



JEAN-LUC BARONI & MARTY DE CAMBIAIRE

JEAN-LUC BARONI & MARTY DE CAMBIAIRE
16, place Vendôme - 75001 Paris
+33 (0)1 49 26 07 03
info@jlbmdc.com

JEAN-HONORÉ FRAGONARD
(Grasse 1732 - Paris 1806)
et
ANICET CHARLES GABRIEL LEMONNIER
(Rouen 1743 - Paris 1824)

*Une série de dix-huit portraits au pastel préparatoires
à l'« Histoire de la maison de Bourbon »*

Laurie Marty de Cambiaire

2020



JEAN-HONORÉ FRAGONARD

(Grasse 1732 - Paris 1806)

et

ANICET CHARLES GABRIEL LEMONNIER

(Rouen 1743 - Paris 1824)

*Une série de dix-huit portraits au pastel préparatoires
à l'« Histoire de la maison de Bourbon »*

Réapparue récemment, et en deux temps, la série des dix-huit portraits que nous présentons ici a été vendue au musée du Louvre en février 2020. Ces œuvres sont à mettre en relation avec l'*Histoire de la Maison de Bourbon* (1772-1788) écrite par Joseph-Louis Ripault-Desormeaux et illustrée par les portraits des plus illustres membres de cette famille, gravés d'après Jean Honoré Fragonard, François André Vincent et Anicet Charles Gabriel Lemonnier. Quatorze d'entre eux, spectaculaires par leur qualité graphique et par leur état globalement exceptionnel, ont, dans un premier temps, été soumis par leur ancien propriétaire à l'appréciation de Marie-Anne Dupuy-Vachey qui, à l'heure où nous écrivons ces lignes, prépare le catalogue raisonné des dessins de l'artiste. Après avoir confirmé leur lien avec l'ouvrage, celle-ci a publié à deux reprises le *Portrait de François de Bourbon, comte d'Enghien*¹, puis s'est attelée à replacer la série des quatorze dans le contexte de la production au pastel de Fragonard dans une étude récemment publiée². Les quatre autres portraits, réapparus postérieurement à son article et d'une toute autre main bien que d'une même technique, sont préparatoires aux portraits gravés d'après Lemonnier dans le cinquième volume et se rattachent donc au corpus des œuvres graphiques de cet artiste.

Au moment de leur achat par le Louvre, les quatorze dessins donnés à Fragonard ont déclenché une polémique, divisant les

The series of eighteen portraits presented here, which recently reappeared in two groups, was sold to the Musée du Louvre in February 2020. They are connected to the *Histoire de la Maison de Bourbon* (1772-1788) written by Joseph-Louis Ripault-Desormeaux and illustrated by portraits of the most famous members of this family that were engraved after Jean Honoré Fragonard, François André Vincent and Anicet Charles Gabriel Lemonnier. The former owner showed fourteen of the portraits in the group, which are of spectacular quality and generally in exceptional condition, to Marie-Anne Dupuy-Vachey, who is preparing the catalogue raisonné of Fragonard's drawings. After confirming their connection to the publication, she published the *Portrait of François de Bourbon, Comte d'Enghien*, twice¹ and then began to study the series of fourteen in the context of Fragonard's work in pastel in a study that was published recently.² The other four portraits, which reappeared after her article and are by a completely different hand, although in the same technique, prepare the portraits engraved after Lemonnier in the fifth volume and are therefore to be integrated into the corpus of his graphic work. When they were bought by the Louvre, the fourteen drawings attributed to Fragonard set off a controversy, dividing specialists. For Jean-Pierre Cuzin, these drawings cannot be by Fragonard.³ However, for Marie-Anne Dupuy-Vachey and Eunice Williams, who was able to study the drawings during a trip to

spécialistes de l'artiste. Pour Jean-Pierre Cuzin, ces dessins ne peuvent être de la main de Fragonard³ tandis que pour Marie-Anne Dupuy-Vachey et pour Eunice Williams, qui a pu les étudier lors d'un séjour parisien, il s'agit au contraire d'œuvres incontestables dont la redécouverte permet une meilleure connaissance de l'activité de Fragonard comme pastelliste⁴ et éclaire l'étendue de sa participation à la publication de Desormeaux. Étant donné le doute créé par cette polémique, le Louvre a acquis l'ensemble des dessins comme « attribués à Fragonard ».

Pour notre part, nous considérons que, les deux spécialistes des dessins de l'artiste s'étant prononcées favorablement, l'attribution à Fragonard de ces quatorze portraits peut être maintenue. En témoignent d'abord leur lien avec une commande précise, ensuite les mentions qui en sont faites dans des sources anciennes et enfin leur qualité, dans l'ensemble exceptionnelle, malgré quelques inégalités dues aux différences d'usure et d'usage. La discussion autour de leur attribution ne peut s'effectuer sans étudier de plus près le contexte et les problématiques de cette commande dont la genèse et le déroulement n'ont pas encore été bien appréhendés. Nous voudrions ici partager le fruit de nos recherches.

La commande : « écrire l'histoire de sa maison »

Le commanditaire de l'ouvrage est Louis V Joseph de Bourbon, huitième prince de Condé, décrit par la marquise de la Ferté-Imbault comme un homme « sûr, loyal et chevaleresque dans toute la conduite de sa vie ». Il épouse Charlotte de Rohan en 1753, sert aux côtés de son beau-père le prince de Soubise pendant la guerre de Sept Ans et devient lieutenant général des armées. En 1764, il entreprend de rénover le palais Bourbon (à l'emplacement duquel se trouve aujourd'hui l'Assemblée nationale) et continue les aménagements du château de Chantilly (avec la construction du château d'Enghien, de la salle de jeu de paume, du jardin anglo-chinois et d'un hameau). En

Paris, they are, on the contrary, indisputable works and their rediscovery will allow us to learn more about Fragonard's activity as a pastellist.⁴ They also clarify the extent of his involvement in Desormeaux's publication. Given the doubt created by this controversy, the Louvre acquired the group of drawings as "attributed to Fragonard". In our view, as the two experts on the artist's drawings have expressed favourable opinions, the attribution to Fragonard of these fourteen portraits should be maintained. This is supported by their connection with a precise commission, the references made to them in early sources, and finally their quality, generally exceptional, despite some unequal examples due to differences in wear and use. It is impossible to discuss their attribution without examining in greater detail the context of this commission and the issues relating to it, the genesis and progression of which have not yet been fully understood. Here, we share the fruits of our research.

The commission: "Writing the History of his House".

The publication was commissioned by Louis V Joseph de Bourbon, eighth Prince de Condé, who was described by the Marquise de la Ferté-Imbault as a man who was "confident, loyal and chivalrous in all aspects of his life." He married Charlotte de Rohan in 1753 and served alongside his father-in-law, the Prince de Soubise, during the Seven Years War, becoming Lieutenant General of the army. In 1764, he renovated the Palais Bourbon (now the site of the Assemblée Nationale) and continued to modernise his château at Chantilly (with the construction of the château d'Enghien, the Jeu de Paume, the Anglo-Chinese garden and a hamlet). In 1770, his son was married to Bathilde d'Orléans, a daughter of Louis-Philippe, Duc d'Orléans, a marriage that can be seen as intended to harmonize the relations between the two families, both of which issued from legitimized daughters of Louis XIV and Madame de Maintenon: Mademoiselle de Nantes and Mademoiselle de Blois. The



Fig. 1 : J.H. Fragonard, *Louis IX ou Saint-Louis*, pastel, annoté *Fragonard* au verso, 223 x 180 mm.



Fig. 2 : J.H. Fragonard, *Marguerite de Provence*, pastel, 205 x 163 mm.

1770, il marie son fils à Bathilde d'Orléans, fille de Louis-Philippe, duc d'Orléans, un mariage dont on peut lire qu'il était destiné à harmoniser les relations entre les deux familles, toutes deux issues de filles légitimées de Louis XIV et Madame de Maintenon, Mademoiselle de Nantes et Mademoiselle de Blois. L'écriture d'une hagiographie familiale prend tout son sens dans ce contexte.

C'est l'historien et bibliothécaire du prince de Condé, Joseph-Louis Ripault-Desormeaux (1724-1793), auteur de plusieurs ouvrages historiques, qui est chargé de cette mission. *La Grande Encyclopédie*⁵ nous apprend que l'historien fut formé par les Jésuites et travailla d'abord comme précepteur, ce qui lui laissait le temps de s'adonner à la généalogie. Auteur d'un *Abrégé chronologique de l'histoire de l'Espagne et du Portugal* (5 volumes, 1758) et d'une *Histoire de la maison de Montmorenci* (5 volumes, 1764), Desormeaux fut nommé bibliothécaire du prince de Condé après avoir écrit une biographie du Grand Condé publiée en quatre volumes in-12 en 1766-1768 : *L'Histoire de Louis de Bourbon, II du nom, prince de Condé, surnommé le Grand*. Il fut ensuite chargé par le prince de Condé de « rédiger l'histoire de sa maison », exercice qui ressemblait à celui réalisé en 1764 pour la maison de Montmorency, mais avec l'ambition supplémentaire d'illustrer l'ouvrage.

L'historien s'attela à la tâche et le premier volume sortit en 1772, année durant laquelle il reçut le titre d'historiographe de la Maison de Bourbon. Après avoir mené à bien la publication de cinq tomes imprimés par l'Imprimerie Royale à Paris en 1772, 1776, 1782, 1786 et 1788, l'historien dut s'interrompre à la veille de la Révolution française. Son entreprise s'achève donc sur l'assassinat d'Henri III et la jeunesse d'Henri IV. Il faut souligner que la paternité de certains de ses ouvrages a été contestée, au profit de son parent pauvre, Antoine Dingé (1759-1832)⁶, mais cette idée reste discutable⁷.

L'entreprise de Desormeaux fait preuve d'une ambition remarquable en matière d'illustration : un frontispice dessiné par François Boucher dans le premier tome ; dans chacun, des vignettes dessinées par Jean-Michel Moreau le

premier, la préparation d'une hagiographie familiale devient pleinement significative dans ce contexte.

The historian and librarian of the Prince de Condé, Joseph-Louis Ripault-Desormeaux (1724–1793), who had written several historical texts, was put in charge of the task. The *Grande Encyclopédie*⁵ tells us that he was educated by the Jesuits and worked first as a tutor, which left him time to work on genealogy. The author of an *Abrégé chronologique de l'histoire de l'Espagne et du Portugal* (5 volumes, 1758), and of the *Histoire de la maison de Montmorenci* (5 volumes, 1764), Desormeaux was appointed librarian of the Prince de Condé after writing a biography of the Grand Condé published in 4 volumes in-12 in 1766-1768: *L'Histoire de Louis de Bourbon, II du nom, prince de Condé, surnommé le Grand*. He was then asked by the Prince de Condé to “write the history of his house”, a task similar to that completed in 1764 for the Montmorency family, with the additional ambition of illustrating the publication. Desormeaux set to work and the first volume was published in 1772, the year he was granted the title of historian to the House of Bourbon. After successfully publishing five volumes, printed by the Imprimerie Royale in Paris in 1772, 1776, 1782, 1786 and 1788, Desormeaux was forced to stop just before the French Revolution. His enterprise therefore ends with the assassination of Henri III and the youth of Henri IV. The authorship of some of his publications has been contested, in favour of his less well-known colleague Antoine Dingé (1759-1832),⁶ but this idea remains debatable.⁷

Desormeaux's enterprise shows remarkable ambition in terms of illustration: a frontispiece drawn by François Boucher in the first volume and then throughout the publication, vignettes designed by Jean-Michel Moreau le Jeune (1741 – 1814) and tailpieces and title flourishes by Pierre Philippe Choffard (1730 – 1809). The portraits are spread unequally. There are none in the first volume, the second only has the portrait of Charles de Bourbon known as the Connétable de Bourbon (comp. 1), by Fragonard, while the third volume has five



Fig. 3 : J.H. Fragonard, *Louis Ier duc de Bourbon*, pastel, 232 x 185 mm.



Fig. 4 : J.H. Fragonard, *Louis II duc de Bourbon*, pastel, 290 x 232 mm.



Fig 5 : J.H. Fragonard, *Blanche de Bourbon*, pastel, 281 x 229 mm.



Fig 6 : J.H. Fragonard, *Jean Ier duc de Bourbon*, pastel, 254 x 197 mm.



Fig 7 : J.H. Fragonard, *Pierre II de Beaujeu, duc de Bourbon*, pastel, 290 x 236 mm.



Fig 8 : J.H. Fragonard, *Pierre du Terrail, dit le Chevalier Bayard*, pastel, 268 x 214 mm.

Jeune (1741-1814) et des culs-de-lampe et des fleurons de titres par Pierre-Philippe Choffard (1730-1809). Les portraits sont inégalement répartis. Le premier tome n'en possède pas, le second tome n'est pourvu que du portrait de Charles de Bourbon dit le connétable de Bourbon par Fragonard (comp. 1) tandis que le troisième tome en comprend cinq par Fragonard : Charles de Bourbon, duc de Vendôme (comp. 2) ; Antoine de Bourbon, roi de Navarre (comp. 3) ; François de Bourbon, comte d'Enghien (comp. 4) ; Jeanne d'Albret, reine de Navarre (comp. 5) ; Louis I^{er} de Bourbon, prince de Condé (comp. 6). Quatre portraits illustrent le quatrième tome, dont ceux d'Henri IV enfant, d'Henri IV jeune homme et de Marguerite de Valois, tous les trois par François-André Vincent, ainsi que celui d'Henri de Bourbon, prince de Condé dont l'auteur est anonyme. Le cinquième tome possède quatre portraits gravés d'après des originaux d'Anicet Charles Gabriel Lemonnier : Charles cardinal de Bourbon (comp. 14) ; François de Bourbon, duc de Montpensier (comp. 15) ; Charles de Bourbon, comte de Soissons (comp. 16) ; Charlotte Catherine de la Trémoille (comp. 17). Tous les portraits ont été gravés par Simon-Charles Miger à l'exception de celui de Charles de Bourbon I^{er} du nom, duc de Vendôme, qui le fut par Charles-Étienne Gaucher, graveur de l'Académie des arts d'Angleterre.

Les portraits dessinés

La série de dessins que nous présentons ici peut être divisée en trois groupes.

Un premier groupe rassemble les portraits de neuf personnages historiques qui appartiennent aux deux premiers volumes mais dont les portraits n'ont pas été gravés dans les ouvrages : Saint Louis et son épouse Marguerite de Provence (fig. 1 et 2) ; Louis I^{er}, duc de Bourbon (fig. 3) ; Louis II, duc de Bourbon (fig. 4) ; Blanche de Bourbon (fig. 5) ; Jean I^{er}, duc de Bourbon (fig. 6) ; Pierre II de Beaujeu, duc de Bourbon (fig. 7) ; Pierre du Terrail, dit le chevalier Bayard (fig. 8) ;

portraits also by Fragonard: Charles de Bourbon, Duc de Vendôme (comp. 2); Antoine de Bourbon, King of Navarre (comp. 3); François de Bourbon, Comte d'Enghien (comp. 4); Jeanne d'Albret, Queen of Navarre (comp. 5); Louis I de Bourbon, Prince de Condé (comp. 6). Four portraits illustrate the fourth volume, including Henri IV as a child, Henri IV as a young man, and Marguerite de Valois, all three of which are by François André Vincent, as well as the portrait of Henri de Bourbon, Prince de Condé, the maker of which is unknown. The fifth volume has four portraits engraved after originals by Anicet Charles Gabriel Lemonnier: Charles Cardinal de Bourbon (comp. 14), François de Bourbon, Duc de Montpensier (comp. 15), Charles de Bourbon, Comte de Soissons (comp. 16), Charlotte Catherine de la Trémoille (comp. 17). All the portraits were engraved by Simon Charles Miger, with one exception: Charles de Bourbon I, Duc de Vendôme, which was engraved by Charles Étienne Gaucher, printmaker of the Royal Academy in England.

The Drawn Portraits

The series of drawings presented here can be divided into three groups.

The first group comprises the portraits of nine historical figures that belong to the first two volumes, but these portraits were not reproduced: Saint Louis and his wife Marguerite de Provence (fig. 1 and 2); Louis I, Duc de Bourbon (fig. 3); Louis II, Duc de Bourbon (fig. 4); Blanche de Bourbon (fig. 5); Jean I, Duc de Bourbon (fig. 6); Pierre II de Beaujeu, Duc de Bourbon (fig. 7); Pierre du Terrail, called the Chevalier Bayard (fig. 8); Charles III de Bourbon, called Connétable de Bourbon (fig. 9), whose portrait in the second volume (comp. 1) was engraved after a different drawing that, according to the letter of the print, copied a painting by Titian. The questions that arise regarding the context in which such a group of portraits was created, but ultimately not engraved, are immediately apparent. The second group comprises the five drawings that prepare the prints in volume 3, listed above (fig. 10 to 14). The third group



Fig. 9 : J.H. Fragonard, *Charles III de Bourbon, dit le connétable de Bourbon*, pastel, 290 x 225 mm.



Comp. 1 : S. C. Miger, *Charles III de Bourbon, dit le connétable de Bourbon*, gravure d'après J. H. Fragonard.



Fig. 10 : J.H. Fragonard, *Charles de Bourbon, duc de Vendôme*, pastel, 290 x 225 mm.



Comp. 2 : C. E. Gaucher, *Charles de Bourbon, duc de Vendôme*, gravure d'après J. H. Fragonard.

Charles III de Bourbon, dit le connétable de Bourbon (fig. 9) dont le portrait gravé dans le second volume (comp. 1) le fut d'après un dessin différent, lui-même d'après un tableau du Titien, selon la lettre de la gravure. Nous voyons donc tout de suite les questions qui peuvent se poser quant au contexte de création d'un tel groupe de portraits qui ne fut finalement pas gravé. Le second groupe est celui des cinq dessins qui préparent les gravures du volume 3, énumérés plus haut (fig. 10 à 14). Le troisième groupe comprend les quatre portraits de Lemonnier gravés dans le volume 5, également énumérés plus haut (fig. 15 à 18). Il faut insister sur le fait que ces quatre derniers dessins forment un groupe stylistiquement homogène d'une qualité bien inférieure à celle des quatorze dessins de Fragonard.

Parmi les œuvres préparatoires aux portraits de cette publication, certaines n'ont pas réapparu à ce jour. En premier lieu, le dessin préparatoire au portrait du connétable de Bourbon gravé d'après Fragonard dans le second volume, dont Marie-Anne Dupuy-Vachey a retrouvé la trace dans la vente Huot-Fragonard⁸ et qui semble donc être resté toujours en possession de l'artiste ; ensuite, les œuvres préparatoires aux gravures de Miger d'après Vincent ; enfin, s'il a existé, le dessin préparatoire au portrait anonyme représentant Henri I^{er}, second prince de Condé dans le quatrième volume et réalisé d'après un tableau de la collection du prince de Condé.

Les dix-huit dessins que nous présentons ici ont été trouvés chacun dans son feuillet de protection, conservés dans un livre, dans les années 1990 par leur ancien propriétaire qui n'a, à l'époque, pas jugé nécessaire de faire connaître à Marie-Anne Dupuy-Vachey les quatre feuilles de Lemonnier, celle-ci n'étant pas spécialiste de cet artiste.

Les artistes retenus par Desormeaux pour l'illustration de son ouvrage se virent donner un cadre de travail rigoureux. Le format de la vignette est choisi pour les illustrations historiques. Quant aux portraits, l'usage de la grisaille anticipe leur gravure et dans cette optique, l'utilisation du pastel permet au dessinateur de donner volume, détails et

comprises the four portraits by Lemonnier printed in volume 5, also listed above (fig. 15 to 18). It is important to emphasize that these four final drawings form a stylistically homogenous group of significant lower quality than the fourteen drawings by Fragonard.

Not all of the preparatory works for the portraits in this publication have reappeared yet. First, the preparatory drawing for the portrait of the Connétable de Bourbon, engraved after Fragonard in the second volume is still untraced. Marie-Anne Dupuy-Vachey has found a reference to it in the Huot-Fragonard sale,⁸ so it appears to have remained in the artist's possession. The works that prepare Miger's prints after Vincent have not been traced either. Lastly, nothing is known about the preparatory drawing, if it ever existed, for the anonymous portrait of Henri I, second Prince de Condé in the fourth volume, made after a painting in the collection of the Prince de Condé.

The eighteen drawings presented here were found by their former owner, each in a protective folio, stored together in a book during the 1990s. At the time, this owner had not considered it necessary to inform Marie-Anne Dupuy-Vachey about the four sheets by Lemonnier, as she is not the expert on this artist.

The artists selected by Desormeaux to illustrate his work were given a rigorous set of requirements. The vignette format was chosen for the historical illustrations. As for the portraits, the use of grisaille anticipates their engraving and with this intention, the use of pastel allowed the artist to create volume, details and nuances. Despite confirmation by André Le Prat, who was consulted by Marie-Anne Dupuy-Vachey, the technique has been strongly contested, whether pastel or chalk. Neil Jeffares'⁹ online dictionary includes a debate on the issue, but the results of examination by the Louvre's laboratory, when they are known, will end this pointless controversy.¹⁰ Blue paper was also used, a traditional support for pastellists. The portraits are oval in shape so as to be inserted in medallions decorated with the sitter's allegorical attributes, this also respects the



Fig. 11 : J.H. Fragonard, *Antoine de Bourbon, roi de Navarre*, pastel, 298 x 231 mm.



Comp. 3 : S. C. Miger, *Antoine de Bourbon, roi de Navarre*, gravure d'après J. H Fragonard.



Fig. 12 : J.H. Fragonard, *François de Bourbon, comte d'Enghien*, pastel, 292 x 232 mm.



Comp. 4 : S. C. Miger, *François de Bourbon, comte d'Enghien*, gravure d'après J. H Fragonard.

nuances. En dépit de la confirmation d'André Le Prat consulté par Marie-Anne Dupuy-Vachey, la technique a été très contestée – pastel ou craie grasse, un débat peut être consulté dans le dictionnaire de Neil Jeffares⁹ – mais les examens du laboratoire du Louvre, quand ils seront connus, permettront de mettre fin à cette polémique inutile¹⁰. L'utilisation du papier bleu s'ensuit, support traditionnel des pastellistes. Les portraits sont ovales pour s'insérer dans des médaillons ornés des attributs allégoriques des personnages, ainsi que pour respecter la tradition du portrait d'illustration historique.

Si le matériel préparatoire – portraits mais également vignettes et ornements des graveurs – semble avoir originellement constitué un ensemble conservé à l'Imprimerie royale, celui-ci s'est ensuite désolidarisé lors des diverses ventes auxquelles il est apparu. Il est donc nécessaire d'étudier la provenance en détail.

Provenance et itinéraire des dessins

En premier lieu, le *Catalogue des livres imprimés à l'Imprimerie royale*¹¹ décrit, à propos de l'*Histoire de la maison de Bourbon*, un « carton contenant des dessins originaux des culs-de-lampe, portraits, vignettes de cet ouvrage » ainsi qu'« un autre C [?], contenant une épreuve esquissée de planches dud. ouvrage ». Les dessins préparatoires relatifs à cet ouvrage étaient donc, en toute logique, conservés à l'Imprimerie royale.

Ils apparaissent ensuite dans la vente après décès d'Étienne-Alexandre-Jacques Anisson du Perron (1749-1794), nommé directeur associé de l'Imprimerie Royale avec son père Jacques Anisson du Perron en 1783, puis directeur en titre en 1788. Le *Catalogue d'objets rares et précieux (...) qui composaient le cabinet de feu le citoyen Anisson-Duperron* publié à l'occasion de la vente du 10 septembre 1795, quelques temps après l'exécution du directeur de l'imprimerie, fait en effet mention de l'ouvrage Desormeaux dans ses lots 2 à 4. Comment ces biens de l'Imprimerie royale sont-ils arrivés dans son « cabinet » ? Il n'y a pas de réponse sûre mais peut-être Anisson du

tradition of the illustrated historical portrait.

The preparatory material, the portraits, as well as the vignettes and printmakers' ornaments, seems originally to have been kept together at the Imprimerie Royale, but was separated following various sales. The provenance must therefore be studied in detail.

Provenance and Itineraries of the Drawings

In the first instance, the *Catalogue des livres imprimés à l'Imprimerie royale*,¹¹ describes a “portfolio containing original drawings of the tailpieces, portraits, vignettes of this publication” as well as “another C[?] containing a sketched proof of plates of the said publication”. The preparatory drawings for this publication were therefore, logically, kept at the Imprimerie Royale.

They next appear in the posthumous sale of Alexandre Jacques Anisson du Perron (1749-1794), who had been appointed Assistant Director of the Imprimerie Royale with his father Jacques Anisson du Perron in 1783, and then titular director in 1788. The *Catalogue d'objets rares et précieux (...) qui composaient le cabinet de feu le citoyen Anisson-Duperron* published for the auction on 10 September 1795, shortly after the director of the Imprimerie Royale was executed, refers to Desormeaux's publication in lots 2 to 4. How did this property of the Imprimerie Royale end up in his “cabinet”? There is no definite response but Anisson du Perron may have taken from the Imprimerie Royale a certain number of works that he was afraid would be destroyed by the revolutionaries, especially around the time when he was put in charge of managing the transfer to the nation of the Imprimerie's equipment in 1794.

Lots 2 to 4 of his sale seem to contain the preparatory material for this commission. The first, lot 2 is titled: “Jean Marie (sic) Moreau, Pierre Philippe Choffard, & 2. Collection of sixty-four Drawings depicting the historical events of the House of Bourbon. This precious series is composed with the ordinary genius

Perron sortit-il de l'Imprimerie royale un certain nombre d'œuvres dont il pouvait craindre la destruction par les révolutionnaires, notamment à partir du moment où il fut chargé de gérer la cession à la nation du matériel de l'Imprimerie, en 1794.

Les lots 2 à 4 de sa vente semblent rassembler le matériel préparatoire à cette commande. Le lot 2 est ainsi libellé : « Jean-Marie (sic) Moreau, Pierre-Philippe Choffard, & 2. Collection de soixante-quatre dessins représentant les faits historiques de la maison de Bourbon. Cette suite précieuse est composée avec le génie ordinaire aux ouvrages de ces artistes et exécutée à l'encre et au bistre ; la plupart des portraits sont dessinés d'après les tableaux et monuments du temps, par Fragonard et Vincent. On y a joint une suite des épreuves terminées et partie des eaux-fortes ». Cette description est un peu confuse : s'il semble ne contenir que les 64 vignettes et ornements, la mention des portraits de Fragonard et Vincent, ainsi que l'ajout d'une suite des épreuves et des eaux-fortes laissent penser qu'il s'agissait en réalité d'un lot "fourre-tout" dans lequel une partie des dessins de portraits aurait pu être comprise.

Le lot 4 contenait : « Neuf portraits d'hommes et femmes, dessinés aux crayons noir et blanc par Fragonard et Vincent. Ils étoient pareillement destinés à orner l'édition de la maison de Bourbon ». Rassemblait-il les dessins préparatoires aux gravures de Fragonard ainsi que les trois de Vincent ? Ou simplement les feuilles jugées les plus intéressantes ?

Lemonnier n'est pas mentionné, ses travaux peut-être confondus avec ceux de Fragonard et de Vincent. Le lot 3 concerne des dessins d'autres artistes, Baudouin et Louthembourg, que nous évoquerons plus tard. On retrouve ensuite l'ensemble des portraits dessinés dans la vente du libraire Pierre-Michel Lamy tenue de son vivant en 1808¹² et dont l'examen montre qu'il a massivement acheté dans celle d'Anisson du Perron en 1795¹³.

C'est donc probablement Lamy qui a rassemblé tous les portraits dans un ouvrage de maroquin vert, vendu au lot 5225 :

for works of these artists and executed in ink and bistre; most of the portraits are drawn after paintings and monuments of the time, by Fragonard and Vincent. A series of finished proofs and some of the etchings have been added". This description is a little vague. Although it seems to include only the 64 vignettes and ornaments, the reference to the portraits by Fragonard and Vincent, as well as the addition of a series of proofs and the etchings, suggests that it is in reality a catchall to which some of the portrait drawings could have been added.

Lot 4 contained: "Nine portraits of men and women drawn with black and white crayons by Fragonard and Vincent. They were similarly intended to ornament the publication of the house of Bourbon".

Did it include the preparatory drawings for the prints by Fragonard as well as the three by Vincent? Or simply the sheets considered to be the most interesting? Lemonnier is not mentioned, his works perhaps confused with those by Fragonard and Vincent. Lot 3 contains drawings by other artists, Baudouin and Louthembourg, which will be discussed below.

Then all the drawn portraits appear in the sale of the bookseller Pierre Michel Lamy held during his lifetime in 1808.¹² This catalogue shows that he bought massively at the Anisson du Perron sale in 1795.¹³ Therefore it is probably Lamy who put all the portraits together in a green morocco cover, sold as lot 5225: "Twenty five drawings by Boucher and Fragonard for the same publication in a volume in-fol. Green morocco, tabis, dent. The drawings by Fragonard, 21 in number, are very beautiful portraits in black and white crayons of the various princes of the House of Bourbon. They are of much larger proportions than the prints made of them".

The reference to four drawings by Boucher is surprising, but also interesting and we will return to this. Neither Vincent nor Lemonnier are mentioned, manifestly forgotten in the description of the lots. Their drawings, seven in all, may have been included among the twenty-one drawings given to Fragonard in the description. The preceding lot, 5224,



Fig. 13 : J.H. Fragonard, *Jeanne d'Albret*, pastel, 290 x 231 mm.



Comp. 5 : S. C. Miger, *Jeanne d'Albret*, gravure d'après J. H Fragonard.



Fig. 14 : J.H. Fragonard, *Louis Ier de Bourbon, prince de Condé*, pastel, 290 x 232 mm.



Comp. 6 : S. C. Miger, *Louis Ier de Bourbon, prince de Condé*, gravure d'après J. H Fragonard.

« Vingt-cinq dessins de Boucher et de Fragonard pour le même ouvrage, en un vol. in-fol. mar. vert, tabis, dent. Les dessins de Fragonard, au nombre de 21, sont de très beaux portraits aux crayons, noir et blanc, des divers princes de la maison de Bourbon. Ils sont d'une proportion beaucoup plus grande que les gravures qui en ont été faites. » La mention de quatre dessins par Boucher surprend mais n'est pas sans intérêt et nous y reviendrons. Il n'est plus question ni de Vincent, ni de Lemonnier, manifestement oubliés lors de la description des lots. Leurs dessins, au nombre de 7 en tout, étaient peut-être compris dans les 21 dessins donnés à Fragonard par la description. Le lot précédent, 5224, rassemblait les dessins préparatoires aux vignettes et autres ornements¹⁴, tous issus du lot 4 de la vente Anisson-Duperron.

Lorsque les dessins sont à nouveau identifiés dans le catalogue de la vente des dessins de Jérôme Bignon le 4 décembre 1848, il en manque six et la description du catalogue ne fait même plus le lien avec l'ouvrage de Desormeaux¹⁵. Certains sont attribués à Alexandre-Évariste Fragonard : « Dix-neuf dessins au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier bleu. Plusieurs par Fragonard fils, représentant Saint Louis, Bayard, et des princes et princesses du sang des Bourbons sous Henri IV. Un vol. in-fol., maroquin vert dentelle, doublé de tapis, aux armes de France avec étui. »

Attribution et destination se sont perdues et la confusion avec Alexandre-Évariste est compréhensible étant donné le style historiciste développé par celui-ci à partir des années 1820. Puis les dessins ont été sortis du maroquin vert, séparés et placés chacun dans un feuillet de protection portant une inscription par une main du XIX^e siècle identifiant les modèles et précisant s'ils avaient été gravés ou non. Curieusement, ces inscriptions ont été effacées pour chacun des dessins gravés, gardées pour les autres. Peut-être reprenaient-elles des indications écrites dans l'ouvrage de maroquin, duquel six dessins avaient déjà été extraits entre la vente Lamy (qui en comptait vingt-cinq) et la vente Bignon (qui n'en compte plus que dix-neuf).

grouped the preparatory studies for the vignettes and other ornaments,¹⁴ all with a provenance from lot 4 of the Anisson-Duperron sale.

When the drawings are again identified in the sale catalogue of the drawings of Jérôme Bignon on 4 December 1848, six are missing, and the catalogue description no longer makes any connection to Desormeaux's publication.¹⁵ Some are attributed to Alexandre-Évariste Fragonard: "Nineteen drawings in black crayon, highlighted with white, on blue paper. Several are by Fragonard the son, depicting Saint Louis, Bayard, and princes and princesses of the blood of the Bourbons under Henri IV. One vol. in-fol., green morocco, lined with cloth, decorated with the arms of France in a case".

Both attribution and destination was now lost and the confusion with Alexandre-Évariste is comprehensible given the historicist style he used from the 1820s. The drawings were then taken out of the green morocco, separated and each placed in a protective folio bearing an inscription by a 19th century hand identifying the sitter and specifying whether or not they had been engraved. Curiously, these inscriptions were erased for each of the drawings that were engraved, but kept for the others. Perhaps they repeated indications written in the morocco binder, from which six drawings had already been extracted between the Lamy sale (which counted twenty five drawings) and the Bignon sale (which only mentioned nineteen).

The Long Preparation of an Ambitious Enterprise: Boucher, Moreau, Choffard, but perhaps also Baudouin and Louthembourg

Although the five volumes of Desormeaux's text were published between 1772 and 1788, it appears clear that the publication was envisaged earlier than this.

In 1769, Desormeaux was promised a gratuity

La longue mise en œuvre d'une ambitieuse entreprise : Boucher, Moreau, Choffard mais peut-être également Baudouin et Louthembourg

Si les cinq tomes de l'ouvrage de Desormeaux furent publiés entre 1772 et 1788, il apparaît clair que la genèse de l'ouvrage est bien antérieure à ces années de parution.

En 1769, une gratification est promise à Desormeaux par le prince de Condé « pour lui écrire l'histoire de sa maison » et organisée en trois versements de 3000 livres à advenir lors du règlement, puis dans les deux années suivantes¹⁶. Marie-Anne Dupuy-Vachey a déjà montré que l'historien n'avait pas attendu cet accord de 1769 pour se mettre au travail : le frontispice fut gravé par Augustin de Saint-Aubin en 1768 d'après une composition peinte en grisaille par Boucher la même année et pour laquelle il fournit deux projets¹⁷. C'est donc que la décision d'écrire cet ouvrage avait été prise au moins dès 1768. Par ailleurs, sur la base de documents d'archives des registres des comptes de Chantilly que nous n'avons malheureusement pas encore pu consulter, Ethlyne J. et Germain Seligman ont mentionné que des paiements relatifs à cette commande auraient été versés à Desormeaux dès 1764 et 1765¹⁸. Sans avoir consulté les documents d'archive originaux, il est impossible de savoir s'il s'agit de paiements relatifs à notre ouvrage ou à *L'Histoire de Louis de Bourbon, II du nom, prince de Condé, surnommé le Grand*. Quoi qu'il en soit, il apparaît donc que les artistes se mettent au travail au plus tard dès 1768, peut-être plus tôt, pour une première publication certainement attendue au plus tard en 1770. Ceci est confirmé par l'étude de la technique de travail de Moreau : dans les cinq ouvrages, le dessin ou l'invention de la quasi-totalité des vignettes sont datés de l'année même de la publication ou de celle d'avant, mais jamais antérieurement.

Or le musée des Beaux-arts Pouchkine à Moscou conserve quatre dessins de Moreau qui, bien que relatifs au premier tome, sont tous datés de 1769 (Inv. P 3989-3992 ; comp. 7 à 10¹⁹), alors que dans l'ouvrage, les compositions sont datées de 1771 ou de

by the Prince de Condé "to write him the history of his house", arranged in three instalments of 3000 livres to be paid on agreement and within the two following years.¹⁶ Marie-Anne Dupuy-Vachey has already shown that the historian did not wait for this agreement of 1769 to start working: the frontispiece was engraved by Augustin de Saint-Aubin in 1768 after a composition painted in grisaille by Boucher the same year, for which he had supplied two proposals.¹⁷ The decision to create this publication was thus taken at the latest in 1768. In addition, it was on the basis of the register of the accounts of Chantilly, which we have not yet been able to consult, that Ethlyne J. and Germain Seligman mentioned that the payments relating to this commission were made to Desormeaux as early as 1764 and 1765.¹⁸ Without having verified the original archival documents it is not possible to know whether these are payments for our publication or the *Histoire de Louis de Bourbon, II du nom, prince de Condé, surnommé le Grand*.

Whatever the case may be, it appears that the artists started work at the latest in 1768, for a first publication initially expected before 1770. This is confirmed by studying Moreau's working technique: in the five volumes, almost all of the vignettes are dated to the year of publication or the year before publication, but never earlier. However, the Pushkin Museum in Moscow has four drawings by Moreau that, although relating to the first volume, are all dated 1769 (Inv. P 3989-3992; comp. 7 to 10)¹⁹ while the execution of the prints is dated to 1771 or 1772, with the exception of the portrait of *Louis Ier, Duc de Bourbon, fait Chevalier par le Roi Philippe le Bel son Cousin Germain*, the letter of which indicates *del. 1769*. At the time of publication, Moreau probably used his vignettes from 1769, making some changes, but must also have designed some new ones. This is suggested by the existence of a second version of the episode of *Jacques de Bourbon Receiving the Sword of Connétable* (now at the INHA)²⁰ which is closer to the vignette than the version of 1769. This difference in date and the



Comp. 7 : J.M. Moreau, *Louis I^{er}, duc de Bourbon, fait chevalier par le roi Philippe le Bel son cousin germain*, Moscou, musée des Beaux-arts Pouchkine.

1772 – exception faite de celle représentant *Louis I^{er}, duc de Bourbon, fait chevalier par le roi Philippe le Bel son cousin germain* dont la lettre précise *del 1769*. Au moment de la publication, Moreau utilisa certainement ses vignettes de 1769, en introduisant quelques modifications, mais dut aussi en concevoir de nouvelles, ce que laisse penser l'existence d'une seconde version de l'épisode de Jacques de Bourbon recevant l'épée de connétable (conservée à l'INHA)²⁰, plus proche de la vignette gravée que celle de 1769. Cet écart de date et l'existence de deux versions dessinées d'une même vignette prouvent qu'une série d'événements a retardé la publication du premier volume, originellement prévu en 1770 et finalement publié en 1772. Le croisement de deux informations données par les éléments de provenance du matériel préparatoire permet d'avancer une explication à ce retard.

D'une part, le lot 3 de la vente Anisson-Duperron annonce, de Louthembourg et de Baudouin, « onze dessins historiques, faits à la plume, lavés à l'encre et gouachés (ils sont de forme in -4°). Ces compositions étaient destinées à orner l'ouvrage précédent ». Ce sont peut-être certaines de ces compositions de Louthembourg qui réapparaissent dans la vente de Pierre-Michel Lamy au lot 2098 : « 4 dessins in -4° par Louthembourg faits en 1768 représentant des combats ». D'autre part, il s'agit de la description du lot 5225 de la vente Lamy qui mentionne, parmi les 25 portraits en

existence of two drawn versions of the same vignette with variations prove that a series of events delayed the publication of the first volume, originally planned for 1770 and finally published two years later.

Two pieces of information provided by the provenance of the preparatory material, when brought together, suggest an explanation for this delay. On the one hand, lot 3 of the Anisson-Duperron sale announces, “eleven historical drawings, made in pen, washed with ink and gouache (they are in a quarto format). These compositions were intended to decorate the previous publication” by Louthembourg and Baudouin. Some of Louthembourg's compositions from this sale may reappear in Pierre Michel Lamy's sale, under lot 2098: “4 drawings in-4 by Louthembourg made in 1768 showing battles”. On the other hand, the description of lot 5225 of the Lamy sale mentions four drawings by Boucher, among the twenty-five portraits relating to Desormeaux's publication.

What weight can be given to these references? Are they confusions or do they contribute precious information on the origin of the commission? It is understandable that Desormeaux would first ask François Boucher to be involved to a greater extent than simply to design a frontispiece, given on the one hand his reputation, and on the other, that he was used to working in close collaboration with printmakers. He could thus have been



Comp. 8 : J.M. Moreau, *Louis II duc de Bourbon institue l'ordre de l'Écu ou de l'Espérance*, Moscou, musée des Beaux-arts Pouchkine.



Comp. 9 : J.M. Moreau, *Le Tournoi de Robert de France, comte de Clermont*, Moscou, musée des Beaux-arts Pouchkine.

rapport avec l'ouvrage de Desormeaux, quatre dessins par Boucher.

Quelle valeur accorder à ces mentions ? S'agit-il de confusions ou apportent-elles des informations précieuses sur la genèse de la commande ? Il serait compréhensible que Desormeaux ait d'abord fait appel à François Boucher pour une participation plus large que la simple réalisation d'un frontispice, étant donné d'une part sa réputation, d'autre part sa grande habitude à travailler en étroite collaboration avec des graveurs. Celui-ci aurait alors pu être en quelque sorte sollicité pour organiser l'illustration de l'*Histoire de la Maison de Bourbon* et fournir quelques projets autres que les grisailles du frontispice, qui seraient les dessins mentionnés par Lamy (et sans doute retirés du maroquin avant la vente Bignon). Boucher aurait alors pu introduire dans l'entreprise son gendre Baudouin ainsi que Louthembourg qu'il protégeait. Deux gouaches en grisaille signées par Baudouin et conservées dans la collection de Jeffrey Horvitz²¹ ont attiré notre attention. La première (comp. 11) représente, dans un format différent²² de celui de la vignette de Moreau, l'épisode de Jacques de Bourbon recevant l'épée de connétable ; la seconde (comp. 12), le geste de clémence de Louis II de Bourbon qui, après avoir institué l'ordre de l'écu, jette au feu le registre dans lequel étaient inscrits les crimes de ses vassaux (tome I, p. 311). Il apparaît donc clair que ces deux gouaches sont en lien avec l'ouvrage de Desormeaux

asked to organize the illustration of the *Histoire de la Maison de Bourbon* and to provide a few designs in addition to the grisailles for the frontispiece. These could be the drawings mentioned by Lamy that were probably removed from the morocco album before the Bignon sale. Boucher could then have introduced his son-in-law Baudouin to the project as well as Louthembourg, whom he supported. Two grisaille gouaches signed by Baudouin that are now in the Jeffrey Horvitz collection²¹ attracted our attention. The first (comp. 11) shows, in a different format to that of Moreau's vignette²², the episode of Jacques de Bourbon receiving the Connétable's sword, while the second (comp. 12) illustrates Louis II de Bourbon's gesture of clemency, when, having created the order of the shield, he threw the register in which his vassals' crimes had been recorded into a fire (volume 1, p. 311). It is therefore likely that these two gouaches related to Desormeaux's publication. In fact, the initial plan for illustrating it could have been different, perhaps with real plates of historical scenes instead of, or in addition to, the vignettes. By using grisaille gouache, Baudouin was following his father-in-law's example and was also doubtless anticipating the treatment of his illustrations in print. As for Louthembourg, he had already made a painting in 1765, in an upright format, to decorate the chimney of the billiard room of the château de Chantilly that depicted a



Comp. 10 : J.M. Moreau, *Jacques de Bourbon recevant l'épée de Connétable de France des mains du roi Jean*, Moscou, musée des Beaux-arts Pouchkine.



Comp. 11 : P. A. Baudouin, *Jacques de Bourbon recevant l'épée de Connétable de France des mains du roi Jean*, Boston, collection Jeffrey Horvitz.



Comp. 12 : P.A. Baudouin, *Louis II de Bourbon jette au brasier le registre dans lequel étaient inscrits les crimes de ses vassaux*, Boston, collection Jeffrey Horvitz.

dont le projet d'illustration initial pourrait avoir été très différent, avec peut-être de véritables planches de scènes historiques à la place ou en complément des vignettes. En faisant usage de la gouache en grisaille, Baudouin suivait l'exemple de son beau-père et sans doute anticipait lui aussi le traitement en gravure de ses illustrations.

Loutherbourg, quant à lui, avait déjà réalisé en 1765 un tableau en hauteur destiné à orner la cheminée de la salle de billard du château de Chantilly et représentant *Un rendez-vous de chasse de S.A.S. Mgr Prince de Condé dans la partie de forêt de Chantilly nommée le Rendez-vous de la Table*. Cette œuvre, aujourd'hui disparue, devait être la première d'une série qui fut interrompue par la participation de Loutherbourg à une rivalité entre artistes. Le peintre eut en effet l'imprudence d'invoquer le nom de son puissant commanditaire pour s'approprier l'atelier de Bachelier, une indécatesse qui semble avoir terni quelques temps ses relations

Hunting Rendez Vous of the Prince de Condé in the Section of the forest of Chantilly called the Rendez-vous de la Table. This painting, which is now lost, was to be the first of a series that was stopped due to Loutherbourg joining in a rivalry between artists. He had been imprudent enough to invoke the name of his powerful patron to appropriate Bachelier's studio for himself, an act of rudeness that apparently tarnished Loutherbourg's relations with Louis Joseph de Bourbon for a time. Despite this, he may have been in favour again a few years later and could have created drawings for this project. However, Baudouin's death in December 1769 from a venereal disease, and of Boucher in 1770, in addition to Loutherbourg's departure for London in 1771 could have ended their involvement in this project. This would explain the delay in publishing the first volume, and perhaps also the development of a new iconographic programme comprising vignettes and portraits rather than large illustrations of historical

avec Louis-Joseph de Bourbon. Malgré cela, il put être à nouveau en faveur quelques années plus tard et réaliser des dessins pour ce projet. Cependant, la mort de Baudouin en décembre 1769 des suites d'une maladie vénérienne, celle de Boucher en 1770 et le départ pour Londres de Louthembourg en 1771 auraient pu mettre fin à leur participation à ce projet, expliquant ainsi le retard de la publication du premier volume et peut-être la mise en place d'un nouveau programme iconographique, incluant vignettes et portraits plutôt que grandes illustrations de scènes historiques et d'épisodes militaires. En l'absence d'œuvres pour le prouver, l'inclusion de Boucher à l'ouvrage de Desormeaux pour un projet plus large que celui d'un frontispice et celle de Louthembourg pour des scènes historiques constituent une hypothèse à prendre avec prudence. La participation de Baudouin est en revanche une piste très sérieuse qui nécessitera une étude plus approfondie.

Notons simplement ici qu'en ce qui concerne Choffard, ses dessins préparatoires ne semblent pas être réapparus, à l'exception d'une étude pour un fleuron de titre, non utilisée et passée en vente chez Christie's le 30 septembre 2003 (lot 10, provenant de la collection Schumann) mais non utilisée (comp. 13).

Enfin Fragonard, Vincent et Lemonnier, « d'après l'original »

Desormeaux ayant perdu vers 1770 les artistes essentiels de son projet, il paraît naturel que l'on se soit tourné vers Fragonard, un autre des élèves favoris de Boucher et proche de Baudouin. Il se peut aussi d'ailleurs que ce soit Boucher qui ait introduit Fragonard dans cette entreprise. Depuis le succès de son *Corésus et Callirhoé* et son admission à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Fragonard se consacrait principalement à des scènes galantes, ce qui fut perçu comme un abaissement. Ainsi Bachaumont note dans ses *Mémoires secrets*, avec un certain mépris, l'absence de Fragonard au Salon de 1769 pour des motifs d'ordre pécuniaire : « ...ce jeune artiste, qui avait donné il y a quatre ans



Comp. 13 : P. P. Choffard, *Étude pour un fleuron de titre*, Paris, Christie's, 30 septembre 2003, lot 10.

events and military episodes. Absent any works to prove this, Boucher's inclusion in Desormeaux's publication to a greater extent than simply providing a frontispiece and Louthembourg contributing historical scenes, constitutes a hypothesis to be accepted with caution. Baudouin's participation is nevertheless a serious indication that requires deeper study.

We should note simply here that as regards Choffard, his preparatory drawings do not seem to have reappeared, except for a study for a title flourish that was sold at Christies on 30 September 2003 (lot 10, from the Schumann collection) that was not used (comp. 13).

Fragonard, Vincent and Lemonnier "After the Original"

After Desormeaux lost the essential artists for his project around 1770, it seems natural that the commission would pass to Fragonard, another of Boucher's favourite pupils who was also close to Baudouin. It is also possible that Boucher introduced Fragonard to this project. Since the success of his *Corésus and Callirhoé* and admission to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Fragonard had been concentrating on scenes galantes, but this was perceived as a lowering of standards. In his *Mémoires secrets*, Bachaumont noted with some contempt Fragonard's absence from the Salon of 1769 for monetary reasons: "...this

les plus grandes espérances pour le genre de l'histoire, dont les talents s'étaient peu développés au Salon dernier, ne figure d'aucune façon à celui-ci. On prétend que l'appas du gain l'a détourné de la belle carrière où il étoit entré...²³ »

Fragonard vivait donc à cette époque au moyen de commandes privées qu'il n'était pas toujours facile d'obtenir. Marie-Anne Dupuy-Vachey a rappelé le témoignage de Louis-Sébastien Mercier selon lequel l'artiste était dans les années 1760 forcé de faire des portraits rapidement, parfois « à un louis », pour gagner sa vie²⁴. C'est aussi à la fin de cette décennie qu'il réalise ses fameuses *Figures de fantaisie, vêtues à l'espagnole*. Il est donc logique que l'on ait eu recours à ses talents pour la réalisation de portraits historiques, en médaillon, dans la tradition des ouvrages traitant de la vie des hommes illustres.

Il se peut même que Desormeaux ait un moment songé à confier la réalisation d'illustrations historiques à Fragonard : l'existence d'un dessin sur papier bleu traitant le sujet de Blanche de Bourbon conduite en prison et affirmant son innocence, passé en vente à Paris dès le 22 avril 1776 (lot 1771), pourrait constituer une tentative de l'artiste d'illustrer cet épisode du premier volume. Mais ce dessin peut tout aussi bien avoir été réalisé de façon indépendante par Fragonard, alors imprégné de l'histoire des Bourbons puisqu'occupé à réaliser leurs portraits.

Fragonard réalisa donc avant 1772 une première série de portraits destinés aux volumes 1 et 2 qui ne furent pas retenus. L'hypothèse proposée par Marie-Anne Dupuy-Vachey est que cette première série d'illustrations, toutes remarquables par leur vivacité, l'énergie de leur facture et leur liberté de représentation, n'était pas assez formelle pour la destination de l'ouvrage, certains personnages n'étant pas assez importants dans le texte de Desormeaux ou, à l'exemple de Bayard, n'étant même pas des Bourbons.

Il paraît aussi probable que ce n'est qu'après leur réalisation que Desormeaux (ou son prestigieux commanditaire) décida fermement que les portraits devaient être dessinés « d'après l'original », c'est-à-dire en

young artist, who four years ago provided one of the greatest hopes for the history genre, whose talents had developed little at the last Salon, does not appear at all at this one. It is claimed that the lure of gain has distracted him from the great career he had started...".²³

At the time, therefore, Fragonard was living on private commissions that were not always easy to obtain. Marie-Anne Dupuy-Vachey has noted Louis Sébastien Mercier's comment that, during the 1760s, Fragonard was forced to make portraits quickly, sometimes "for a louis" to earn a living.²⁴ This is also the period when he created his famous *Fantasy Figures, dressed à l'espagnole* (in the Spanish style). It would therefore be logical for him to be asked to create historical portraits, in medallions, following the tradition of publications relating to the lives of famous men. It is even possible that Desormeaux had at a time thought of asking Fragonard to create historical illustrations: the existence of a drawing on blue paper of *Blanche de Bourbon Led to Prison while Claiming her Innocence*, sold in Paris as early as 22 April 1776 (lot 1771) could constitute an attempt by the artist to illustrate this episode from the first volume. But this drawing could equally have been created independently by Fragonard, who at the time was imbued with the history of the Bourbons, as he was busy making their portraits.

Therefore, before 1772, Fragonard created a first series of portraits planned for volumes 1 and 2 that were not retained. The hypothesis suggested by Marie-Anne Dupuy-Vachey is that this first series of illustrations, which are remarkable for their vivacity, the energy of their handling and their freedom of representation, was not formal enough for the publication, as some of the personalities were not important enough in Desormeaux's text, or were not even members of the Bourbon family, such as Bayard. It is also possible that Desormeaux (or his prestigious patron) decided, only after they were completed, that the portraits were to be drawn "from the original", in other words by using earlier models in order to be as close as possible to historical veracity. However, in the first series of drawings, only Saint Louis, Marguerite de



Fig. 15 : A.C.G. Lemonnier, *Charles, cardinal de Bourbon*, pastel, 290 x 230 mm.



Comp. 14 : S. C. Miger, *Charles, cardinal de Bourbon*, gravure d'après A. C. G. Lemonnier.



Fig. 16 : A.C.G. Lemonnier, *François de Bourbon, duc de Montpensier*, pastel, 290 x 230 mm.



Comp. 15 : S. C. Miger, *François de Bourbon, duc de Montpensier*, gravure d'après A. C. G. Lemonnier.



Fig. 17 : A.C.G. Lemonnier, *Charles de Bourbon, comte de Soissons*, pastel, 290 x 230 mm.



Comp. 16 : S. C. Miger, *Charles de Bourbon, comte de Soissons*, gravure d'après A. C. G. Lemonnier.



Fig. 18 : A.C.G. Lemonnier, *Charlotte Catherine de la Trémoille*, pastel, 290 x 230 mm.



Comp. 17 : S. C. Miger, *Charlotte Catherine de la Trémoille*, gravure d'après A. C. G. Lemonnier.

s'appuyant sur des modèles antérieurs afin de s'approcher au plus près de l'exactitude historique. Or dans cette première série de dessins, seuls Saint Louis, Marguerite de Provence et Bayard s'appuient sur des modèles assez accessibles et que Fragonard ne pouvait manquer de trouver, ce qui n'était pas le cas des autres personnages. Pour ces derniers, le peintre semble en réalité se souvenir du cycle de Marie de Médicis par Rubens, qu'il connaissait très bien puisqu'il l'avait copié avec Baudouin : les armures rutilantes, les drapés opulents, les fraises serrées et surtout le grand vérisme des visages, avec cette représentation des chairs pulpeuses ou ridées, tombantes, parfois émaciées, rappellent par beaucoup d'aspects les personnages des grands tableaux du Luxembourg. En aucun cas les vêtements des personnages de la première série ne se rapprochent de ceux dessinés dans l'armorial de Guillaume Revel par exemple (copié de nombreuses fois et repris notamment par Bernard de Montfaucon dans *Les Monumens de la Monarchie Française*, Paris, 1730). Il s'agit d'un Moyen-Âge revisité par le baroque, ce qui bien sûr ne pouvait convenir à l'entreprise de publication en cours. Desormeaux, déjà en retard sur son programme initial, dut décider de lancer la publication du premier volume sans les portraits qui ne correspondaient pas assez à cette nouvelle orientation, ni au sérieux imposé par l'origine princière de la commande. Pour se conformer à cette nouvelle directive, il fallait que Fragonard fasse un certain nombre de recherches qu'il estima probablement ne pas avoir le temps de mener à bien avant ses voyages en Flandres puis en Italie avec Bergeret de Grandcourt.

Tout ceci semble expliquer parfaitement pourquoi Fragonard exécuta dans un second temps, après son retour d'Italie en septembre 1774, une deuxième série de dessins en se basant cette fois sur des modèles historiques. Il put ainsi refaire le portrait de Charles le connétable de Bourbon en se basant sur un portrait du Titien (point sur lequel Desormeaux insiste dans sa description des illustrations) qui fut inséré dans le deuxième volume (1776) et dont nous n'avons pas retrouvé le dessin. Les cinq autres correspondent aux personnages du troisième volume qui ne sera publié qu'en

Provence and Bayard are based on models that were quite accessible and that Fragonard could have easily found, which was not the case for the other figures. For them, he seems in reality to have recalled Rubens's Maria de Medici cycle which he knew very well as he had copied it with Baudouin: the gleaming armour, the opulent drapery, the tight collars and above all the great accuracy of the faces, with the representation of luscious or wrinkled, sinking skin, sometimes emaciated, recalling in many ways the figures in the large paintings of the Medici cycle. None of the costumes in the first series – except for Saint Louis and his wife – are similar to those in the armorial of Guillaume Revel, for example (copied many times and repeated amongst others by Bernard de Montfaucon in *Les Monumens de la Monarchie Française*, Paris, 1730). This publication represents the Middle Ages revisited by the Baroque period, which of course was not at all suited to Desormeaux's project. Desormeaux, who was already running late for his initial programme, must have decided to start the publication of the first volume, omitting the portraits that no longer corresponded enough to this new direction or to the serious character imposed by the princely origin of the commission. To comply with this new directive, Fragonard had to do research for which he probably considered he didn't have enough time before travelling to Flanders and Italy with Bergeret de Grandcourt.

All this appears to explain perfectly why Fragonard created, after his return from Italy in September 1774, a second series of drawings in a second group, this time based on historical models. He could thus redo the portrait of Charles the Connétable de Bourbon, basing it on a portrait by Titian (a point that Desormeaux emphasizes in his description of the illustrations) that was inserted into the second volume (1776) and for which the drawing has not been found. The five others correspond to figures of the third volume that was not published until 1782. This second series of portraits required Fragonard to spend more time than the first, given the significant amount of work needed to gather sources. His

1782. Cette deuxième série de portraits demanda à Fragonard plus de temps que la première, étant donné le travail de documentation important à effectuer. Sa réalisation s'échelonne certainement entre septembre 1774 – date de son retour d'Italie et année mentionnée sur la gravure du portrait de Charles de Bourbon, 1^{er} du nom, duc de Vendôme par Gaucher – et l'année 1776 – date d'un filigrane qui a été trouvé sur le portrait de Louis 1^{er} de Bourbon, prince de Condé, dernier portrait du tome 3²⁵. Bien que d'apparence générale similaire aux neuf premiers dessins, ceux-ci sont en réalité plus réservés et se plient à ces directives de conformité historique. Ainsi, le portrait de Jeanne d'Albret reprend sans originalité une gravure de Thomas de Leu et dans cet exercice qui s'apparente à la copie, le manque d'enthousiasme de l'artiste se fait sentir.

