the moment when it becomes

the scheme of “self” which our reason can never define and pin down.”

Our work fits into this reasoning at a very early date. In the 1940s, Delmotte was still involved in the exploration and establishment of technical processes that permitted him to create. The product of a subtle balance between lacquer and oil, our picture is an exception example of his early large scale works.

Plunged into the shadows of an imperceptible location revealing five female silhouettes, the scene is punctuated by violent light contrasts learned from Caravaggio.³ The composition seems frozen in time. The ingenious use of lacquer reinforces the flatness of the figures who, though moving are nonetheless silent and assume sculptural forms whose stone cold appearance is warmed by a few violent bursts of orangey light. The work on the female body, sculptural, almost immutable, is the fruit of long reflection which obsessed the artist throughout his career and which would be found again almost twenty years later in smaller scale works (ill. 1 and 2). Iconographically, Delmotte was a painter of dream and fiction: these women draped in an antique style also belong to the grand priestesses maintaining the sacred fire in the Temple of Vesta during the Roman period.

Delmotte was an unclassifiable and fascinating artist. Inspired by Surrealism, to which he himself said he did not belong, his works are constructed so as to trouble our spatial perception. By starting from a “splotch which he enlarged by reconstructing a world around it,”⁴ he created in order to “fascinate himself,” provoke questioning, and allow each viewer to give personal meaning to his work.

M.O.

General Bibliography (Unpublished Work):

- GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, ed. Max Fourny, 1969.

¹ « Marcel Delmotte in an interview with Magda Palatchi during a Belgian radio broadcast, Thursday, January 16, 1969, cited GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, ed. Max Fourny, 1969

² GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, ed. Max Fourny, 1969, p. 227

³ “Caravaggio [...] struck me by his lively abrupt rhythms,” cited GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, ed. Max Fourny, 1969, p. 226.

⁴ Marcel Delmotte in an interview with André Parinaud, Director of the “Galerie des Arts,” cited GEORGE Waldemar, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, ed. Max Fourny, 1969, p. 255.



15

Marcel DELMOTTE

(Charleroi, 1901 - Mont-sur-Marchienne, 1984)

**ON THE THRESHOLD
OF THE NEW ERA**

1966

Oil on prepared panel

Signed and dated, lower left: *M. Delmotte 1966*

Countersigned and entitled on the verso

70 x 90 cm. (27 1/16 x 35 3/16 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Art is a wide awake dream. It is also magic realism.

Marcel Delmotte, 1969.

Son of a master glassmaker, Marcel Delmotte was a building painter in his youth particularly specialized in emulating veined marble. He never frequented any school of art theory, but remained profoundly committed to the technical perfection of his craft his entire life. An unclassifiable artist, he constructed an eminently significant poetic world, which was both imaginary and visionary, and revealed itself in devastated lunar landscapes, filled with ruins and dried out trees, and peopled by allegorical figures with oversized sculptural anatomies. Delmotte's paintings questioned the harmony and mechanism of things, human destiny, progress, civilisation, and reason, even as they submitted the ensemble to a personal original aesthetic resolve, nourished by the heritage from Old Masters rather than from either emulations of contemporary surrealists or from metaphysics. In the artist's hallucinatory landscapes, cranes, factories, and indus-

trial constructions of his native mining country can be discerned or divined, as can volcanic caverns, Dantesque abysses, collapsed baroque palaces, antique columns, chasms emitting noxious vapors, inextricable labyrinths, tiled floors from the Golden Century, vegetal or human forms which overlap, interlock, and metamorphosize.

Delmotte's original titles give no key to understanding the works, but contribute to creating a scenography, or to be more precise, a microcosm regulated by its own laws which render the viewer completely responsible for finding his own interpretation. Furthermore, the artist sometimes reused certain titles for radically different compositions. The picture which we present thus bears the same title as one painted three years later which was shown at the monographic exhibition, *L'Humanité en marche* (Humanity on the Move) at The Brachot Gallery (private Collection). Against a blood red background, a nude man sits at the edge of a precipice with his hand over his face, like a modern day Prometheus: "*man asks where he is going, because science is a double-edged weapon*" (Delmotte).

Much more complex and polysemic, our panel stands out from the marvellous colorism of Delmotte's work by its assumed monochromatics which contrast even with his pictures where a single shade dominates, in line with the *Abstract Composition* of 1953 (ill. 1). Our work is like an immense India ink drawing, reminiscent of seascapes "in the manner of an engraving" after Willem Van de Velde, or else of a black and white photograph of a transfigured newspaper. The convex elastic space filled with figures and ductile forms with undefined contours which wrap around a chimerical creature with the angelic face of a young girl – the only face in the picture – whose back is tattooed with tangled bodies. Out of this rhythmical turmoil emerges a combat – if not a ballet – between light and shadows or obscurity, between beauty and ugliness of monsters worthy of Hieronymus Bosch, between curves and straight lines, between surface dullness and brilliance. Mountain peaks become waves, castles melt into the fog, intersecting lines form electric poles here and sailboat masts there.

Memories of Picasso's *Guernica* echo in the slow disappearance of the mining industry at Charleroi, in the progress of machines, the lack of equilibrium between unchecked material physical power and spiritual qualities, the turpitudes of the Cold War, while the rest is subject to an implacable formal order and invested with hope and humanism (even humanity) which constitutes the essence of Delmotte's art. The painter places himself as a demiurge, who makes motifs surge out of the substance which he masters and subjects to a virtuoso use of glazes which gives the oil a polish, shine, and transparency of enamel or lacquer. Delmotte wrote that "Technique is linked to feeling. The tool is forged by it and, as soon as the artist touches it and completely reveals itself in the least parcel of his work, technique comes before reasoning, and opens horizons whose existence he had never suspected." In order to render all the strength in this smooth, brilliant, shimmering brushstroke, the artist preferred monumental dimensions and hard supports such as the prepared wood here.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Waldemar George, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, ed. Max Fourny, 1969.

| INDEX ALPHABÉTIQUE

Louis ABEL-TRUCHET	13
Atelier de François BOUCHER	4
Jean -Baptiste Camille COROT	11
Marcel DELMOTTE	14, 15
Albert DUBOIS-PILLET	12
Anne-Louis GIRODET DE ROUSSY-TRIOSON et atelier	9
Jean-Baptiste GREUZE	7
Philippe-Jacques de LOUTHERBOURG	5
Pierre Antoine MONGIN	10
Archer James OLIVER	8
Hubert ROBERT	6
Atelier de Martin VAN DEN BOGAERT dit DESJARDINS	2
Jacob VAN SCHUPPEN	1
Gerard WIGMANA	3





GALERIE ALEXIS BORDES

4, RUE DE LA PAIX – 75002 PARIS

TÉL.: 01 47 70 43 30

FAX: 01 47 70 43 40

MAIL: EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM