

GALERIE
ALEXIS BORDES



TABLEAUX
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 2018.

*« La peinture est comme l'homme,
mortel mais vivant
toujours en lutte avec la matière. »*

Paul Gauguin (1848 - 1903)

À ma mère Hélène





TABLEAUX
DU XVII^E AU XX^E SIÈCLE

17TH TO 20TH CENTURY
PAINTINGS

Catalogue rédigé par Alexandra ZVEREVA

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

Exposition

Du mardi 6 novembre au vendredi 21 décembre 2018
ouverture le samedi 10 novembre

GALERIE ALEXIS BORDES

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

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

REMERCIEMENTS

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

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

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

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

Musée d'Adelaïde (Australie), Deutsches Historisches Museum de Berlin, Musée des Beaux-Arts de Nancy, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia, Fitzwilliam Museum de Cambridge, Musée Louis-Philippe Château d'Eu, Musée de la Comédie-Française, Getty Research de Los Angeles, Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau, Musée Cognacq-Jay, Galeries Nationales d'Ottawa, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National du Château de Compiègne, Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Musée des Beaux-Arts de Troyes, Musée des Beaux-Arts de Dôle, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Château de Versailles, Houston Museum of Fine Arts, Tate Britain de Londres, Musée-promenade de Marly-le-Roi, Château de Lunéville, Musée d'Orsay, 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 Christiane DE ALDECOA
Historienne de l'art

Madame Françoise JOULIE
Chargée de mission au Musée du Louvre

Monsieur Alastair LAING
Historien de l'art

Madame Barbara BREJON DE LAVERGNÉE
Historienne de l'art

Monsieur Damien TELLAS
Historien de l'art

Monsieur Philippe BARNABÉ
Galeriste

Monsieur Jean-Claude BOYER
Historien de l'art
Chercheur honoraire au CNRS

Madame Chantal BEAVALOT
Historienne de l'art

Monsieur Piotr DZUMALA
Restaurateur et photographe

Madame Catherine POLNECQ
Restauratrice de peintures anciennes

Madame Dominique de BORCHGRAVE
Restauratrice de sculptures

Monsieur Serge DUBUC
Restaurateur de sculptures et d'objets d'art

Monsieur Michel GUILLANTON
Encadreur d'art, cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN
Encadreur d'art

Monsieur Michel BURY
Photographe

Madame Alexandra ZVEREVA
Historienne de l'art
Rédaction du catalogue

Mademoiselle Mahaut de LA MOTTE
Stagiaire
Rédaction du catalogue

Mademoiselle Joséphine CURTIL
Assistante de galerie

Madame Christine ROLLAND
Historienne de l'art
Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON
Graphiste

Monsieur Bernard MARINNES
Imprimerie CHIRAT
Impression du catalogue

PRÉFACE

Cette nouvelle exposition d'automne est l'occasion de présenter un beau panel d'œuvres de l'école française des XVII^e et XVIII^e siècles, provenant, pour la plupart, de collections privées.

Vous serez envoûtés par la Barque de plaisir de Jean-Baptiste Pater qui rend un bel hommage à son maître Watteau. Tout en raffinement, le rendu des étoffes soyeuses ainsi que l'atmosphère théâtrale de l'ensemble concourt à nous entraîner dans l'univers des fêtes galantes très en vogue dans le premier tiers du XVIII^e siècle.

La redécouverte d'un portrait de musicien par François Boucher nous éclaire d'un jour nouveau sur cet artiste réputé pour ses sujets mythologique ou de genre. Boucher a su capter avec ardeur la psychologie du modèle tenant son violon.

Nous continuons notre parcours dans le siècle des Lumières avec un superbe tableau par Jean Raoux représentant deux jeunes femmes se regardant dans un miroir. Influencé par les artistes nordiques, Raoux nous entraîne dans l'intimité de ces jeunes femmes élégantes et complices. Cette œuvre était conservée chez un couple de collectionneurs passionnés par l'école française et italienne des XVII^e et XVIII^e siècles.

L'art du portrait m'a toujours fasciné car il reflète le talent de l'artiste à capter l'âme du modèle représenté. Heinsius nous a laissé ce magnifique portrait en majesté de Madame Adélaïde, fille de Louis XV, réalisé en 1784 sous le règne de Louis XVI. On ressent l'intelligence et l'élégance de Madame Adélaïde à la veille de la Révolution qui provoquera son exil en 1791 en Italie où elle finira sa vie.

Nous ne pouvons terminer notre parcours sans évoquer ce superbe tableau par une femme artiste de la fin du XVIII^e siècle, Pauline Auzou. Formée dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, Pauline était une femme libre et inspirée, en avance sur son temps. Le sujet de sa toile est mystérieux et évoque une mère slave en effroi devant l'arbre planté lors de la naissance de son enfant. Il s'agit d'une œuvre exposée au Salon de 1812, et qui annonce le mouvement romantique.

Je vous souhaite une belle lecture, pleine d'émotions !

This new autumn exhibition is the occasion to present a beautiful range of works from 17th and 18th century France which come, for the most part, from private collections.

You will be captivated by Jean-Baptiste Pater's Barque de Plaisir (Pleasure Bark) which is a lovely tribute to Watteau, his master. With elegance and refinement, the rendering of silky fabrics and overall theatricality lure us into the universe of the fêtes galantes so in fashion during the first third of the 18th century.

The rediscovery of a musician's portrait by François Boucher brings to light a new side of this artist, famous for his mythological and genre subjects. Boucher fervently conveys the spirit of the sitter holding his violin.

We continue our amble through the century of the Enlightenment with a superb picture by Jean Raoux depicting two young women looking in a mirror. Influenced by Nordic artists, Raoux pulls us into the intimacy of these two young elegant confidants. This work was conserved by a couple of collectors with a passion for French and Italian 17th and 18th century schools.

The art of the portrait has always fascinated me because it reflects the artist's talent in communicating the sitter's soul. Heinsius left us the magnificent portrait in majesty of Madame Adelaide, Louis XV's daughter, which was painted in 1784 during Louis XVI's reign. Madame Adelaide's intelligence and elegance can be felt here at the dawn of the Revolution which triggered her exile to Italy in 1791.

Let's finish our stroll by evoking the superb picture by a late 18th century artist, Pauline Auzou. Trained in Jean-Baptiste Regnault's studio, Pauline was a free and inspired woman greatly ahead of her time. The picture's subject is mysterious and evokes a terrified Slavic mother in front of the tree planted when her child was born. The work was exhibited in the 1812 Salon and augured the Romantic Movement.

I'd like to wish you wonderful passionate reading!

*Alexis Bordes
Paris, octobre 2018*

École de Prague du début du XVII^e siècle

1 | LE TRIOMPHE DE JOSEPH EN ÉGYPTE

Circa 1600

Huile sur cuivre

Annoté sur le phylactère : *SALVATOREM [mundi]*

66 x 80,5 cm

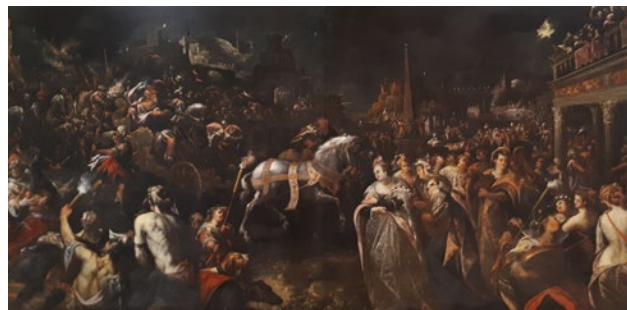
Provenance

- États-Unis, collection particulière

« Pharaon eut un songe. » Il rêva de sept vaches belles et grasses qui se faisaient manger par sept vaches laides et très maigres. Et alors que personne ne pouvait lui expliquer le sens de ce songe, le grand échanson se souvint d'un jeune Hébreu qu'il rencontra en prison. Le pharaon fit venir Joseph qui lui dit que les vaches grasses étaient des années d'abondance et les vaches maigres, des années de famine. Il lui conseilla de prélever un cinquième des récoltes afin de disposer d'une réserve lorsque les vivres allaient manquer. Alors, Pharaon donna à Joseph l'autorité sur son royaume, en disant : « Vois ! Je t'établis sur tout le pays d'Égypte. » Il ôta l'anneau de son doigt et le passa au doigt de Joseph ; il le revêtit d'habits de lin fin et lui mit autour du cou le collier d'or. Il le fit monter sur son deuxième char et on criait devant lui : « À genoux ! » Et ainsi il l'établit sur tout le pays d'Égypte » (Genèse 41, 42-43).

C'est dans la Vulgate Clémentine qu'il faut chercher la suite de cette conversation entre le pharaon et Joseph : « *Vertitque nomen ejus, et vocavit eum, lingua ægyptiaca, Salvatorem mundi* ». Soit : « Et Pharaon lui changea aussi son nom, et l'appela en langue égyptienne le *Sauveur du monde* ».

Inscrit sur le phylactère, « *salvatorem* » permet d'identifier la scène peinte dans notre grand cuivre comme le *Triomphe de Joseph en Égypte*, qui, dans la tradition chrétienne, préfigure l'entrée du Christ à Jérusalem. Coiffé d'un turban blanc à plumes, la chaîne d'or autour du cou et le bâton de commandement dans la main droite, Joseph est assis sur un char d'or abondamment sculpté tiré par quatre chevaux blancs somptueusement harnachés. Le pharaon chevauche à ses côtés, reconnaissable à sa cape d'hermine et portant lui aussi un turban blanc. Le char est précédé par une procession formée de musiciens à pied et à cheval, hérauts, cavaliers, soldats, ainsi que les porteurs d'enseignes et de



Ill. 1.

Gillis van Valckenborch.

Le retour de Jephthé accueilli par sa fille.

Vers 1610, Huile sur toile. 142 x 276 cm.

Collection particulière

drapeaux dont l'un est rouge et frappé d'une vache d'or. Certains brandissent des épis de blé ou acclament Joseph. Tout autour, les Égyptiens se prosternent, dansent au son de l'orchestre perché sur une estrade ou simplement s'arrêtent, curieux. Le défilé serpente dans les rues flanquées d'une architecture féérique jusqu'à traverser un arc de triomphe de marbre vert qui s'inspire de l'Arc de Titus à Rome. Avec ses dorures et un étrange frontispice à volutes, il fait davantage penser aux constructions éphémères élevées dans les villes pour les entrées solennelles des rois et des princes.

La manière de cette œuvre, ni tout à fait une scène religieuse, ni tout à fait un paysage, s'avère tout aussi éclectique et hétérogène que cette architecture imaginaire, réunissant divers courants du maniérisme européen. Le cadre ovale en





stuc feint provient ainsi du répertoire de l'école de Fontainebleau, les édifices antiquisants fondus et évanescents de l'arrière plan font penser aux paysages de Niccolò dell'Abate tandis que les bâtiments plus proches avec leurs fenêtres, pilastres et coupoles, mais également les grandes colonnes renvoient à Paul Vredeman de Vries et François de Nomé. Et si l'iconographie de la procession se base sur celle des triomphes, très prisée depuis la Renaissance pour célébrer les vertus, l'amour ou l'Église, elle en offre un traitement original et inédit, faisant se déployer le défilé non pas en

frise, mais vers le fond et le centre de la composition marqué par l'arc polychrome. Moins élancés que ceux de Bartholomeus Spranger, les personnages n'en adoptent pas moins le *contrapposto* prononcé caractéristique et les attitudes dansantes. Quant à leur gestuelle parlante, leur petite taille et leur disposition étagée, on les retrouve également chez Gillis van Valckenborch qui avait traité des sujets très semblables : *L'Entrée de la reine de Saba à Jérusalem* (Cologne, Wallraf-Richartz Museum) ou *Le Retour de Jephthé* (collection particulière, *ill. 1*).



Le tout est modelé d'un pinceau libre et inégal, tantôt chargé et approximatif, notamment dans les architectures, tantôt si délicat que les formes semblent prises dans une sorte de brume. Enfin, le coloris raffiné et clair, où dominent le pourpre, l'ocre, le gris bleuté et le vert malachite, participe au charme exquis de ce tableau sans doute destiné à un cabinet. L'encadrement de stuc feint laisse croire qu'il devait intégrer un décor, tout en étant placé suffisamment bas pour pouvoir admirer l'extrême précision et la grâce des personnages miniatures.

Nourrie d'influences très variées dont certaines très vraisemblablement transmises par la gravure, la manière de notre cuivre, très personnelle, est celle d'un artiste confirmé, mais qui reste à identifier. Cependant, les réminiscences de l'école de Fontainebleau, de la peinture des Flandres du Sud, de l'Italie et des régions allemandes, font en rechercher l'auteur parmi les maîtres œuvrant dans l'Empire au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle et notamment à la cour de Rodolphe II.

A.Z.

Claude LEFEBVRE

(Fontainebleau, 1632 – Paris, 1675)

2 | PORTRAIT D'UN PEINTRE, LES MAINS APPUYÉES SUR SON CARTON À DESSINS

Circa 1670

Huile sur toile sergée à chevrons réguliers
77 x 60 cm (agrandi de chaque côté à 63,6 cm)

Provenance

- France, collection particulière

Considéré comme l'un des meilleurs portraitistes français de la période pré-versaillaise du règne de Louis XIV, Claude Lefebvre attend encore une vraie étude et une reconstitution de son œuvre, malgré les travaux menés par Daniel Wildenstein et Jacques Wilhelm. Ce fut un artiste de transition entre la génération des fondateurs de l'Académie de Juste van Egmont et Louis Elle, à la description minutieuse toute flamande, et celle de François de Troy – son élève – et de Nicolas de Largillierre, au pinceau alerte et suave. En même temps, plus que tout autre portraitiste de son époque, Lefebvre savait adapter sa manière à la circonstance, se montrant capable d'une précision remarquable aussi bien que d'un modelé fondu.

Issu d'une importante famille de peintres travaillant pour Louis XIII, Claude Lefebvre se forma au contact des collections royales de Fontainebleau, sa ville natale, et sous la houlette de son père. Il entra ensuite dans l'atelier d'Eustache Le Sueur, puis chez Charles Le Brun qui, décelant son talent particulier pour le portrait, l'orienta tôt vers ce genre. Peintre du roi dès avant même d'être reçu à l'Académie en 1666, Lefebvre jouissait d'une grande notoriété et eut l'honneur de peindre le roi et la reine, ainsi que les plus grandes figures du royaume, depuis Colbert jusqu'à la Grande Mademoiselle. La brillante carrière du portraitiste fut interrompue par une mort prématurée à quarante-trois ans seulement.

L'inventaire après-décès de l'épouse de l'artiste, Jeanne du Tilloy, dressé en 1674, et celui rédigé après la disparition de Claude Lefebvre le 20 avril 1675, recensent plusieurs dizaines de tableaux, y compris inachevés. Bien qu'inévitablement lacunaires, ces deux documents et la liste des portraits gravés d'après Lefebvre, donnent une

idée très précise de sa clientèle. On y découvre les personnages importants de la cour comme le duc d'Orléans ou la fille de Madame de Sévigné, des prélats comme l'archevêque de Paris, mais également des comédiens comme François Juvenon dit La Fleur, des musiciens comme Charles Couperin, des gens de lettres comme Valentin



Ill. 1.
Jean Antoine Coussin d'après Claude Lefebvre.
Ephrem Le Conte.
Manière noire.



Conrart et des gens des arts : les peintres Samuel-Jacques Bernard et Ephrem Le Comte (*ill. 1*), le graveur François Chauveau ou le sculpteur François Girardon.

Si les débuts de l'artiste furent marqués par un goût nettement nordique, Lefebvre adopta rapidement des poses plus naturelles, sans rien perdre de l'élégance ni de la solennité. Il semble par ailleurs l'un des premiers à inscrire ses œuvres dans un ovale, tels le portrait présumé du juriste et auteur dramatique Thomas Corneille peint vers 1670 (*ill. 2*) ou l'*Autoportrait de l'artiste* (collection particulière). Ce dernier, bien que plus travaillé, semble assez proche de notre toile qui représente également un artiste comme l'indiquent le portefeuille à dessins et le portemine semblable à celui que tient Antoine Coypel dans son portrait par Gilles Allou (Versailles, inv. MV 3682).

Son identité reste à découvrir, même si un certain air de famille avec Jean Jouvenet, lui aussi élève de Le Brun, pourrait laisser croire qu'il s'agit de son père, Laurent Jouvenet, dit le Jeune (1606-1681), peintre de Rouen. Quoi qu'il en soit, vu l'âge du modèle, c'est certainement un artiste de cette même génération qui paraît avoir été la première à pouvoir goûter aussi bien le portrait officiel commandé par l'Académie ou reproduit en gravure que le portrait intimiste destiné à un cercle familial. Témoignage d'une affinité, d'amitié ou de respect entre les confrères, ces représentations surprennent par leur immédiateté et acuité psychologique. Ici, la pose est décontractée et la gestuelle

particulièrement naturelle, tandis que le regard ouvert et légèrement ironique, ainsi qu'un très léger sourire semblent exprimer mieux la personnalité du modèle que la biographie la mieux documentée.

Le choix d'une toile sergée à chevrons réguliers – bien plus courante en France à cette époque qu'en Italie ou dans les Flandres et qui tend à ressortir avec le vieillissement de la couche picturale – se ressent dans le modelé, plus chargé dans les parties éclairées et plus estompé dans les parties sombres comme la chevelure et le vêtement. Le pinceau rapide et la main sûre sont ceux d'un grand maître, capable de saisir en quelques touches l'essentiel d'un visage ou l'ornement délicat d'un jabot en dentelle.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Théodore Lhuillier, « Le peintre Claude Lefebvre, de Fontainebleau », *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne. Section des beaux-arts*, 16^e session, 1892, p. 487-510.
- Eugène Thoison, « Claude Lefebvre », *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne. Section des beaux-arts*, 29^e session, 1905, p. 358-383.
- Daniel Wildenstein, « Claude Lefebvre restitué par l'estampe », *Gazette des Beaux-Arts*, LXII, 1963, p. 305-313.
- Jacques Wilhelm, « Quelques portraits peints par Claude Lefebvre (1632-1674) », *Revue du Louvre*, n° 2, 1994, p. 18-36.
- Dominique Brème, Emmanuel Coquery et al., *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, cat. exp. Nantes et Toulouse, 1997.



Ill. 2.

Claude Lefebvre.

Portrait présumé de Thomas Corneille.

Vers 1670. Huile sur toile. 76 x 60 cm

(agrandi et mis au rectangle).

Quimper, musée des Beaux-Arts, inv. 873-1-262.



Giovan Mauro DELLA ROVERE dit Il Fiamminghino (Fiammenghino)

(Milan 1575 – 1640 Milan)

3 | MARIE MADELEINE EN EXTASE

Circa 1610

Huile sur toile

Annoté au revers de la toile à la peinture noire C:J

119 x 93,5 cm

Provenance

- Collection Guy et Christiane de Aldecoa, Paris.

Depuis toujours, le Milanais, et surtout les régions autour du lac de Côme, est un territoire d'échange et un passage obligé entre la Suisse, la France, la Savoie, l'Autriche et les terres italiennes d'Émilie ou de Vénétie. Un temps sous domination française, puis gouverné par les Sforza, il échut à l'Espagne après le traité du Cateau-Cambrésis en 1559. La présence espagnole et la position centrale de la Lombardie y firent venir, dès avant la fin du XVI^e siècle, un grand nombre d'artisans et d'artistes flamands dont un certain *Roux d'Ernes* d'Anvers¹, dont le nom fut italianisé en « Della Rovere ». Surnommés les *Fiamminghini* bien que nés à Milan, ses deux fils devinrent peintres : Giovan Battista et Giovan Mauro, son cadet de quatorze ans.

Giovan Mauro fut formé dans le milieu maniériste milanais de Giovanni Paolo Lomazzo et d'Ambrogio Figino, mais surtout par son frère qu'il assista dès 1588 à Varallo, pour les fresques de plusieurs chapelles de Sacro Monte. En 1593, il s'occupa déjà seul des peintures de la chapelle de la Vierge au couvent franciscain de Santa Maria di Sabbioncello à Merate. En effet, c'est surtout la partie de son activité liée aux commandes religieuses que nous connaissons le mieux, qu'il s'agisse de fresques ou de tableaux.

Son style narratif et exubérant, avec un coloris clair et raffiné, mises en scène dynamiques et gestuelle grandiloquente, dans le sillage de Giovanni Battista Cresspi et Giulio Procaccini, répondait parfaitement aux exigences de l'Église post-Tridentine, lui attirant de nombreuses commandes dans les régions en proie aux conflits opposant catho-

liques et protestants, autour du lac de Côme notamment. Le *Fiamminghino*, parfois en collaboration avec son frère, œuvra ainsi dans les églises et monastères de Milan, mais aussi Varese, Montemezzo, Novara, Peglio, Chiaravalle ou Chiari, et fut sollicité par les confraternités nouvellement constituées, notamment celles dédiées au Saint Sacrement et à la Vierge du Rosaire.

C'est l'historienne de l'art Mina Gregori, spécialiste notamment de l'œuvre de Pier Francesco Mazzucheli dit Morazzone, qui fut la première à attribuer notre tableau à *Fiamminghino*. En effet, sa manière très personnelle y est aisément reconnaissable, bien qu'il ne s'agisse ici que d'un tableau de chevalet et non d'une grande fresque ou retable d'église, soit les œuvres qui composent aujourd'hui l'essentiel du corpus de l'artiste. La pose de la Madeleine apparaît ici comme recomposée à partir de celles de Saint François dans *La Tentation de Saint François* et dans *Saint François renonçant aux biens de son père* peints vers 1610 pour Santa Maria della Neve de Boffalora (dépôt à la Pinacoteca Nazionale di Brera). Quant au visage levé au ciel de la sainte, il trouve son écho dans bon nombre de peintures de Giovan Mauro Della Rovere réalisées entre 1610 et 1630 à Milan, telles la *Nativité de Saint François d'Assise* de l'église San Marco, la *Vierge à l'Enfant avec Saint François et Sainte Lucie* de la basilique Sant Eustorgio, ou la *Résurrection de Lazare* et le célèbre *Triomphe du Paradis*, tous deux à Santa Maria del Carmine. On y retrouve également les mêmes mains éloquentes aux longs doigts, et, dans le *Triomphe du Paradis*, Marie Madeleine en personne





Ill. 1.
 Giovan Mauro della Rovere.
Les Anges musiciens.
 Fresque.
 Bienna, Santa Maria Annunciata

avec sa belle chevelure dorée et ondulante. Enfin, les mêmes angelots aux coiffures ébouriffées et regards malicieux, peuplent la fresque des *Anges musiciens* à Santa Maria Annunciata à Bienna (*ill. 1*).

Notre grand tableau ne se distingue pas moins de toutes ces œuvres par sa palette chaude, bâtie sur les teintes allant du rose clair au brun profond, en passant par le jaune d'or et le pourpre. Venue peut-être par Morazzone qui avait séjourné à Rome, l'influence des caravagesques se traduit ici par le cadrage très serré et le fond neutre, même si la lumière de *Fiamminghino* reste douce et ne crée que quelques légères ombres portées, car au-delà même de la figure de la sainte, c'est son émotion que l'artiste cherche à saisir et à retranscrire.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Marco Bona Castellotti, *La Pittura lombarda del' 600*, Milan, 1985, pl. 252-258 et 665.
- Paola Tenchio, *L'Opera del Fiamminghino nelle Tre Pievi altolariane*, Menaggio, A. Sampietro, 2000.
- Amalia Gola Sola, *Il Fiamminghino. Il pittore tragico : Giovanni Mauro della Rovere*, Milan, 1973.
- Giuseppe Fusari (dir.), *Il gran teatro barocco. I Fiamminghini e i Trionfi dei santi Faustino e Giovita*, cat. exp. Brescia, Museo diocesano, 2010.
- Pier Giuseppe Agostoni, « Giovan Mauro della Rovere detto il Fiamminghino », *Arte Cristiana*, 1960, p. 229-234.

¹ Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano*, Milan 1595, p. 281 s.



Gérard HOET

(Zalt-Bommel, 1648 – La Haye, 1733)

4 | LA FÊTE DE POMONE

Circa 1720

Huile sur toile

Signé en bas sur la marche *G HOET*

45 x 52 cm

Dans un beau cadre anglais en bois sculpté et doré du XVIII^e siècle

Provenance

- Collection Jean Dubois, orfèvre joaillier, Paris.
- Sa vente, Paris, Hôtel de Bullion, 20 décembre 1785, lot 56 avec son pendant *La Fête de Flore*.
- Acquis par Holff avec son pendant pour 2 200 livres.
- Collection Armand de Lau, marquis d'Allemans (1739-1820), Paris.
- Collection Gilbert Paignon-Dijonval (1708-1792), secrétaire du roi, Paris.
- Par héritage, son petit-fils, Charles-Gilbert Morel de Vindé (1759-1842), Paris.
- Vente Paignon Dijonval et Morel Vindé, Paris, Hôtel de Morel Vindé, 17 décembre 1821, m^e Bonnefonds de La Vialle commissaire-priseur, lot 37 (avec son pendant, vendus 305 fr).
- Vente Hauptmann, Paris, Hôtel Drouot, 22 mars 1897, m^e Chevallier commissaire-priseur, lot 32.
- France, collection particulière.
- Galerie Xavier Goyet, Marseille, en 1985.
- Acquis à la galerie par le dernier propriétaire, France.

Une imposante loggia à arcades, abondamment recouverte de bas-reliefs dont les sujets mythologiques sont difficiles à interpréter, s'ouvre sur un forum antique et un beau ciel bleu. À gauche, dans la pénombre, une niche abrite une grande statue dorée de Pomone, divinité agraire protectrice des jardins, reconnaissable à sa corne d'abondance garnie de fruits. L'entrée du sanctuaire forme une sorte d'estrade à escalier central et rampe ouvragée qui reprend l'ornement des frises d'acanthé mais tient davantage du style de Louis XIV que de l'antiquité. Dans ce décor d'une théâtralité évidente, accentuée par les grands drapés dorés qui descendent du plafond tels des fonds de scène ou rideaux, des femmes et des enfants s'activent dans une joyeuse cacophonie. Certaines portent des paniers de fruits et seulement une pomme, d'autres préparent des couronnes et des guirlandes de fleurs pour orner la statue de la déesse. Celle-ci apparaît en chair, *incognito*, au centre de la scène assise en bas des marches. La poitrine dénudée et l'air songeur, elle semble écouter une vieille femme qui se tient derrière elle : tout spectateur connaissant les *Métamorphoses* d'Ovide y reconnaît immédiatement Vertumne déguisé. Cette gracieuse composition fut réalisée par Gérard Hoet comme pendant de *La fête de Flore*, autre déesse protectrice

des fleurs fréquemment associée à Pomone (*ill. 1*). On y retrouve les mêmes architectures et les mêmes personnages affairés à vénérer une statue dorée. Conservés ensemble chez Jean Dubois, puis chez le marquis d'Allemans, ils entrèrent dès avant la Révolution dans la célèbre collection de Gabriel Paignon-Dijonval. Héritée et complétée par son petit-fils, Charles Gilbert Morel de Vindé, elle fut dispersée en 1821.



Ill. 1.
Gérard Hoet.
La fête de Flore.
Huile sur toile. 44 x 52 cm.
Collection particulière.



Vendus ensemble sous le même lot, les pendants de Hoet furent séparés peu après : dans une vente anonyme de 1892, *la Fête de Flore* figura seule. La toile revint sur le marché d'abord à Bayeux en 1989, puis à Paris en 2014.

Fils et élève du peintre verrier Moses Hoet, Gérard Hoet poursuivit sa formation chez Warner van Rijsen, un imitateur de Cornelis van Poelenburgh dont l'influence se ressent fortement dans l'œuvre de Hoet. C'est d'ailleurs dans la ville natale de ce grand paysagiste que le jeune artiste finit par se fixer en 1674, après des séjours à La Haye, à Amsterdam et à Paris. En 1696, il fonda à Utrecht une académie de dessin. Vingt ans plus tard, il revint à La Haye, où il demeura jusqu'à sa mort.

Hoet peignait essentiellement des scènes tirées de l'histoire ancienne, de la Bible ou de la mythologie dans un style dérivé à la fois de Poelenburgh et de Laïresse. Il affectionnait tout particulièrement les formats de cabinet et les compositions animées de nombreux personnages élanés évoluant dans des paysages arcadiens et italianisants. Comme dans notre toile, les protagonistes des tableaux de Hoet sont en général disposés au premier plan, devant un décor architectural imaginaire, nourri de réminiscences classiques d'une grande richesse, avec systématiquement une échappée vers un paysage ou une autre architecture. Ses mises en place sont scénographiées comme des ballets, chaque personnage obéissant à une narration propre, volontiers indépendante du sujet principal. Ainsi, dans notre *Fête de Pomone*, la vénération de la déesse n'est que prétexte à une multitude de petites scénettes : une mère retenant son enfant monté sur la rampe, une femme tendant une couronne de fleurs à une autre, ou encore une jeune femme impérieuse vêtue de blanc et de carmin qui descend les marches. Ici, ce spectacle est traité dans une harmonie de teintes brunes et dorées, réhaussées de bleus métalliques, de rouges et de blancs qui mettent en valeur la gestuelle raffinée et gracieuse des femmes légèrement vêtues et insouciantes.

Il est difficile d'établir une chronologie dans l'œuvre de Hoet, car il semble avoir rarement daté ses œuvres. Au vu de la parenté stylistique avec ses tableaux datables de la période hayaise de l'artiste, et notamment *Ulysse reconnaissant Achilles parmi les filles de Lycomède* conservé à la Staatsgalerie de Bayreuth (inv. 1104, huile sur toile, 57,3 x 74,5 cm), il nous semble judicieux de situer la réalisation de notre peinture autour de 1720.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de ventes*, Paris, 1858, p. 244.
- Adolphe Siret, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles*, Paris-Bruxelles, 1866, p. 433.





Charles POERSON

(Vic sur Seille, 1609-Paris, 1667)

5 | LA VIERGE À L'ENFANT APPARAISSANT À SAINT AUGUSTIN (SAINT AUGUSTIN BLESSÉ D'AMOUR POUR LE CHRIST)

Circa 1655

Huile sur toile

100 x 72 cm

Provenance

• Collection Guy et Christiane de Aldecoa, Paris.

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour

Et la blessure est encore vibrante

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour

Paul Verlaine, *Sagesse*, II, 1.

Né et sans doute formé en Lorraine française, c'est probablement pour fuir les ravages et les incertitudes de la Guerre de Trente ans que Charles Poerson s'installa à Paris. En 1636, on le découvre déjà parfaitement intégré dans les milieux artistiques de la capitale : il assiste cette année comme témoin au mariage de Michel Corneille qu'il avait rencontré chez Simon Vouet qui les employait tous les deux. Environ deux ans plus tard, Poerson s'émancipa de son maître pour fonder son propre atelier. Comblé de commandes, parmi lesquelles celle, la plus prestigieuse, d'un *May* pour la corporation des orfèvres en 1642, il fut reçu maître dans la corporation parisienne et devint académicien dès 1651.

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

Ceci est particulièrement vrai dans notre œuvre dont le thème, rare, se comprend à la lecture des *Confessions* de saint Augustin, récit de sa conversion qui s'exprime en une formule à la fois imagée et simple : « Tu avais percé mon cœur des flèches de ton amour » (*Confessions*, IX, 3).

Ce cœur embrasé d'amour et transpercé d'une flèche est un attribut récurrent d'Augustin d'Hippone, telle une

illustration de ses écrits, mais également un symbole de la charité et du double amour envers Dieu et le prochain. On le retrouve surmontant le cartouche du frontispice de la *Vie* illustrée de saint Augustin, éditée à Paris en 1624 par Antoine Bonenfant sous le titre *Iconographia magni Patris Aurelii Augustini*. L'éditeur parisien reprit la série de vingt-huit planches en taille douce gravées par Schelte Adamsz. Bolswert à la demande des Ermites de Malines et de leur prieur, Georges Maigret, qui composa des légendes explicatives. La planche dix-huit offre de telles ressemblances avec notre tableau qu'il paraît évident que Poerson s'en inspira (*ill. 1*). Toutefois, l'artiste transforme profondément l'image de Bolswert qui cesse de n'être qu'une illustration hagiographique, pour devenir une représentation quasi iconique du Père de l'Église tout en gagnant une sensibilité propre à Poerson.

Bolswert représenta le saint dans son étude, seul, détourné de ses travaux par la vision de la Vierge à l'Enfant : celui-ci transperce d'une flèche le cœur qu'Augustin lui offre humblement. Le peintre français conserva cette gestuelle réciproque, mais situa la scène dans une église, devant un autel et disposa les nuées de telle manière qu'elles tendent à englober Augustin agenouillé. Vêtu du froc noir des moines retenu par la ceinture de cuir de l'Ordre des Ermites, il tient dans sa main gauche la crosse épiscopale, tandis que sa mitre est posée à terre. À côté de la mitre sont disposés deux livres, un fermé et un autre ouvert, symbolisant la science, la vérité et l'œuvre de saint Augustin. L'ensemble de ses attributs traditionnels est ainsi réuni dans un seul tableau, formant une iconographie inédite, démonstrative et néanmoins très simple et conforme au goût prononcé de l'époque pour la « vision ». La suffisance de cette représentation confirme qu'il s'agit d'une œuvre isolée et qu'elle ne faisait partie



d'aucun cycle, contrairement à la gravure de Bolswert et des tableaux et fresques que l'*Iconographia* avait inspirés.

Poerson se révèle ici un coloriste remarquable et inspiré. La composition est bâtie sur le contraste entre la partie gauche, céleste, celle de la Vierge et l'Enfant, avec ses teintes pures de blanc, bleu roi, jaune d'or et rouge cramoisi, et de la partie droite, celle de Saint Augustin, dominée par le noir profond de l'habit monacal et les bruns. Par conséquent, la mitre, la crosse et le livre, tous trois d'un blanc éclatant, appartiennent également au divin.

Au XVII^e siècle, l'imaginaire d'Augustin connaît en effet un développement sans précédent, porté par l'essor et la prospérité des ordres religieux vivant selon sa règle et les confréries qui s'y rattachaient. À Paris, il n'y avait pas moins de trois couvents des augustins : les Grands Augustins établis depuis le règne de saint Louis et où avaient lieu toutes les cérémonies de l'Ordre du Saint-Esprit, les Petits Augustins ou Augustins Réformés protégés par Anne d'Autriche qui leur fit bâtir un monastère, et les Augustins Déchaussés qui eurent la faveur particulière de Louis XIII et pour lesquels on éleva l'église Notre-Dame-des-Victoires bénie en 1666. Chacun de ces lieux pourrait avoir abrité notre œuvre, tout comme une église possédant une chapelle dédiée à Saint Augustin, puisque le format de la toile est insuffisant pour un retable¹. Mais il aurait pu également s'agir d'un tableau de dévotion, marquant l'attachement particulier

de son commanditaire à l'évêque d'Hippone. Notre toile est en effet particulièrement proche de la petite *Nativité* conservée au Louvre où on découvre une figure de la Vierge très semblable, les mêmes anges graciles et les mêmes nuages denses (ill. 2). Comme dans notre œuvre, le faire précieux et épuré témoigne de l'influence passagère de Le Sueur avec lequel Poerson collabora aux appartements d'Anne d'Autriche au Louvre vers 1653-1655, ce qui permet de dater les deux tableaux de cette même époque.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Barbara Brejon de Lavergnée, Nicole de Reyniès et Nicolas Sainte Fare Garnot, *Charles Poerson*, Paris, Arthéna, 1997, cat. 142.

¹ Aucun des tableaux recensés à la Révolution dans les églises parisiennes ne semble correspondre à notre toile, y compris *Saint Augustin demandant à Jésus de l'embraser de son amour* et *Saint Augustin rendant des honneurs à l'Enfant Jésus*, découverts dans la sacristie des Petits Augustins : d'après l'inventaire, ils étaient « peints sur bois par un peintre allemand, soit des écoles Sodeler ou autres » (pub. H. Stein, « État des objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution française », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 3^e série, t. VI, 1890, p. 76).



Ill. 1.
Schelte Adams Bolswert.
Iconographia magni Patris Aurelii Augustini,
Paris, 1624, pl. 18.



Ill. 2.
Charles Poerson.
La Nativité.
Signé. Vers 1653-1655. Huile sur toile. 53 x 37 cm.
Paris, musée du Louvre, inv. RF 3982.



Charles (Amboise, 1602-Paris, 1692) et Henri BEAUBRUN (Amboise, 1603-Paris, 1677)

6 | PORTRAIT D'UNE DAME EN ALLÉGORIE DE LA PRUDENCE

Circa 1660

Huile sur toile
146,5 x 117 cm

Provenance

- France, collection particulière

Peintres d'ornements, de décorations, organisateurs de ballets, de bals et de divertissements royaux, poètes à leurs heures, membres fondateurs de l'Académie, les cousins Charles et Henri Beaubrun étaient, aussi bien de leur temps que dans les siècles suivants, surtout célèbres comme portraitistes jusqu'à ce que leur nom ne se confonde presque avec l'art du portrait.

Les deux artistes furent formés par leur oncle Louis Beaubrun, mort vers 1627. Portraitiste mal connu mais important du règne de Louis XIII, il possédait une charge de valet de chambre du roi dont Charles hérita, tandis que Henri reprenait l'office de valet de garde-robe de son père. Ceci avait permis aux Beaubrun d'évoluer très tôt dans les plus hautes sphères du pouvoir royal. Hommes de cour accomplis, aux manières parfaites et à la conversation galante et spirituelle, les deux artistes furent beaucoup employés par Anne d'Autriche qui leur fit peindre le dauphin, futur Louis XIV, dès l'âge de huit jours, puis régulièrement, le jeune roi et son épouse, Marie-Thérèse d'Autriche. Félibien raconte que l'atelier des Beaubrun devint un véritable salon « des plus belles & des plus spirituelles personnes de la Cour, qui passaient souvent des demi-journées à les voir travailler, & à s'entretenir agréablement de toutes choses »¹. Le lieu fut assidument fréquenté par les femmes qui constituaient l'essentiel de la clientèle des Beaubrun, séduites par leur compagnie, mais aussi par leur manière, puisqu'ils savaient les représenter « dans un état qui leur étoit agréable » : « en conservant la ressemblance, ils leur donnoient cependant, lorsqu'il en étoit besoin, plus de beauté, & des airs plus avantageux, les représentant avec des habits, des coiffures, & d'autres ajustemens qui donnoient beaucoup de grace & de majesté aux Portraits. Aussi pendant un assez long-tems il n'y avoit guères de Dames qui ne voulussent être peintes par les

Bobrun ». Une baisse passagère de commandes au début des années 1660, incita les artistes à solliciter l'entremise de Colbert afin qu'il demande au roi « la bonté de dire un mot aux dames pour les animer à se faire peindre »².

Une part de leur célébrité venait également de leur collaboration et « étroite liaison », si extraordinaire qu'ils semblaient n'avoir qu'une même imagination, « un même esprit & une même volonté ». On ne pouvait en effet distinguer leurs mains et les portraits étaient souvent réalisés de concert, chacun y travaillant alternativement, se servant de la même palette et des mêmes pinceaux.

Le succès des Beaubrun semble avoir diminué nettement au début des années 1670. Leur dernier portrait daté par la gravure est celui de la reine, exécuté en 1673 par Nicolas de Poilly. L'inventaire après décès de Charles décrit l'intérieur d'un homme aisé, mais qui semble avoir abandonné la peinture depuis longtemps.

Bien que leur manière ait été très personnelle, leur œuvre s'est vite perdue dans la masse des copies réalisées dès le XVII^e siècle et des portraits de la cour de Louis XIV que les amateurs attribuaient invariablement aux « Beaubrun ». Ce n'est qu'en 1969, grâce à une étude des gravures d'après leurs portraits conduite par Georges Wildenstein neuf ans plus tôt, que Jacques Wilhelm parvint à définir avec précision un corpus cohérent de peintures incontestablement originales. Ce corpus ne cessa depuis de s'enrichir de nouvelles œuvres, dont certains portraits du salon doré du château de Bussy-Rabutin ou du Musée de Versailles.

Le portrait allégorique de femme en Prudence que nous présentons s'inscrit très naturellement dans ce groupe d'œuvres d'une grande « délicatesse de pinceau » et fait même partie des tableaux les plus grands et ambitieux. La dame est assise sur une chaise drapée de velours rouge qui



fait ressortir le chatoiement de sa robe de moire argentée brodée de fil d'or, garnie de perles et de fermoirs en lapis lazuli, mais également la blancheur nacrée de ses carnations. Semblable à un décor de théâtre, l'intérieur, avec ses colonnes massives, est plongé dans l'ombre. À gauche, une fenêtre sans meneaux s'ouvre sur les lointains montagneux, caressés par la lumière rosée de l'aurore. La dame tient un miroir, attribut de la Prudence, l'une des vertus cardinales. Cette identification est confirmée par sa tenue qui joue sur le mélange d'éléments empruntés à la mode du temps, à l'antiquité et aux ballets de la cour du jeune Louis XIV, dont les « écailles » du corsage chargées chacune d'une perle et qui s'inspirent des armures de parade : une robe très semblable est portée par la duchesse de Gesvres dans son portrait allégorique (*ill. 1*) ou une dame inconnue en Diane (collection particulière).

On retrouve ici toutes les caractéristiques de la manière des Beaubrun, que ce soit dans la description minutieuse des draperies et des accessoires, la pose statique qui traduit le respect absolu des codes sociaux, la théâtralité

assumée, le déguisement discret, la chevelure vaporeuse et « estompée » ou bien la gestuelle élégante et retenue. Comme souvent chez ces portraitistes, certaines solutions plastiques sont répétées dans d'autres portraits : ainsi, le bras droit et la pose sont ceux de Marie-Thérèse dans son portrait connu par une réplique d'atelier (Versailles, inv. MV 2067), tandis que le bras gauche retenant avec grâce le drapé rouge est celui de la Grande Mademoiselle dans le tableau de 1655 conservé au Prado (*ill. 2*).

De la même manière, le visage plein et ovale de notre modèle, avec le front haut, le nez droit, la bouche petite, les yeux allongés, les paupières légèrement baissées et le teint « de lys et de roses », s'accorde bien avec un certain type de beauté féminine du milieu du XVII^e siècle français que célébraient les Beaubrun dans leurs toiles. Mais cette codification délibérée n'empêche nullement de percevoir la forte individualisation des traits de la jeune femme, qui, en dépit d'un air commun avec les autres femmes peintes par les Beaubrun, ne ressemble à aucune autre. Elle est d'ailleurs représentée presque de face, ce qui est rare chez



Ill. 1.

Atelier de Charles et Henri Beaubrun

Portrait de Marie Françoise Angelique du Val de Fontenay-Mareuil, duchesse de Gesvres

Vers 1655. Huile sur toile. 107 x 90 cm

Collection particulière.



ces artistes et confère à son regard une intensité extraordinaire et à toute la figure une prestance incroyable, voire une forte présence. Les perles, symboles de pureté, et le lapis lazuli, celui de fidélité, pourraient indiquer qu'il s'agissait d'un portrait réalisé peu avant ou peu après son mariage. Mais si l'importance du rang de la jeune femme est évidente, tout comme sa place à la cour, son identité reste encore à découvrir.

La grâce mystérieuse qui émane de notre portrait, d'un coloris étonnamment sobre et éteint, tout en reflets mats des étoffes et des pierreries, en fait l'un des tableaux les plus captivants des Beaubrun.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Jacques Wilhelm, « Quelques œuvres oubliées ou inédites des peintres de la famille Beaubrun », *Revue de l'Art*, 1969, n° 5, p. 19-32.
- Georges Wildenstein, « Les Beaubrun », *Gazette des Beaux-Arts*, 1960, 56, p. 261-274.
- Dominique Brême, Emmanuel Coquery et al., *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, cat. exp. Nantes et Toulouse, 1997.

¹ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1725, t. IV, p. 333 sq.

² Novembre 1663 (*Correspondance administrative de Colbert*, t. IV, n° 4, p. 533).



Ill. 2.
Charles et Henri Beaubrun
Portrait de la Grande Mademoiselle
1655. Huile sur toile. 109 x 88 cm
Madrid, Museo del Prado, inv. P02231



Simone PIGNONI

(Florence, 1611-1698)

7 | L'IMMACULÉE CONCEPTION
AVEC LES SAINTS NICOLAS, CATHERINE, PAUL, ÉTIENNE
ET LES ANGES MUSICIENS
(MODELLO POUR LE RETABLE DE SAN NICCOLÒ À FLORENCE)

1675

Huile sur toile

117 x 87 cm

Provenance

- Collection Guy et Christiane de Aldecoa, Paris.

Exposition

- 1989, Charenton-le-Pont, Pavillon Antoine de Navarre, Hôtel de Ville, *Le XVII^e siècle en Europe, Peintres du baroque et l'influence de l'Italie*, cat. par Giuseppe Cantelli, cat. 15, repr. p. 36-37 (comme *Assomption de la Vierge*).

Bien que le tableau de l'*Immaculée Conception* de Simone Pignoni, réalisé pour l'église San Niccolò de Florence, soit aujourd'hui perdu, Rodolfo Maffei a identifié notre œuvre comme étant le *modello* de cette peinture grâce à la commande de 1675, qui en détaille les personnages et la composition. Destinée au maître-autel de San Niccolò, l'œuvre devait représenter la Vierge en gloire avec le saint évêque titulaire de l'église et d'autres saints. Son sujet embrassait les préceptes de la Réforme catholique défendant la sainteté de la Vierge avec la réaffirmation, en 1661, par le Pape Alexandre VII, de la naissance immaculée de Marie.

Suivant l'iconographie propre à ce thème qui se développe à l'époque, la Vierge est représentée au centre, enveloppée d'un nimbe et écrasant le croissant de Lune, symbole de corruption. Le lien entre sa naissance sans péché et son rôle de future Mère de Dieu est souligné par sa position : tête baissée, mains croisées sur la poitrine comme équivalent symbolique du *Fiat* de l'Incarnation, elle montre son assentiment à la volonté divine.

L'ample mouvement déictique de saint Nicolas, accentué par les ondulations de sa chape, attire l'œil vers la Vierge, tandis qu'à l'angle opposé, sainte Catherine, à genoux, la salue dans une position que l'on retrouve dans une autre toile de Simone Pignoni (*Sainte Catherine d'Alexandrie*, collection particulière). Saint Etienne, tenant l'une des pierres de sa



Ill. 1.
Simone Pignoni.
Sainte Dorothée.
Huile sur toile. 86 x 72,5 cm.
Collection particulière.





lapidation, et saint Paul, ses épîtres à la main, symbolisent les fondements de l'Église : les martyrs et les théologiens.

Dieu le père, inspiré de Palma le Jeune (par exemple dans *La rencontre de saint Joachim et sainte Anne*, église San Geremia, Venise), se penche, accompagné par l'Esprit Saint, pour désigner la Vierge. Autour de lui, un vibrant concert céleste prend place, avec les groupes d'anges dans les nuées qui accordent luth et basse, les chanteurs inclinés en avant, et les angelots couleur de nuages faisant la transition entre les registres supérieur et inférieur.

De ses voyages dans le Nord de l'Italie, au contact des écoles bolonaise et lombarde, l'artiste a gardé l'usage d'une gamme de couleurs vives renforcée par la lumière ondulante sur les drapés. Simone Pignoni soigne le rendu des tissus précieux, de la délicate transparence du voile de Marie, à la lourde chape épiscopale aux reflets soyeux, et au vêtement damassé de sainte Catherine, similaire à celui de *Sainte Dorothée* (ill. 1, Simone Pignoni, collection particulière).

Outre le coloris et la matière, l'artiste reprend des modèles présents dans d'autres de ses toiles pour trouver la composition la plus adéquate. Ainsi la sainte Catherine n'est pas sans rappeler la sainte Lucie dans la *pala* de Castelfranco di Sopra, contemporaine de l'œuvre de San Niccolò. De même, dans la figure de la Vierge, on reconnaît une autre Vierge de Pignoni, la *Madone à l'Enfant avec saints François et Barnabé* (ill. 2, sacristie de l'église San Niccolò, Florence), œuvre datée de 1670. Le schéma pyramidal de la mise en place avec Marie et les saints est une forme que l'on trouvait déjà pour la *Madone*. Cette organisation, renforcée par l'éclairage et animée par les gestes éloquents des personnages, invite les spectateurs à la dévotion.

Élève de Francesco Furini, Pignoni suivit le style du maître tout en cherchant à en réinventer les compositions. Sa carrière s'épanouit pleinement après la mort de Furini en 1646. L'exécution très brillante et lumineuse de notre *modello* de 1675 est représentative de la maturité du peintre.



Ill. 2.

Simone Pignoni.

Madone à l'Enfant avec saint François et saint Barnabé.

Huile sur toile. 190 x 140 cm.

Florence, Sacristie de l'église San Niccolò.

Les grandes dimensions de ce tableau nous invitent, néanmoins, à le considérer comme une œuvre autonome, que ne caractérisent déjà plus le format et la technique d'une esquisse. En effet, par la qualité, Pignoni se rapproche ici de ses meilleures œuvres : du *Mariage mystique de sainte Catherine* (Lwell, Lulworth Castle, sir Joseph Weld Collection) à la *Bethsabée au bain* (Prato, Galleria di Palazzo degli Alberti), jusqu'à la paire de toiles avec *Rachel et Jacob*, *Ruth et Booz* (Florence, collection particulière) qui, par le format moyen, et les traits des physionomies, sont particulièrement proches de notre peinture. Les éléments stylistiques de ces tableaux font écho à ceux de l'œuvre la plus célèbre de Pignoni, la *pala* pour l'autel Guicciardini dans Santa Felicita, représentant l'*Aumône de saint Louis de France* qui fut dévoilée au public le 30 avril 1682.

Ainsi notre toile, rare représentation de la Vierge de l'Immaculée Conception chez Pignoni, est un beau témoignage de la maîtrise picturale de l'artiste florentin.

M.L.M.

Bibliographie de l'œuvre

- Francesca Baldassari, *Simone Pignoni (Firenze 1611-1698)*, Turin, Artema, 2008, cat 110, p. 164-165.
- Christiane de Aldecoa, « Parcours d'un tableau de Simone Pignoni (Florence 1611-1698) ». *Précision* : « La Vierge de l'Immaculée Conception avec les saints Nicolas de Bari, Catherine, Paul, Etienne et les anges musiciens », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n° 7, 2009, p. 127-128.
- Rodolfo Maffei, « Ritratto di Simone Pignoni », *Proporzioni, Annali della fondazione Roberto Longhi*, V, 2004, p. 87-124, repr. fig. 121.





Jean RAOUX
(Montpellier, 1677 - Paris, 1734)

8 | DEUX JEUNES FEMMES SE REGARDANT DANS UN MIROIR

Circa 1730

Huile sur toile ovale mise au rectangle au XIX^e siècle
61 x 78 cm

Provenance

- Collection Guy et Christiane de Aldecoa, Paris.

Œuvre en rapport

- Version autographe plus grande, *Jeunes filles au miroir* (105 x 128 cm, Mauguio, collection particulière ; voir Hilaire, Zeder, p. 197, n° 35, repr.)

Deux jeunes femmes, l'une blonde, en robe bleu ciel, l'autre brune, en corsage jaune moutarde et jupe cramoisie, se mirent dans une glace avec calme, non sans un soupçon de satisfaction et de curiosité. Venant de droite, du côté de la blonde, la lumière s'épand en reflets sur le satin de sa robe, traverse les délicates perles qui entourent son cou fin, rougit ses joues, caresse ses cheveux et vient rebondir sur le miroir pour éclairer les doux visages et les gorges blanches, puis disparaître dans l'opacité du fond brun. Seul un drapé ocre suggère un intérieur, donnant à la toile un caractère sinon de portrait – car les visages des deux coquettes ne sont pas individualisés –, du moins d'allégorie, mais lui ôtant toute banalité d'une scène de genre.

Cette lecture, plus poétique que réaliste, de notre tableau est corroborée par le peu d'accessoires et la simplicité de la mise des deux jeunes femmes. En outre, le format initial ovale et allongé de la toile et un très léger effet *da sotto in su* confirment qu'il s'agit d'un élément de décor, sans doute un dessus de trumeau plutôt qu'un dessus de porte. Surmontant autrefois un vrai miroir, notre œuvre prenait alors tout son sens, apportant une pointe d'esprit à un décor raffiné d'une demeure française de la Régence. Cependant, ces allusions à la brièveté de la beauté et de la jeunesse restent discrètes, et paraissent diluées dans le charme et la grâce du tableau propres à l'art de Jean Raoux.

On reconnaît en effet ici aisément la main de cet artiste qui sut réunir dans sa peinture le *colorito* vénitien, la thématique flamande, la lumière hollandaise et la gracilité française de la fin du règne de Louis XIV. Élève d'Antoine Ranc à Montpellier et de Bon Boullogne à Paris, il

remporta le premier prix de l'Académie en 1704 ce qui lui permit de faire un long séjour en Italie. À Venise, il devint proche de Philippe de Vendôme, grand prieur de l'ordre de Malte. Grâce à la protection du prince, Raoux put, à son retour à Paris en 1711, loger à la commanderie du Temple. Reçu à l'Académie en 1717 comme peintre d'histoire avec *Pygmalion amoureux de sa statue* présenté le même jour que le *Pèlerinage à Cythère* de Watteau, Raoux, aux dires d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, « devint à la mode » : « on lui demandoit des portraits, des dessus de porte, & de petits sujets tirés de l'histoire & de la fable [...] et des sujets de caprice qui font voir une femme qui lit un papier, qui cachette une lettre, une jeune fille qui représente le silence [...], une belle qui chante¹. »

En 1719, Philippe de Vendôme démissionna de sa charge au profit de Jean Philippe d'Orléans, fils naturel du Régent, et s'installa dans un hôtel rue de Varenne. Il y fut suivi par Raoux qui demeura rue de Varenne jusqu'à la mort de son



Ill. 1.

Jean Raoux.

Le Duo.

Vers 1725. Huile sur toile. 98 x 128 cm.

Collection particulière.



bienfaiteur en 1727, puis revint au Temple, rappelé par le Grand Prieur d'Orléans. C'est à la demande de ce dernier que l'artiste orna les appartements du palais Prieural du Temple de plusieurs tableaux : « des demi-figures de Vestales, deux filles regardant dans un miroir, un paysan portant des figues qu'une bergere veut avoir, deux chanteuses qui tiennent un livre de musique, & plusieurs Arts & Sciences personnifiées, telles que l'Astronomie, la Géométrie, l'Histoire, la Musique, qui étoient placées dans les lambris du salon². »

Notre composition est le reflet de celle peinte pour le Grand Prieur d'Orléans, de dimensions plus grandes et non localisée, à l'inverse de son pendant, *Le Duo*, conservé aujourd'hui dans une collection particulière (ill. 1). On connaît par ailleurs une autre paire de toiles, de taille comparable à celles du Temple et également en mains privées : l'une est une réplique du *Duo*, tandis que l'autre est une reprise quasi littérale de notre tableau. Raoux avait l'habitude de peindre plusieurs versions de ses œuvres les plus réussies. Pourtant, outre quelques détails insignifiants comme la présence d'un fauteuil derrière la jeune femme en bleu, c'est le sujet même qui s'y avère très différent et narratif. En effet, dans cette peinture, la femme blonde est en train d'arranger un petit bouquet de fleurs sur son corsage : elle observe le résultat dans le miroir tenu par la brune qui n'est qu'une servante, ce dont témoigne la sobriété de sa tenue qui contraste avec le luxe de la robe bleue. *A contrario*, dans notre toile, les deux compagnes portent des vêtements assez semblables et la jeune femme en bleue pose sa main droite sur l'épaule de celle qui apparaît comme une tendre amie.



Ill. 2.
Jean Raoux,
L'Allégorie de la Musique.
1730. Huile sur toile. 120 x 117,5 cm
Potsdam, Châteaux et jardins de Brandebourg

L'hypothèse est séduisante de voir dans notre version la reprise plus exacte de la composition peinte pour le palais prieural. En effet, la paire semble avoir été dissociée très tôt, puisque *Le Duo* apparaît déjà seul dans la vente Vassal de Saint-Hubert du 17 janvier 1774 : « tableau connu sous la dénomination de la blonde & de la brune, remarquable par des effets de lumière admirables » (lot 81). On imagine plus facilement un pendant qui reprend cette idée d'une douce complicité entre « la blonde & la brune », plutôt que d'une subordination. Par ailleurs, la facture moelleuse de notre toile, son caractère laconique et sa grande poésie rappellent non seulement *Le Duo*, mais plus encore *L'Allégorie de la Musique* provenant également du Temple (ill. 2).

Notre tableau s'inscrit dans toute une série d'œuvres de Raoux très recherchées de son vivant et mettant en scène des jeunes femmes au miroir, coquettes ou contemplatives, représentées seules ou accompagnées d'une servante, en pied ou en buste (ill. 3). Issu de la peinture de genre du Nord, ce thème prit chez Raoux une consonance nouvelle, fondée sur un subtil jeu de lumière, de reflets, d'ombres et de transparences. Avec son modelé tout en finesse et son fondu des couleurs, la toile que nous présentons en offre l'un des exemples les plus aboutis et sensibles.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Michel Hilaire, Olivier Zeder et al., *Jean Raoux, 1677-1734, un peintre sous la Régence*, cat. exp. Montpellier, Musée Fabre, Somogy, 2009.

¹ Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, t. IV, p. 377.

² *Ibid.*, p. 380.



Ill. 3.
Jean Raoux,
Jeune fille au miroir.
Vers 1720-1730. 80 x 64 cm.
Londres, Wallace Collection, inv. P128



François BOUCHER

(Paris, 1703-1770)

9 | PORTRAIT D'UN MUSICIEN TENANT UN VIOLON

Circa 1745

Huile sur toile

Signé *f. Boucher* sur l'encrier

81 x 65 cm

Beau cadre en bois sculpté et doré à décor de coquilles et queues de cochon d'époque Louis XV

Provenance

- Collection Casimir Perrin, marquis de Cypierre (1793-1844), Paris.
- Sa vente, Paris, M^e Bonnefons-Delavialle, 10 mars 1845, lot 19 (« Portrait d'homme tenant un violon. On dit que c'est le portrait de Rameau. Signé »), acquis pour 83 francs.
- Collection Charles Méra, Lyon.
- Sa vente, Lyon, M^e Rouillet, 8 février 1886, lot 18 (« Beau Portrait de musicien. Signé. Sur toile. Cadre sculpté. 79 x 64 cm), acquis pour 1 180 francs.
- Collection particulière, France.
- Vente Paris, Palais Galliera, 3 décembre 1969, lot 45.
- Vente Sotheby's, Monaco, 26 octobre 1981, lot 560.

Exposition

- 1983, New York, Galerie Didier Aaron, n° 11.

Le portrait peint est un genre auquel Boucher sacrifie peu. Ses portraits de femmes – et particulièrement ceux de madame de Pompadour – et quelques portraits d'enfants – comme ceux d'Alexandrine Lenormant d'Étiolles ou du duc d'Orléans – sont cependant célèbres. Les portraits d'hommes de sa main sont beaucoup plus rares. Le plus spectaculaire récemment réapparu est celui de Sireul qui n'est pas une toile mais un dessin au pastel (*ill. 1*). Cette technique d'une mise en œuvre facile permet de rendre avec sobriété le raffinement du collectionneur ami du peintre, sans pour autant le contraindre à de longues séances de pose.

Les teintes sourdes adoptées ici qui rappellent d'ailleurs les chromatismes du pastel évoqué plus haut, et la mise en page à mi-corps, confirment le choix d'un portrait intimiste. L'éclat des yeux du musicien, son demi-sourire, le bas de son visage un peu lourd avec des rides bien marquées montrent la maîtrise de l'artiste en même temps qu'une réelle familiarité avec son modèle. Les effets sont discrets et efficaces : aux blancs éclatants de la perruque, du jabot, des manchettes de dentelle répond le velours sombre du costume. Le regard est conduit sans équivoque vers la partition et vers le violon, seul élément traité dans



Ill. 1.
François Boucher.
Portrait de Jean-Claude Gaspard de Sireul.
Signé et daté de 1761.
Pastel. 31,5 x 23 cm. Collection particulière.



une teinte chaude. Dans le détail, l'aisance du pinceau très visible dans le traitement des blancs, la profondeur des noirs que Boucher est l'un des rares artistes à savoir bien utiliser, l'aspect spatulé des doigts très longs, le poignet à peine trop souple désignent une œuvre de la maturité, qui ne peut donc être antérieure aux années 1745.

L'identité du modèle reste controversée. Les noms de Jean-Philippe Rameau, de Jean-Jacques Rousseau et de Francesco Gemignani ont été avancés. Celui de Rameau est généralement retenu en raison des liens l'unissant à François Boucher probablement dès les années 1735 car tous deux appartiennent au Caveau, « société bachique et chantante » installée depuis 1732 rue de Buci. Cette même société met aussi Boucher en relation avec le contre-ténor Jélyotte dont il a fait un portrait, avec les écrivains Piron, Fuzelier qui donne le livret des *Indes galantes* de Rameau jouées pour la première fois en 1735, avec Pannard, Gallet, Collé, et les Crébillon père et fils, qui tous feront travailler l'artiste. Mais les liens sont si proches entre Rameau et Boucher que même les instruments paraissent utilisés dans les peintures de l'un de la même manière que dans les partitions de l'autre. Ainsi par exemple dans ces années 1735-1740, Rameau utilise la flûte traversière dans *Hyppolyte et Aricie* ou dans *Castor et Pollux* pour la scène des ombres heureuses, là où Boucher va employer la flûte traversière dans le palais éphémère de l'Amour dans lequel Psyché est reçue. Une lettre à Bachaumont montre qu'il s'agit bien d'un choix de l'artiste pour donner à sa composition destinée à une tapisserie une tonalité particulière. En ces années 1735-1740, les œuvres de Boucher sont véritablement mises en musique par des instruments toujours adaptés à la scène qu'ils représentent¹.

Les liens entre Boucher et Rameau ne se démentent pas pendant toute leur vie : en 1764, on trouve encore Boucher fournissant les décors pour la reprise de l'opéra *Castor et Pollux*. Il peut donc avoir fait ce portrait du compositeur dans les années 1745. Il reste à savoir si ce tableau donne de Rameau des traits proches de ceux de son buste par Caffiéri exposé au Salon de 1765 et conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon (*ill. 2*). Cet exercice de la ressemblance dans les portraits peints est toujours difficile. La présence discrète d'une plume posée sur la table près du musicien peut indiquer plutôt un compositeur, la partition si elle est identifiée pourrait aussi donner des indices supplémentaires et confirmer cette hypothèse d'un portrait de Rameau.

Mais qu'il nous soit permis d'en avancer une autre. Elle tient compte de la rareté de ces portraits d'hommes dans l'œuvre de Boucher, de la familiarité évidente de Boucher

avec son modèle, de la bienveillance avec laquelle il le regarde, et du fait que ce modèle a le temps de poser pour lui. Par son mariage le 21 avril 1733, avec Marie-Jeanne Buzeau, dont les talents de cantatrice étaient reconnus, François Boucher est entré dans une famille de musiciens de l'Académie royale de musique. Peut-être s'agit-il tout simplement de l'un d'entre eux.

Françoise Joulie

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- A. Michel, L. Soullié, Ch. Masson, *François Boucher*, Paris, s.d. [1906], p. 1061, 60, n° 1080.
- Pierre de Nolhac, *François Boucher, premier peintre du roi*, Paris, 1907, p.172.

¹ Voir à ce sujet F. Joulie, « De l'allégorie au sentiment : caractères, métiers et société chez François Boucher », dans *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes, Presses universitaires, 2009, p. 391-412.



Ill. 2.
Jean-Jacques Caffiéri.
Buste de Jean-Philippe Rameau.
1760. Terre cuite
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 1094



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

10 | LA BARQUE DE PLAISIR

Circa 1725

Huile sur toile

74,6 x 93,7 cm

Beau cadre en bois sculpté et doré à décor de coquilles, agrafes et queues de cochon d'époque Louis XV

Provenance

- Collection J. W. G. Dawis, Esq., Londres.
- Sa vente, Paris, m^e Lechat, 25 février 1869, lot 55 (comme *Les baigneuses*, « magnifique et important tableau du maître », adjudgé 4 000 francs).
- États-Unis, collection particulière.

Exposition

- New York, 2000, Berry-Hill Galleries, *Visions and Vistas*, s. n. (cat. par Robert B. Simon).

Œuvre en rapport

- *Départ pour Cythère (La Barque de plaisir)*, réplique autographe, 62,5 x 79 cm, non localisée (anc. collection Alfred de Rothschild, Londres, en 1884 ; exposé à la Royal Academy, 1896, n° 77 ; voir Ingersoll-Smouse, 1928, n° 70, fig. 166).

Suivons l'Amour, c'est lui qui nous mène...

Le Théâtre change en cet endroit, & représente les Jardins de Cythère dans les ailes, avec une Mer dans le fond. Il paroît une barque remplie de Pelerins & de Pelerines de Cythère conduite par deux Amours.¹

Le 30 juillet 1712, Watteau fut agréé à l'Académie royale en s'engageant, comme il était de règle, de présenter bientôt un morceau de réception dont le sujet fut exceptionnellement laissé « à sa volonté ». Rappelé encore à l'ordre en janvier 1717, l'artiste livra sept mois plus tard son « *Pèlerinage à l'isle de Cithère* » (Paris, musée du Louvre, inv. 8525), aussitôt rebaptisé par les académiciens « *une feste galante* » afin de justifier la réception de Watteau comme « peintre de fêtes galantes » : c'est ce même « talent particulier des fêtes galantes » qui permit l'entrée à l'Académie, en 1728, de son compatriote et élève, Jean-Baptiste Pater.

Rapidement peint, le célèbre tableau de Watteau avait été longuement mûri. En témoigne son *Ile de Cythère* de 1709 aujourd'hui conservé à Francfort et peint (ill. 1). Plus théâtrale et statique, cette toile offre aux pèlerins non pas une gondole dorée richement sculptée, mais une barque à baldaquin surmonté des symboles de l'Amour : deux torches croisées, l'une allumée et l'autre éteinte.



Ill. 1.

Antoine Watteau.

L'isle de Cithère.

Vers 1709-1710. Huile sur toile. 43,1 x 53,3 cm.

Francfort, Städtisches Kinstitut.

Une vingtaine d'années plus tard, cette embarcation élégante réapparaît chez Pater dans le tableau que nous présentons. Ornée de fleurs et d'un blason frappé d'un cœur rouge, elle occupe une bonne partie de la composition, offrant à l'artiste toute sorte de possibilités pour disposer ses personnages : debout sous la tente, allongés dans la barque,



assis sur le bord à tremper les pieds dans l'eau, marchant sur la planche qui relie le bateau à la rive ou encore badinant dans la rivière. À l'exception de la barque de l'Amour, rien ne rappelle ici le pèlerinage sur l'île de Cythère. Aucun petit Cupidon ne volète près des amants, aucune statue de Vénus ne vient sanctifier les lieux et les vêtements des protagonistes ne sont pas ceux de pèlerins. Dans cette assemblée, on ne compte d'ailleurs que trois couples, et ni eux, ni les cinq femmes sans chevalier servant ne manifestent nulle intention de partir. Enfin, si les hommes sont bien vêtus « à l'espagnole » de vestes à collerettes et de bérêts, leurs compagnes portent des habits à la mode de l'époque, des robes à la française aux plis Watteau, ou, pour les baigneuses, des chemises.

Il est possible que Pater ait peint un *Débarquement à Cythère* plus respectueux du mythe d'une île d'Amour qui vit naître Vénus, à moins que ce tableau connu seulement d'après les descriptions dans les catalogues de ventes et non localisé depuis le XIX^e siècle, ne soit tout simplement une reprise de la toile de Watteau². Ici, le sujet est traité d'une manière très différente et personnelle, comme une véritable fête galante qui se passe de toute référence mythologique et qui, chez Pater, comprend bien souvent des baigneuses.

Ce motif de jeunes femmes nues ou en chemise qui se baignent en présence des hommes, constitue le côté le plus personnel de son art, celui où il se dégage le plus de l'influence de son maître et qui fut le plus recherché par les amateurs. En effet, si la conception de notre *Barque de plaisir* n'est pas sans rappeler *Les Plaisirs du bain* peints à la même époque par son rival, Nicolas Lancret (Musée du Louvre, inv. RF 1990-20), toute notion d'« observation à la dérobée » y est absente, puisque les jeunes femmes de Pater ne se cachent pas et sont nullement effarouchées par les regards masculins qu'elles paraissent ignorer, voire desquels elles se jouent. Il ne faut pourtant pas exagérer le côté libertin de ce tableau d'un charme léger et d'une grâce insouciant, fait pour divertir et amuser, sans chercher à provoquer : contrairement à d'autres compositions autour des baigneuses de Pater (*ill. 2*), elles restent ici plutôt sagement vêtues. Toute la volupté raffinée du XVIII^e siècle flotte dans cette scène.

La virtuosité artistique de Pater se révèle ici avec force, permettant de dater notre toile de sa dernière période, marquée par une création effrénée totalement affranchie de l'influence de Watteau. Ce sont les arbres ondulants aux frondaisons compactes, l'eau opaque, les lointains vagues et mélancoliques parsemés de villages fortifiés venus de la peinture flamande, la composition pyramidale et concentrée au premier plan, la lumière chaude et diffuse, les contours

soutenus ou le pinceau descriptif et alerte. La palette délicate est conçue comme une partition musicale avec une mélodie de bruns, de verts et de bleus et des accords nés d'une juxtaposition de teintes plus soutenues dans les vêtements des protagonistes. Avec leurs poses inclinées et leur gestuelle animée et variée, ceux-ci constituent des types distincts qui ne se rencontrent que dans l'œuvre de Pater. Certains proviennent d'autres compositions, comme le couple à l'extrême droite qui occupe la même position dans *Les Baigneuses* connues par plusieurs versions (*ill. 2*), mais la plupart semblent créées spécialement pour *La Barque de plaisir* dont le succès est attesté par l'existence d'une réplique autographe, de dimensions plus petites et avec de nombreuses variantes.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Florence Ingersoll-Smouse, *Pater*, Paris, Les Beaux-Arts, 1928, p. 46, n° 98 (comme *Promenade sur l'eau*).

¹ « Le Remouleur d'Amour. Pièce d'un acte, représentée par les Marionnettes Etrangères à la Foire de S. Germain 1722 », *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent*, Paris, 1724, t. V, p. 80.

² Ingersoll-Smouse, 1928, n° 91.



Ill. 2.
Jean-Baptiste Pater.
Les Baigneuses.
Vers. Huile sur toile. 49 x 59 cm.
Stockholm, National Museum, inv. NM 874







François BOUCHER
(Paris, 1703-1770)

11 | ALPHÉE ET ARÉTHUSE PAN ET SYRINX

1761

Deux huiles sur toiles en tondo remontées sur châssis rectangulaires, formant pendant
D. 27 cm chaque

Provenance

- Joseph François Varanchan (Varenchan) de Saint-Geniès (1723-après 1797), maître d'hôtel de Marie-Joséphine de Savoie, comtesse de Provence, Paris.
- Sa vente, Paris, hôtel d'Aligre, Chariot commissaire-priseur et Paillet expert, 29-31 décembre 1777, lot 3 (« Deux tableaux de forme ronde & faisant pendant ; l'un représente Pan & Sirinx : ces morceaux, esquissés d'un grand mérite, sont connus pour être les premières pensées de ceux qui étoient dans le cabinet de feu M. Randon de Boisset ; diametre 9 pouces 6 lignes. T[oile] »).
- Vendus 410 livres 4 sous à Antoine-Charles Dulac (1729-1811), peintre et marchand de tableaux, Paris.
- Sa vente, Paris, hôtel d'Aligre, Chariot commissaire-priseur et Paillet expert, 30 novembre 1778, lot 163 (« Peint sur toile, diametre 9 pouces. Deux tableaux de la touche la plus spirituelle & d'un bon ton de couleur ; l'un représente Pan & Syrinx, l'autre Alphée & Aréthuse »).
- Vendus 451 livres à Petit.
- Vente anonyme, *Cabinet d'un amateur étranger*, Paris, rue des Jeuneurs, Laneuville et Jousserand experts, 21 novembre 1822, lots 88 et 89 (« Deux tableaux de forme ronde formant pendants, représentant l'un Pan et Syrinx, l'autre, Alphée et Aréthuse, touchés avec goût, toile 10 p. 3 l. de diamètre »).
- Collection Willy Blumenthal, Paris.
- Acquis par la galerie André Weil, Paris, en février 1935.
- France, collection particulière.
- Vente Christie's, Paris, 26 juin 2003, lot 78.
- France, collection particulière.

L'année 1777 fut faste pour le marché de l'art parisien avec notamment les dispersions des collections de Pierre-Louis-Paul Randon de Boisset et du prince de Conti, et elle s'achevait par la mise aux enchères, à l'hôtel d'Aligre, d'un cabinet anonyme d'une richesse inouïe. Dans la préface du catalogue de vente, Alexandre-Joseph Paillet louait le goût du propriétaire qui avait réuni « les plus belles esquisses et les plus beaux dessins d'un de nos premiers Peintres toujours regretté et recherché davantage depuis qu'il n'est plus [François Boucher] », ainsi que « beaucoup des pensées d'un de ses Elèves, devenu célèbre sans lui ressembler [Fragonard] ». On y trouvait en effet, les esquisses de Boucher pour *Les Forges de Vulcain* et *Les Trois Grâces supportant l'Amour*, plusieurs tableaux importants de Fragonard dont le *Cavalier vêtu à l'espagnole*, une esquisse du célèbre *Verrou*, le *Baiser maternel*

et le *Lion*, mais également des œuvres de Hubert Robert, Francesco Casanova, Brenet ou Lagrenée.

Les notes manuscrites apposées sur trois des exemplaires conservés identifient ce fervent admirateur des maîtres galants sous le nom de « Varanchan », qui, en 1777, était porté par les deux frères Varanchan de Saint-Geniès : Louis (1719-1796), fermier général, et Joseph François, maître d'hôtel ordinaire de la comtesse de Provence (épouse du futur Louis XVIII). Les recherches de Philippe Alasseur ont démontré qu'il s'agissait sans aucun doute de Joseph François et que l'aspect fouillis du catalogue qui peut faire penser à une vente posthume, s'explique par l'urgence de la situation de l'amateur : en mars 1777, il se retira de la cour, résigna sa charge en faveur de son fils et partit en Espagne¹.







Achetés selon toute vraisemblance par Joseph François directement auprès du maître, nos deux *tondi* étaient présentés dans le catalogue de sa vente comme préparatoires aux compositions venues sur le marché quelques mois auparavant lors de la vente Randon de Boisset et acquises par Ange-Joseph Aubert, joaillier du roi et fournisseur de Marie-Antoinette. Il s'agissait de deux des quatre petites toiles réalisées par François Boucher en 1761 pour Randon de Boisset sur les sujets issus des *Métamorphoses* d'Ovide : *Pan et Syrinx*, *Alphée et Aréthuse*, *Cupidon et Psyché* et *Danaë*. La même année, le maître en exposa deux au Salon : *L'Avant-coureur* du 31 août 1761 assurait à ses lecteurs que « le pinceau gracieux de M. Boucher se fait sentir dans deux médaillons »³.

Bien identifiés dans tous les catalogues de vente, nos esquisses correspondent à *Pan et Syrinx* et à *Alphée et Aréthuse*, deux mythes très semblables et qui se prêtent idéalement à une interprétation subtilement érotisée. Le premier tondo met en scène Pan, né moitié homme, moitié bouc, épris de Syrinx, l'une des nymphes de Diane. Cherchant à échapper aux ardeurs de Pan, Syrinx se réfugia près de Ladon, dieu fleuve, qui la transforma en roseaux. Le second tondo traite des amours moins célèbres d'Alphée, dieu du fleuve d'Élide, fils d'Océan et de Téthys et amoureux de la nymphe des bois Aréthuse. Celle-ci appela Diane à son secours au moment où le dieu allait la saisir et devint aussitôt un nuage.

À chaque fois, Boucher oppose trois personnes : l'amoureux trop pressant, la nymphe et son protecteur. Ce n'est ni la transformation qui l'intéresse ni la poursuite, mais la confrontation, dans un espace circulaire et complexe, d'un corps diaphane et idéal de la nymphe et de celui, musculeux et sombre, d'un dieu. Tout n'est que prétexte à la célébration du corps de la femme et de sa plastique. Tout le reste – eaux, nués, végétaux, Diane ou Ladion s'opposant à Alphée ou à Pan – devient un cadre à ces figures brillamment cernées. La touche est fluide et la main rapide, mais ces peintures ne sont pas des esquisses à proprement parler, condamnées à demeurer dans l'atelier de l'artiste. Leur fini les destine à un amateur capable d'apprécier la précision du geste, l'exactitude de la lumière et l'épanouissement de la couleur.

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

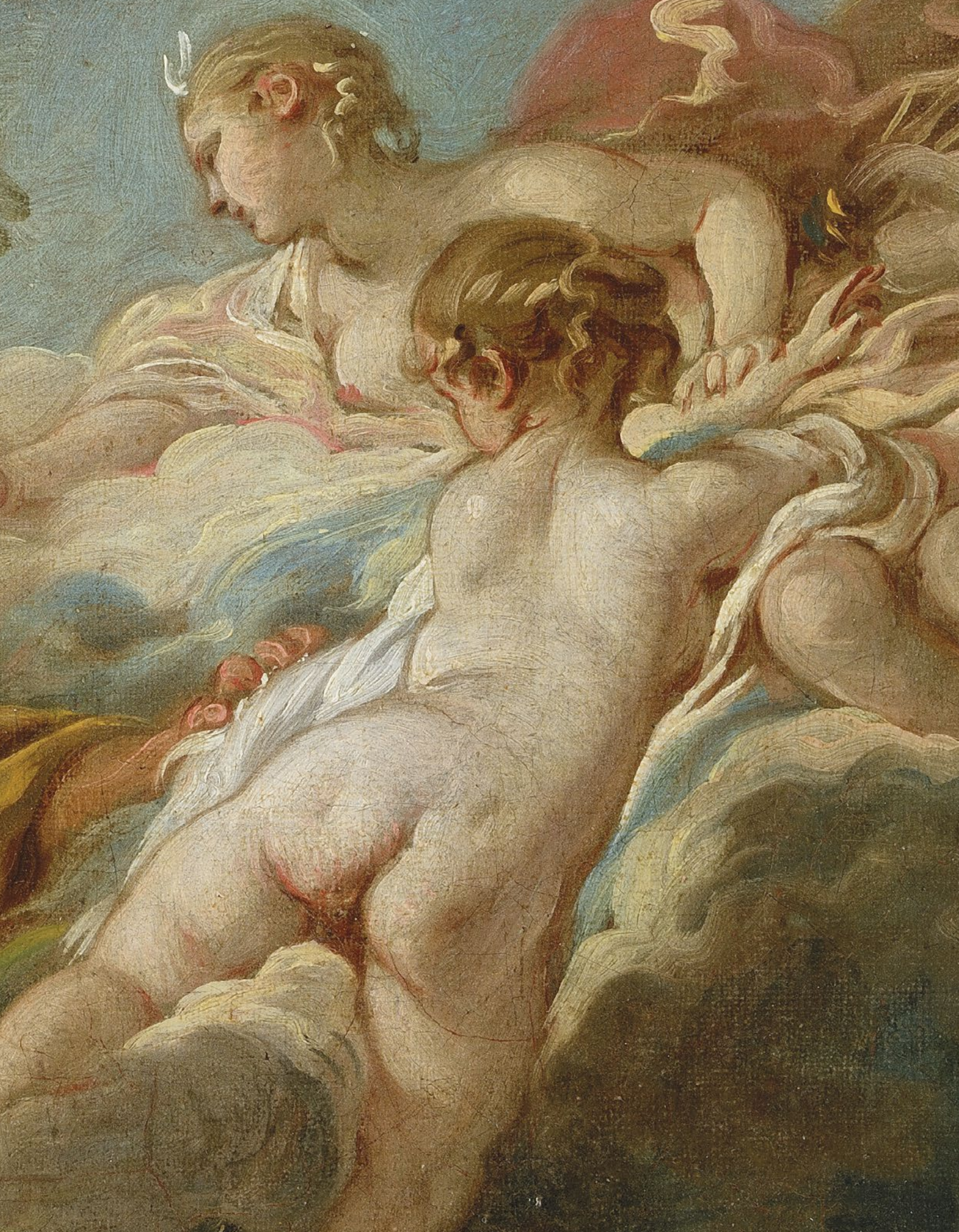
- Pierre de Nolhac, *François Boucher*, Paris, 1907, p. 110, 120.
- Alexandre Ananoff, *François Boucher*, Paris, 1976, vol. II, p. 213, n^{os} 548 et 549 (comme disparus).
- Alexandre Ananoff et Daniel Wildenstein, *L'Opera completa di Boucher*, Milan, 1980, n^{os} 579/1 et 580/2 (comme perdus).
- Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard, life and work*, New-York, 1988, p. 82, 252.
- Philippe Alasseur, « Varanchan, collectionneur d'art au XVIII^e siècle : tentative d'identification. Sa vente du 29 au 31 décembre 1777 », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2012, n^o 10, p. 101, 105, n^o 3, repr.

¹ Alasseur 2012, p. 98-111.

² Vente après décès de la collection Aubert, 2 mars 1786, lot 54 ; puis collection Guyard de Tours, 1827. Ces tableaux ne sont plus localisés depuis.

³ *L'Avantcoureur*, n^o 35, 31 août 1761, p. 555. Le livret ne détaille pas les « Pastorales et paysages » envoyées par Boucher, toutes classées sous le numéro 9.





François BOUCHER

(Paris, 1703-1770)

12 | **PORTRAIT D'ALEXANDRINE-JEANNE
LE NORMANT D'ÉTIOLLES (1744-1754),
FILLE DE LA MARQUISE DE POMPADOUR,
JOUANT AVEC UN CHARDONNERET**

1749

Huile sur toile

Signé et daté sur la cage *f. Boucher 1749*

53 x 45 cm

Provenance

- Collection Georges Mühlbacher († 1906), Paris.
- Sa vente, Galerie Georges Petit, 15-18 mai 1899, lot 6, repr.
- Acquis par Ludwig Deutsch, peintre (1855-1935), Paris, pour 85 000 fr.
- France, collection particulière.

Exposition

- 1932, Paris, Galerie Charpentier, *François Boucher (au profit de la Fondation Foch)*, n° 95.

Avant de devenir Madame de Pompadour, la belle Jeanne-Antoinette Poisson était Madame d'Étiolles, ayant épousé, le 9 mars 1741, le neveu et héritier de son tuteur, Charles-Guillaume Le Normant : la seigneurie d'Étiolles près de Corbeil-Essonnes étant leur cadeau de mariage. Le couple eut d'abord un fils, Charles Guillaume Louis, né à la Noël 1741, mais qui mourut sans avoir atteint l'âge d'un an. Trois ans plus tard, en été 1744, soit un an après la probable première rencontre entre la jeune châtelaine d'Étiolles et Louis XV dans la forêt de Sénart et six mois avant le célèbre Bal des ifs à Versailles qui marqua réellement le début de leur relation, Jeanne-Antoinette donna naissance à une fille, prénommée Alexandrine-Jeanne et baptisée le 10 août à Saint-Eustache à Paris. La séparation du couple d'Étiolles fut prononcée le 15 juin 1745 : Jeanne-Antoinette, qui allait recevoir le marquisat de Pompadour quelques jours après, obtint la garde d'Alexandrine et l'amena avec elle à Versailles.

La petite fille fut le bonheur de sa mère et son réconfort dans le monde de la cour souvent cruel où la favorite évoluait désormais. Vive, intelligente, charmante, Alexandrine demeura auprès d'elle jusqu'à ses cinq ans et leur

tendre complicité inspira à François Guérin deux huiles sur zinc représentant chacune une « Dame en habit du matin » avec un petit enfant jouant à ses côtés, que la favorite légua à son frère, le marquis de Marigny (collection particulière). En 1749, pour parfaire son éducation, Alexandrine fut placée au couvent des Dames de l'Assomption, situé rue Saint-Honoré à Paris et réservé aux jeunes filles appartenant à la plus grande noblesse. Les religieuses lui témoignaient de grands égards et l'appelaient par son nom de baptême, privilège réservé aux princesses du sang. Fière de sa fille qui avait le goût de l'étude, mais inquiète, à en juger d'après ses lettres, de sa beauté qui tardait à éclore, Madame de Pompadour faisait régulièrement venir sa fille à la cour et s'occupa très tôt à lui trouver un brillant parti. Le projet fut finalement conclu avec le duc de Chaulnes, pour marier Alexandrine à son fils, vidame d'Amiens, futur duc de Picquigny. Mais la jeune fille fut emportée, en quelques heures, par une maladie foudroyante deux mois avant son dixième anniversaire, laissant sa mère inconsolable, bien que ne laissant jamais rien paraître de sa souffrance. Alexandrine fut enterrée dans la chapelle au couvent des Capucines de la place Vendôme que la marquise avait acquise à la famille de la Trémoille et où elle voulut elle-même reposer.





Ill. 1.
Louis-François Aubert d'après François Boucher.
Alexandrine Le Normant d'Étiolles.
Vers 1750. Émail sur métal dans un encadrement de cuivre.
2,8 x 2,4 cm.
Versailles, musée Lambinet, inv. MV 596.



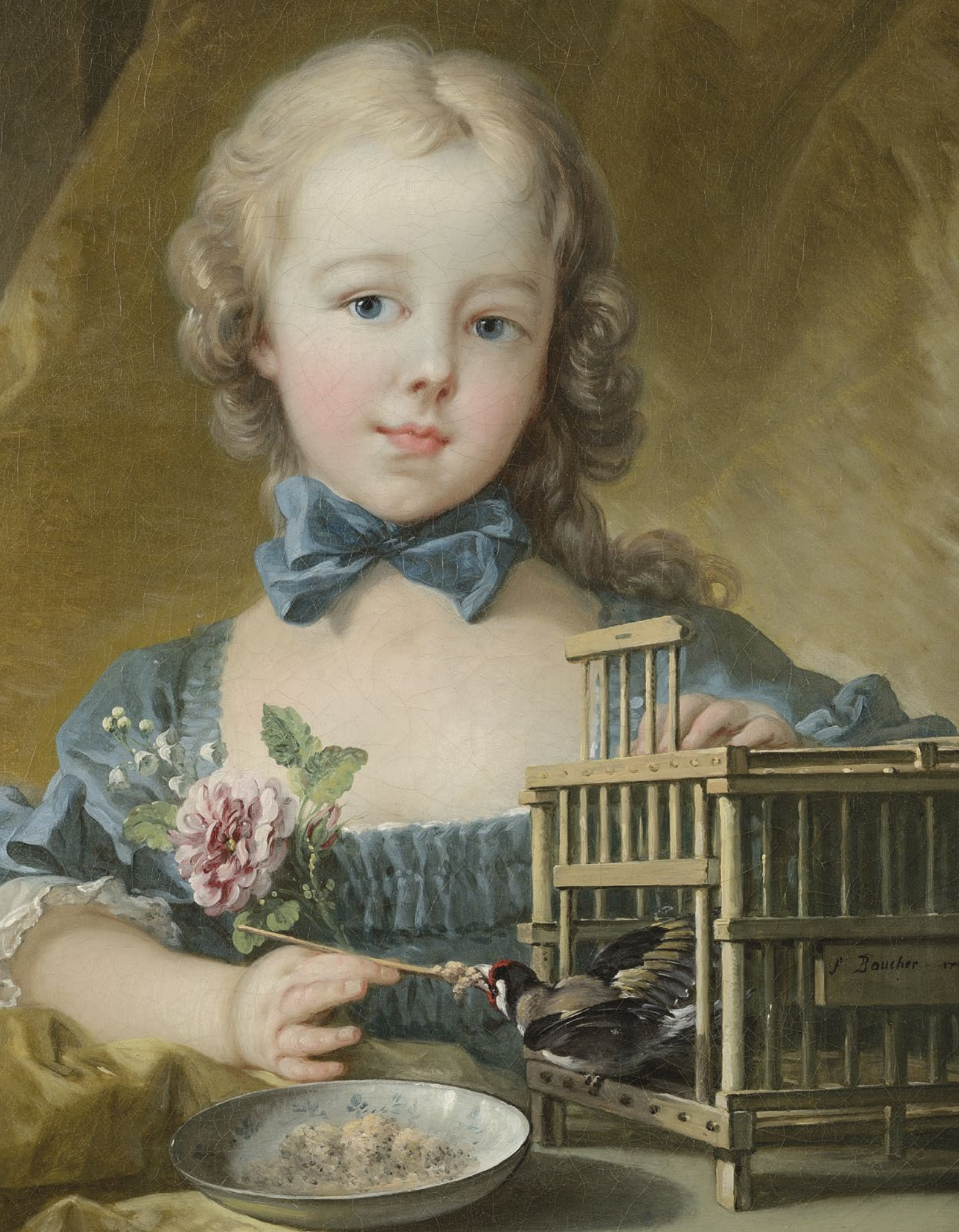
Ill. 2.
François Guérin.
Madame de Pompadour et sa fille Alexandrine.
Vers 1760. Huile sur cuivre. 31 x 24 cm.
Genève, collection particulière

Outre les deux cuivres de François Guérin, plutôt évocations d'une relation mère-fille que véritables portraits, la petite Alexandrine ne semble avoir été portraiturée qu'une seule fois de son vivant. Peint par François Boucher, ce portrait est mentionné dans l'inventaire après décès de la marquise dressé en 1764 à la demande de ses légataires, son frère le marquis de Marigny et son cousin, Poisson de Malvoisin. Il figure parmi les *Tableaux, dessins et estampes rapportés de Versailles audit hôtel [de Pompadour à Paris]* : « 1252. 101. Portrait de Mad^{lle} Alexandrine, fille de lad. deffunte Dame de Pompadour, peint en Pastel par F. Boucher, il n'a point esté icy prisé, mais seulement tiré pour mémoire¹. »

Notre peinture est l'unique réplique contemporaine connue de ce pastel disparu, probablement réalisée pour être offerte à un parent ou un proche de la marquise, ce qui expliquerait son absence dans l'inventaire de 1764. Outre son indéniable qualité artistique et la date de 1749, en accord parfait avec l'âge apparent de la fillette, l'exactitude iconographique est confirmée par deux autres œuvres. La première est une miniature en émail réalisée par Louis-François Aubert (mort

en 1755 à Paris) et qui avait probablement orné autrefois une boîte « garnie de diamans » que la marquise légua à Madame du Roure (*ill. 1*). Annoté au verso « *D'après Mr Boucher 1751* », ce petit médaillon en buste n'omet que la cage de l'oiseau, reproduisant fidèlement le reste : le visage angélique d'Alexandrine, sa coiffure souple et soignée, sa robe de soie bleue ornée d'une rose vivante et le ruban noué sur son cou. La seconde reprise, sans doute posthume, est celle de François Guérin qui peint un grand cuivre montrant sa protectrice et Alexandrine dans les intérieurs du château de Bellevue (*ill. 2*). Cette fois-ci, il fallut agrandir le portrait de Boucher car la fillette y apparaît en pied, mais l'artiste conserva son attitude, son habit et la cage, en ne modifiant légèrement que l'inclinaison de la tête et la position de la main droite.

En dépit de la date portée sur la cage, notre tableau pourrait également être postérieur à la disparition d'Alexandrine qui paraît rêveuse, voire absente, indifférente à son petit compagnon ailé, ce qui n'est pas sans rappeler le portrait posthume de Mademoiselle de Tours dit *La Fillette aux bulles de savon* par Pierre Mignard (Versailles, inv. MV







3624). Toutefois, cette impression peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit d'une reprise d'un portrait existant, et non d'une œuvre réalisée sur le vif. Par ailleurs, Alastair Laing, spécialiste de Boucher, n'exclut pas la participation de l'atelier dans le visage dont le traitement tout en retenue contraste avec la liberté du pinceau dans le vêtement et la cage, et l'audace d'un grand drapé jaune ocre. Or, ceci laisse croire que le portrait au pastel par Boucher avait un cadrage plus serré comme lorsqu'il dessina ses propres filles : en réalisant notre tableau, l'artiste dut imaginer de nombreux nouveaux détails et un environnement digne d'une effigie de cour. Boucher semble avoir employé le même procédé pour le portrait de sa fille, Marie-Émilie Baudouin, dont il existe une version au pastel en petit buste connue grâce aux nombreuses répliques et une toile plus grande la montrant derrière un parapet, avec une cage et un oiseau (Paris, musée Cognacq-Jay, inv. 11). Si cette hypothèse s'avère exacte, François Guérin se serait inspiré, pour sa miniature sur cuivre représentant Madame de Pompadour et Alexandrine, non pas du pastel original, mais de notre toile.

Artiste d'une invention facile et d'une sensibilité inégalée, Boucher imagina pour la fille unique de la marquise de Pompadour, sa cliente fidèle et un mécène, une présentation à mi-chemin entre un portrait d'apparat et une scène de genre. La petite fille est figurée devant une table, donnant, avec une petite cuiller, sa pâtée à un chardonneret dont elle a ouvert la cage. La touche onctueuse et savoureuse décrit avec maestria les plumes ébouriffées de l'oiseau, les boucles soyeuses de la chevelure paille d'Alexandrine, ainsi que les rubans de soie plissés et les nœuds qui ornent sa robe décolletée. Le bouquet agrafé à son corsage est un petit chef-d'œuvre de précision et de délicatesse. Il est formé de campanules et d'une rose ouverte avec un bouton, telle une allusion discrète à la marquise et à sa fille. Enfin, l'harmonie des teintes pastel – jaune ocre, bleu turquin, amarante, gris fumé – répond à la douceur et à l'innocence du modèle.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Xavier Salmon, *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich, National Gallery, Londres, 2002-2003, p. 156, sous le n° 32, repr. fig. 1 (comme localisation inconnue).
- Françoise Joulie, *Ésquisses, pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, 2004, p. 20, sous n° 3.
- André Michel, *François Boucher. 1703-1770. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, 1906, sous n° 1055.

¹ Exemplaire du marquis de Marigny, Bibliothèque de l'INHA, Ms 6, fol. 324 v°-325 r°.

Johann Julius HEINTZE dit HEINSIUS

(Hildburghausen, 1740-Orléans, 1812)

13

PORTRAIT DE MADAME MARIE-ADÉLAÏDE DE FRANCE (1732-1800)

1784

Huile sur toile agrandie par l'artiste

Signé et daté à gauche *JHeinsius pinxit. 1784.*

Au revers, sur le châssis, plusieurs numéros d'inventaire et une étiquette ancienne à l'encre brune : *2676 JHeinsius Madame Adelaide de France donné à Mgr Green de St Marsault s/1er aumonier Ctes de Sanzillon, Chourtin (sic) du Mas, Nadaud & Garrigue (origine)*

135 x 105 cm

Cadre en bois sculpté et doré aux armes de France et décor de roses d'époque Louis XVI

Provenance

- Offert, avec son pendant, *Portrait de Madame Victoire* de 1786, par Madame Adélaïde à son premier aumônier, Monseigneur Joseph Green de Saint Marsault, évêque *in partibus infidelium* de Pergame (1729-1818) (selon une étiquette au revers).
- Sa sœur, Marie Green de Saint-Marsault, marquise de Sanzillon (née vers 1735), sous-gouvernante des enfants de Monseigneur le comte d'Artois.
- Par héritage, son fils, Étienne-Gédéon, marquis de Sanzillon, seigneur de La Chabasserie, chevalier de Saint-Louis, colonel de cavalerie (1769-1839), château de Saint-Jory-Lasbloux, Dordogne.
- Par héritage, sa fille, Gabrielle de Sanzillon, madame de Coustin, château de Saint-Jory-Lasbloux, Dordogne, puis par descendance.
- Chez M^e Garrigue, notaire à Saint-Germain-des-Prés, Dordogne, en 1913.
- Collection Wildenstein, Paris puis New York depuis au plus tard les années 1930 et jusqu'en 1955 au moins.
- France, collection particulière.

Expositions

- 1955, Nancy, *Art français au temps de Stanislas, bicentenaire de la place Stanislas*, Musée des Beaux-Arts, n° 4 (comme appartenant à M. Wildenstein, New York).

Œuvres en rapport

- Réplique autographe (identique), signé et daté Heinsius pinxit 1785, 137 x 104 cm, Versailles, inv. MV 3957 (C. Constans, *Musée national du château de Versailles. Les Peintures*, 3 vol., Paris, RMN, 1995, I, n° 2622). Provenance : ancienne collection (*ill. 1*).
- Version autographe (en petit buste), signée et datée de 1786, 65 x 54 cm, collection particulière (vente Paris, Daguerre, 21 mai 2003, lot 45).
- Version autographe (en pieds, robe bleue, avec un chien), signé et daté de 1788, 66 x 52 cm, Versailles, inv. 3804 (Constans 1995, I, n° 2621). Provenance : collection anonyme 1840, acquis par Louis-Philippe en 1840, entré à Versailles en 1852.





Ill. 1.
Johann Julius Heinsius.
Madame Marie-Adélaïde de France.
1785. Huile sur toile.
137 x 104 cm. Versailles, inv. MV 3957.



Ill. 2.
Jean-Marc Nattier.
Marie Leszczyńska, reine de France.
1748. Huile sur toile. 146 x 113 cm.
Versailles, inv. 8543.

Johann Julius Heinsius était le fils cadet de Johann Christian Heintze (v. 1706-1756), armurier et peintre de cabinet du duc de Saxe-Hildburghausen. C'est dans l'atelier paternel que le jeune artiste et son frère, Johann Ernst (1731-1794), apprirent l'art du portrait. L'aîné hérita de la charge de son père auprès du duc Charles Auguste de Saxe Weimar, avant de devenir peintre de la cour de Weimar et professeur de dessin des fils de la duchesse Anne-Amélie.

Johann Julius partit parfaire sa formation aux Pays-Bas, à Utrecht et à La Haye : son nom apparaît dans les comptes de la Confrérie de La Haye en 1767. À la recherche de commandes plus prestigieuses, l'artiste vint en France peu après. Les documents le montrent à Lille en 1771 et trois ans plus tard, parmi les exposants du salon, mais également à Douai en 1774, à Rouen et, enfin, à Paris. En 1779, son *Portrait de Barthélémy Faujas de Saint-Fond* fut présenté au Salon de la Correspondance qui venait d'être créé par Pahin de La Blancherie. Il y revint en 1782 avec plusieurs toiles. Son talent de portraitiste le fit rapidement remarquer dans la capitale et lui gagna une clientèle bourgeoise et aristocratique, parmi laquelle les familles d'Ossun et Bazin, influentes à Versailles. Il obtint ainsi le privilège de peindre

les sœurs du Roi, Clotilde et Élisabeth, et ses tantes, filles de Louis XV, qui le gratifièrent du titre enviable de « premier peintre de Mesdames de France ».

Dès le commencement de la Révolution, Heinsius se réfugia à Orléans où il mourut en 1812, sans chercher à adapter sa manière aux goûts nouveaux. À la Restauration, en souvenir des services rendus par son époux, sa veuve reçut une pension du roi Louis XVIII.

Daté de 1784 et premier dans la liste des portraits officiels de la famille royale peints par Heinsius, notre tableau concentre le meilleur de l'artiste, heureux d'obtenir une commande aussi prestigieuse. Il s'agit d'abord d'un portrait en buste agrandi ensuite pour une présentation plus solennelle aux genoux. Plutôt qu'un agrandissement décidé pour magnifier une peinture réussie, mais trop petite, il s'agit sans doute de réemploi de la toile utilisée pendant la séance de pose, nécessairement de dimensions moins imposantes que le tableau attendu. De fait, la pose, impérieuse et exquise, de la princesse ne subit aucune modification entre le « petit » et le « grand » portrait, alors même que la gestuelle de Madame Adélaïde est beaucoup trop ample pour la première toile. Pour réaliser notre œuvre, l'artiste avait donc





Ill. 3.
 Johann Julius Heinsius.
Madame Victoire de France.
 1786. Huile sur toile. 135 x 105 cm.
 Collection particulière.

d'abord imaginé sa composition, puis peignit la haute dame sur le vif, avant de parachever le tout dans son atelier, en marouflant sa toile sur un support plus grand.

Monumental et majestueux, notre tableau n'en paraît pas moins vrai, exempt de la flatterie habituelle des artistes français lorsqu'il s'agissait des membres de la famille royale. Il suffit pour s'en convaincre de comparer l'œuvre de Heinsius à celle d'Adélaïde Labille-Guiard réalisée en 1786 et qui valut à l'artiste le brevet de peintre de Mesdames. Chez le portraitiste allemand, la princesse a les traits lourds et épais, qui sont ceux de son père, Louis XV, peint au même âge par Louis-Michel Van Loo, et cependant le regard ardent et le port de tête altier qui trahissent son caractère hautain, l'idée qu'elle se faisait de son rang et sa réelle ambition politique. À l'inverse, Labille-Guiard avait peint Madame Adélaïde deux ans plus tard sensiblement rajeunie et adoucie, avec une expression bienveillante et quelque peu absente.

Heinsius ne cherche pas les attitudes sentimentales, ni les effets de matière spectaculaires, même s'il excelle à traduire le velouté du drapé ou la souplesse de la dentelle, mais interroge habilement son modèle et se laisse inspirer par sa physionomie. La manière de l'artiste est vigoureuse,

ferme et sincère, il aime la sobriété des mises en scène, tout en sachant, au besoin, les rendre somptueuses. Ici, ce sont les flots du velours cramoisi, couleur royale par excellence, qui occupent toute la partie basse du tableau et s'animent au contraste du brun de la fourrure d'hermine, du bleu roi du coussin, de l'azur du trône et des dorures. Or, cette robe coupée à la dernière mode reprend la « polonaise » de la mère d'Adélaïde de France, Marie Leszczyńska, dans son célèbre portrait peint par Nattier en 1748 dont l'œuvre de Heinsius se veut le rappel, voire le pendant (*ill. 2*).

Pleinement satisfaite, Madame Adélaïde commanda au portraitiste plusieurs versions du tableau, dont une copie de la même grandeur datée de 1785 et conservée aujourd'hui à Versailles (*ill. 1*), mais aucune de ces répliques ne possède ni la précision du trait ni l'acuité de l'original, peut-être « trop » ressemblant pour le goût français. En 1785, Madame Victoire, la seule, avec Madame Adélaïde, des filles de Louis XV encore en vie à demeurer à Versailles, s'adressa à son tour à Heinsius pour un portrait conçu en miroir de celui de sa sœur aînée et connu d'après deux répliques autographes datées de 1786 (collection particulière et Versailles, inv. MV 3959)¹.

La Révolution offrit à l'une de ses répliques (*ill. 3*) et



à notre original du portrait de Madame Adélaïde une destinée commune loin de Versailles, où les tableaux étaient sans doute jusqu'alors conservés. Comme toute la cour, les princesses quittèrent le château en octobre 1789 et se retirèrent dans leur domaine de Bellevue que Louis XVI leur avait offert à son avènement. Effrayées par les événements, Mesdames décidèrent d'émigrer : le 19 février 1791, à la tombée de la nuit, elles abandonnèrent Bellevue et la quasi-totalité de son mobilier. Arrêtées pendant quelques jours à Arnay-le-Duc, les deux filles de Louis XV parvinrent finalement à rejoindre la Savoie, puis Rome. Quelques années plus tard, les conquêtes de Bonaparte les poussèrent à se réfugier à Naples, puis à Corfou et enfin à Trieste. En exil, Mesdames pouvaient compter sur l'appui de quelques fidèles, dont Joseph Green de Saint-Marsault, aumônier d'Adélaïde, qui était de toutes les péripéties de Versailles et Bellevue à Trieste. Après la mort de sa protectrice en 1818, il retourna à Rome où il décéda en 1818. Sortis de Versailles et réunis en pendants, les deux portraits de Heinsius furent offerts à Green de Saint-Marsault en souvenir de ses bons et loyaux services. Le prélat les donna à sa sœur, la marquise de Sanzillon, qui les avait transmis à son fils.

A.Z.

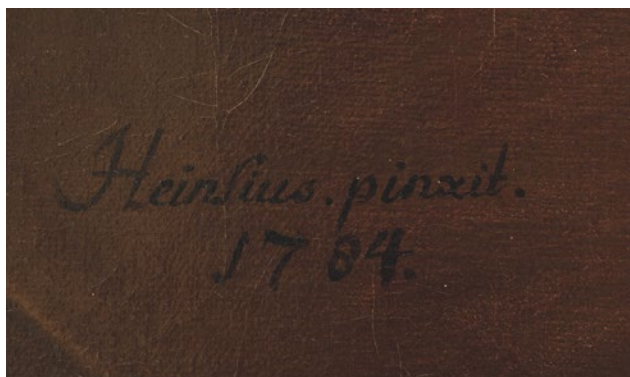
Bibliographie de l'œuvre

- Charles Oulmont, *J.-E. Heinsius, 1740-1812, peintre des Mesdames de France*, Paris, Hachette, 1913, p. 92, sous cat. 77 (rééd. Paris, 1970, p. 62).

Bibliographie générale

- Werner Schneiders, « Der deutsche und der französische Heinsius : Fragen an ein Porträt des 18. Jahrhunderts », *Das Achtzehnte Jahrhundert: Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, vol. 23, n° 1, 1999, p. 79-83.

¹ Dans une lettre à Mme de Chastellus (20 août 1785), Madame Victoire écrit : « Mon portrait est très ressemblant, il n'est pas encore fini » (C. Stryiński, *Mesdames de France*, Paris, 1910, p. 298).





Ambroise Louis GARNERAY

(Paris, 1783 - 1857)

14

TRIOMPHE DE TOURVILLE

(COMBAT NAVAL D'AUGUSTA EN SICILE, LE 21 AVRIL 1676)

1837

Huile sur toile

Signé et daté en bas à droite *L. Garneray 1837*.

55 x 77 cm

Provenance

- Avec son pendant, *Le Vaisseau le Vengeur*, collection particulière, Neuilly-sur-Seine.
- Vente anonyme, Saint-Cloud, Le Floch commissaire-priseur, 2 octobre 2016, lot 25.

Exposition

- 1838, Paris, Salon, n° 773 (dimensions 80 x 100 cm avec cadre¹) : « Triomphe de Tourville : Au combat d'Augusta, l'amiral français ayant envoyé deux vaisseaux du centre au secours de notre avant-garde qui commençait à fléchir, Tourville attaque bord à bord le vaisseau *la Concorde* que montait Ruyter, le démâte et le force bientôt à abandonner le champ de bataille ». Le pendant, *Le Vaisseau le Vengeur (Troisième bataille de Ouessant, 28 mai-1er juin 1794)*, est présenté sous le numéro 772 (*ill. 2*).

Œuvre en rapport

- Version autographe exposée au Salon de 1837 (n° 787), 142 x 227 cm, Versailles, inv. MV1394 (en prêt au Sénat, Palais de Luxembourg, *ill. 1*). Gravé par Edward Chavane.
- Esquisse signée et datée de 1836, huile sur toile, 65 x 81 cm, Dieppe, Château-Musée, inv. 960.2.21.

En 1837, Louis Garneray présenta au Salon quatre peintures et deux aquarelles, dont une grande toile historique ayant pour sujet la bataille navale livrée le 22 avril 1676 au large des côtes siciliennes par la flotte française sous les ordres d'Abraham Duquesne aux flottes d'Espagne et de Hollande sous le commandement de don Francisco de la Cerda et de Michiel de Ruyter. Il s'agissait d'un épisode de la guerre de Hollande, ou, plus exactement, de la campagne de Sicile lorsque la ville de Messine, révoltée contre les Espagnols et soumise à un blocus, fit appel à Louis XIV.

Le livret du Salon décrivait ainsi la scène : « L'auteur a choisi pour sujet de son tableau le moment où le vaisseau du chevalier de Tourville force celui de l'amiral Ruyter, désarmé par la chute de son grand mât de hune, à laisser arriver pour gagner le port d'Augusta, tandis que le marquis de Valbelle, obligé d'abandonner son vaisseau, mis hors de combat pendant l'action, pour prendre sur un autre le commandement de l'avant-garde, coule à fond une des deux chaloupes ennemies qui lui disputent le passage. »

Le combat d'Agosta (aujourd'hui Augusta) ou du Mont-Gibel fut en effet le dernier mené par le redoutable amiral Ruyter, l'un des plus grands stratèges de la marine du XVII^e siècle. Mais si le début de la bataille était à son avantage – le capitaine de l'avant-garde française, le marquis d'Alméras, fut tué et son bâtiment coulé par le navire amiral de Ruyter, le *Eendracht (Concorde)* –, le retrait des Espagnols et l'arrivée du *Saint Esprit* de Duquesne et du *Sceptre* de son « matelot », Anne Hilarion de Costentin, comte de Tourville, fit pencher la victoire du côté des Français. Revigorée, l'avant-garde désormais menée par Jean-Baptiste de Valbelle, second « matelot » de Duquesne, poussa la flotte ennemie désarmée par la défection de Ruyter, grièvement blessé par un boulet de canon. La nuit interrompit le combat : le lendemain, les alliés partirent s'abriter à Syracuse, où de Ruyter mourut le 29 avril. Son corps fut amené à Amsterdam sur le *Eendracht*. Louis XIV ordonna de délivrer le laisser passer au vaisseau de son ancien ennemi et de saluer son passage près des côtes françaises par des coups de canon.









Ill. 1.
 Louis Garneray.
Le Combat d'Augusta, en Sicile.
 1837. Huile sur toile. 142 x 227 cm.
 Versailles, inv. MV 1394.

Mais si la bataille d'Augusta fut marquée par la disparition de Ruyter, elle fut surtout, en dépit de sa violence et de ses pertes, l'une des grandes victoires stratégiques de la France et un haut fait d'armes digne de figurer dans le musée historique de Versailles initié par Louis-Philippe. Ce sujet issu du passé fut donc imposé à Garneray, qui, fort de son expérience de marin, livra une composition vraie, réaliste, intense et grandiose, sans être inutilement narrative ni scrupuleusement exacte.

Fils aîné du peintre François-Jean Garnerey (Garneray), Ambroise Louis s'engagea dans la marine à treize ans. Mouvementée et aventureuse, faite de naufrages, batailles, abordages et maladies, sa carrière de marin qui nourrira plus tard ses écrits prit fin lorsque sa corvette *la Belle Poule* fut prise par les Anglais en 1806. Libéré à la fin de la guerre en 1814, et n'ayant pas réussi à rentrer dans la marine marchande, Garneray se consacra entièrement à la peinture et exposa pour la première fois au Salon dès 1815. Lorsqu'il reçut la commande du *Combat d'Augusta*, Garneray était au faite de sa gloire : ses vues de ports, ses marines et ses pêches à la baleine étaient unanimement saluées à la fois pour leur

maîtrise technique et leur vérité et il était nommé directeur du musée de Rouen depuis 1833.

Datée de 1837, année de la présentation de la grande toile commandée par Louis-Philippe au Salon, notre tableau fut exposé l'année suivante sous un titre très différent, *Triomphe de Tourville*, et accompagné d'un pendant (n° 772), *Le Vaisseau le Vengeur (Troisième bataille d'Ouessant, 28 mai-1^{er} juin 1794)*. De dimensions parfaitement identiques et d'une composition très proche bien que traitant d'un sujet révolutionnaire, cette peinture est pourtant datée de 1838 (Musée des Beaux-Arts de Brest, ill. 2). L'existence d'une troisième version du *Combat d'Augusta*, conservée à Dieppe et portant l'année 1836, non seulement confirme l'importance de ce thème pour l'artiste, mais permet également de mieux comprendre la place qu'occupait notre toile dans sa réflexion.

Très proche de la composition de Versailles avec l'Etna fumant à l'arrière-plan au milieu qui domine la scène, le tableau de Dieppe paraît être une esquisse, recherchant le rapport des masses, la position des navires et les effets de lumière. Dans notre version, si la disposition générale est



Ill. 2.
 Louis Garneray.
Le Vaisseau le Vengeur (Troisième bataille d'Ouessant, 28 mai-1er juin 1794).
 1838. Huile sur toile. 56 x 76,5 cm.
 Musée des Beaux-Arts de Brest.

la même – *Le Pompeux* de Valbelle démâté vu à contre-jour et les canots où le chevalier et ses marins combattent au corps à corps, le *Eendracht* dont le mât vole en éclats, le *Sceptre* de Tourville battant le pavillon blanc et deux navires en souffrance dont un sous le drapeau espagnol –, aucun détail n'est repris à l'identique. Ici, tout est plus lumineux, contraste et dramatique jusque dans la touche, vibrante et énergique. La mer est déchaînée, le vent souffle, les explosions se multiplient, la fumée noire assombrit le ciel. L'*Etna*, fantomatique, est placé tout à gauche, de manière à mettre l'accent sur le centre du tableau et la poupe du *Sceptre* : l'exploit personnel de Tourville que Garneray admirait éclipsé l'action commune.

Les images aux rayons infrarouges révèlent six lignes longitudinales facilitant la construction par plans, mais surtout un dessin sous-jacent fougueux et rapide, schématique, sommaire et finalement peu suivi². De même, on découvre de nombreux repentirs et modifications qui confirment que notre toile n'est ni une réplique réduite du tableau commandé pour Versailles, ni un *modello* poussé, mais bien une création nouvelle et fortement personnelle, réalisée peu avant ou peu après la grande toile. D'ailleurs, les habits

que portent les protagonistes ressemblent davantage aux uniformes de la fin du XVIII^e siècle qu'aux élégantes vêtements du temps de Louis XIV, comme si l'artiste voulut y faire résonner ses propres souvenirs de marin de guerre. C'est probablement pour cette raison qu'avant de présenter le *Triomphe de Tourville* au Salon de 1838, Garneray résolut de lui donner un pendant célébrant l'héroïsme et le sacrifice des matelots de la République, héritiers de droit des grands capitaines du passé.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- Laurent Manœuvre, *Louis Garneray (1783-1857). Peintre, Écrivain, Aventurier*, cat. exp. Honfleur et Dunkerque, 1997, p. 104, 105, 183.

¹ Dans le livret du Salon, les dimensions ne sont pas indiquées, mais elles figurent dans les documents conservés aux Archives des Musées Nationaux (Manœuvre 1997, p. 183).

² Certains éléments visibles aux rayons infrarouges, dont une forme ovale au premier plan au milieu et quelques traits sous les lignes règles, semblent correspondre à une autre composition, probablement une chasse à la baleine, abandonnée par l'artiste.

Jeanne Marie Catherine DESMARQUEST, dite Pauline AUZOU
(Paris, 1775-1836)

15 | DARIA OU L'EFFROI MATERNEL

1810

Huile sur toile

Signé et daté en bas à gauche *P^{me} Auzou 1810*

195 x 154,5 cm

Exposition

- Salon de 1810, Paris, n° 22
- Salon de 1814, Paris, n° 24 (comme *Effroi d'une jeune Livonienne*)

Provenance

- France, collection particulière

Jeanne Marie Catherine Desmarquest naquit à Paris. Très jeune, elle fut adoptée par un cousin et choisit alors comme prénom Pauline. Sa formation artistique débuta dans l'atelier féminin de Jean-Baptiste Regnault dirigé par son épouse, Sophie, et que fréquentaient également Sophie Guillemard, Rosalie Caron, Eugénie Delaporte, Caroline Derigny ou Henriette Lorimier. À dix-huit ans à peine, la citoyenne Desmarquest présenta deux œuvres au Salon : une *Bacchante* représentant une jeune femme dénudée ornant le buste de Bacchus de raisin et de laurier, ainsi qu'une *Tête d'étude* (n°s 777 et 778 du *Complément au Livret*). L'artiste ne manqua plus aucune de ces manifestations prestigieuses jusqu'en 1822. L'année de sa première participation, Pauline Desmarquest épousa Charles-Marie Auzou, négociant en papier, apparaissant dorénavant dans les livrets sous son nom d'épouse et donc au tout début de la longue liste des exposants présentés dans l'ordre alphabétique. Le couple eut cinq enfants, dont quatre avaient survécu. Après 1800, et pendant plus de vingt ans, Auzou tint un atelier pour des jeunes femmes. Elle publia à leur intention des *Têtes d'études* (Paris, Didot).

Pauline Auzou envoyait aux Salons des portraits (dont celui de son maître en 1800) et des scènes de genre, mais également, et ceci la distinguait de la majorité des femmes artistes, des peintures d'histoire. Il s'agissait d'abord de sujets mythologiques et allégoriques qui devaient beaucoup au style et aux thèmes de Regnault, comme *Daphnis et Philis* de 1795 (n° 11), *La Prudence éloignant l'Amour* de 1798 (n°

7) ou *Le Premier sentiment de la coquetterie* de 1804 (n° 8, collection particulière). Sous l'Empire, portée par la critique et sensible aux goûts renouvelés de sa clientèle, Auzou se tourna vers les scènes issues de l'histoire de France et qui nécessitaient une notice explicative dans le livret : ainsi, *Agnès de Méranie*, bien reçue au Salon de 1808, ou *Diane de France et Montmorency* présentée quatre ans plus tard.

La manière d'Auzou se caractérise par la précision du trait, un dessin ferme et souple, une couche picturale lisse, le rendu virtuose des détails vestimentaires, et par un intérêt pour la lumière qui sculpte les personnages et les objets, qu'elle soit naturelle ou artificielle. Les expressions l'attirent tout particulièrement, et l'artiste n'hésite pas à traiter certaines scènes de genre avec l'intensité de la peinture historique. Le *Départ pour le duel* d'Auzou exposé en 1806, où elle représente, grandeur nature et d'une touche sure, « un jeune homme obligé de répondre à une provocation [qui] jette un regard sur sa famille encore endormie » lui vaut les acclamations de la critique, une médaille d'honneur et une note flatteuse dans le *Rapport sur les Beaux-Arts* de Joaquim Le Breton : « Mme Auzou sait s'élever aux idées et à la noble expression du style historique » (1808, p. 82). Deux ans plus tard, l'artiste obtint une commande prestigieuse de deux toiles mettant en scène Marie-Louise : *L'Arrivée de S.M. l'Impératrice, dans la galerie de Compiègne* et *Les Adieux de Marie-Louise à sa famille le 13 mars 1810* (Versailles, inv. MV 1752 et 1751, *ill. 1*). *L'Arrivée de S.M. l'Impératrice* fut exposé en 1810, mais





Ill. 1.
Pauline Auzou.
L'Arrivée de S.M. l'Impératrice, dans la galerie de Compiègne (28 mars 1810).
1810. Huile sur toile. 112 x 150 cm.
Versailles, inv. MV 1752.

c'est un tout autre envoi de Pauline Auzou qui captait tous les regards : *Daria, ou l'effroi maternel*, qui est l'œuvre que nous présentons. De format imposant, bien plus grand que d'ordinaire, il surprenait également par son sujet intemporel évoquant les coutumes des habitants des pays nordiques et leurs rites païens proches de ceux de l'Antiquité préchrétienne tant vénérée.

Dans la notice du livret, Pauline Auzou commente ainsi son œuvre : « Une jeune livonienne venant cultiver l'arbre qu'elle a planté à la naissance de son premier né, le trouve brisé. » La Livonie, région baltique alors dans l'Empire Russe et qui correspond aux actuelles Lettonie et Estonie, faisait partie de ces contrées « Septentrionales » qui fascinaient le plus les premiers ethnographes du XVIII^e siècle. Auteurs de l'*Histoire générale des Cérémonies, mœurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* parue à Paris en 1741 et souvent rééditée, Antoine Bannier et Jean-Baptiste Le Mascrier soulignent justement l'importance de la nature et des arbres pour les Livoniens : « Ils font le plus souvent leurs dévotions sur des collines, ou auprès d'un arbre qu'ils choisissent tout exprès » (p. 78). La tradition de ces peuples d'attacher des mots ou des rubans aux branches est également décrite, mais non la plantation d'un arbre à la naissance d'un enfant. Il n'y a aucune trace de cette coutume dans les autres traités de l'époque et les contemporains

d'Auzou regrettaient qu'elle n'ait pas indiqué clairement la source de son inspiration.

Certes, l'artiste aurait pu apprendre l'existence de cette coutume auprès de ces amis polonais, le comte Bierzynski et sa sœur, dont les portraits par Auzou côtoyaient *Daria* au Salon de 1810. Une partie de la Livonie appartenait en effet à la Pologne jusqu'au partage de 1772. Mais il pouvait aussi s'agir d'une invention de l'artiste qui aurait transposé en Livonie un motif puisé dans la littérature. Dans *Paul et Virginie*, roman de Bernardin de Saint-Pierre paru en 1788, les mères des deux amoureux plantent ainsi chacune une noix de coco peu après avoir accouché. D'ailleurs, on remarque que, même si le peintre ne recherche aucunement une exactitude ethnographique, les broderies, les chaussures faites d'écorce tressée, les caractères cyrilliques sur le petit papier attaché à l'arbrisseau, ainsi que le prénom Daria très répandu parmi la paysannerie russe, renvoient à la culture slave plutôt qu'au monde baltique. Enfin, cette Madone païenne a le profil antique, les cheveux noirs épars et les vêtements qui tiennent des habits traditionnels des paysannes romaines si souvent peintes par les pensionnaires de la Villa Médicis.

Mais l'exotisme du sujet et le pittoresque des détails qui faisaient écho aux œuvres russes de Jean-Baptiste Leprince, n'étaient pas la seule raison du grand succès de notre tableau et de sa seconde présentation au Salon de 1814. Unanimes,





Ill. 2.
Eugène Delacroix.
Médée.
1836-1838. Huile sur toile. 260 x 165 cm.
Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P.542.

les critiques avaient trouvé que ce thème « touchant et ingénieux » était traité avec une parfaite maîtrise : « Voyez combien la position de Daria exprime de sentiments à la fois ; l'étonnement, la douleur, la crainte de perdre son fils : elle le presse, elle le retient ; il semble que la tempête va briser aussi ce délicat arbuste¹. » Dans ce véritable chef-d'œuvre, sans doute conçu comme tel par l'artiste elle-même et sans commande, Pauline Auzou se révèle une artiste très différente que dans ces productions plus habituelles. Ici, la composition est épurée à l'extrême, la difficulté d'une grande échelle brillamment surmontée, le trait est solide, la facture glacée et la palette réduite aux tonalités de bruns laissant éclater le blanc du tablier, du chemisier, du linge et des chairs porcelainées de la mère et de l'enfant.

L'artiste bâtit une peinture puissante avec une économie de moyens digne des davidiens, mettant la sollicitude maternelle au rang des passions les plus nobles. Il n'est guère étonnant que la peinture d'Auzou ait été reprise par

Gustave-Joseph Witkowski parmi les plus belles œuvres d'art sur la maternité. Mais bien avant, il semble que l'on retrouve le souvenir de cette grande toile dans la *Médée* d'Eugène Delacroix peinte en 1836-1838, qui apparaît comme opposée en tout et cependant étonnamment proche (ill. 2).

A.Z.

Bibliographie de l'œuvre

- Charles-Paul Landon, *Salon de 1810*, Paris, 1810, p. 80-81, gravé pl. 57.
- *Entretiens sur les ouvrages de peintures, sculpture et gravure exposés au Musée Napoléon en 1810*, Paris, 1811, p. 58.
- Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle*, Paris, 1831, p. 19.
- Gustave-Joseph Witkowski, *Histoire des accouchements chez tous les peuples*, Paris, G. Steinheil, 1887, p. 242, gravé fig. 111.
- Gustave-Joseph Witkowski, *Les accouchements dans les Beaux-Arts, dans la littérature et au théâtre*, Paris, G. Steinheil, 1894, p. 178.

¹ *Entretiens sur les ouvrages de peintures, sculpture et gravure exposés au Musée Napoléon en 1810*, Paris, 1811, p. 58.



P. Couron.
1810.

Ary Jean Léon BITTER

(Marseille, 1883-1973)

16 | LOUIS XIII ENFANT À CHEVAL

Circa 1935

Terre crue

Signé *Bitter* sur la terrasse et titré *Louis XIII enfant* sur la face

25 x 22 cm

Socle en chêne clair d'origine

Provenance

- France, collection particulière

C'est le père d'Ary Jean Bitter, représentant de commerce, qui, remarquant le talent de son fils, l'inscrit à l'École des Beaux-Arts en 1895, dans la classe d'Émile Aldebert. En 1902, le jeune artiste remporta le concours triennal et obtint une bourse de la ville de Marseille pour continuer sa formation à l'École nationale des Beaux-Arts. Il travailla d'abord dans l'atelier d'Ernest Louis Barrias, puis chez Jules Coutan (1848-1939). Présent au Salon des Artistes Français depuis 1910, Bitter reçut de nombreuses médailles – d'argent pour *Bacchus* en 1921, puis d'or pour *Diane* en marbre en 1924 – et gagna plusieurs concours, mais ne parvint pas à remporter le très convoité Prix de Rome malgré plusieurs tentatives.

Dans l'après-guerre, le sculpteur reçut plusieurs commandes d'État, dont la décoration de l'escalier monumental de la gare Saint-Charles à Marseille, et signa des contrats d'édition avec les fonderies Susse (vingt-neuf œuvres éditées) et Les Neveux de Jules Lehmann (seize œuvres), ainsi que la Manufacture Nationale de Sèvres.

C'est très certainement à cette époque particulièrement prolifique dans la carrière de l'artiste que se rapporte notre terre, bien loin pourtant du répertoire habituel de Bitter qui réservait les petits volumes aux jeunes femmes nues et aux enfants faunes jouant avec des animaux. Modelée avec fougue, la sculpture montre un garçon vêtu à la mode du XVII^e siècle chevauchant avec aisance un cheval puissant et musculeux brillamment rendu – Bitter était connu pour ses sculptures animalières. Le jeune prince porte fièrement sur son poing ganté un faucon encapuchonné et retient les rênes de sa main droite dans une attitude qui rappelle beaucoup le *Portrait équestre de Louis XIV enfant partant pour la chasse* de Jean de Saint-Igny conservé à Chantilly (*ill. 1*). Toutefois,

plus que le titre autographe tracé par l'artiste lui-même dans la terre encore humide et difficilement lisible, la collerette haute permet d'identifier le personnage comme étant Louis XIII plutôt que son fils.

Présent dans la grande majorité des images de l'héritier de Henri IV, de François Pourbus à Pieter Paul Rubens en passant par les gravures de Léonard Gaultier, ce large col



Ill. 1.

Jean de Saint-Igny.

Portrait équestre de Louis XIV enfant partant pour la chasse.
1647. Huile sur bois.

Chantilly, musée Condé, inv. PE 582



Louis XIV. sculpteur

rabattu apparaît également dans le *Louis XIII en pied* réalisé par François Rude en 1842 et dont la version en bronze fondue par Barbedienne fit sensation à l'Exposition Universelle de 1878 (Dijon, Musée des Beaux-Arts). Si Bitter n'avait peut-être pas eu l'occasion de voir cette œuvre, conservée dans la famille de Luynes, il connaissait certainement l'élégante statuette réalisée pour Barbedienne par le neveu de Rude, Emmanuel Frémiet, exposée au Salon de 1902 et très largement diffusée (ill. 2). Notre terre apparaît même comme une sorte de réponse moderne à l'œuvre de Frémiet, caractéristique de la sculpture d'histoire du XIX^e siècle avec son abondance de détails finement travaillés.

Ici, l'exactitude historique laisse place au mouvement qui ne cherche pas à être naturel, mais obéit à un rythme intérieur, créant cette impression de danse propre à l'Art Déco. En même temps, la composition instable et le modelage apparent éloignent notre terre des bronzes et marbres de

Bitter, avec leur facture lisse et leur organisation graphique et équilibrée. En revanche, ce *Louis XIII enfant* est très proche des dix terres cuites de taille très comparable réalisées par l'artiste en 1938 pour le musée Hector Berlioz à La Côte-Saint-André et ayant pour sujet les œuvres du compositeur : *Les Troyens*, *La Damnation de Faust* et *Roméo et Juliette* (ill. 2). Ceci permet non seulement de dater notre sculpture de la même époque, mais également de la considérer comme une œuvre achevée et non une esquisse préparatoire à une fonte en bronze nécessairement plus finie. Nouvelle dans l'art de Bitter, cette esthétique d'ébauche qui laisse visible le métier du sculpteur, sa main et son imagination, permet à l'artiste de réinventer la sculpture historique tombée en désuétude depuis la révolution de l'Art Nouveau.

A.Z.



Ill. 2.
Ary Jean Bitter.
Les Troyens.
1938. Terre cuite polychrome et dorée.
La Côte-Saint-André, Musée Hector
Berlioz, inv. FNAC 5093.



Ill. 3.
Emmanuel Frémiet.
Louis XIII à cheval.
Vers 1900. Fonte Barbedienne à patine brune. 46 cm.
Collection particulière.



Marcel DELMOTTE

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

17 | LE MARCHAND DE MASQUES

Circa 1960

Huile, laque noire et feuille d'or sur isorel

Signé en bas à droite

Contresigné, titré et situé *Charleroi* au revers

80 x 60 cm

Provenance

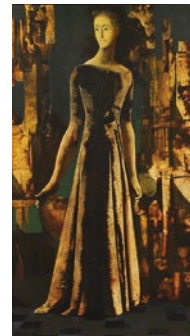
- Belgique, collection particulière

Peintre, sculpteur, aquarelliste, dessinateur, Marcel Delmotte est un artiste inclassable, constructeur d'un monde imaginaire, fantasmagorique, visionnaire et allégorique. Il étudia avec Léon Van den Houten à l'atelier libre de l'Université du Travail à Charleroi et eut une carrière longue et riche, jalonnée de nombreux prix et expositions, que ce soit à Charleroi, Bruxelles ou Paris. À un certain moment, il fut proche des expressionnistes, admira Braque, Picasso et les surréalistes, puis adhéra aux pensées de la *scuola metafisica* menée par Giorgio de Chirico, tout en conservant une originalité artistique et un style raffiné, puisant son inspiration dans la première Renaissance italienne ou la statuaire grecque.

Delmotte aborda tous les genres, du portrait au paysage, créant et recréant sans cesse un univers halluciné, lointain et inaccessible, transfigurant le réel et éminemment signifiant et extatique, nourri des mystères et des mythologies.

L'artiste s'interroge sur le destin de l'homme, sa place dans la société (« collectivité ») et dans la création, son évolution inexorable. Principalement figuratif, il offre à ses personnages élancés et gracieux aux regards intériorisés un environnement géométrisé et volontiers décomposé ou abstrait, fait d'architectures futuristes, de plans successifs et d'aplats monochromes travaillés au couteau.

Sa galerie de types humains comprend des figures religieuses et des jeunes femmes énigmatiques, mais également, dans la seconde moitié des années 1950, des circassiens, des forains et des saltimbanques comme dans une grande composition de 1957 intitulée *Allégorie des arts du spectacle* (huile sur toile, 205 x 415 cm, collection particulière) ou *Le*



Ill. 1.
Marcel Delmotte.
Rebecca.
1958. Huile sur panneau.
67 x 39 cm.
Collection particulière

Triumvirat du 20^e siècle de l'année suivante où un personnage très semblable au nôtre et maquillé en clown domine le monde (huile sur toile, 126 x 183 cm, collection particulière).

Notre œuvre est née de cette même réflexion sur le travestissement, le faux-semblant, la comédie et le masque. À la fois Arlequin, vendeur ambulant d'un Moyen Âge rêvé et Méphistophélès, le personnage principal évolue dans un espace vide et nocturne sous un ciel étoilé, ou, plutôt, une ville ou une usine avec ses lumières multicolores. La scène est habitée par des hommes et des femmes solitaires, sans identité et sans tête, tels des fantômes ou mannequins de couture, genrés grâce aux vêtements qu'ils portent – justaucorps ou longues robes dont la banalité contraste avec la vêtue recherchée du Marchand. Celui-ci propose des masques colorés et grimaçants, aux yeux



clos ou regards vides, évoquant les masques du théâtre Nô japonais. Les fils vides du présentoir confirment le succès de son entreprise.

Œuvre à multiples lectures, comme toujours chez Delmotte, notre peinture reflète l'humanisme profond de l'artiste, son ressenti de l'« ère nouvelle » basée sur la raison : « L'homme en tant qu'individu n'est plus à la mesure des rapports, il trouvera le vrai rapport quand il aura découvert la synthèse, conscience de la collectivité universelle, écrivait-il¹. » D'après le peintre, « la société doit découvrir dans l'œuvre son vrai visage, mais pour cela, il faut que l'œuvre possède une porte d'entrée », peu importe le chemin que chaque spectateur prend dans le labyrinthe sémantique offert par l'artiste. « L'œuvre d'art vivante est comme un Janus, elle est unité et multiplicité. »

Tout ceci n'est pourtant possible, d'après Delmotte, que si l'œuvre est « pensée en technique », ce métier de peintre étant indispensable à l'expression même de la création. Avec son fond de laque noire et ses incrustations de feuille d'or, notre *Marchand de masques* s'affirme en héritier des laques de Chine dont il ne reprend aucun code plastique. La confrontation du noir et de l'or sert de support à l'expressivité propre de l'artiste qui s'épanouit dans les anatomies sculpturales, l'esthétique particulière de la tâche caractéristique de cette époque (ainsi dans *Rebecca* datée de 1958, *ill. 1*), l'organisation étagée ou la subtilité de la gamme chromatique faite de touches de bleu, de turquoise, de rose et de blanc. Dans l'idéologie de Delmotte, la laque devient le cosmos, l'éternité, le néant, tandis que la feuille d'or n'est pas un ornement précieux, mais ce « métal rare » en lequel l'esprit transforme les objets et qui « est le climat que nous nous faisons de notre temps ».