Marie-Anne Dupuy Vachey a recherché les sources de chacun des dessins de Fragonard et nous renvoyons donc à son article pour cette question. Notons par ailleurs que ces cinq dessins sont en moins bon état que les neuf autres, probablement du fait de leur utilisation par les graveurs. Il est possible également que, réalisés un peu plus tard que ceux de la première série, ils l'aient été avec un pastel d'une qualité différente, dont la matière a déchargé plus que les autres sur les feuillets de protection.

On peut voir que Vincent fut soumis aux mêmes obligations de conformité à des modèles historiques : son portrait d'Henri IV enfant reprend à la lettre un tableau autrefois conservé au Palais Royal, comme le précise la lettre de la gravure, aujourd'hui au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 3282), et son portrait du jeune Henri IV, représenté plein de vivacité, le regard vers le haut, s'inspire fortement d'un portrait dessiné conservé à la Bibliothèque Nationale de France (Res. NA 22-12)²⁶ représentant Henri IV à 19 ans : la coiffure, le regard vif, le nez épais, la très fine moustache, toutes ces caractéristiques physiques semblent directement tirées de ce dessin. Seul le portrait de Marguerite de Valois pose un problème ; loin de lui ressembler, il reprend plutôt celui

work was certainly spread between September 1774, when he returned from Italy (and which is the year mentioned on the print of the portrait of Charles I de Bourbon, Duc de Vendôme by Gaucher), and 1776, the date of a watermark that was found on the portrait of Louis I de Bourbon, Prince de Condé, the last portrait in volume 3.²⁵ Although generally they appear similar to the first nine drawings, these are in reality more reserved and comply with the instructions regarding historical accuracy. Thus the portrait of Jeanne d'Albret repeats, without originality, a print by Thomas de Leu and the artist's lack of enthusiasm can be sensed in this exercise which is similar to simply copying. Marie-Anne Dupuy Vachey has sought to identify the sources of each of Fragonard's drawings and we refer to her article for this. In addition, we should note that the condition of these five drawings is not as good, than the nine others, probably due to being used by the printmakers. It is also possible that, created later than those of the first series, they were made with a pastel of different quality, which could have discharged more than the others on the protective folios.

Vincent was clearly subject to the same requirement to use to historical models: his portrait of Henri IV as a child is a precise repetition of a painting formerly in the Palais Royal, as is explained in the letter of the print. It is now in the Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (MV 3282). His portrait of the young Henri IV, shown very lively, looking up, is largely inspired by a drawn portrait now in the Bibliothèque Nationale de France (Res. NA 22-12)²⁶ that shows Henri IV at the age of 19: the hair, lively gaze, thick nose with a thin moustache, all these physical characteristics seem to be taken directly from this drawing. Only the portrait of Marguerite de Valois is problematic. Far from looking like her, instead it is greatly inspired by a portrait of Anne of Austria by Rubens that is now known from a copy in the Louvre (Inv. 1794). As for Lemonnier, his portrait of Charles, Cardinal de Bourbon is a precise repetition of a painting in the Galerie des Illustres of the château de Beauregard (comp. 18) perhaps itself derived from an earlier



Comp. 18 : *Charles, cardinal de Bourbon*, galerie des Illustres, château de Beauregard.

d'Anne d'Autriche par Rubens, connu par une copie conservée au Louvre (Inv. 1794). Quant à Lemonnier, son portrait de Charles cardinal de Bourbon reprend trait pour trait un tableau conservé dans la galerie des Illustres du château de Beauregard (comp. 18), peut-être d'ailleurs lui-même issu d'un modèle initial de Thomas de Leu, tandis que sa version de François de Bourbon, duc de Montpensier, rappelle, avec une moustache et une barbe plus fournies, le portrait dessiné par Thierry Bellangé et conservé au château de Pau (comp. 19). L'étrange visage de son Charles de Bourbon, comte de Soissons, est un mélange entre les portraits gravés par Léonard Gaultier (comp. 20), Thomas de Leu et Dominicus Custos. Pour Charlotte-Catherine de la Trémoille, Lemonnier tenta peut-être de s'aider d'une gravure de Jaspas Isac (comp. 21), au moins en ce qui concerne le visage.

S'il n'est pas toujours aisé de trouver la source exacte de chacun des portraits – les artistes eux-mêmes les ayant parfois mélangées – il demeure facile de comprendre leur démarche, qui vise à restituer une image jugée la plus fidèle possible. À propos de la vignette de

model by Thomas de Leu, while his version of François de Bourbon Duc de Montpensier recalls, with a thicker moustache and beard, the portrait drawn by Thierry Bellangé and now in the château de Pau (comp. 19). The strange face of his Charles de Bourbon, Comte de Soissons is a combination of the portraits engraved by Léonard Gaultier (comp. 20), Thomas de Leu, and Dominicus Custos, from which he has taken the characteristic pout. For Charlotte Catherine de la Tremoille, Lemonnier may have tried to use a print by Jaspas Isac (comp. 21), at least for the face.

If it is not always easy to identify the exact origin for each portrait, as the artists sometimes combined sources, it is possible to understand their process quite easily. The aim was to reinstate an image considered to be the most faithful possible. As regards the vignette by Moreau showing the marriage of Pierre de Beaujeu and Anne de France in the second volume, Desormeaux further specified: "The costume is from 1473" which shows yet again the attention paid to historical accuracy going as far as the details of the vignettes. However, of the three artists, Fragonard is the one who



Comp. 19 : T. Bellangé, *François de Bourbon, duc de Montpensier*, dessin, Pau, musée national du château de Pau.



Comp. 20 : L. Gaultier, *Charles de Bourbon, comte de Soissons*, gravure.

Moreau représentant le mariage de Pierre de Beaujeu et Anne de France dans le second tome, Desormeaux précisait d'ailleurs : « le costume est de 1473 », ce qui montre une fois de plus l'attention portée à la vraisemblance historique, jusque dans les détails des vignettes. Cependant, des trois artistes, Fragonard est celui qui réinterprète le plus ses modèles, s'efforçant de les actualiser et de leur conférer un aspect vivant et moderne qui se démarque de la tradition des portraits des hommes illustres.

Pourquoi les portraits des volumes suivants ne furent-ils pas réalisés par Fragonard ? Mécontentement avec Desormeaux ? Lassitude de l'artiste quant à un projet qui traînait en longueur et ne lui apportait pas tellement de satisfaction artistique ? Problèmes de financement ? La comparaison entre les deux entreprises, Montmorency et Bourbon, montre combien la seconde fut laborieuse. Tandis que la publication de la première fut l'affaire d'un an, celle de la seconde, infiniment plus

reinterprété ses modèles le plus, et tenta de les actualiser et de leur donner un aspect vivant qui les distingue de la tradition des portraits d'hommes illustres.

Why were the portraits in the later volumes not designed by Fragonard? Disagreement with Desormeaux? Lassitude by the artist towards a project that was dragging on and did not bring him much artistic satisfaction? Financial problems? Comparing the two enterprises, Montmorency and Bourbon, shows the extent to which the second was laborious. While the publication of the first was completed in a year, the second, which was infinitely more luxurious, was spread over sixteen years, without counting the years of preparation that preceded publication. Doubtless Desormeaux had not anticipated that the illustration of the text would cause him so many difficulties.

Finally a letter from Desormeaux to the Comte d'Angiviller the Directeur Général des Bâtiments du Roi, dated 4 June 1776, shows



Comp. 21 : J. Isac, *Charlotte Catherine de la Trémoille*, gravure.

luxueuse, s'étala sur seize ans, sans compter les années de préparation. Sans doute Desormeaux n'avait-il pas anticipé que l'illustration des ouvrages lui occasionnerait autant de difficultés.

Enfin, une lettre de Desormeaux adressée au comte d'Angiviller, directeur général des Bâtiments du roi, le 4 juin 1776, montre que l'historiographe fit également travailler Jean-Marie Ribou, artiste d'importance mineure mais protégé d'Étienne Jaurat²⁷. Desormeaux mentionne que le prince de Condé avait déjà fait réaliser à Ribou vingt-quatre portraits de princes et princesses de la maison de Bourbon pour faire décorer une pièce de sa demeure et souhaitait que celui-ci puisse avoir accès aux portraits conservés à Versailles pour en faire des copies afin de compléter cette collection. Desormeaux exprime également qu'il espère pouvoir s'en servir comme modèle pour la suite de sa publication. Ribou réalisa en totalité quarante-deux petits portraits sur toile, dont ses cinq copies d'après les portraits de Fragonard du troisième tome (aujourd'hui conservés au musée Condé à Chantilly). Remarquons qu'une fois de plus, le connétable de Bourbon en est absent. Aucun des portraits de Ribou ne fut repris par Desormeaux, certainement parce qu'il s'agit majoritairement de figures destinées aux volumes qui ne virent jamais le jour, mais peut-être aussi parce que leur qualité n'était pas celle qu'il recherchait. Il faut remarquer que Ribou n'a pas copié les œuvres de Vincent et de Lemonnier, ce qui indique qu'elles n'étaient pas encore réalisées à l'époque de son travail de copie. Il existe même un portrait de Catherine de la Trémoille par Ribou, très différent de celui de Lemonnier, gravé dans le tome 5 de Desormeaux.

Des portraits gravés d'après des dessins et non d'après des tableaux

L'expression « dessiné d'après l'original par Fragonard », mal interprétée, a donné naissance à une hypothèse avancée à plusieurs reprises selon laquelle les gravures d'après Fragonard n'auraient en réalité pas été effectuées d'après des dessins de l'artiste mais

that Desormeaux also gave work to Jean Marie Ribou, a minor artist who was supported by Étienne Jaurat.²⁷ Desormeaux mentions that the Prince de Condé had already asked Ribou to create twenty-four portraits of princes and princesses of the house of Bourbon to decorate a room of his residence and so wanted him to have access to the portraits at Versailles in order to copy them to complete this collection. Desormeaux also expressed that he hoped to be able to use them as models for the continuation of his publication. Ribou made a total of forty-two small portraits on canvas, including his five copies after Fragonard's portraits in the third volume (now in the Musée Condé at Chantilly). We should note that yet again the Connétable de Bourbon is absent. None of Ribou's portraits were used by Desormeaux, certainly because they are mostly of characters destined for volumes that were never completed, but perhaps also because their quality was not what he was looking for. It should be noted that Ribou did not copy Vincent's and Lemonnier's works, thus indicating that they had not yet been created while he was making his copies. There is even a portrait of Catherine de la Tremoille by Ribou that is very different to Lemonnier's version printed in Desormeaux's volume 5.