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

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

¹ Marcel Delmotte, mai 1971 (dans *Delmotte*, cat. exp. Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 1971, n.p.).





Pierre BOURET
(Paris, 1897 - Sèvres, 1972)

18

LA SOURCE

1953

Épreuve en bronze à patine noire, fonte à cire perdue Claude Valsuani
Signé sur la terrasse et numéroté 1/5
Il s'agit de l'unique épreuve éditée
57 x 36 x 40 cm

Provenance

- Collection de l'artiste, puis par héritage.
- Vente de l'atelier, 30 mars 2018, Drouot, Crait-Müller, lot 47.

« Architecturer ma poétique » : telle fut la devise de Pierre Bouret, l'un des représentants les plus remarquables de la statuaire parisienne de l'époque Art Déco.

L'artiste suivit les cours de sculpture en bâtiment à l'École Bernard Palissy entre 1910 et 1912, puis ceux des Ateliers d'art municipaux. La Première Guerre mondiale vint interrompre sa carrière : engagé volontaire dès 1915, il fut décoré de la Médaille militaire et de la Croix de Guerre, et continua à servir dans l'aéronautique en Indochine jusqu'en 1923. De retour à Paris, Bouret rencontra le célèbre sculpteur Charles Despiau qu'il considérait depuis comme son maître et qui devint également un ami. Sur ses conseils, le jeune sculpteur s'était inscrit aux cours supérieurs d'art décoratif de la Ville de Paris donnés par Paul Follot. Peu après, il intégra l'une des fonderies les plus renommées de l'époque, la fonderie Valsuani, comme retoucheur de cire, collaborant avec des maîtres reconnus dont Despiau, mais également Aristide Maillol, François Pompon ou Robert Wlérick.

En 1923, Bouret exposa au premier Salon des Tuileries, créé en réaction aux Salons plus officiels comme celui des Artistes français. Il devint rapidement vice-président du Salon des Tuileries, puis responsable de la section sculpture. L'artiste était également sociétaire des Salons d'Automne. Les achats de ses œuvres par l'État, ainsi que de très nombreuses commandes de monuments et de reliefs à partir de 1932 témoignent de sa notoriété grandissante qui lui valut également de participer à la rétrospective *Cent ans de Sculpture Française* organisée à Amsterdam et à Bruxelles en 1940. En 1935, Bouret remporta le prestigieux prix des Vikings pour un nu en pierre d'Euville, *Figure couchée*, exposé l'année suivante aux Tuileries et acquis par le musée du Petit Palais (ill. 1).



Ill. 1.
Pierre Bouret,
Figure couchée.
Pierre d'Euville, 50 x 112 x 49 cm
Paris, Musée d'Art moderne
de la Ville de Paris, inv. AMS 282

Le sculpteur aimait à se définir lui-même comme un « tailleur de pierre » et avait un sens aigu de ce matériau difficile et exigeant. Admiratif, Georges Waldemar écrivait en 1940 : « Bouret donne sa mesure quand il dégage de la matière rebelle ses reliefs de nageuses, dont les corps s'enlèvent sur des fonds vides et nus. Il y a quelque chose de rude dans ses formes de jeunes filles, dont l'élan est communicatif. Bouret méprise toute virtuosité. Son art s'impose par des vertus hautement artisanales. Nul mieux que ce sculpteur viril ne mérite le titre, entre tous enviable, d'ouvrier du ciseau. » Mais si la pierre était le matériau qui exprimait le mieux la manière massive et puissante du sculpteur, il maîtrisait d'autres techniques et avait une connaissance parfaite de la fonte en bronze. Souvent, la pierre ne constituait qu'une étape du travail sur un motif plastique que Bouret traduisait en terre cuite, en plâtre, en marbre ou en bronze, comme s'il souhaitait épuiser toutes ses possibilités expressives.



Tout comme la *Figure couchée*, *La Source* fait partie de ces œuvres nées des recherches de l'artiste sur le corps féminin et inspirées par sa première femme, Yvonne dite Edmée, décédée en 1934. D'une hauteur de dix-neuf centimètres, la première version, éditée en sept épreuves en bronze par Claude Valsuani mais également diffusée en terre cuite et en plâtre, présentait un modèle avec des tresses et des épaules un peu plus relevées (ill. 2). La seconde version, agrandie à cinquante-sept centimètres, fut achevée en 1953. Pierre Bouret disait à son propos : « Ce dont je suis le plus fier et ce sur quoi j'ai le plus travaillé, c'est le dos ». Par ailleurs, dans cette nouvelle variante, la tête du modèle fut complètement transformée pour devenir un portrait idéalisé : le sculpteur en tira en 1958 un buste en pierre intitulé *Égérie*.

Une édition en terre cuite de *La Source* était prévue, mais seules deux épreuves furent tirées par Meynial, le mouleur travaillant pour Bouret, dont une acquise par l'État (inv FNAC 9355). En 1962, Claude Valsuani démarra l'édition en bronze, justifiée sur cinq exemplaires, mais seule la première épreuve fut fondue, celle que nous présentons.

Athlétique et sereine, mais en même temps sensuelle, la jeune femme au sourire d'une koré grecque et aux yeux mi-clos incarne merveilleusement cette poétique architecturée de Bouret. La surface rugueuse du bronze rappelle la pierre ou la terre, elle capte et absorbe la lumière, rendant la figure quasi minérale, comme taillée dans un bloc de matière plutôt que modelée.

A.Z.

Bibliographie générale (œuvre inédite)

- George Waldemar, *Jeunes sculpteurs français*, Paris, 1945, p. 22.
- Frédéric Chappey, « Le Sculpteur Pierre Bouret (1897-1972) : "L'ouvrier du ciseau", disciple et ami de Charles Despiau », *Pierre Bouret. Sculptures : une collection de famille*, catalogue de vente, Paris, Drouot, Crait-Müller, 30 mars 2018, n.p.



Ill. 2.
Pierre Bouret,
La Source.
Épreuve en bronze à patine noire, 18 x 12 x 14 cm
Collection particulière





Albert BESNARD

(Paris, 1849-1934)

19 | À L'OPÉRA

Avant 1900

Huile sur toile

Signé en bas à droite *ABesnard*

60 x 50 cm

Provenance

- Vente Buenos-Aires, J.-C. Naon et Cie, 4 novembre 1997, lot 4.
- Vente Buenos-Aires, J.C. Naon et Cie, 30 novembre 2011, lot 95.
- Chili, collection particulière.
- France, collection particulière.

Exposition

- 2016, *Albert Besnard. Modernités Belle Époque*, Évian, Palais Lumière, Paris, Petit Palais, cat. 26.

Ami d'Auguste Rodin, John Singer Sargent et Gabriel Fauré, Albert Besnard est considéré comme l'un des protagonistes des « modernités » picturales des années 1880—1920¹.

Il entra à l'École des Beaux-Arts en 1866, suivit les cours de Cabanel et obtint, en 1874, le Grand Prix de Rome, avec *La mort de Timophane, tyran de Corinthe*. Son maître fut Jean-François Brémond, qui lui apprit la valeur de la couleur claire et l'importance du dessin.

Il réalisa des commandes officielles, dont le plafond de la Comédie-Française, ou encore la coupole du vestibule du Petit Palais. Membre de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Académie Française, directeur de la Villa Médicis, et Grand-Croix de la Légion d'Honneur, Albert Besnard mourut le 4 décembre 1934. Il fut le premier peintre, avant Georges Braque, à recevoir des funérailles nationales.

Au tournant des années 1900, Albert Besnard, après avoir été proche du symbolisme, se rapprocha des Nabis par son attention aux coloris tranchés et aux cadrages atypiques. Sa clientèle mondaine s'adressait à lui pour un portrait sortant de l'ordinaire par sa composition et ses tonalités (portraits de madame Roger Jourdain, du comte Boni de Castellane).

Notre portrait, évoquant le thème de la belle mondaine, souligne l'intérêt d'Albert Besnard pour les jeunes élégantes de la haute société.

Le cadre mondain par excellence de la Belle Époque qu'est

l'Opéra n'était pas étranger au peintre puisque sa famille maternelle comprenait des cantatrices célèbres : Pauline Vaillant, Marguerite Vaillant-Couturier et Marguerite Carré. Attiré par les figures féminines, au point d'utiliser la figure d'Eve pour son épée d'académicien, Albert Besnard était un grand mondain, habitué à observer les attitudes et toilettes féminines.

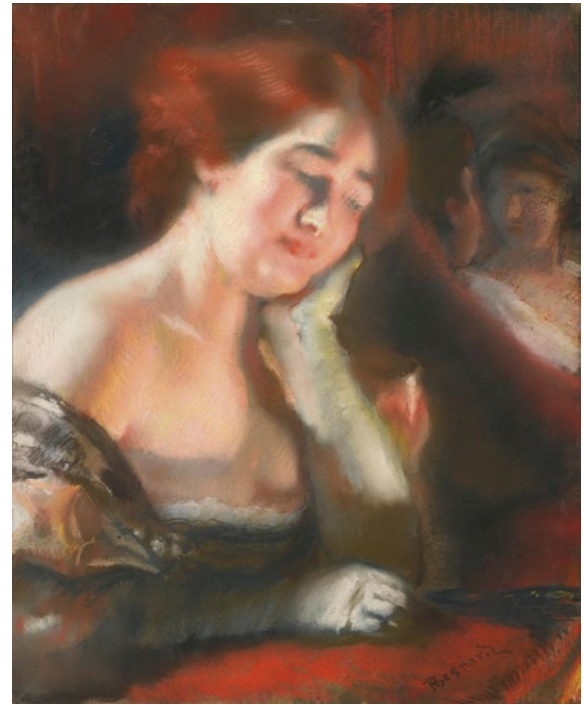
L'artiste a d'ailleurs traité plusieurs fois le sujet de la jeune femme à l'Opéra, soit penchée vers la scène (*ill. 1*), soit accoudée nonchalamment sur le rebord de la loge (*ill. 2*). Outre notre tableau, une huile et un pastel de dimensions proches (62 x 51 cm, loc. inconnue), représentant la même femme rousse, existent également. En effet, Albert Besnard avait coutume de faire une étude au pastel avant de réaliser le même motif à l'huile.

L'association des codes de la représentation officielle et ceux de « l'intimisme² » joua une grande part dans sa réputation d'excellent portraitiste. C'est cette combinaison qui se retrouve dans notre peinture. Le modèle, penché en avant, appuie délicatement sa joue contre sa main gauche, et pose la paire de jumelles de théâtre sur le rebord de la loge. La jeune femme, les yeux mi-clos, paraît pénétrée par ce qu'elle écoute, isolée du monde par ses pensées. Dans la loge voisine, se profile une femme plus âgée, enfoncée dans son fauteuil. Cachée par les ombres, celle-ci scrute de ses jumelles l'espace en face d'elle, tandis que la jeune femme, rêveuse,





Ill. 1,
Albert BESNARD,
À l'Opéra.
Huile sur toile, 60,3 x 48,9 cm,
collection particulière.



Ill. 2,
Albert BESNARD,
Femme dans sa loge à l'Opéra,
pastel, 60,5 x 49,5 cm,
collection particulière.

est mise en valeur par la lumière. Ce contraste de luminosité et d'attitude rappelle *La Femme dans sa loge* où une jeune femme, dans une position de rêverie similaire, est environnée de deux femmes discutant dans la loge voisine (ill. 2).

Camille Mauclair disait qu'Albert Besnard n'avait pas négligé de « voir en la femme un objet de luxe, à présenter dans un riche écrin de couleurs »³. Le choix de la loge d'Opéra, lieu d'ombre et de lumière, justifie ses propos. En effet, le charme du modèle n'est pas tant dû à la sobriété de la toilette, où le seul accessoire est une rose au corsage, qu'au chatoiement des couleurs.

Le contraste entre la clarté laiteuse de la chair et la chevelure rousse (très prisée à la Belle Époque) permet à l'artiste de mettre en valeur la carnation rubénienne de la jeune femme. La nuque, prise entre la lumière de la scène et l'éclairage de l'arrière de la loge, concentre les regards. Suivant l'éclat de la chair, le regard glisse le long de l'épaule et de la poitrine, avant de remonter vers le gant blanc et le visage. L'ondulation des boucles couleur feu appelle le rouge des joues et des lèvres, qui fait lui-même écho au velours de la loge. Le vert de la cape, dont la lourdeur du tissu est rendue par le jeu d'ombres des plis, vient équilibrer la palette en ajoutant une tonalité froide.

Son épouse, Charlotte Besnard, artiste elle-même, souligna l'habileté du peintre à représenter la carnation féminine par des jeux de lumière :

Ces épaules lumineuses, ces seins charmants que vous voyez émerger de leurs cadres, marquent les étapes de repos de l'artiste. [...] Ces études deviennent sous la main de l'artiste de véritables chants d'amour où il réalisera le miracle de vie. Il y mettra l'amoureuse étreinte de l'ombre qui fait jaillir la forme au moyen du modelé⁴.

M.L.M

Bibliographie de l'œuvre

- Chantal Beauvalot, Christine Gouzi, Stéphanie Cantarutti et al., *Albert Besnard (1849-1934). Modernités Belle époque*, cat. exp. Évian, Palais Lumière, Paris, Petit Palais, Somogy, 2016, p. 124, cat. 26, repr.

¹ Beauvalot, Gouzi, Cantarutti, 2016, p. 16.

² Terme forgé en 1900 par le critique d'art Camille Mauclair, ami de Besnard.

³ Camille Mauclair, *Albert Besnard. L'Homme et l'œuvre*, Paris, 1914, p. 118.

⁴ Charlotte Besnard, *Introduction à l'exposition Albert Besnard*, 1905, Galerie Paul Petit.



Robert Anning BELL
(Londres, 1863-1933)

20 | ARIANE

Circa 1896

Bas-relief en plâtre polychrome et rehauts d'or
Signé R. A. BELL en bas à droite
70,5 x 44,5 cm

Provenance

- Grande-Bretagne, collection particulière

Expositions

- 1896, Londres, Royal Academy, n° 1872.
- 1896, Liverpool, Walker Art Gallery, *Autumn exhibition of modern pictures in oil and water-colours*, n° 1214 (hors vente).
- 1897, Leeds City Art Gallery, *The Spring Exhibition*, n° 844.

L'un des derniers préraphaélites et l'un des premiers représentants du *modern style* ou Art Nouveau anglais, l'un des artistes les plus originaux et complets du mouvement Arts & Crafts, Robert Anning Bell s'essaya à toutes les techniques de l'aquarelle, à l'illustration, au vitrail et à la mosaïque, en passant par la tempera, la céramique ou la médaille.

Bell commença sa formation artistique auprès de son oncle, l'architecte Samuel Knight. Il étudia ensuite au Westminster College of Art avec le peintre Frederick Brown et à l'École Royale des Beaux-Arts (Royal Academy Schools). En 1887, il partit parfaire son éducation à Paris, à l'Académie Julian et dans l'atelier du peintre et sculpteur Aimé Morot, où il resta un an, puis en Italie. Sensible et curieux, Bell se passionna, sur le Continent, pour les œuvres des symbolistes, les sculptures polychromes de Jean-Léon Gérôme (beau-père de Morot), les vitraux des cathédrales gothiques, les mosaïques de Ravenne, les tableaux de Giovanni Bellini ou les céramiques de Luca della Robbia, soit autant d'influences qui allaient marquer profondément son œuvre durant sa belle carrière jusque dans les mosaïques pour la cathédrale de Westminster et le Parlement créées entre 1914 et 1922.

En France, Bell se lia d'amitié avec George Frampton (1860-1928), membre de l'Art Workers Guild dès sa création en 1884 et fondateur du mouvement *New Sculpture* qui fut, selon le critique Marion Harry Spielmann



Ill. 1.
Robert Anning Bell.
Jeune femme aux épis.
1898. Plâtre polychrome.
Varengville, le Bois des Moutiers.





Ill. 2.
Robert Anning Bell.
Music by the water.
1900. Aquarelle, gouache.
Londres, Tate Gallery, inv. N02478.

« en rébellion ouverte contre la sculpture blanche ». À leur retour à Londres, les deux artistes louèrent un atelier et travaillèrent ensemble sur un grand retable polyptique présenté à l'exposition de la Arts & Crafts Society et installé à l'église Sainte-Claire de Liverpool en 1890. C'est grâce à Frampton que Bell découvrit la technique du plâtre polychrome qui lui permettait d'exprimer pleinement ses talents de peintre et de sculpteur. Encadrés comme des tableaux, ses bas-reliefs colorés firent sensation lors des expositions Arts & Crafts, ce qui l'incita, en 1896, d'envoyer au salon annuel de la Royal Academy non pas une peinture, mais un plâtre, et plus exactement *Ariane* que nous présentons.

À son habitude, Bell se concentre sur une seule figure féminine, représentée, comme souvent chez l'artiste, de profil. Assise sur une souche d'arbre, Ariane contemple, résignée mais introspective, la trière de Thésée qui s'éloigne de l'île. Seul élément rappelant le mythe, voire l'Antiquité, il contraste avec l'habit de la jeune femme, fait d'une chemise bleu ciel, d'une robe verte à corsage lacé d'inspiration Renaissance et d'une étole rouge carmin qui ne rappellent une tunique grecque que par l'abondance de leurs plis. Bell utilise le sujet comme prétexte à une recherche purement plastique et symbolique, où se lisent les souvenirs du *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico ou des reliefs d'Agostino di Duccio pour le Temple Malatesta de Rimini. Semblable à celle des maîtres anciens, sa palette réduite à

quelques couleurs est dominée par le jaune d'or : il est le ciel parcouru des rayons du soleil levant, la chevelure dorée d'Ariane, sa peau diaphane ou les reflets de lumière sinueux sur les drapés mouvementés. De même, le naturalisme de certains détails à l'instar de l'herbe au premier plan contraste avec le sommaire de la mer, la géométrie du ciel et la fluidité quasi organique des plis. Le tout est cerné d'une ligne pure et très graphique qui se retrouve dans ses illustrations, dont celles pour l'édition de 1897 des poèmes de John Keats.

L'originalité et la force décorative d'*Ariane* incitèrent le jeune architecte Edwin Lutyens, futur bâtisseur de New Deli, à associer Bell à l'ambitieux projet du domaine du Bois des Moutiers à Varengeville-sur-Mer, conçu dans le plus pur style Arts & Crafts comme une œuvre d'art totale à la demande de Guillaume Mallet et d'Adelaïde Grunelius, un couple de riches français. Partie intégrante de la décoration intérieure, dotés d'encadrements simples, les bas-reliefs de Bell sont placés entre les portes qui mènent vers les chambres (*ill. 1*). Sans sujet véritable, ces plâtres décoratifs créent une atmosphère particulière et apaisante, propice à la contemplation et la méditation.

La figure d'Ariane fut réemployée par l'artiste dans une aquarelle peinte en 1900, *Music by the water*, conservée à la Tate Gallery (*ill. 2*).

A.Z.







ENGLISH VERSION

17TH TO 20TH CENTURY
PAINTINGS

Catalogue by Alexandra Zvereva

English Translation by Christine Rolland

Exhibition

From November 6th to December 21st 2018

Open Saturday, November 10th

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

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

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



1

School of Prague, early 17th century

THE TRIUMPH OF JOSEPH IN EGYPT

c. 1600

Oil on copper

Inscribed on the phylactery: *SALVATOREM [mundi]*

66 x 80.5 cm. (26 x 31 ¹¹/₁₆ in.)

Provenance

- USA, Private Collection

“Pharaoh had a dream.” He dreamt of seven well-favored and fat cows which were devoured by seven ill-favored and lean cows. When no one could explain the meaning of this dream to him, the chief butler remembered a young Hebrew whom he had met in prison. Pharaoh had Joseph brought forward who told him that the fat cows represented years of plenty and the lean cattle, years of famine. He advised Pharaoh to take up a fifth of the harvest during the years of plenty in order to have a reserve in storage when food would be lacking. Whereupon Pharaoh gave Joseph authority over his kingdom, saying: “*See, I have set thee over all the land of Egypt. And Pharaoh took off his ring from his hand, and put it upon Joseph’s hand, and arrayed him in vestures of fine linen, and put a gold chain about his neck; And he made him ride in the second chariot which he had; and they cried before him, Bow the knee: and he made him ruler over all the land of Egypt.*” (Genesis 41: 41-43).

The rest of the conversation between Pharaoh and Joseph is found in the Clementine Vulgate (Genesis 41:45): “*Vertitque nomen ejus, et vocavit eum, lingua ægyptiaca, Salvatorem mundi.*” That is: “And Pharaoh also changed his name and called him in the Egyptian language, the *Savior of the world.*”

The inscription on the phylactery, “*salvatorem,*” makes it possible to identify the scene painted on our large copper as the *Triumph of Joseph in Egypt*, which, in the Christian tradition, prefigured the Entry of Christ into Jerusalem. Wearing a white turban with feathers, a golden chain around his neck, and carrying the baton of command in his right hand, Joseph is seated in an elaborately sculpted golden carriage drawn by four horses in sumptuous harness. The pharaoh, also sporting a white turban, rides by his side and is recognizable by his ermine cape. The carriage is preceded by a procession formed of musicians on foot and on horseback, heralds, cavaliers, and soldiers, as well as sign porters and flag bearers. One flag is red with a golden cow. Some brandish wheat shafts or cheer Joseph. All around, the Egyptians prostrate themselves, dance to the sound of the orchestra perched on a platform, or simply stop in curiosity. Through streets flanked by spectacular architecture, the parade winds its way to a green marble triumphal arch inspired by the Arch of Titus in Rome, but with its gilding and a voluted frontispiece, has more in common with the ephemeral constructions raised in cities for the ceremonial entries of kings and princes.

The style of this work, which is not really a religious scene, nor really a landscape either, proves as eclectic and heterogeneous as the imaginary architecture, while bringing together diverse trends of European Mannerism. The simulated oval stucco frame comes from the repertory of the School of Fontainebleau, the evanescent antiquating constructions blending into each other in the background make one think of Niccolò dell’Abate, while the closest buildings with their windows, pilasters, and cupolas, as well as grand columns, are more in line with Paul Vredeman de Vries and François de Nomé. While the procession’s iconography is based on that of Triumphs, which have been highly valued since the Renaissance for celebrating virtues, love, or the Church, its handling is original and hitherto unknown, as the line is not displayed in a frieze, but rather recedes into the back and center of the composition marked by the polychrome arch. Not as elongated as those of Bartholomæus Spranger, the figures nonetheless adopt his characteristic pronounced *contrapposto* and dancing poses. Their expressive body language, small size, and layered distribution can also be found in Gillis van Valckenborch who painted similar subjects, such as *The Entry of the Queen of Sheba into Jerusalem* (Cologne, Wallraf-Richartz Museum) or *The Return of Jephthah* (private collection, ill. 1).

Everything is modeled with an uneven loose brush, sometimes full and approximate, especially in the architecture, and in other places, so delicate that the forms seem to be caught up in mist. The refined limpid coloring, dominated by crimson, ochre, bluish grey, and malachite green, contributes to the exquisite charm of this picture which was certainly intended for a private room or study. The stucco framing would seem to indicate that it was to be integrated into a decorative scheme where it would have been placed sufficiently low as to allow one to admire the extreme precision and grace of the miniature figures.

Inspired by very diverse influences, some of which were apparently transmitted via engravings, the very individualized style of our copper is that of an experienced artist who remains to be identified. Nonetheless, the reminiscences of the School of Fontainebleau, southern Flemish painting, Italy, and German regions, lead us to seek the painter among the masters working in the Empire at the turn of the 16th and 17th century, especially at Rudolph II’s court.

A.Z.



2

Claude LEFEBVRE

(Fontainebleau, 1632 – Paris, 1675)

PORTRAIT OF A PAINTER, HIS HANDS RESTING ON HIS PORTFOLIO

c. 1670

Oil on twill canvas

77 x 60 cm. (32 x 23 5/8 in.)

Enlarged on each side by 63.6 cm. (25 in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Considered one of the best French portraitists in the pre-Versailles period of Louis XIV's reign, Claude Lefebvre's œuvre is still waiting for serious study and reconstitution, despite the work by Daniel Wildenstein and Jacques Wilhelm. He was a transitional artist between the generation of founders of the Academy including Juste van Egmont and Louis Elle, with his very Flemish detailed descriptions, on the one hand, and that of François de Troy – his student – and Nicolas de Largillière, with his alert suave brushwork, on the other. At the same time, more than any other portraitist of his time, Lefebvre knew how to adapt his manner to the circumstances and showed that he was capable of remarkable precision as well as of blended modeling.

Descended from a large family of painters who worked for Louis XIII, Claude Lefebvre was trained through contact with the royal collections of Fontainebleau, his native town, and under his father's guidance. He then entered Eustache Le Sueur's studio, followed by that of Charles Le Brun. The latter, detecting his talent, oriented him towards portraiture. Painter to the King, before even being received into the Academy in 1666, Lefebvre enjoyed great celebrity and had the honor of painting

the King and Queen, as well as the grandest figures in the kingdom, from Colbert to the Grande Mademoiselle. The portraitist's brilliant career was interrupted by his premature death at only forty-three years old.

The 1674 post-mortem inventory of the artist's wife, Jeanne du Tilloy, and that which was done just after Claude Lefebvre's death on April 20th, 1675, lists several dozen pictures, including unfinished ones. Although they inevitably contain gaps, the two documents, along with the list of portraits engraved after Lefebvre, give a very precise idea of his clientele. Important court personalities can be found there, such as the Duke of Orleans, or Madame de Sévigné's daughter, prelates such as the Archbishop of Paris, as well as actors such as François Juvenon, called *La Fleur*; musicians such as Charles Couperin, literary figures such as Valentin Conrart and men from the arts, such as the painters Samuel-Jacques Bernard and Ephrem Le Comte (*ill. 1*), the engraver François Chauveau, and the sculptor François Girardon.

Although the artist's beginnings were marked by a distinctly northern taste, Lefebvre rapidly adopted more natural poses without losing any elegance or solemnity. He seems, for that matter, to have been one of the first to inscribe his works within an oval, such as in the portrait said to be of the jurist and playwright, *Thomas Corneille*, painted in about 1670 (*ill. 2*) or the *Artist's Self-Portrait* (private collection). The latter, although more worked, seems fairly close to our picture which also depicts an artist, as is indicated by the drawing portfolio and the *portemine* similar to the one Antoine Coypel holds in the portrait of him by Allou Gilles (Versailles, inv. MV 3682).

The sitter's identity remains to be discovered, even if a certain family resemblance with Jean Jouvenet, also a student of Le Brun, could lead one to believe it could be his father, Laurent Jouvenet, called the Younger (1606-1681), painter from Rouen. Whoever the sitter is, in view of his age, he is certainly from the first generation of artists who appear to have been able to indulge in an official portrait commissioned by the Academy or reproduced in engraving, as much as in an intimate portrait destined for the family circle. Evidence of affinity, friendship, or respect between colleagues, these depictions are surprising in their immediacy and psychological acuity. Here, the pose is relaxed, and the gestures natural, while the open, slightly ironic gaze, along with a slight smile, seem to express the sitter's personality better than the best documented biography can. The choice of twill with a regular herringbone pattern – much more current in France at this time than in Italy or Flanders, and which, with age, tends to stand out from the pictorial layer – can be felt in the modeling, thicker in the lit areas and more scumbled in darker zones such as the scalp and the clothing. The quick brushstroke and sure hand are those of a great master capable of capturing in a few strokes the essentials of a face or the delicate embellishment of a lace jabot.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Théodore Lhuillier, "Le peintre Claude Lefebvre, de Fontainebleau," *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne. Section des beaux-arts*, 16th session, 1892, pp. 487-510.
- Eugène Thoison, "Claude Lefebvre," *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne. Section des beaux-arts*, 29th session, 1905, pp. 358-383.
- Daniel Wildenstein, "Claude Lefebvre restitué par l'estampe," *Gazette des Beaux-Arts*, LXII, 1963, pp. 305-313.
- Jacques Wilhelm, "Quelques portraits peints par Claude Lefebvre (1632-1674)," *Revue du Louvre*, n° 2, 1994, pp. 18-36.
- Dominique Brême, Emmanuel Coquery et al., *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, exh. cat. Nantes and Toulouse, 1997.



3

Giovan Mauro DELLA ROVERE
 called **Il Fiamminghino (Fiammenghino)**
 (Milan 1575 – 1640 Milan)

MARY MAGDALENE IN ECSTASY

c. 1610

Oil on canvas

Annotated in black paint on verso of canvas: *C:J*
 119 x 93.5 cm. (3 ft. 10 7/8 in. x 3 ft.)

Provenance

- Guy and Christiane de Aldecoa Collection, Paris.

The Duchy of Milan, especially the regions around Lake Como, has always been a corridor and area of exchange between Switzerland, France, Savoy, Austria, and the Italian territories of Emilia and Venetia. Under French domination for a while, then governed by the Sforza, it passed to Spain after the Treaty of Cateau-Cambresis in 1559. Already before the end of the 16th century, the Spanish presence and Lombardy's central position attracted a large number of Flemish craftsmen and artists, including a certain *Roux d'Emes* from Antwerp,¹ whose name was Italianized into "Della Rovere." Nicknamed the *Fiamminghini*, although born in Milan, his two sons became painters: Giovan Battista and Giovan Mauro, who was 14 years younger.

Giovan Mauro was trained in the Milanais Mannerist circle of Giovanni Paolo Lomazzo and Ambrogio Figino, but he mainly assisted his brother, starting in 1588 in Varallo, on the frescos for several Sacro Monte chapels. In 1593, he was already working alone on the paintings for the Chapel of the Virgin at the Franciscan convent of Santa Maria di Sabbioncello in Merate. In fact, his activity associated with religious commissions is what is known best, whether for frescos or oil paintings.

His exuberant narrative style with clear refined coloring, dynamic compositions, and grandiloquent gestures, in the wake of Giovanni Battista Crespi and Giulio Procaccini, perfectly corresponded to the demands of the post-Tridentine church and attracted many commissions for the territories caught up in conflicts between Catholics and Protestants, as was the case around Lake Como. The *Fiamminghino*, sometimes in collaboration with his brother, thus worked in churches and monasteries in Milan, as well as Varese, Montemezzo, Novara, Peglio, Chiaravalle, and Chiari, and were solicited by newly constituted brotherhoods, mainly those dedicated to the Holy Sacrament and to the Virgin of the Rosary.

Mina Gregori, the specialist of Pier Francesco Mazzuccheli who was called Morazzone, was the first to attribute our picture to *Fiamminghino*. In fact, this artist's very personal manner is easily recognizable in this easel painting, although the bulk of his known *corpus* is constituted of frescos and altarpieces. In our painting, the Magdalene's pose appears to be a combination of those of Saint Francis in *The Temptation of Saint Francis* and *Saint Francis Renouncing his Father's Possessions*, both painted in about 1610 for Santa Maria della Neve de Boffalora (on loan to the Pinacoteca Nazionale of Brera). The saint's face lifted towards the sky corresponds to a good number of paintings by Giovan Mauro Della Rovere produced between 1610 and 1630 in Milan, such as the *Nativity of Saint Francis of Assisi* in the Church of Saint Mark, the *Virgin and Child with Saint Francis and Saint Lucy* in the Saint Eustorgio Basilica, or the *Resurrection of Lazarus* and the famous *Triumph of Paradise*, both in Santa Maria del Carmine. There also can be seen the same eloquent long-fingered hands, and in the *Triumph of Paradise* is Mary Magdalene herself with the same long undulating golden hair. Finally, similar little angels with fluffy hair and mischievous expressions people the fresco of the *Musician Angels* in Santa Maria Annunciata in Bienna (*ill. 1*).

Our large picture stands out from these works by its warm palette, built on hues going from light pink to deep brown, and including golden yellow and crimson. Perhaps coming from Morazzone who had sojourned in Rome, Caravaggesque influence is seen here in the bulging composition and neutral ground, even if *Fiamminghino's* light remains soft and only creates slight secondary shadows, as even beyond the saint's figure itself, the artist seeks to capture and transcribe the saint's emotion more than anything.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Marco Bona Castellotti, *La Pittura lombarda del' 600*, Milan, 1985, pl. 252-258 and 665.
- Paola Tenchio, *L'Opera del Fiamminghino nelle Tre Pievi altolariane*, Menaggio, A. Sampietro, 2000.
- Amalia Gola Sola, *Il Fiamminghino. Il pittore tragico: Giovanni Mauro della Rovere*, Milan, 1973.
- Giuseppe Fusari (dir.), *Il gran teatro barocco. I Fiamminghini e i Trionfi dei santi Faustino e Giovita*, exh. cat. Brescia, Museo diocesano, 2010.
- Pier Giuseppe Agostoni, "Giovan Mauro della Rovere detto il Fiamminghino," *Arte Cristiana*, 1960, pp. 229-234.

¹ Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano*, Milan 1595, p. 281 s.



4

Gerard HOET

(Zalt-Bommel, 1648 – La Haye, 1733)

FESTIVAL OF POMONA

c. 1720

Oil on canvas

Signed on lowest step: *G HOET*

45 x 52 cm. (16 ½ x 20 ½ in.)

In a beautiful old sculpted gilt wood Louis XVI period frame

Provenance

- Jean Dubois Collection, jeweller goldsmith, Paris.
- His sale, Paris, Hôtel de Bullion, Decembre 20th, 1785, lot 56 with its pendant *La Fête de Flore (Festival of Flora)*.
- Acquired by Holff with its pendant for 2,200 pounds.
- Armand de Lau Collection, Marquis d'Allemands (1739-1820), Paris.
- Gilbert Paignon-Dijonval Collection (1708-1792), Secretary to the King, Paris.
- By inheritance, his grandson, Charles-Gilbert Morel de Vindé (1759-1842), Paris.
- Paignon Dijonval and Morel Vindé Sale, Paris, Hôtel de Morel Vindé, December 17th, 1821, Maître Bonnefonds de La Vialle, expert appraiser, lot 37 (with its pendant, sold 305 fr).
- Hauptmann Sale, Paris, Hôtel Drouot, March 22nd, 1897, Chevallier, expert-appraiser, lot 32.
- France, Private Collection.
- Xavier Goyet Gallery, Marseille, in 1985.
- Acquired at the gallery by the last owner, France.

An imposing arcaded loggia abundantly covered in low reliefs of difficult to interpret mythological subjects opens onto an antique forum and blue sky. On the left, in the shadows, a niche shelters a large gilt statue of Pomona, an agrarian divinity, protector of gardens, who is recognizable on account to her fruit-filled cornucopia. The sanctuary's entrance forms a stage set with a central stairway and sculpted balustrade which echoes the acanthus friezes but is more akin to the style of Louis XIV than to Antiquity. In an obviously theatrical décor, accentuated by broad golden draperies which descend from the ceiling like stage curtains or backdrops, very lively women and children produce a joyful cacophony. Some carry just an apple or full fruit baskets, others prepare crowns and garlands of flowers to decorate the statue of the goddess. She herself appears *incognito* in the flesh in the center of the scene seated on the lower steps. With bare breasts and a worried expression, she seems to listen to an old woman standing behind her: every viewer who knows Ovid's *Metamorphoses* would immediately recognize Vertumnus in disguise.

This gracious composition was realized by Gerard Hoet as a pendant to *The Festival of Flora*, another goddess who protected flowers and was associated with Pomona (*ill. 1*). The same architecture and busy figures venerating a gilt statue can be seen here. Conserved together by Jean Dubois, and then by the Marquis of Allemands, they had entered Gabriel Painon-Dijonval's famous collection already before the Revolution. Inherited and completed by his grandson Charles Gilbert Morel de Vindé, the collection was dispersed in 1821. Sold together in the same lot, Hoet's pendants were separated shortly after that: *The Festival of Flora* figured alone in an anonymous sale of 1892. The picture reappeared on the market, first in Bayeux in 1989, and then in Paris in 2014.

The son and student of the painter-glassmaker Moses Hoet, Gerard Hoet continued his training under Warner van Rijsen, an imitator of Cornelis van Poelenburgh whose influence comes through strongly in Hoet's oeuvre. In fact, the young artist ended up settling in the great landscapist's native town in 1674, after sojourns in The Hague, Amsterdam, and Paris. In 1696, he founded an academy of drawing in Utrecht. Twenty years later, he returned to The Hague where he remained until his death. Hoet mainly painted scenes drawn from ancient history, the Bible, or mythology in a style derived both from Poelenburgh and Lairese. He particularly favored small formats and compositions enlivened by elongated figures which emerged from Arcadian or Italianate landscapes. As in our picture, Hoet's protagonists are usually placed in the foreground in front of an imaginary architectural framework nourished with very rich classical reminiscences which escapes into a landscape or other architecture. His compositions are choreographed like ballet, with each figure conforming to its own narrative, which is deliberately independent from the main subject. Thus, in our *Festival of Pomona*, veneration of the goddess is just a pretext for a multitude of small skits: a mother holding back her child who has climbed on the banister; a woman holding out a crown of flowers to another; a young imperious woman clothed in white and carmine who descends the stairs. Here, this show is handled in harmony of brown and golden shades, heightened by metallic bleus, reds, and whites which bring out the refined gracious movements of the lightly clothed carefree women.

It is difficult to establish a chronology in Hoet's oeuvre, because he seems to have rarely dated his works. In view of the stylistic affinity with his pictures datable to the artist's period in the Hague, especially *Ulysses Recognizing Achilles among Lycomedes' Daughters*, conserved in the Bayreuth Staatsgalerie (inv. 1104, oil on canvas, 57.3 x 74.5 cm. (22 1/16 x 29 5/16 in.), it would seem wise to situate our painting in about 1720.

A.Z.



5

Charles POERSON

(Vic sur Seille, 1609-Paris, 1667)

**THE VIRGIN AND CHILD
APPEARING TO SAINT AUGUSTINE
(SAINT AUGUSTINE WOUNDED
BY LOVE FOR CHRIST)**

c. 1655

Oil on canvas

100 x 72 cm. (3 ft. 3 3/8 in. x 2 ft. 4 3/8 in.)

Provenance

• Guy and Christiane de Aldecoa Collection, Paris.

Bibliography of the Work

- Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de ventes*, Paris, 1858, p. 244.
- Adolphe Siret, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles*, Paris-Brussels, 1866, p. 433.

O my God, You have wounded me with love

And the wound still vibrates

O my God, you have wounded me with love

Paul Verlaine, *Sagesse*, II, 1.

Born and undoubtedly trained in French Lorraine, Charles Poerson settled in Paris probably in flight from the ravages and incertitude of the Thirty Years War. In 1636, he was already perfectly integrated into the capital's artistic circles: he acted as a witness that year to the marriage of Michel Corneille, whom he had encountered in Simon Vouet's studio where both artists were employed. About two years later, Poerson freed himself from the master in order to found his own studio. Flooded with commissions, among which the most prestigious one was a *May* for the metalsmiths' guild in 1642, he was received as a master in the Parisian guild and became an academician in 1651.

Open to his colleagues' experiences, sensitive to stylistic inflections that had brought early 17th century French art from the late Mannerism of George Lallement to Charles Le Brun's classicism, via Vouet's "grand genre" and Eustache Le Sueur's Atticism, Poerson never abandoned his natural volubility, skillful tight compositions, or his attraction for sparkling colors and pronounced luminous effects.

These characteristics are particularly true in our work whose rare theme is understood through reading Saint Augustine's *Confessions*, an account of his conversion which is expressed in simple vivid terms: "You have pierced my heart with the arrows of your love" (*Confessions*, IX, 3.)

The heart enflamed by love and pierced by an arrow is a recurring attribute of Augustine of Hippo, as an illustration of his writing, as well as a symbol of charity and the double love towards God and one's neighbor. It can be found over the cartouche of the frontispiece in Saint Augustine's illustrated *Life*, published in Paris in 1624 by Antoine Bonenfant under the title, *Iconographia magni Patris Aurelli Augustini*. The Parisian publisher printed the series of twenty-eight plates in intaglio engraved by Schelte Adamsz. Bolswert, at the request of the Hermits of Malines and their prior, Georges Maigret, who composed the explanatory captions. Plate eighteen bears so much resemblance to our picture that it seems obvious that Poerson was inspired by it (*ill. 1*). Nonetheless, the artist profoundly transformed Bolswert's image which ceased to be simply a hagiographic illustration in order to become a quasi iconic depiction of the Church Father which was enhanced by Poerson's own personal feelings.

Bolswert depicted the saint alone in his study and distracted from his work by the vision of the Virgin and Child: with an arrow, the latter transpierces the heart which Augustine humbly offers him. The French painter conserved this reciprocal body language, but situated the scene in a church, in front of an altar, and distributed clouds so that they tend to surround the kneeling Augustine. Clothed in a black monk's habit held by a leather belt of the Order of Hermits, he holds the Episcopal crozier in his left hand, while his miter is on the ground. Beside his miter are two books, one closed and the other open, symbols of science, truth, and

Saint Augustine's works. All of his traditional attributes are thus united in a single picture, forming an unpublished iconography which is both simple yet demonstrative, while conforming to the period's pronounced taste for a "vision." The sufficiency of this depiction confirms that it is an isolated work and was not part of any cycle, unlike Bolswert's engraving and the pictures and frescos which the *Iconographia* had inspired.

Here, Poerson proves to be a remarkably inspired colorist. The composition is built on the contrast between the celestial left side, with the Virgin and Child, in pure hues of white, royal blue, golden yellow, and crimson, and the right side, with Saint Augustine, dominated by browns and the deep black of his monastic habit. As a result, the miter, crozier, and book, all three in sparkling white, also belong to the divine.

In the 17th century, imagery of Augustine, who was not a popular saint, developed at an unprecedented rate, on the wave of prosperity of the religious orders and the associated guilds who lived according to his rule. In Paris, there were no less than three Augustinian convents: the Grands-Augustins established under the reign of Saint Louis where all the ceremonies of the Order of the Holy Spirit took place; the Petits-Augustins or Reformed Augustinians protected by Anne of Austria who built them a monastery; and the Augustins Déchaussés who enjoyed Louis XIII's special favor and for whom the church of Notre Dame des Victoires was blessed in 1666.

Each of these places could have sheltered our work, as could a church with a chapel dedicated to Saint Augustine, because the painting's format is insufficient for an altarpiece.¹ But it could also have been a devotional picture which marked the particular affection of its patron for the Bishop of Hippo. Our canvas is in effect especially close to the little *Nativity* conserved in the Louvre where the Virgin's very similar face and figure, the same graceful angels and dense clouds can be found (*ill. 2*). As in our work, the preciousness of the refined technique is evidence of the fleeting influence of Le Sueur, with whom Poerson collaborated for Anne of Austria's apartments in the Louvre in about 1653-1655, a fact which makes it possible to date these two paintings to the same period.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Barbara Brejon de Lavergnée, Nicole de Reyniès and Nicolas Sainte Fare Garnot, *Charles Poerson*, Paris, Arthéna, 1997, cat. 142.

¹ None of the pictures inventoried at the Revolution in the Parisian churches seems to correspond to our canvas, including "*Saint Augustin demandant à Jésus de l'embraser de son amour*" and "*Saint Augustin rendant des honneurs à l'Enfant Jésus*", discovered in the sacristy of the Church of the Petits-Augustins: according to the inventory, they were "painted on wood by a German painter, either from the Sodeler schools or others." (pub. H. Stein, "État des objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution française," *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 3^e série, vol. VI, 1890, p. 76).



6

Charles (Amboise, 1602-Paris, 1692) and Henri BEAUBRUN (Amboise, 1603-Paris, 1677) **PORTRAIT OF A LADY AS AN ALLEGORY OF PRUDENCE**

c. 1660

Oil on canvas

146.5 x 117 cm. (4 ft 9 ¹¹/₁₆ in. x 3 ft. 10 ¹/₁₆ in.)

Provenance

- France, Private Collection.

Ornamental and decorative painters, organizers of ballets, balls, and royal diversions, poets on the side, founding members of the Academy, the cousins Charles and Henri Beaubrun were above all famous – both in their lifetimes and through the following centuries – as portraitists to the point that their very name became almost synonymous with the art of portraiture.

The two artists were trained by their uncle Louis Beaubrun, who died in about 1627. A little known but important portraitist during the reign of Louis XIII, he held the position of chamber valet to the king which Charles inherited, while Henri took over his father's position of wardrobe valet. These permitted the Beaubrun to develop

very early within the highest circles. Accomplished courtiers with perfect manners accompanied by gallant and witty conversation, the two artists were employed a lot by Anne of Austria who had them paint the crown prince, the future Louis XIV, already at the age of eight days, and then regularly, the young king and his spouse Maria-Theresa of Austria. Félibien relates that the Beaubrun studio became a veritable salon “of the most beautiful and wittiest people at Court, who would often spend half a day watching them work and conversing agreeably on various subjects.”¹ The place was assiduously frequented by women who were the essence of Beaubrun’s clientele and seduced by both their company and their style, because the Beaubruns knew how to depict these ladies “in a condition which was agreeable to them”: “in conserving resemblance, [the painters] nonetheless gave them, when necessary, even more beauty and the most advantageous airs, depicting them with clothes, hairdos, and other accessories which added a lot of gracefulness and majesty to the Portraits. Thus, for a long time, there were hardly any ladies who didn’t wish to be painted by the Bobrun.” A passing downslide in commissions at the beginning of the 1660s caused the artists to solicit Colbert’s intervention so that he would request the king “to have the goodness to say a word to the ladies to inspire them to have themselves painted.”²

Part of the Beaubrun’s fame also came from their collaboration and “close relationship”, which was so extraordinary that they seemed to have the same imagination, “a single mind and the same will.” In fact, one couldn’t distinguish the hand of one from the other, and their portraits were often produced together, each working alternately on the canvas, with the same palette and brushes.

The Beaubrun’s success seems to have substantially diminished at the beginning of the 1670s. Their last portrait, dated by an engraving by Nicolas Poilly in 1673 is that of the queen. Charles’ post-mortem inventory describes an interior belonging to a well-off gentleman who seems to have abandoned painting long before.

Although their style was very personal, their work was quickly lost among the quantities both of copies (already starting in the 17th century) and other portraits of Louis XIV’s court which amateurs invariably attributed to the “Beaubruns.” It wasn’t until 1969, thanks to a study of engravings after their portraits published nine years earlier by Georges Wildenstein, that Jacques Wilhelm managed to define a coherent precise corpus of paintings which were incontestably originals. Since then, this corpus has ceaselessly continued to be enriched by new works, including certain portraits from the golden salon in the Château of Bussy Rabutin and from the Museum of Versailles.

The allegorical portrait of a *Woman as Prudence* which we present fits very naturally into this group of works with a grand “delicacy of the brush” and even is among the grandest and most ambitious of their paintings. The lady, whose age is difficult to determine, is seated in a chair draped in red velvet which brings out both the shimmering of the silver shot silk dress embroidered in gold thread, garnished with pearls and lapis lazuli clasps, and the mother-of-pearl paleness of her flesh. Similar to a theatrical décor, the interior with its massive columns is plunged into shadow. On the left, an unmullioned window opens onto distant

mountains caressed by dawn’s rosy light. The lady holds a mirror, an attribute of Prudence, one of the cardinal virtues. This identification is confirmed by her attire which plays on a mixture of elements inspired by contemporary fashion, Antiquity, and ballets at the young Louis XIV’s court. Thus, the bodice is inspired by costume armour and composed of scales, each embellished with its own pearl. A very similar dress is worn by the Duchess of Gesvres in her allegorical portrait (*ill. 1*) and by the *Unknown Lady as Diana* (private collection).

All of the characteristics of the Beaubrun’s style can be found here, whether it be in the painstaking description of draperies and accessories, the static pose which communicates an absolute respect for social codes, assumed theatricality, discrete disguise, vaporous and “stumped” hairline, or the elegantly restrained movements. As is often the case with these portraitists, certain volumetric solutions are repeated in other portraits. Thus, the pose and right arm are those of *Maria-Theresa* in the portrait known through a studio replica (Versailles, inv. MV 2067), while the left arm gracefully holding the red drapery is that of the *Grande Mademoiselle* in the 1655 picture conserved in the Prado (*ill. 2*).

In the same way, our sitter’s plain oval face with its high forehead, straight nose, small mouth, elongated eyes, slightly lowered eyelids, and « lily and rose » complexion corresponds to a certain type of feminine beauty in the French mid-seventeenth century which the Beaubruns celebrated in their pictures. However, this deliberate codification in no way prevents the perception of the young woman’s strongly individualized features who, despite a common air with other women painted by the Beaubrun, resembles no other. Furthermore, she is depicted almost full face, which is rare with these artists, and gives her gaze and entire figure an extraordinary intensity with incredible bearing and presence. The pearls, which are symbols of purity, and lapis lazuli, symbol of fidelity, could indicate that this portrait was realized just before or after her marriage. Although the importance of this young lady’s rank is self-evident, as is her place at court, her identity remains to be discovered.

The mysterious grace which emanates from our portrait with its surprisingly understated coloring, all in flat reflections on the fabrics and precious stones, makes this one of the Beaubrun’s most captivating pictures.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Jacques Wilhelm, “Quelques œuvres oubliées ou inédites des peintres de la famille Beaubrun,” *Revue de l’Art*, 1969, n° 5, pp. 19-32.
- Georges Wildenstein, “Les Beaubrun,” *Gazette des Beaux-Arts*, 1960, 56, pp. 261-274.
- Dominique Brême, Emmanuel Coquery et al., *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, exh. cat., Nantes and Toulouse, 1997.

¹ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1725, vol. IV, p. 333 sq.

² November 1663 (*Correspondance administrative de Colbert*, vol. IV, n° 4, p. 533).



7

Simone PIGNONI

(Florence, 1611-1698)

**THE IMMACULATE CONCEPTION
WITH SAINTS NICHOLAS,
CATHERINE, PAUL, STEPHEN, AND
ANGEL MUSICIANS (MODELLO FOR
THE ALTAR OF SAN NICCOLÒ IN
FLORENCE)**

1675

Oil on canvas

117 x 87 cm. (46 1/16 x 34 1/4 in.)

Provenance

- Guy and Christiane de Aldecoa Collection, Paris.

Exhibition

- 1989, Charenton-le-Pont, Pavillon Antoine de Navarre, Hôtel de Ville, *Le XVII^e siècle en Europe, Peintres du baroque et l'influence de l'Italie*, cat. by Giuseppe Cantelli, cat. 15, ill. pp. 36-37 (as *Assumption of the Virgin*).

Although Simone Pignoni's picture of the *Immaculate Conception*, made for the Church of San Niccolò of Florence, is lost, Rodolfo Maffei identified our work as the *modello* for this painting, on account of the commission in 1675 which details the figures and composition. Destined for the main altar of San Niccolò, the œuvre was to depict the Virgin in glory with the church's patron Bishop Saint and other saints. Its subject encompassed the precepts of the Catholic Counter-Reformation defending the Virgin's sanctity with Pope Alexander VII's reaffirmation in 1661 of Mary's immaculate birth.

In accord with the iconography which developed at this time in association with this theme, the Virgin is depicted in the center enveloped in a nimbus and crushing the crescent Moon, a symbol of corruption. The link between her birth without sin and her role as the future Mother of God is emphasized by her position: lowered head, hands crossed on her bosom as a symbolic equivalent to the *Fiat* of the Incarnation, she shows her consent to the Divine will.

Saint Nicholas' broad deictic movement, accentuated by his cope's undulations, draws the eye towards the Virgin, while in the opposite corner, a kneeling Saint Catherine bows to her in a pose which can be found in another of Simone Pignoni's pictures (*Saint Catherine of Alexandria*, private collection). Saint Stephen, holding one of the stones from his lapidation, and Saint Paul with his epistles in hand, symbolize Church fundamentals: the martyrs and theologians.

God the Father, inspired by Palma the Younger (for example, in *The Meeting of Saint Joachim and Saint Anne*, Church of San Geremia, Venice), accompanied by the Holy Spirit, leans down to designate the Virgin. Around him, is a vibrant celestial concert with groups of angels in the clouds who play a lute and bass viol, singers leaning forward, and cupids the color of clouds compose the transition between the upper and lower registers of the picture.

From his travels in Northern Italy and contact with the Bolognese and Lombard Schools, the artist continued the use of a range of bright colors reinforced by undulating light across the draperies. Simone Pignoni took great care in the rendering of precious fabrics, the delicate transparency of Mary's veil, the heavy Episcopal cope with its silky reflections, Saint Catherine's damask garment which is similar to Saint Dorothy's (Simone Pignoni, private collection, *ill. 1*).

Besides the coloring and materials, the artist reuses sitters present in his other canvases in order to find the most adequate composition. Thus, Saint Catherine is reminiscent of Saint Lucy in the Castelfranco di Sopra *pala* which is contemporary with the work for San Niccolò. Similarly, another of Pignoni's Virgins, the *Madonna and Child with Saints Francis and Barnaby* (Sacristy of the Church of San Niccolò, Florence, *ill. 2*) dated 1670 can be recognized in the figure of the Virgin in our painting. The pyramidal schema of the composition with Mary and the saints is a form which can already be found in the *Madonna*. This organization, reinforced by the lighting and enlivened by the figures' eloquent gestures, invites viewers to devotion.

A student of Francesco Furini, Pignoni followed the master's style, even while seeking to renew his compositions. His career blossomed after Furini's death in 1646. The very brilliant and luminous execution of our 1675 *modello* is representative of the painter's maturity.

The work's large dimensions, nonetheless, lead us to consider it as an autonomous work no longer characterized by a sketch's format and technique. In fact, in terms of quality, Pignoni here comes close to his best paintings: from the *Mystic Marriage of Saint Catherine* (Lwell, Lulworth

Castle, Sir Joseph Weld Collection) to the *Bathsheba at her Bath* (Prato, Galleria di Palazzo degli Alberti), including the pair of canvases with *Rachel and Jacob, Ruth and Boaz* (Florence, private collection), which, by their mid-size format and physiognomical features, are particularly close to our painting. The stylistic elements of these pictures echo those in the Pignoni's more famous work, the *pala* for the Guicciardini altar in Santa Felicita depicting *The Alms of Saint Louis of France* which was revealed to the public on April 30th, 1682.

Thus, our canvas, a rare depiction of the *Virgin of the Immaculate Conception* by Pignoni, is beautiful evidence of this Florentine artist's pictorial mastery.

M.L.M.

Bibliography of the Work

- Francesca Baldassari, *Simone Pignoni (Firenze 1611-1698)*, Turin, Artema, 2008, cat 110, pp. 164-165.
- Christiane de Aldecoa, "Parcours d'un tableau de Simone Pignoni (Florence 1611-1698). *Precision: La Vierge de l'Immaculée Conception avec les saints Nicolas de Bari, Catherine, Paul, Etienne et les anges musiciens*," *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n° 7, 2009, pp. 127-128.
- Rodolfo Maffei, "Ritratto di Simone Pignoni," *Proporzioni, Annali della fondazione Roberto Longhi*, V, 2004, pp. 87-124, ill. fig. 121.



Two young women, one blonde with a sky-blue dress, the other brunette with a mustard yellow bodice and cranberry skirt, calmly admire themselves in the mirror with some satisfaction and curiosity. Light, coming from the right front side of the blonde, scatters reflections across her satin dress, traverses the delicate pearls around her fine neck, reddens her cheeks, caresses her hair and bounces off the mirror to illuminate the soft faces and white throats, then disappears in the opaque brown background. Only an ochre drapery suggests an interior and gives the canvas the character of at least an allegory, if not a portrait – as the two coquettish faces are not individualized – but removes it from all the banality of a genre scene.

This interpretation of our picture, more poetic than realistic, is corroborated by the lack of accessories and the simplicity of the presentation of the two young ladies. Moreover, the initial oval elongated format of the canvas and a very slight *da sotto in su* effect confirm that the work is a decorative element, probably to go over a pierglass rather than to be used as an overdoor. Formerly crowning a real mirror, our

picture makes sense and adds liveliness to the refined interior of a French Regency dwelling. At the same time, these allusions to the brevity of beauty and youth remain discreet and appear diluted by the pictorial charm and gracefulness which are characteristic of Jean Raoux' art.

This painter's hand is easily recognizable here. In his work, he combined Venetian *colorito*, Flemish themes, Dutch light, and late Louis XIV French gracefulness. A student of Antoine Ranc in Montpellier and Bon Boullogne in Paris, he won the first prize at the Academy in 1704 which made it possible for him to stay a long time in Italy. In Venice, he became close to Philippe de Vendôme, Grand Prior of the Order of Malta. With this prince's protection, Raoux was able to lodge in the Temple Commandery when he returned to Paris in 1711. Received into the Academy in 1717 as a history painter with *Pygmalion in Love with his Statue* exhibited the same day as Watteau's *Pilgrimage to Cythera*, Raoux, according to Antoine-Joseph Dezallier d'Angerville, became fashionable: "he was requested to do portraits, overdoors, and small subjects drawn from history and fables [...] and capricious subjects showing a woman reading a paper which hid a letter, [or] a young girl representing silence [...], a singing beauty."¹

In 1719, Philippe de Vendôme resigned from his position in favor of Jean Philippe d'Orleans, the natural son of the Regent, and settled in a mansion on the rue de Varenne. Raoux followed him and lived at the new address until his benefactor's death in 1727, when he returned to

8

Jean RAOUX

(Montpellier, 1677 - Paris, 1734)

TWO YOUNG WOMEN LOOKING IN A MIRROR

c. 1730

Oil on oval canvas, set into rectangle in the 19th century
61 x 78 cm. (2 ft. x 2 ft. 6 ¹¹/₁₆ in.)

Provenance

- Guy and Christiane de Aldecoa Collection, Paris.

Related Work

- Larger autograph version, *Young Girls with Mirror*, (105 x 128 cm. / 3 ft. 5 ⁵/₁₆ in. x 4 ft. 2 ⁷/₁₆ in.) Manguio, private collection; see Hilaire, Zeder, p. 197, n° 35, ill.)

the Temple at the invitation of the Grand Prior, Jean Philippe d'Orleans. For him, the artist decorated the apartments in the Prior's Palace of the Temple with several pictures: "half figures of Vestals; two girls looking in a mirror; a peasant carrying figs which a shepherdess would like to have; two singers holding a music score, and several personifications of the Arts and Sciences, such as Astronomy, Geometry, History, and Music, which were placed in the salon paneling."²

Our picture reflects the composition painted for the Grand Prior of Orleans, with larger dimensions and whose location is unknown, as opposed to its pendant, *The Duet*, conserved today in a private collection (*ill. 1*). Another pair of paintings, also in private hands, is known of a comparable size to those of the Temple: one is a replica of the *Duet*, while the other is an almost literal revival of our work. Raoux was used to painting several versions of his most successful compositions. Nonetheless, aside from a few insignificant details like the presence of an armchair behind the blonde in blue, the subject itself is very different and narrative. In fact, in this second picture, the blonde woman is arranging a small bouquet of flowers in her bodice: she observes the result in the mirror held by the brunette who is only a servant, as can be seen by the soberness of her attire in contrast to the luxurious blue dress. In contrast, in our painting, the two companions wear similar clothing and the young woman in blue lays her right hand on the shoulder of the other who appears to be a beloved friend.

It is tempting to hypothesize that our version is the more exact remake of the picture painted for the Prior's Palace. In fact, the pair were apparently

separated very early, because *The Duet* already appeared alone at the Vassal De Saint-Hubert Sale on January 17th, 1774: "picture known under the denomination of the blonde and the brunette, remarkable for the admirable light effects" (lot 81). It's easier to imagine a pendant which picks up on this idea of a gentle close affinity between "the blonde and the brunette," rather than a subordinate relationship. Moreover, the mellow treatment of our canvas, its laconic character and rich poetry recall not only *The Duet*; but even more *The Allegory of Music* which also came from the Temple (*ill. 2*).

Our painting fits in with a whole series of Raoux' works which were highly sought in his lifetime and displayed full- or bust-length young women who were either coquettish or contemplative, alone or accompanied by a servant, as they gazed into a mirror (*ill. 3*). Under Raoux, this theme, which came out of Northern genre painting, assumed a new consonance based on the subtle play of light, reflections, shadows, and transparencies, as can be seen in our painting whose modeling and blending of colors constitutes one of the most finished and sensitive examples of his finesse.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Michel Hilaire, Olivier Zeder et al., *Jean Raoux, 1677-1734, un peintre sous la Régence*, exh. cat. Montpellier, Musée Fabre, Somogy, 2009.

¹ Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, vol. IV, p. 377.

² *Ibid.*, p. 380.

9

François BOUCHER

(Paris, 1703-1770)

PORTRAIT OF A MUSICIAN

c. 1745

Oil on canvas

Signed on the inkstand: *f. Boucher*

81 x 65 cm. (31 7/8 x 25 5/8 in.)

Beautiful gilt Louis XV wood frame sculpted with shells and curlicues

Provenance

- Casimir Perrin Collection, Marquis of Cypierre (1793-1844), Paris.
- His sale, Paris, M^e Bonnefons-Delavialle, March 10th, 1845, lot 19 ("*Portrait d'homme tenant un violon. On dit que c'est le portrait de Rameau. Signé*"), acquired for 83 francs.
- Charles Méra Collection, Lyon.
- His sale, Lyon, M^e Rouillet, February 8th, 1886, lot 18 ("*Beau Portrait de musicien. Signé. Sur toile. Cadre sculpté. 79 x 64 cm*"), acquired for 1 180 francs.
- Private Collection, France.
- Sale Paris, Palais Galliera, December 3rd, 1969, lot 45.
- Sotheby's Sale, Monaco, October 26th, 1981, lot 560.



Exhibition

- 1983, New York, Didier Aaron Gallery, n° 11.

Boucher did not engage in very much portrait painting. His portraits of women – and especially those of Madame de Pompadour – and a few portraits of children – such as those of Alexandrine Lenormant d’Etiolles or the Duke of Orleans – were nonetheless famous. Male portraits by his hand are much rarer. The most spectacular which recently reappeared is that of *Sireul*, which is not a canvas, but a pastel drawing (*ill. 1*). This easily realized technique made it possible, without requiring long sittings, to render sparingly the refinement of the painter’s friend, who was also a collector.

The muted tones adopted here are reminiscent, moreover, of the chromatics in pastel evoked above, and the waistlength composition confirms the choice of an intimate portrait. The radiance of the musician’s eyes, his half-smile, the lower part of his face a bit heavy with clearly marked wrinkles, show the artist’s mastery, as well as his real familiarity with the sitter. The effects are discreet and efficient: the sparkling whites of the wig, jabot, and lace cuffs respond to the more somber velvet suit. One’s gaze is unequivocally drawn towards the partition and violin, which is the only element handled in a warm hue. Details, such as the ease of the brushwork quite visible in the handling of whites, the depth of the blacks of which Boucher is one of the rare artists to know how to use well, the spatula aspect of the very long fingers, and the wrist which is just a little too supple, designate a mature work which thus cannot be before 1745.

The sitter’s identity remains controversial. The names of Jean-Philippe Rameau, Jean-Jacques Rousseau, and of Francesco Gemignani have been proposed. That of Rameau is generally retained on account of the links he had with François Boucher, probably starting around 1735, because both belonged to the Caveau, “a Bacchic and singing society” situated since 1732 at rue de Buci. This same society also put Boucher in contact with the contra tenor Jélyotte of whom he did a portrait, with the writers Piron, Fuzelier who wrote the livret of Rameau’s *Indes galantes* which was played for the first time in 1735, with Pannard, Galet, Collé, and the Crébillon father and son, all of whom gave the artist work. But Boucher and Rameau were so close that it even seems one uses instruments in his paintings in the

same way as the other does in his partitions. Thus, for example, in the years 1735-1740, Rameau used the traverse flute in *Hyppolytus and Aricia* or in *Castor and Pollux* for the scene of happy shadows, while Boucher would employ the traverse flute in Cupid’s ephemeral palace in which Psyche is received. A letter to Bauchaumont shows that it is indeed the artist’s choice to give a specific tonality to his composition which is destined to become a tapestry. In the years 1735-1740, Boucher’s works are actually set to music by the instruments which are always adapted to the scene they depict.¹

The affinities between Boucher and Rameau prove consistent throughout their lives: in 1764, Boucher can still be found furnishing sets for the reprise of the opera *Castor and Pollux*. He could thus have done this portrait of the composer in the years around 1745. It remains to be seen if this picture gives Rameau features close to those of his bust by Caffieri (*ill. 2*) exhibited in the Salon of 1765 and conserved in the Museum of Fine Arts in Dijon. This exercise of resemblance in painted portraits is always difficult. The discreet presence of a feather pen placed on the table near the musician could indicate a composer, while the partition, if identified, could also give additional clues and confirm the hypothesis of a portrait of Rameau.

However, let us advance another hypothesis which takes into account the rarity of male portraits in Boucher’s oeuvre, Boucher’s obvious familiarity with the sitter, the benevolence of his gaze, and the fact that the sitter has the time to sit for him. Through his marriage on April 21st, 1733 with Marie-Jeanne Buzeau, whose talents as a singer were well known, François Boucher entered a family of musicians from the Royal Academy of Music. Perhaps it could simply be one of them.

Françoise Joulie

General Bibliography (Unpublished Work)

- A. Michel, L. Soullié, Ch. Masson, *François Boucher*, Paris, n.d. [1906], p. 1061, 60, n° 1080.
- Pierre de Nolhac, *François Boucher, premier peintre du roi*, Paris, 1907, p.172.

¹ On this subject, see sujet F. Joulie, “De l’allégorie au sentiment: caractères, métiers et société chez François Boucher,” *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes, Presses universitaires, 2009, pp. 391-412.



10

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

LA BARQUE DE PLAISIR
(THE PLEASURE BARK)

c. 1725

Oil on canvas
74.6 x 93.7 cm. (29 3/8 x 36 7/8 in.)
Beautiful gilt Louis XV wood frame sculpted
with shells and curlicues

Provenance

- J. W. G. Dawis Collection, Esq., London.
- His sale, Paris, Maître Lechat, February 25th, 1869, lot 55 (as *Les baigneuses*, “magnificent and important picture by the master,” hammer price 4 000 francs).
- USA, Private Collection.

Exhibition

- New York, 2000, Berry-Hill Galleries, *Visions and Vistas*, unnumbered. (cat. by R. B. Simon).

Related Work

- *Départ pour Cythère (La Barque de plaisir)*, autograph replica, 62.5 x 79 cm. (24 5/8 x 32 7/8 in.), current location unknown (formerly Alfred de Rothschild collection, London, in 1884; exhibited Royal Academy, 1896, n° 77; see Ingersoll-Smouse, 1928, n° 70, fig. 166).

Follow Cupid, he is the one who leads us...

The set changes at this moment and depicts the Gardens of Cythera in the wings, with the Sea in the background. A bark appears filled with Pilgrims, male and female, to Cythera led by two cupids.¹

On July 30th, 1712, Watteau was approved for the Royal Academy, under condition, as was the rule, of presenting a reception piece soon, for which the subject was exceptionally left “to his pleasure.” Called to order in January 1717, the artist delivered his “*Pèlerinage à l’isle de Citére*” (*Pilgrimage to the Isle of Cythera*, Paris, Louvre Museum, inv. 8525) seven months later. It was renamed by the academicians as a “*fête galante*” in order to justify Watteau’s reception as a “painter of *fêtes galantes*.” In 1728, this same “particular talent for *fêtes galantes*” led to his compatriot and student Jean-Baptiste Pater’s entry into the Academy.

Rapidly painted, Watteau’s famous picture was the result of long reflection, as can be seen by his painting of the *Isle of Cythera* from 1709 which is today in Frankfurt (*ill. 1*). More theatrical and static, this canvas does not offer the pilgrims a richly sculpted and gilded gondola, but a bark with a baldachin topped with symbols of Love: two crossed torches, one of which is lit and the other extinguished.

About twenty years later, this elegant embarkation reappears in Pater’s work in the painting which we present here. Decorated with flowers and a blazon bearing a red heart, it occupies a large part of the composition and gives the artist all kinds of possibilities for distributing his figures: standing under the tent; reclining in the bark; seated on the edge and dipping their feet in the water; walking along the plank which leads from the boat to the shore, or even bathing in the stream. In fact, with the exception of Cupid’s bark, nothing else here recalls the pilgrimage to the Island of Cythera. No little cupid flutters near the pilgrims, no statue of Venus sanctifies the site, and the protagonists’ attire is not that of pilgrims. In this assembly, only three couples can be found, and none of them, nor the five women without attending squires, manifest the least intention of leaving. Furthermore, although the men are well dressed “in the Spanish style” with small collars and berets, their partners wear contemporary fashions, dresses “à la française” with Watteau pleats, or for the bathers, simple shifts.

It is possible that Pater painted an *Arrival at Cythera* which conformed more closely to the myth of an Island of Love where Venus was born, unless this picture, only known from sales catalogue descriptions and whose location has been unknown since the 19th century, was simply a revival of Watteau’s canvas.² In our picture, the subject is handled in a very different and personal manner, as a genuine *fête galante* which bypasses all mythological references and which, in Pater’s work, often includes bathers.

This motif of young women, nude or in their simple shifts, who are bathing in the presence of men, constitutes the more personal side of his art in which Pater liberates himself from his master’s influence; collectors sought these pictures the most. In fact, while the conception of our *Barque de Plaisir* may recall *The Pleasures of Bathing* painted in the same period by his rival, Nicolas Lancret (Louvre Museum, inv. RF 1990-20), all notion of fleeting or secret observation (of the undressed) is absent, because Pater’s young ladies do not hide and are not the least flustered by the masculine gaze which they seem to ignore or even seem to turn into a game. Nonetheless, one must not exaggerate the libertine side of this picture whose light-hearted charm and gracefulness is made for diversion and amusement, and does not seek to provoke. In contrast to other bather compositions by Pater (*ill. 2*), these women remain relatively clothed. This scene is permeated by refined 18th century voluptuousness.

Pater’s artistic style is so forcefully revealed here that our canvas can be dated to his last period which was marked by unrestrained creativity completely freed from Watteau’s influence. He revels in undulating trees with compact foliage, opaque water, vague melancholy backgrounds scattered with fortified villages from Flemish painting, a pyramidal composition concentrated in the foreground, warm diffused light, reinforced contours, and descriptive alert brushwork. The delicate palette is conceived like a musical score with a melody in browns, greens, and blues, while chords arise out of the juxtaposition of more sustained hues in the protagonists’ garments. With their slightly inclined poses and lively varied gestures, distinctive types are created which can only be found in Pater’s oeuvre. Some come from other compositions, such as the couple on the extreme right which occupies the same position in *The Bathers*, known in several versions (*ill. 2*), but most of them seem to have been specially composed for *La Barque de Plaisir* whose success is attested by the existence of an autograph replica of smaller dimensions and numerous variations.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Florence Ingersoll-Smouse, *Pater*, Paris, Les Beaux-Arts, 1928, p. 46, n° 98 (as *Promenade sur l’eau*).

¹ “Le Remouleur d’Amour. Pièce d’un acte, représentée par les Marionnettes Etrangères à la Foire de S. Germain 1722,” *Le Théâtre de la foire ou l’Opéra comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent*, Paris, 1724, vol. V, p. 80.

² Ingersoll-Smouse, 1928, n° 91.



11

François BOUCHER
(Paris, 1703-1770)

**ALPHEUS AND ARETHUSA
PAN AND SYRINX**

1761

Oil on canvas, two round pendants remounted on rectangular stretchers
D. 27 cm (10 5/8 in.) each

Provenance

- Joseph François Varanchan (Varenchan) de Saint-Geniès (1723-after 1797), major-domo of Marie-Josephine of Savoy, Countess of Provence, Paris.
- His sale, Paris, Hôtel d'Aligre, auctioneer Chariot, appraiser Paillet, December 29th-31st, 1777, lot 3 (“*Deux tableaux de forme ronde & faisant pendant; l’un représente Pan & Syrinx : ces morceaux, esquisses d’un grand mérite, sont connus pour être les premières pensées de ceux qui étoient dans le cabinet de feu M. Randon de Boisset; diamètre 9 pouces 6 lignes. T[oile].*”) (“Two round pictures which are pendants; one depicting Pan and Syrinx : these pieces, sketches with a lot of qualities, are known for having been the *premières pensées* of those which were in the late M. Randon de Boisset’s collection; Diameter 9 inches 6 lines. C[anvas].”)
- Sold 410 livres 4 sous to Antoine-Charles Dulac (1729-1811), painter and picture merchant, Paris.
- His sale, Paris, hôtel d'Aligre, auctioneer Chariot, appraiser Paillet, November 30th, 1778, lot 163 (“*Peint sur toile, diamètre 9 pouces. Deux tableaux de la touche la plus spirituelle & d’un bon ton de couleur; l’un représente Pan & Syrinx, l’autre Alphée & Aréthuse.*”)
- Sold 451 livres to Petit.
- Anonymous sale, *Cabinet d’un amateur étranger*, Paris, rue des Jeuneurs, appraisers Laneuville and Jousserand, November 21st, 1822, lots 88 and 89 (“*Deux tableaux de forme ronde formant pendants, représentant l’un Pan et Syrinx, l’autre, Alphée et Aréthuse, touchés avec goût, toile 10 p. 3 l. de diameter*”).
- Willy Blumenthal Collection, Paris.
- Acquired by Gallery André Weil, Paris, in February 1935.
- France, private collection.
- Christie’s Sale, Paris, June 26th, 2003, lot 78.
- France, private collection.

The Parisian art market was particularly active in the year 1777, what with the dispersion of the collections of Pierre-Louis-Paul Randon de Boisset and the Prince of Conti, and it concluded with the auction of the *Hôtel d’Aligre*, an unbelievably rich anonymous collection. In the sale catalogue preface, Alexandre-Joseph Paillet praised the taste of the owner who had brought together “the most beautiful sketches and drawings by one of our First Painters who is still missed and [whose works are] sought more than ever since he passed away [François Boucher],” as well as “many sketches by one of his Students who has become famous without resembling him [Fragonard].” Thus, in addition to the works of Hubert Robert, Francesco Casanova, Brenet, and Lagrenée, the collection included Boucher’s sketches for *Vulcan’s Forge* and *The Three Graces Holding up Cupid*, as well as several important pictures by Fragonard, including the *Cavalier Dressed in the Spanish Fashion*; the *Mother’s Kiss*; the *Lion*, and a sketch of the well-known painting, *The Lock*.

The handwritten notes found on three of the conserved examples identify this fervent admirer of the gallant masters under the name “Varanchan,” who, in 1777 was used by the two brothers Varanchan de Saint-Geniès: Louis (1719-1796), tax collector (*fermier general*), and Joseph François, ordinary major domo to the Countess of Provence (wife of the future Louis XVIII). Philippe Alasseur’s research has demonstrated that it

was undoubtedly Joseph François and that the jumbled nature of the catalogue calls to mind a postmortem sale explained by the collector's urgent situation: in March 1777, he withdrew from court, resigned from his responsibilities in favor of his son, and left for Spain.¹

Probably purchased by Joseph François directly from the master, our two *tondi* were presented in his sale catalogue as preparatory to the compositions which appeared on the market a few months earlier at Randon de Boisset's sale and acquired by Ange-Joseph Aubert, the king's jeweler who also supplied Marie-Antoinette. They consist of two of the four small paintings realized by François Boucher in 1761 for Randon de Boisset on subjects from Ovid's *Metamorphoses*: *Pan and Syrinx*, *Alpheus and Arethusa*, *Cupid and Psyche* and *Danae*.² The same year, the master exhibited two in the Salon: *L'Avantcoureur* of August 31st, 1761 assured its readers that "M. Boucher's gracious touch can be felt in the two medallions."³

Well identified in all of the sale catalogues, our sketches correspond to *Pan and Syrinx* and *Alpheus and Arethusa*, two very similar myths which lend themselves easily to a slightly eroticized interpretation. The first tondo features Pan, born half man, half goat, who became infatuated with Syrinx, one of Diana's nymphs. Seeking to escape from Pan's ardor, Syrinx took refuge near the river Ladon, where she was transformed into reeds. The second tondo concerns the lesser known passion of Alpheus, a river god from Elis, son of Oceanus and Thetys, for the wood nymph Arethusa who appealed to Diana to rescue her just as she was about to be seized. Arethusa was immediately transformed into a cloud.

In each situation, Boucher contrasts three figures: the overly impetuous lover, the nymph, and her protector. Neither the transformation nor the pursuit interest the artist, but rather he shows the confrontation of the nymph's idealized diaphanous body with that of the muscular somber god in a complex circular composition. Everything is but pretext to celebrate the woman's body and its volumes. All else – water, clouds, vegetation, Diana and Ladon in contrast to Alpheus and Pan – frames the nymph's brilliantly perceived figure.

The brushstroke is fluid and rapid, but the paintings were not strictly speaking sketches, condemned to remain in the artist's studio. Their finish indicates they were destined for a collector capable of appreciating the precise movements and accurate light, while revelling in the freedom of the colors.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Pierre de Nolhac, *François Boucher*, Paris, 1907, pp. 110, 120.
- Alexandre Ananoff, *François Boucher*, Paris, 1976, vol. II, p. 213, n^{os} 548 and 549 (as disappeared).
- Alexandre Ananoff and Daniel Wildenstein, *L'Opera completa di Boucher*, Milan, 1980, n^{os} 579/1 and 580/2 (as lost).
- Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard, life and work*, New York, 1988, p. 82, 252.
- Philippe Alasseur, "Varanchan, collectionneur d'art au XVIII^e siècle: tentative d'identification. Sa vente du 29 au 31 décembre 1777." *Les Cahiers d'Histoire de L'Art*, 2012, n^o 10, pp. 101, 105, n^o 3, ill.

¹ Alasseur 2012, pp. 98-111.

² Postmortem sale, Aubert Collection, March 2nd, 1786, lot 54; followed by Guyard de Tours Collection, 1827. Subsequent location of these paintings is unknown.

³ *L'Avantcoureur*, n^o 35, August 31st, 1761, p. 555.

The *livret* does not itemize the "Pastorals and landscapes" sent by Boucher. All appeared under number 9.



12

François BOUCHER

(Paris, 1703-1770)

PORTRAIT OF ALEXANDRINE-JEANNE
LE NORMANT D'ÉTIOLLES (1744-1754),
THE MARQUISE DE POMPADOUR'S
DAUGHTER, PLAYING WITH
A GOLDFINCH

1749

Oil on canvas

Signed and dated on the cage: *f. Boucher 1749*

53 x 45 cm. (20 7/8 x 17 11/16 in.)

Provenance

- Georges Mühlbacher Collection († 1906), Paris.
- His sale, Georges Petit Gallery, Paris, May 15th-18th, 1899, lot 6, ill.
- Acquired by Ludwig Deutsch, painter (1855-1935), Paris, for 85 000 fr.
- France, Private Collection.

Exhibition

- 1932, Paris, Charpentier Gallery, *François Boucher (for the benefit of the Foch Foundation)*, n^o 95.

Before becoming Madame de Pompadour, the beautiful Jeanne-Antoinette Poisson was Madame d'Étiolles, having married the nephew and heir of her tutor, Charles-Guillaume Le Normant on March 9th, 1741; the Seignury of Étiolles, near Corbeil-Essonnes, was their wedding present. The couple first had a son, Charles Guillaume Louis, born on Christmas 1741, but he died before the age of one year. Three years later, in summer 1744, that is, a year after the probable first encounter between the young chatelaine of Étiolles and Louis XV in the Forest of Sénart, and six months before the famous Ball of Yews in Versailles which marked the real beginning of their relationship, Jeanne-Antoinette gave birth to a girl named Alexandrine-Jeanne who was baptized on August 10th at Saint Eustache Church in Paris. The separation of the Étiolles couple was pronounced on June 15th, 1745. Jeanne-Antoinette, who was to receive the Marquisate of Pompadour a few days later, gained custody of Alexandrine, whom she brought with her to Versailles.

The little girl was her mother's joy and comfort in the often cruel world of the court in which the favorite was now evolving. Lively, intelligent, and charming, Alexandrine remained near her until she was five years old, and their tender bond inspired two oil paintings on zinc by François Guérin, each of which depicted a "Lady in Morning Dress" with a young child playing beside her. They were bequeathed by the favorite to her brother, the Marquis de Marigny (private collection).

In 1749, to improve her education, Alexandrine was placed in the Convent of the Ladies of the Assumption, situated on Rue Saint-Honoré in Paris and reserved for young girls belonging to the highest nobility. The nuns held her in great esteem and called her by her baptismal name, a privilege reserved for Princesses of the Blood. Proud of her daughter, who had a taste for study, but also uneasy about the delay in her blossoming beauty, if one goes by her letters, Madame de Pompadour brought her daughter regularly to court and made a point of finding her a brilliant situation very early. A project was finally concluded with the Duke of Chaulnes to marry Alexandrine to his son, Vidame (secular bishop) of Amiens, the future Duke of Picquigny. However, the young girl was carried off in a few hours by a lightning swift illness two months before her tenth birthday. Her mother was inconsolable, though she never let any of her suffering be seen. Alexandrine was buried in the chapel of the Convent of the Capucines on the Place Vendôme which the Marquise had acquired from the Trémoille family and where she herself wished to be laid to rest.

Aside from François Guérin's two paintings on copper, which are more evocations of a mother-daughter relationship than genuine portraits, little Alexandrine seems to have been depicted only once in her lifetime. Painted by François Boucher, this portrait is mentioned in the Marquise's post-mortem inventory done in 1764 at the request of her brother the Marquis de Marigny and her cousin, Poisson de Malvoisin, who were her heirs. It figures among the *Pictures, Drawings and Prints brought from the said Mansion [of Pompadour in Paris]*: "1252.101. Portrait of Mad^{lle}, daughter of the late Lady of Pompadour, painted in Pastel by F. Boucher, it is not estimated here, but only listed for the record."¹

Our painting is the only contemporary known replica of this lost pastel, and was probably made as a gift to a relative or someone close to the Marquise, and thus its absence from the 1764 inventory. Aside from its undeniable artistic quality and date of 1749, which corresponds perfectly with the apparent age of the little girl, the iconographic exactness is confirmed by two other works. The first is an enamel miniature by Louis-François Aubert (who died in Paris in 1755) which formerly probably embellished a box "garnished with diamonds" which the

Marquise bequeathed to Madame du Roure (*ill. 1*). Inscribed on the verso, "D'après Mr. Boucher 1751" (after Mr. Boucher 1751), this little bust medallion only leaves out the bird cage, while faithfully reproducing the rest: Alexandrine's angelic face, her neat supple hairdo, her blue silk dress decorated with a live rose, and the ribbon tied around her neck. The second version, unquestionably posthumous, is François Guérin's who painted a large copper showing his patroness and Alexandrine inside the Château of Bellevue (*ill. 2*). This time, he had to enlarge Boucher's portrait, because the little girl is shown full-length, but the artist preserved her pose – only modifying slightly the angle of her head and position of her right hand, – her attire, and the cage.

Despite the date on the cage, our picture could also be posterior to Alexandrine's disappearance. She appears dreamy, even absent, indifferent to her little winged companion, in a way that can remind one of the posthumous portrait of Mademoiselle de Tours, called *The Little Girl with Soap Bubbles*, by Pierre Mignard (Versailles, inv. MV 3624). In any case, this impression could be explained by the fact that it is done from an existing portrait, instead of a work done from life. Moreover, the Boucher specialist Alastair Laing does not exclude possible studio participation in the face where the restrained handling is in contrast to the freedom of the brush in the clothing, the cage, and audacity of the large yellow ochre drapery. The latter leads one to believe that Boucher's pastel portrait had a much tighter setting as when he drew his own girls: in realizing our picture, the artist had to imagine a number of new details and an environment worthy of a court effigy. Boucher seems to have employed the same process for the portrait of his daughter, Marie-Emilie Baudouin, for which a small bust length pastel exists which is known through numerous replicas and a larger canvas which shows her behind a parapet with a cage and a bird (Paris, Cognacq-Jay Museum, inv. 11). If this hypothesis proves true, François Guérin, would have been inspired by our canvas for his copper miniature depicting Madame de Pompadour and Alexandrine, rather than by the original pastel.

An inventive artist with uneven sensitivity, Boucher imagined a presentation halfway between a state portrait and a genre scene for the only daughter of the Marquise de Pompadour, his faithful client and patron. The little girl stands in front of a table as she offers a small spoonful of food to the goldfinch whose cage she has opened. The unctuous lush brushstroke masterfully describes the bird's fluffed feathers, Alexandrine's silky straw colored curls, as well as the pleated silk ribbons and bows which decorate her low-necked dress. The bouquet fastened to her bodice is a little masterpiece in precision and delicacy. It is formed of campanula, plus an open rose and its bud, like a discreet allusion to the Marquise and her daughter. Finally, the harmony of the pastel shades – ochre yellow, slate blue, amaranth, smoky gray – echo the sitter's sweetness and innocence.

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- Xavier Salmon, *Madame de Pompadour et les arts*, exh. cat. National Museum of the châteaux of Versailles and of Trianon, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich, National Gallery, London, 2002-2003, p. 156, under n° 32, ill. fig. 1 (as current location unknown).
- Françoise Joulie, *Ésquisses, pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, 2004, p. 20, under n° 3.
- André Michel, *François Boucher. 1703-1770. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, 1906, under n° 1055.

¹ Original belonging to the Marquis de Marigny, INHA Library, Paris, Ms 6, fol. 324 v°-325 r°.



13

Johann Julius HEINTZE called HEINSIUS
(Hildburghausen, 1740-Orléans, 1812)

PORTRAIT OF MADAME MARIE-
ADÉLAÏDE DE FRANCE (1732-1800)

1784

Oil on canvas enlarged by the artist
Signed and dated on the left: *JHeinsius pinxit. 1784.*

Verso, on the stretcher, several inventory numbers and,
written on an old label in brown ink: *2676 JHeinsius Madame
Adelaide de France donné à M^{sr} Green de S^r Marsault s/I^{er}
aumonier C^{es} de Sanzillon, Chourtin (sic) du Mas, Nadaud &
Garrigue (origine)*

135 x 105 cm. (4 ft. 5 1/8 in. x 3 ft 5 5/16 in.)

Gilt wood frame with the coat of arms of France
and Louis XVI period rose decor

Provenance

- Given with its pendant, *Portrait of Madame Victoire* of 1786, by Madame Adelaide to her first almoner, Monseigneur Joseph Green de Saint Marsault, Bishop *in partibus infidelium* of Pergamo (1729-1818) (according to a label on verso).
- His sister, Marie Green de Saint-Marsault, Marchioness of Sanzillon (born c. 1735), assistant governess of the children of Monseigneur, the Count of Artois, Marquess of Sanzillon.
- By inheritance, her son, Etienne-Gédéon, Marquess of Sanzillon, Lord of La Chabasserie, Knight of Saint-Louis, Colonel of the Cavalry (1769-1839), Château of Saint-Jory-Lasbloux, Dordogne.
- By inheritance, his daughter, Gabrielle de Sanzillon, Madame de Coustin, Château of Saint-Jory-Lasbloux, Dordogne, and then her descendants.
- At Maître Garrigue's, notary in Saint-Germain-des-Près, Dordogne, in 1913.
- Wildenstein Collection, Paris, then New York since at the latest, the 1930s, and until at least 1955.
- France, private collection.

Exhibitions

- 1955, Nancy, *Art français au temps de Stanislas, bicentenaire de la place Stanislas*, Museum of Fine Arts, n° 4 (as belonging to M. Wildenstein, NY).

Related Works

- (Identical) autograph replica, signed and dated Heinsius pinxit 1785, 137 x 104 cm. (4 ft. 5 15/16 in. x 3 ft. 4 15/16 in.) Versailles, inv. MV 3957 (C. Constans, *Musée national du château de Versailles. Les Peintures*, 3 vol., Paris, RMN, 1995, I, n° 2622). Provenance: original collections (*ill. 1*).
- Autograph version (small bust), signed and dated 1786, 65 x 54 cm. (25 9/16 in. x 21 1/4 in.), private collection (Sale, Paris, Daguerre, May 21st, 2003, lot 45).
- Autograph version (standing, blue dress, and with a dog), signed and dated 1788, 66 x 52 cm. (26 x 20 1/2 in.), Versailles, inv. 3804 (Constans 1995, I, n° 2621). Provenance: anonymous collection 1840, acquired by Louis-Philippe in 1840, entered Versailles in 1852.

Johann Julius Heinsius was the younger son of Johann Christian Heintze (v. 1706-1756), armourer and chamber painter to the Duke of Saxony-Hildburghausen. The young artist and his brother, Johann Ernst (1731-1794) learned portraiture in their father's studio. The elder inherited his father's responsibilities with Duke Charles Auguste of Saxony Weimar, before becoming painter to the Weimar court and drawing professor to the sons of Duchess Anne-Amelia.

Johann Julius left to finish his training in the Netherlands, in Utrecht and the Hague: his name appears in the accounts of the Hague Guild in 1767. In search of more prestigious commissions, the artist arrived in France soon after. Documents show him in Lille in 1771 and three years later, among exhibitors at the Salon, as well as in Douai in 1774, in Rouen, and finally, in Paris. In 1779, his *Portrait of Barthélémy Faujas de Saint-Fond* was presented to the *Salon de Correspondance* which had just been created by Pahin de La Blancherie. He returned in 1782 with several paintings. In the capital, his talent as a portraitist quickly attracted attention and brought him both bourgeois and aristocratic clients, including the influential families of Ossun and Bazin in Versailles. He thus was able to paint the king's sisters, Clotilde and Elisabeth, as well as his aunts, Louis XV's daughters, who rewarded him with the enviable title of "First Painter to *Mesdames* of France."

At the beginning of the Revolution, Heinsius took refuge in Orleans where he died in 1812, without attempting to adapt his style to new tastes. At the Restoration, in memory of services rendered by her spouse, his widow received a pension from King Louis XVIII.

Dated 1784 and the first in a list of official portraits of the royal family painted by Heinsius, our picture brings together the best of the artist who was delighted to receive such a prestigious commission. It consists of an initial bust portrait transformed into a more solemn knee-length presentation. Rather than being an enlargement intended to magnify an already successful painting which was too small, it is unquestionably a reused canvas from the posing session which necessitated less imposing dimensions than the expected picture. As a result, the princess' imperious exquisite pose is not modified in the least between the "small" and the "big" portrait, even though Madame Adelaide's gestures are too broad for the first canvas. To realize his work, the artist first had to imagine its composition, then portray the lady from life, before finishing the whole painting in his studio by laying down his canvas on a larger support.

Monumental and majestic, our picture appears nonetheless accurate, exempt of French artists' usual flattery when they were depicting members of the royal family. Comparison of Heinsius' oeuvre with one by Adelaide Labille-Guiard in 1786 which earned her the position of Painter to *Mesdames* is sufficient to demonstrate this point. In the German portraitist's work, the princess has heavy thick features like those of her father who was painted at the same age by Louis-Michel Van Loo, yet the passionate gaze and lofty bearing of the head betray her haughty character, the idea she had of her rank and her real political ambitions. In contrast, two years later, Labille-Guiard painted Madame Adelaide as substantially younger and softened, with a benevolent and somewhat absent-minded expression.

Heinsius seeks neither sentimental poses nor spectacular material effects, even if he excels in capturing velvet drapery or lacy suppleness. Instead he skillfully examines his sitter and lets himself be inspired by her physiognomy. The artist's style is vigorous, firm, and sincere; he loves tempered presentations while knowing how to render them as sumptuous

as necessary. Here, billows of velvet in the ultimate royal color, crimson, occupy the entire lower section of the picture, enlivened by contrasts of brown ermine fur, blue cushion, azure throne, and gilding. This dress cut in the latest fashion emulates the *polonaise* worn by Marie Leszczyńska, the mother of Adelaïde de France, in her famous portrait painted by Nattier in 1748 and which Heinsius deliberately echoes as if he were creating a pendant (*ill. 2*).

Fully satisfied, Madame Adelaide commissioned several versions of the picture from the portraitist, including a copy the same size dated 1785 and conserved at Versailles today (*ill. 1*), but none of the replicas have the precision of line or acuity of the original, which was perhaps "too" much of a likeness for French taste. In 1785, Madame Victoire, who along with Madame Adelaide was the only other living daughter of Louis XV to still live at Versailles, turned to Heinsius for a portrait conceived as a reflection of her older sister's. It is known from two autograph replicas dated 1786 (private collection and Versailles, inv. MV 3959).¹

The Revolution provided one of these replicas (*ill. 3*) and our original of the portrait of Madame Adelaide a common destiny far from Versailles, where the pictures undoubtedly had been conserved thus far. As did the rest of the court, the princesses left the château in October 1789 and retired to their domain in Bellevue which Louis XVI had offered them upon his accession to the throne. Terrified by the events, these ladies decided to emigrate: on February 19th, 1791, at dusk, they abandoned Bellevue and almost all of its furnishings. Arrested for a few days at Arnay-le-Duc, Louis XV's two daughters finally succeeded in getting to Savoy, and then Rome. A few years later, Bonaparte's conquests forced them to take refuge in Naples, and then Corfu, and finally Trieste.

In exile, *Mesdames* could count on the support of a few followers, including Joseph Green de Saint-Marsault, Adelaide's almoner, who participated in all of the vicissitudes from Versailles to Bellevue and Trieste. After his patroness died in 1818, he returned to Rome where he died in 1818. Removed from Versailles and reunited as pendants, Heinsius' two portraits were given to Green de Saint-Marsault in memory of his good and loyal services. The prelate gave them to his sister, the Marchioness of Sanzillon, who bequeathed them to her son.

A.Z.

Bibliography of the Work

- Charles Oulmont, *J.-E. Heinsius, 1740-1812, peintre des Mesdames de France*, Paris, Hachette, 1913, p. 92, under cat. 77 (reed. Paris, 1970, p. 62).

General Bibliography

- Werner Schneiders, "Der deutsche und der französische Heinsius: Fragen an ein Porträt des 18. Jahrhunderts," *Das achtzehnte Jahrhundert: Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, vol. 23, n° 1, 1999, pp. 79-83.

¹ In a letter to Mme. de Chastellus (Aug. 20th, 1785), Madame Victoire wrote, "My Portrait is a very good likeness, it is not yet finished." (C. Stryienski, *Mesdames de France*, Paris, 1910, p. 298).



14

Ambroise Louis GARNERAY

(Paris, 1783 - 1857)

THE TRIUMPH OF TOURVILLE (NAVAL BATTLE OF AUGUSTA IN SICILY, APRIL 21ST, 1676)

1837

Oil on canvas

Signed and dated lower right: *L. Garneray 1837*.

55 x 77 cm. (21 ¹¹/₁₆ x 30 ⁷/₁₆ in.)

Provenance

- With its pendant, *The Vessel the Venger*, private collection, Neuilly-sur-Seine.
- Anonymous sale, Saint-Cloud, auctioneer Le Floch, October 2nd, 2016, lot 25.

Exhibition

- 1838, Paris, Salon, n° 773 (dimensions 80 x 100 cm. (31 ¹/₂ x 39 ³/₈ in.) with frame): “Triumph of Tourville: at the Battle of Augusta, the French admiral first sent two vessels from the center to rescue our front ranks which were beginning to give, Tourville came alongside and attacked the vessel *the Concord*, where Ruyter was, demasted it, and soon forced it to abandon the field.”¹ The pendant, *The Vessel, the Venger (Third Battle of Ouessant, May 28th June 1st, 1794)*, was exhibited under number 772 (*ill. 2*).

Related Works

- Autograph version exhibited at the 1827 Salon (n° 787), 142 x 227 cm. (4 ft. 7 ¹⁵/₁₆ in. x 7 ft. 5 ³/₁₆ in.), Versailles, inv. MV1394

(on loan to the Senate, Luxembourg Palace, *ill. 1*). Engraved by Edward Chavane.

- Sketch signed and dated 1836, oil on canvas, 65 x 81 cm. (25 ⁵/₈ x 31 ⁷/₈ in.) Dieppe, Château-Musée, inv. 960.2.21.

In 1837, Louis Garneray exhibited four paintings and two watercolors in the Salon. They included a large history painting with the subject of a naval battle which took place on April 22nd, 1676 off the Sicilian coast between the French fleet under the orders of Abraham Duquesne and the Spanish and Dutch fleets under the command of Don Francisco de la Cerda and Michiel de Ruyter. This was an episode in the war with Holland, or more precisely, the Sicilian campaign when the city of Messina, blockaded because it had revolted against the Spanish, called for Louis XIV’s help.

The Salon *Livret* describes the scene: “For the subject of his picture, the artist chose the moment

when Admiral Ruyter, in despair because of the collapse of his vessel’s topmast, is forced to allow the Knight of Tourville’s ship to enter the Port of Augusta. At the same time, his ship having been knocked out of combat, and in order to take command of the avant-garde, the Marquesse of Valbelle, now on another ship, sinks one of two enemy gunboats which contest his passage.”

The Battle of Agosta (today Augusta) or Mont Gibel was, in fact, the last one in which the redoubtable Admiral Ruyter, one of the greatest strategists of the 17th century navy, was engaged. The beginning of the battle was to his advantage – the captain of the French front ranks, the Marquess of Alméras, was killed and his ship sunk by Admiral de Ruyter’s vessel *Eendracht (Concord)*. However, the Spanish retreat and the arrival of Duquesne’s *Saint Esprit (Holy Spirit)* and *the Sceptre* commanded by his “sailor,” Anne Hilarion de Costentin, Count of Tourville, tipped the victory in favor of the French. The enemy fleet was now handicapped by Ruyter’s withdrawal after severe injury from a cannon ball. Reinvigorated, the French front ranks, now headed by Jean-Baptiste de Valbelle, Duquesne’s second “sailor,” pushed against the enemy fleet. Night interrupted the combat. The next day, the Dutch allies left to take shelter in Syracuse, where de Ruyter died on April 29th. His body was taken to Amsterdam on board the *Eendracht*. Louis XIV gave orders to let his former enemy’s ship pass and saluted his passage near the French coast with cannon fire.

While the Battle of Augusta was marked by Ruyter’s disappearance, it was, despite its violence and losses, one of the greatest strategic victories for France and a great feat of arms worthy of being represented in the Versailles Historic Museum initiated by Louis Philippe. This subject from the past was thus imposed on Garneray, who, strengthened by his own naval experience, delivered a truthful, realistic, intense, and grandiose composition without being excessively narrative or scrupulously exact.

The oldest son of the painter François-Jean Garnerey (Garneray), Ambroise Louis entered the navy at the age of 13. Eventful and adventurous, full of shipwrecks, battles, boardings and illnesses, his career as a sailor which later nourished his writings came to an end when his corvette *La Belle Poule* was taken by the English in 1806. Liberated at the end of the war in 1814, and not having succeeded in entering the

Merchant Marine, Garneray devoted himself entirely to painting. He exhibited in the Salon for the first time in 1815. When he received the commission for *The Battle of Augusta*, Garneray was at the height of his glory: his views of ports, seascapes, and whale fishing scenes were unanimously hailed both for the technical mastery and their truthfulness. He was appointed Director of the Museum of Rouen in 1833.

Dated 1837, the year which the large canvas commissioned by Louis-Philippe was exhibited in the Salon, our picture was exhibited the following year under a very different title, *Triomphe de Tourville* / (*Tourville's Triumph*), and was accompanied by a pendant (n° 772), *Le Vaisseau le Vengeur* (*Troisième bataille d'Ouessant, 28 mai-1^{er} juin 1794*) / (*The Vessel, the Venger, Third Battle of Ouessant, May 28th - June 1st, 1794.*) With identical dimensions and a very similar composition, even though treating a revolutionary subject, this painting is dated 1838 (Museum of Fine Arts, Brest. *ill. 2.*) The existence of a third version of the *Combat of Augusta* conserved in Dieppe and bearing the date 1836 not only confirms the importance of this theme for the artist, but also makes much better understanding possible of the place occupied by our canvas in his thoughts.

Very close to the Versailles composition with Etna fuming in the center background and dominating the scene, the Dieppe painting seems to be a sketch which seeks to establish the relationship between volumes, ship positions, and light effects. In our version, although the general layout is the same – Valbelle's backlit demasted *Pompeux* (*Pompous*) and the life boats with the knight and his sailors fighting one on one, the *Eendracht* with its mast flying into pieces, Tourville's *Sceptre* waving a white flag, and two ships struggling, one of which is under a Spanish flag – no detail is repeated identically. Here, everything is more luminous, contrasted, and dramatic, right up to the vibrant energetic brushstroke. The sea is

unleashed, the wind blows, explosions multiply, black smoke darkens the sky. A ghostly Etna is placed all the way to the left, so as to accentuate the center of the picture and the *Sceptre's* poop: Tourville's personal exploit which Garneray admires eclipses the collective action.

Infrared images reveal six longitudinal lines to facilitate construction by planes, as well as fiery, rapid, schematic under drawing which in the end is not followed very closely.² Similarly, several *pentimenti* and modifications confirm that our canvas is neither a reduced replica of the picture commissioned for Versailles, nor a highly developed *modello*, but in fact, a new highly personal creation realized shortly before or soon after the large painting. Furthermore, the clothes worn by the protagonists more closely resemble late 18th century uniforms than the elegant ones at the time of Louis XIV, as if the artist wished to make his own memories resonate of having been a wartime sailor. Probably for this reason, Garneray resolved, before exhibiting the *Triumph of Tourville* at the Salon of 1838, to give it a pendant celebrating the heroism and sacrifice of sailors for the Republic, rightful heirs of the grand captains from the past. *A.Z.*

General Bibliography (Unpublished Work)

- Laurent Manœuvre, *Louis Garneray (1783-1857). Peintre, Écrivain, Aventurier*, exh. cat. Honfleur and Dunkerque, 1997, pp. 104, 105, 183.

¹ In the Salon *Livret*, the dimensions are not indicated, but they figure in documents conserved in the Archives of the National Museums (Manœuvre 1997, p. 183).

² Certain elements which are visible under infrared light, such as an oval form in the center foreground and a few strokes under the straight lines, seem to correspond to another composition, probably a whale hunt which was abandoned by the artist.

15

Jeanne Marie Catherine DESMARQUEST, called Pauline AUZOU

(Paris, 1775-1836)

DARIA OR MATERNAL TERROR

1810

Oil on canvas

Signed and dated, lower left: *P^{me} Auzou 1810*
195 x 154.5 cm. (6 ft. 9 ¼ in. x 5 ft.)

Exhibition

- Salon of 1810, Paris, n° 22
- Salon of 1814, Paris, n° 24
(as *A Terrified Young Livonian Woman*)

Provenance

- France, Private Collection.

Jeanne Marie Catherine Desmarquest was born in Paris. At a very young age, she was adopted by a cousin and chose Pauline as a first name. Her artistic training began in Jean-Baptiste Regnault's ladies' studio directed by his wife, Sophie. It was also frequented by Sophie Buillemard, Rosalie



Caron, Eugénie Delaporte, Caroline Derigny, and Henriette Lorimier. When barely 18 years old, citizen Desmarquest presented two works at the Salon: a *Bacchante* depicting a young nude woman decorating the bust of Bacchus with grapes and laurel, and a *Study of a Head* (n° 777 and 778 in the *Complément to the Livret*). The artist was in every one of these prestigious events until 1822. During the first year in which she participated, Pauline Desmarquest married Charles-Marie Auzou, a paper merchant, and from then on appeared in the livrets under her married name, thus at the very beginning of the long list of exhibitors presented in alphabetical order. The couple had five children, of which four survived. After 1800 and for more than twenty years, Auzou ran a studio for young women. She published *Têtes d'études* (Paris, Didot) with them in mind.

Pauline Auzou sent portraits (including that of her master in 1800) and genre scenes to the Salons, as well as history paintings. The latter distinguished her from the majority of women painters. Initially they had mythological and allegorical subjects which owed a lot to Regnault's style and themes, such as *Daphnis and Philis* in 1795 (n° 11), *Prudence Distancing Herself from Love* in 1798 (n° 7), and *Le Premier sentiment de la coquetterie* (*First Flirtatious Feelings*) of 1804 (n° 8, private collection). Under the Empire, encouraged by critics and sensitive to the renewed taste of her clients, Auzou turned towards scenes which came out of French history and which necessitated explanatory notes in the livret: thus, *Agnes of Merania*, which was well received in 1808, and *Diane of France and Montmorency* presented four years later.

Auzou's style is characterized by precise lines, firm supple drawing, a smooth picture surface, virtuoso rendering of vestimentary details, and an interest in either natural or artificial light which sculpts the figures and objects. One is particularly drawn in by the expressions, and the artist doesn't hesitate to handle certain genre scenes with the intensity of history painting. *The Departure for the Duel* which Auzou exhibited in 1806, in which, with a sure hand, she depicted a life-size "young man obliged to answer a provocation (who) is casting his gaze onto his still sleeping family," earned applause from the critics, a medal of honor, and a flattering note in the *Rapport sur les Beaux-Arts* (*Report on the Fine Arts*) by Joaquim Le Breton: "Madame Auzou knows how to rise to the ideas and noble expression of historical style" (1808, p. 82). Two years later, the artist obtained a prestigious commission for two paintings dramatizing Marie-Louise: *The Arrival of Her Majesty the Empress in the Gallery of Compiègne* and *Marie-Louise Parting from Her Family on March 13th, 1810* (Versailles, inv. MV 1752 and 1751, *ill. 1*)

The Arrival of H.M. the Empress was exhibited in 1810, but an entirely different work by Pauline Auzou captured everyone's attention: *Daria or Maternal Terror*, the work we present here. Of imposing dimensions, much larger than usual, it is equally surprising on account of its timeless subject evoking customs of the inhabitants of Nordic lands and their pagan rites which seemed close to those which were so venerated from Pre-Christian Antiquity.

In the livret notice, Pauline Auzou comments on her work, « A young Livonian woman who planted a tree at the birth of her first born finds it broken. » Livonia, a Baltic region which was part of the Russian Empire and corresponds to today's Lithuania and Estonia, was among those "northern" countries which most fascinated the first ethnographers in the 18th century. Authors of the *Histoire générale des Cérémonies, moeurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (*General History of the Ceremonies, Customs, and Religious Practices of All the People in the World*) published in Paris in 1741 and often re-edited, Antoine Bannier and

Jean-Baptiste Le Mascrier emphasized the importance of nature and trees for the Livonians: "Most of the time, they do their devotion on hills or near a tree which they choose on purpose" (p. 78). Their tradition of attaching words or ribbons to branches is also described, but the planting of a tree at the birth of a child is not. There is no trace of this custom in the other treaties of the period and Auzou's contemporaries regretted that she had not clearly indicated the source of her inspiration.

Of course, the artist could have learned of the existence of this custom from her Polish friends, Count Bierzynski and his sister, whose portraits by Auzou were beside *Daria* at the Salon of 1810. Part of Livonia in fact belonged to Poland until its partition in 1772. But it could also be the artist's invention that she transposed to Livonia from literature. In *Paul and Virginie*, a novel by Bernardin de Saint-Pierre which appeared in 1788, the mothers of the two lovers each planted a coconut not long after giving birth. Moreover, even if the painter did not in the least seek ethnographic accuracy, it is to be noted that the embroidery, shoes made of braided bark, Cyrillic characters on a small piece of paper attached to the sapling, as well as the name Daria which was current among Russian peasants, were more typical of Slavic culture than of the Baltic world. Finally, this pagan Madonna has an antique profile, black hair, and clothing which is related to the traditional attire of Roman peasant women often painted by the students at the Villa Medici.

However, the exoticism of the subject and the picturesque details which echoed the Russian works of Jean-Baptiste Leprince were not the only reason for the broad success of our picture and its second exhibition at the Salon of 1814. Unanimously, critics had found the "touching and ingenious" theme had been handled with perfect mastery: "See how much Daria's pose expresses multiple feelings at the same time; astonishment, pain, fear of losing her son; she hugs him, she holds him; it seems as if the storm will also break this delicate bush."¹ In this genuine masterpiece, undoubtedly conceived as such by the artist herself and without a commission, Pauline Auzou reveals herself as a painter very different from the one in her more usual works. Here, the composition is purified to an extreme, the difficulty of the large scale brilliantly overcome, the line is solid, the handling glossy, and the palette reduced to brown shades which let the whites of the apron, blouse, swaddling cloth, and porcelain flesh of mother and child sparkle.

The artist built a powerful painting with an economy of means dignified of the Davidians and raised maternal solicitude to the rank of the most noble passions. It is hardly surprising that Auzou's painting was taken by Gustave-Joseph Witkowski to be among the most beautiful works of art on maternity. But long before that, a souvenir of it can be found in the large canvas of *Medea* painted by Eugene Delacroix in 1836-1838, which appeared to be the opposite in everything, and yet astoundingly close (*ill. 2*).

A.Z.

Bibliography of the Work

- Charles-Paul Landon, *Salon de 1810*, Paris, 1810, pp. 80-81, engraved pl. 57.
- *Entretiens sur les ouvrages de peintures, sculpture et gravure exposés au Musée Napoléon en 1810*, Paris, 1811, p. 58.
- Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle*, Paris, 1831, p. 19.
- Gustave-Joseph Witkowski, *Histoire des accouchements chez tous les peuples*, Paris, G. Steinheil, 1887, p. 242, engraved fig. 111.
- Gustave-Joseph Witkowski, *Les accouchements dans les Beaux-Arts, dans la littérature et au théâtre*, Paris, G. Steinheil, 1894, p. 178.

¹ *Entretiens sur les ouvrages de peintures, sculpture et gravure exposés au Musée Napoléon en 1810*, Paris, 1811, p. 58.



16

Ary Jean Léon BITTER

(Marseille, 1883-1973)

**LOUIS XIII AS A CHILD
ON HORSEBACK**

c. 1935

Terracotta

Signed on terrace: Bitter.

Entitled on front: "Louis XIII enfant"

25 x 22 cm. (9 13/16 in. x 8 11/16 in.)

Original light oak base.

Provenance

• **France, Private Collection.**

Ary Jean Bitter's father, a salesman, noticed his son's talent and enrolled him in the School of Fine Arts in 1895, in Emile Aldebert's class. In 1902, the young artist won the triennial contest and a scholarship from the City of Marseille to continue his education at the National School of Fine Arts. He first worked in Ernest Louis Barrias' studio, and then in that of Jules Coutan (1848-1939). Present in the Salon of French

Artists starting in 1910, Bitter received many medals – silver for *Bacchus* in 1921, then a gold for a marble *Diana* in 1924 – and won several competitions, but did not succeed, despite many attempts, in carrying off the highly coveted *Prix de Rome*.

After the war, the sculptor received many commissions from the State, including the decoration of the monumental stairway for the Saint Charles Train station in Marseille, and signed publishing contracts with the Susse Foundries (29 works published) and Les Neveux de Jules Lehmann Foundry (16 works), as well as with the National Manufacture of Sevres.

Although our terracotta is quite removed from Bitter's usual repertory in which he reserved small sizes for young female nudes and faun children playing with animals, it most likely can be related to this particularly prolific period in his career. Passionately modeled, the sculpture shows a boy attired in 17th century costume easily riding a powerful muscular horse which is brilliantly rendered; Bitter was known for his animal sculptures. The young prince proudly carries a hooded falcon in his gloved fist and holds the reins with his right hand in a pose reminiscent of Jean Isigny's *Equestrian Portrait of Louis XIV as a Child Leaving for the Hunt*, conserved at Chantilly (ill. 1). Nonetheless, more than the barely legible autograph title inscribed by the artist himself in the still damp clay, the high collar makes it possible to identify the figure as Louis XIII rather than his son.

Present in the majority of images of Henri IV's heir, from those by François Pourbus to Pieter Paul Rubens, and including the engravings of Léonard Gaultier, the high folded back collar also appears in the full-length standing portrait of *Louis XIII* by François Rude in 1842. Its bronze version cast by Barbedienne was a sensation at the 1878 World's Fair (Dijon, Museum of Fine Arts). Although Bitter may not have had the chance to see this work, conserved in the Luynes family, he certainly knew the elegant statuette by Rude's nephew, Emmanuel Frémiet, for Barbedienne which was exhibited in the 1902 Salon and broadly diffused. Our terracotta seems to be a kind of modern response to Frémiet's *oeuvre*, characteristic of 19th century history sculpture with its abundance of finely worked details.

Here, historic exactitude gives way to movement which does not seek to be natural, but rather obeys an internal rhythm, and thus gives an impression of dance characteristic of Art Deco. At the same time, the unstable composition and visible modeling distances our terracotta from Bitter's marbles and bronzes with their smooth surfaces and graphic balanced organization. Instead, this *Louis XIII as a Child* is very close to ten terracottas of very similar size produced by the artist in 1938 for the Hector Berlioz Museum in La Côte-Saint-André which have the composer's works as their subjects: *The Trojans*, *The Damnation of Faust*, and *Romeo and Juliette* (ill. 2). This fact makes it possible not just to date our sculpture to the same period, but also to consider it as a finished work rather than a preparatory sketch for a more finished bronze casting. This aesthetic of a sketch which leaves the sculptor's craft, hand, and imagination visible was new in Bitter's art, and made it possible for him to reinvent historic sculpture which had fallen into disuse since the revolution of Art Nouveau.

A.Z.



17

Marcel DELMOTTE

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

THE MASK MERCHANT

c. 1960

Oil, black lacquer and gold leaf on masonite

Signed lower right

Countersigned on verso with title, and place: *Charleroi*

80 x 60 cm. (31 ½ in. x 23 ¾ in.)

Provenance

- Belgium, Private Collection.

Painter, sculptor, watercolorist, draughtsman, Marcel Delmotte is an unclassifiable artist who builds an imaginary, phantasmagoric, visionary, and allegorical world. He studied with Leon Van den Houten in the *atelier libre* (free studio) at the *Université de Travail* (University of Work) in Charleroi and had a long rich career marked by many prizes and exhibitions, whether in Charleroi, Brussels, or Paris. At a certain moment, he was close to the Expressionists, admired Braque, Picasso, and the Surrealists, then adhered to the thinking of the *scuola metafisica* led by Giorgio de Chirico, all the while retaining his artistic originality and refined style, in addition to drawing inspiration from the first Italian Renaissance and Greek statuary.

Delmotte tried all genres, from portraiture to landscape, ceaselessly creating and re-creating a hallucinated, distant, inaccessible universe, transfiguring the real, the eminently ecstatic and significant, nourished by mysteries and mythologies.

The artist called into question man's destiny, his place in society ("collectivity") and in creation, his inexorable evolution. Mainly figurative, he gave his elongated graceful figures with introverted gaze a geometrical and deliberately decomposed or abstract setting, made of futurist architecture, successive planes and monochromatic flatness worked with his palette knife. His gallery of human types included religious figures and young enigmatic women, as well as in the second half of the 1950s, Circassians, itinerant troupes and mountebanks, as in the large composition of 1957 intitled, "*Allegory of the Theatrical Arts*" (oil on canvas, 205 x 415 cm / 6 ft. 8 11/16 in. x 13 ft. 3 7/16 in., private collection) or *The 20th Century Triumvirate* the following year in which a figure which is very similar to ours and made up as a clown dominates the world (oil on canvas, 126 x 183 cm. / 4 ft. 1 ¾ in. x 6 ft., private collection).

Our work grew out of this same thought process on travesty, false appearances, comedy, and masks. At once Harlequin, itinerant peddler from a Medieval dream, and Mephistopheles, the main figure evolves in an empty nocturnal space under a starry sky, or rather, a city or factory with its multicolor lights. The scene is inhabited by solitary men and women who have no identities or heads, like phantoms or sewing manikins who are gendered by the clothes they wear – bodysuits or long dresses whose banality contrasts with the Merchant's elaborate attire. The latter offers colored grimacing masks with closed eyes or empty gazes, which evoke Japanese Noh theater masks, and the empty rows of the display rack confirm the success of his undertaking.

A work with multiple readings, as always with Delmotte, our painting reflects the artist's deep humanism, his sense of a "new era" based on reason: "Man as an individual is no longer the measure of relationships, he will find the real ratio when he has discovered synthesis, conscience of the universal collectivity," he wrote.¹ According to the painter, "Society should discover its own true face in the work, but for that, the work has to have an entryway," no matter the path each viewer takes through the semantic labyrinth offered by the artist. "The living work of art is like a Janus, it is both unity and multiplicity."

None of this is nonetheless possible, according to Delmotte, unless the work is "thought via technique," the painter's trade being indispensable to the very expression of the creation. With its ground of black lacquer and gold leaf incrustations, our *Mask Merchant* asserts itself as the heir to Chinese lacquers from which it does not borrow any codes of plasticity. The confrontation of black and gold serves as a support for the artist's own expressiveness which thrives in the sculptural anatomies, the particular aesthetic of the characteristic task of the period (as in *Rebecca*, dated 1958, *ill. 1*), the layered organization, or the subtlety of the chromatic scale made of strokes of blue, turquoise, pink, and white. In Delmotte's ideology, the lacquer becomes the cosmos, eternity, nothingness, while the gold leaf is not a precious ornament, but this "rare metal" by which the spirit transforms objects and which "is the climate that we make of our time."

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

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

¹ Marcel Delmotte, May 1971 (in *Delmotte*, exh. cat. Brussels, Isy Brachot Gallery, 1971.)



18

Pierre BOURET

(Paris, 1897 - Sèvres, 1972)

THE SOURCE

1953

Bronze proof with black patina, lost wax cast by Claude Valsuani

Signed on the terrace and numbered 1/5

The only published proof

57 x 36 x 40 cm. (22 ⁷/₁₆ x 14 ³/₁₆ x 15 ³/₄ in.)

Provenance

- Artist's collection, then through inheritance.
- Studio sale, March 30th, 2018, Drouot, Crait-Müller, lot 47.

"Architecturalize my poetics" was the motto of Pierre Bouret, who was one of the most remarkable representatives of Parisian statuary during the Art Deco period.

The artist took courses in ornamental sculpture at the Bernard Palissy School between 1910 and 1912, and then at the Municipal Art Studios. World War I interrupted his career: a volunteer in 1915, he was decorated with the Military Medal and the War Cross, and continued to serve in aeronautics in Indochina until 1923. Back in Paris, Bouret encountered the famous sculptor Charles Despiau whom he was to consider his master and who became a life-long friend. On his advice, the young sculptor registered for the upper level courses in decorative arts given by Paul Follot. Not much later, he entered the Valsuani Foundry, one of the most famous at the time, as a wax finisher where he collaborated with recognized masters such as Despiau, as well as Aristide Maillol, François Pompon, and Robert Wlérick.

In 1923, Bouret exhibited in the first Salon of the Tuileries, which was created in reaction to more official Salons such as that of the French Artists. He rapidly became Vice-President of the Salon of the Tuileries, and after that, ran the sculpture section. The artist was also a member of the Autumn Salons. Starting in 1932, State purchases of his works, as well as quite numerous commissions for monuments and reliefs are evidence of his increasing fame which also made it possible to participate in the retrospective exhibition, *Cent ans de Sculpture Française* (One Hundred Years of French Sculpture) organized in Amsterdam and Brussels in 1940. In 1935, Bouret won the prestigious Viking prize for a nude in stone from Euville, *Reclining Figure*, exhibited the following year at the Tuileries and acquired by the Petit Palais Museum (*ill. 1*).

The sculptor liked to describe himself as a "stone cutter" and had a keen sense of this demanding material. Georges Waldemar wrote admiringly in 1940:

"Bouret shows his mettle when he releases swimming figures from this rebel material. The bodies rise nude out of the empty depths. There's something coarse in the young girls' forms whose momentum is communicative. Bouret distrusts all virtuosity. His art imposes through virtues of the highest craftsmanship. Among all those who envy him, no one merits the title of a worker with chisels more than this virile sculptor."

Although stone was the medium which best expressed the sculptor's powerful massive manner, he also mastered other techniques and had perfect knowledge of bronze casting. Often stone constituted just one stage in the process of working on a three-dimensional theme which Bouret transferred to terracotta, plaster, marble, or bronze, as if he wished to exhaust all expressive possibilities.

As with the *Reclining Figure*, the *Source* is one of the works which emerged from the artist's studies of the female body which were inspired by his first wife, Yvonne, called Edmée, who passed away in 1934. With a height of nineteen centimeters (7 ¹/₂ in.), the first version, reproduced in seven bronze proofs by Claude Valsuani, but also distributed in terracotta and plaster, depicted a sitter with braided hair and slightly lifted shoulders (*ill. 2*). The second version, enlarged to fifty-seven centimeters (22 ⁷/₁₆ in.), was finished in 1953. Pierre Bouret said of it, "I am proudest of the part on which I worked the most, the back." For that matter, in a new variation, the sitter's head was completely transformed to become an idealized portrait: the sculptor made a stone bust entitled *Egeria* from it in 1958.

A terracotta series of *The Source* was envisioned, but only two proofs were made by Meynial, a caster working for Bouret. One was acquired by the State (inv. FNAC 9355). In 1962, Claude Valsuani began a bronze series with five examples specified in the contract, but only the first proof was cast, and it is the one which we present.

Athletic and serene, but simultaneously sensual, the young woman with the smile of a Greek Kore and with half-closed eyes marvelously incarnates Bouret's architecturalized poetry. The rough wrinkled surface of the bronze is reminiscent of stone or clay; it captures and absorbs light, makes the figure almost mineral, as if it were carved into a block of matter rather than modeled (out of it).

A.Z.

General Bibliography (Unpublished Work)

- George Waldemar, *Jeunes sculpteurs français*, Paris, 1945, p. 22.
- Frédéric Chappéy, "Le Sculpteur Pierre Bouret (1897-1972): L'ouvrier du ciseau, disciple et ami de Charles Despiau," *Pierre Bouret. Sculptures: une collection de famille*, sale catalogue, Paris, Drouot, Crait-Müller, March 30th, 2018.



19

Albert BESNARD

(Paris, 1849-1934)

AT THE OPERA

Before 1900

Oil on canvas

Signed lower right: *ABesnard*
60 x 50 cm. (23 5/8 x 19 11/16 in.)

Provenance

- Sale Buenos-Aires, J.-C. Naon and Cie, November 4th, 1997, lot 4.
- Sale Buenos-Aires, J.C. Naon and Cie, November 30th, 2011, lot 95.
- Chili, Private Collection.
- France, Private Collection.

Exhibition

- 2016, *Albert Besnard. Modernités Belle Époque*, Évian, Palais Lumière, Paris, Petit Palais, cat. 26.

Friends with Auguste Rodin, John Singer Sargent, and Gabriel Fauré, Albert Besnard is considered as one of the protagonists of pictorial “modernities” between 1880 and 1920.¹

He entered the *Ecole des Beaux-Arts* in 1866, followed Cabanel’s courses, and won the Grand Prize to Rome in 1874 with *The Death of Timophanes, Tyrant of Corinth*. His master was Jean-François Brémond who taught him the value of clear color and the importance of drawing.

His official commissions included the ceiling of the *Comédie Française*, and the cupola of the *Petit Palais* vestibule. Member of the Academy of

Fine Arts and the *Académie Française*, Director of the Villa Medici, and holder of the Grand Cross of the Legion of Honor, Albert Besnard died on December 4th, 1934. He was the first painter, before Georges Braque, to receive a national funeral.

At the turn of the 20th century, Albert Besnard, after having been close to Symbolism, approached the Nabis in his attention to distinctive coloring and atypical framing. His worldly clientele turned to him for portraits which differed from others in their composition and hues (portraits of *Madame Roger Jourdain*, of *Count Boni de Castellane*, for example).

Our portrait, which evokes the theme of the society belle, emphasizes Albert Besnard’s interest in young elegant high society ladies.

The Opera, fashionable setting *par excellence* for the *Belle Époque*, was familiar to the painter as his mother’s family included famous singers: Pauline Vaillant, Marguerite Vaillant-Couturier, and Marguerite Carré. Attracted by women’s figures, to the point of utilizing the figure of Eve for his academician’s sword, Albert Besnard was a highly fashionable gentleman used to

observing feminine mannerisms and outfits.

The artist moreover treated the subject of the young lady at the Opera, either leaning towards the stage (*ill. 1*) or resting nonchalantly with her elbows on the edge of her box (*ill. 2*). Aside from our picture, an oil painting and a pastel with similar dimensions (62 x 51 cm. / 24 7/16 x 20 1/16 in., current location unknown) depict the same redhead. In fact, Albert Besnard was accustomed to doing a pastel study before producing the same subject in oil.

The association of official codes of representation and “intimism”² played an important role in his reputation as an excellent portraitist. This combination can be found in our painting. The sitter, leaning forward, rests her cheek delicately on her left hand and sets a pair of theater glasses on the box edge. The young lady with her half-closed eyes seems to be penetrated by what she hears while isolated from the world by her thoughts. In the neighboring box an older woman in profile sinks into her armchair. Hidden by the shadows, she scrutinizes the space in front of her with her opera glasses, while light accentuates the young daydreamer. This contrast in luminosity and pose recalls *Woman in her Box* in which a young lady in similar reverie is near two others chatting in the next compartment (*ill. 2*).

Camille Mauclair commented that Albert Bernard enjoyed presenting women nesting luxuriously among rich colors.³ The choice of the Opera box, a place of light and shade, justifies her remarks. Effectively, the sitter’s charm is not so much due to the simplicity of the attire, in which the only accessory is a rose in the bodice, as it is to the warmth of the colors.

The contrast between the milky brightness of her skin and her red hair (highly prized in the Gay 90s), allows the artist to bring out the young woman’s Rubensian flesh tones. Her neck, caught between the light from the stage and that from behind the box, focuses the gaze. Following the skin’s shine, one’s gaze slides the length of the shoulder and bosom, before rising along the white glove and the face. The undulation of the fiery hued curls brings out the red on cheeks and lips, which in turn

echo the velvets of the box itself. The green cape, whose heavy fabric is rendered through a play of shadows through the folds, balances the palette by adding cooler tones.

The artist's wife, Charlotte Besnard, an artist herself, emphasized the painter's skill in depicting female flesh tones through the play of light: *These luminous shoulders, these charming breasts which you see emerge from their frames, mark the artist's stages of rest [...] Under the artist's hand, these studies become genuine love songs where he realizes the miracle of life. He put into them the loving embrace of the shadows which makes the form leap out by means of modeling.*⁴

M.L.M

Bibliography of the Work

- Chantal Beauvalot, Christine Gouzi, Stéphanie Cantarutti et al., *Albert Besnard (1849-1934). Modernités Belle époque*, exh. cat. Évian, Palais Lumière, Paris, Petit Palais, Somogy, 2016, p. 124, cat. 26, ill.

¹ Beauvalot, Gouzi, Cantarutti, 2016, p. 16.

² Term created in 1900 by the art critic Camille Mauclair, a friend of Besnard.

³ Camille Mauclair, *Albert Besnard. L'Homme et l'œuvre*, Paris, 1914, p. 118.

⁴ Charlotte Besnard, *Introduction à l'exposition Albert Besnard*, 1905, Galerie Paul Petit :

Ces épaules lumineuses, ces seins charmants que vous voyez émerger de leurs cadres, marquent les étapes de repos de l'artiste. [...] Ces études deviennent sous la main de l'artiste de véritables chants d'amour où il réalisera le miracle de vie. Il y mettra l'amoureuse étreinte de l'ombre qui fait jaillir la forme au moyen du modelé.



20

Robert Anning BELL

(London, 1863-1933)

ARIADNE

c. 1896

Low relief in polychrome plaster, gold highlights

Signed lower right: *R. A. BELL*

70.5 x 44.5 cm. (27 ¾ x 44 ½ in.)

Original frame

Provenance

- Great Britain, Private Collection.

Exhibitions

- 1896, London, Royal Academy, n° 1872.
- 1896, Liverpool, Walker Art Gallery, *Autumn Exhibition of Modern Pictures in oil and water-colours*, n° 1214 (not for sale).
- 1897, Leeds City Art Gallery, *The Spring Exhibition*, n° 844.

One of the last Pre-Raphaelites and first representatives in England of the so-called Modern Style or *Art Nouveau*, one of the most original and complete artists of the Arts and Crafts movement, Robert Anning Bell tried every technique from watercolor and illustration to stained glass and mosaics, including tempera, ceramics, and medals.

Bell began his artistic training under his uncle, the architect Samuel Knight. He then studied at Westminster College of Art with the painter Frederick Brown and at the Royal Academy Schools. In 1887, he left to perfect his education in Paris at the Julian Academy and in the studio of the painter sculptor Aimé Morot, where he stayed a year before going to Italy. Sensitive and curious, Bell developed a passion on the European

mainland for diverse influences: works by Symbolists and polychrome sculptures by Morot's father-in-law, Jean-Léon Gérôme; stained glass windows in Gothic cathedrals; Early Christian mosaics from Ravenna; Early Renaissance masterpieces including Giovanni Bellini's paintings and Luca della Robbia's ceramics. All of these would profoundly affect his work throughout his successful career, which included the mosaics for Westminster Cathedral and Parliament created between 1914 and 1922.

In France, Bell became friends with George Frampton (1860-1928), who was both a founding member of the Art Workers Guild started in 1884 and founder of the New Sculpture movement ten years later. When the two artists met, according to the critic Marion Harry Spielmann, Frampton was in "open rebellion against white sculpture." Upon their return to London, they rented a studio and worked together on a large altar polyptych presented at the Arts and Crafts Society exhibition and installed in the Liverpool Saint Claire Church in 1890. Thanks to Frampton, Bell discovered the polychrome plaster technique which made it possible for him to fully express his talents as painter and sculptor. Framed like pictures, his colored low reliefs made a sensation at the Arts and Crafts exhibitions, a fact which pushed him in 1896 to send not a painting, but a plaster, and more precisely our *Ariadne* to the annual Royal Academy Salon.

As was usual for the artist, Bell concentrated on a single female figure depicted in profile. Seated on a tree stump, a resigned, introspective Ariadne contemplates Theseus' trireme sailing away from the island. The only element recalling the myth, and even Antiquity, the ship contrasts with the young woman's attire composed of a sky blue blouse, a green dress with a laced bodice inspired by the Renaissance, and a red carmine shawl in which abundant pleats constitute the only reminder of Greek tunics. Bell uses the subject as a pretext for a purely plastic and symbolic exercise with reminiscences of Fra Angelico's *Coronation of the Virgin* or Agostino di Duccio's reliefs for the Malatesta Temple in Rimini. As with these Old Masters, his palette is reduced to a few colors dominated by gold itself. In his case, it constitutes the sky streaked with rays of the rising sun, Ariadne's golden hair, her diaphanous skin, and sinuous highlights on turbulent draperies. Similarly, the naturalism of certain details, such as the grass in the foreground, contrasts with the summary handling of the sea, geometry of the sky, and quasi organic fluidity of the folds. Contours are established in a pure and very graphic line which can be found in his illustrations, such as those for the 1897 edition of John Keats' poems.

The originality and decorative force of *Ariadne* would incite the young architect Edwin Lutyens, future constructor of New Delhi, to bring Bell into the ambitious project for the Domaine of Bois des Moutiers in Varengeville-sur-Mer, conceived in the purest Arts and Crafts style as a total work of art, at the request of Guillaume Mallet and Adelaïde Grunelius, a rich French couple. An integral part of the interior decoration, endowed with simple frames, Bell's low reliefs are placed between the doors which lead to the bedrooms (*ill. 1*). Without any real subject, these decorative plasters create a special peaceful atmosphere propitious for contemplation and meditation.

The figure of Ariadne was reused by the artist in a watercolor painted in 1900, *Music by the Water*, conserved in the Tate Gallery (*ill. 2*).

A.Z.



| INDEX ALPHABÉTIQUE

Jeanne Marie Catherine DESMARQUEST, dite Pauline AUZOU	15
Charles et Henri BEAUBRUN	6
Robert Anning BELL	20
Albert BESNARD	19
Ary Jean Léon BITTER	16
François BOUCHER	9, 11, 12
Pierre BOURET	18
Marcel DELMOTTE	17
École de Prague du début du XVII ^e siècle	1
Giovan Mauro DELLA ROVERE dit Il Fiamminghino (Fiammenghino)	3
Ambroise Louis GARNERAY	14
Johann Julius HEINTZE dit HEINSIUS	13
Gérard HOET	4
Claude LEFEBVRE	2
Jean-Baptiste PATER	10
Simone PIGNONI	7
Charles POERSON	5
Jean RAOUX	8





GALERIE ALEXIS BORDES

4, RUE DE LA PAIX – 75002 PARIS

TÉL.: 01 47 70 43 30

FAX: 01 47 70 43 40

MAIL: EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM

Prix : 15€

ISBN 979-10-94395-07-3