Portraits Engraved After Drawings and Not After Paintings

The expression "drawn after the original by Fragonard", inaccurately interpreted, led to the development of a hypothesis proposed several times, according to which the prints after Fragonard were not in reality made after drawings by the artist, but after his paintings. The letter simply suggested that the engraved portraits were drawn by the printmaker or an intermediary hand after originals painted by Fragonard. The source of this hypothesis lies in the existence of the forty portraits painted by Jean Marie Ribou. Among these works, kept at Chantilly, five are after portraits engraved for Desormeaux's publication and so were considered to be originals by Fragonard until Gustave Macon's²⁸ research.

d'après ses tableaux, la lettre voulant simplement dire que les portraits gravés auraient été dessinés par le graveur ou une main intermédiaire d'après des originaux peints par Fragonard. Cette hypothèse prend sa source dans l'existence des quarante-deux portraits peints par Jean-Marie Ribou. Parmi ces œuvres, conservées à Chantilly, cinq sont d'après les portraits gravés pour l'ouvrage de Desormeaux et, pour cette raison, furent considérés comme des originaux de Fragonard jusqu'aux études de Gustave Macon²⁸, en dépit non seulement de leur médiocrité mais surtout de la lettre des gravures et du commentaire du livret du Salon de 1779, où trois des gravures de Miger furent exposées avec cette description : « Ces portraits ont été dessinés par M. Fragonard, d'après les originaux ».

Cette erreur d'interprétation fut abondamment reprise à partir des années 1960²⁹ à la suite de la découverte d'un tableau peint en grisaille (aujourd'hui au musée Fragonard de Grasse), représentant le comte d'Enghien et qui correspond tout à fait aux portraits gravés et dessinés. Aucun autre tableau de la sorte n'a pour l'instant été retrouvé et la comparaison physique avec le dessin³⁰ montre sans ambiguïté qu'il s'agit d'une réplique autographe de la composition, peinte postérieurement au dessin. La finesse de l'exécution de l'œuvre peinte est incontestable et sa qualité remarquable en dépit de quelques usures d'usage. Elle fait cependant preuve d'une forme de maturité, explorant certains détails comme le volume des boutons de façon plus approfondie mais restant plus allusive dans le traitement du bonnet, de la plume, des moustaches, de l'oreille, montrant généralement plus de distance par rapport au sujet. Il s'agit de l'œuvre d'un artiste qui a déjà traité le sujet et l'explore avec plus de raffinement mais moins de force et de spontanéité. La raison pour laquelle Fragonard réalisa une version peinte de son dessin n'est pas connue, pas plus que la date de sa création. Ces points devront être éclaircis dans la mesure du possible mais la seule existence de cette œuvre ne peut suffire à balayer tous les éléments qui prouvent que des dessins sont à l'origine des illustrations.

This is despite both their mediocre quality and especially the letter of the prints. In addition, three of Miger's prints were exhibited at the Salon of 1779 and the *livret* states: "These portraits were drawn by Mr. Fragonard, after the originals".

This error in interpretation was regularly repeated from the 1960s²⁹ following the discovery of a painting in grisaille (now at the Musée Fragonard of Grasse), showing the Comte d'Enghien which corresponds perfectly with the engraved and drawn portraits. No other painting of this type has as yet been rediscovered and a physical comparison with the drawing³⁰ shows clearly that this is an autograph replica of the composition, created later than the drawing. The delicacy of execution of the painting and its remarkable quality, despite some wear, cannot be questioned. However it shows a form of maturity, exploring some details such as the volume of the buttons more precisely but remaining allusive in the treatment of the bonnet, the pen, the moustache, the ear, generally showing greater distance from the subject. It is the work of an artist who has already depicted the subject and is exploring it with greater refinement, but less force and spontaneity. It is not known why Fragonard created a painted version of his drawing and this should be clarified to the extent possible, but the mere existence of this work is not enough to sweep away all the proof that drawings by him are the source for the illustrations.

Another element of proof is found in Desormeaux's comment about the portrait of Charles III, Connétable de Bourbon: "This Prince is in armour and has a bare head; it is drawn after the painting by Titian, by Mr Fragonard, of the Académie Royale" (volume 2, p.3). The letter of the print of this portrait does not show any differences with that of the portraits of volume 3; we can therefore deduce that all were engraved after drawings and not paintings. Finally, the reference in the *Catalogue des livres imprimés à l'Imprimerie royale* of a "carton containing original drawings of tailpieces, portraits, vignettes of

Un autre élément de preuve se trouve dans le commentaire de Desormeaux à propos du portrait de Charles III, le connétable de Bourbon : « Ce Prince est en cuirasse & a la tête nue ; il est dessiné d'après le tableau du Titien, par M. Fragonard, de l'Académie royale » (tome 2, p.3). Or la lettre de la gravure de ce portrait ne présente pas de différence avec celle des portraits du volume 3 ; on peut donc en déduire que tous ont été gravés d'après des œuvres dessinées et non peintes. Enfin, la mention dans le *Catalogue des livres imprimés à l'Imprimerie royale* d'un « carton contenant des dessins originaux des culs-de-lampe, portraits, vignettes de cet ouvrage » indique également qu'il existait bien des dessins préparatoires aux portraits, même si elle ne précise pas le nom de leurs auteurs. Dans les 4^{ème} et 5^{ème} volume, ce sont les expressions « Peint par » et « pinx » qui apparaissent, semblant indiquer cette fois que les portraits ont été effectués d'après des tableaux. Là encore, l'apparition des œuvres préparatoires de Lemonnier viennent contredire cette idée, et sans doute faut-il se remettre dans le contexte de l'histoire du pastel, tout au long de laquelle on trouve aussi bien l'expression « dessiner au pastel » que « peindre au pastel ». Les deux expressions ne semblent pas être utilisées complètement indifféremment, mais peut-être en fonction de la destination et de la taille de l'œuvre ainsi que de la quantité de couleur utilisée. Ainsi pour Mariette, Dumonstier dessine au pastel, tandis que Coypel ou La Tour peignent au pastel. Le premier utilise peu de couleur (l'effet serait presque celui des trois crayons s'il n'y avait le jaune) et laisse le fond de la feuille en réserve, tandis que les seconds, dans leurs œuvres de grande – voire très grande – taille, recouvrent entièrement la surface de papier de couleurs plus éclatantes les unes que les autres.

Dans notre cas, il s'agit d'œuvres préparatoires sur papier réalisées au pastel et en grisaille : l'expression « dessiné » se comprend donc. Pourquoi passe-t-on à « peint » ou « pinx » dans les derniers volumes ? Peut-être une tendance à utiliser ce dernier terme plus que le premier s'est-elle imposée, à cette époque qui se rapproche de la publication du *Traité*

this publication” also indicates that preparatory drawings in fact existed, even if it does not specify the names of their makers.

In the 4th and 5th volumes, the phrases “Peint par [painted by]” and “pinx” appear, which seems to indicate this time that the portraits were made after paintings. Here again, the reappearance of Lemonnier's preparatory works contradicts this idea, and doubtless it is necessary to consider the context of the history of pastel as an art. The expressions “drawing in pastel” and “painting in pastel” are equally common. The two expressions do not appear to be used completely indifferently, but perhaps depending on the destination and size of the work, as well as the amount of colour used. Thus for Mariette, Dumonstier draws in pastel while Coypel and La Tour paint in pastel. The first used little colour (the effect would almost be that of trois crayons if it weren't for the yellow) and leaves the background of the sheet in reserve while the other two, in their large, even very large, format works cover the sheet or sheets completely with dazzling colours.

In our case, the pastels are preparatory works on paper made in grisaille: the expression “drawn” is therefore understandable. Why was there a change to “peint” or “pinx” in the last volumes? Perhaps a tendency to use this term more than the first arose, at a time that was close to the publication of the *Traité de peinture au pastel* in 1788, the first of its type. The existence of Lemonnier's four preparatory pastels shows clearly that the term is used here without any distinction of size, destination, or amount of colour, but simply from the habit of saying that a portrait is painted in pastel. However, absent Vincent's preparatory works, it is impossible to confirm whether they were drawings. The letter of the prints mentions that the portrait of Henri IV as a child may have been a drawing, while those of Henri IV as a young man and of his wife Marguerite de France may have been painted. But there is no evidence confirming whether they were oil or pastel paintings. It is logical to think that Vincent would also have had to create his preparatory works on blue paper with black, grey and white pastel.

de peinture au pastel en 1788, le premier en la matière. L'existence des quatre pastels préparatoires de Lemonnier montre bien que le terme est utilisé ici sans distinction de taille, destination, quantité de couleur mais simplement par habitude de dire qu'un portrait est peint au pastel. En ce qui concerne Vincent, en revanche, l'absence de ses œuvres préparatoires empêche d'affirmer qu'il s'agissait de dessins. La lettre des gravures mentionne que le portrait d'Henri IV enfant aurait été dessiné, tandis que ceux d'Henri IV jeune homme et de sa première épouse Marguerite de France auraient été peints. Mais rien ne permet de dire s'il s'agissait de peintures à l'huile ou au pastel. Il semblerait logique que Vincent ait lui aussi eut à réaliser ses œuvres préparatoires sur papier bleu au pastel noir, gris et blanc.

Quoi qu'il en soit, l'idée que Fragonard, Vincent et Lemonnier puissent avoir été chargés de peindre des portraits d'après des modèles existants dans le but de les faire dessiner par une main intermédiaire afin de fournir des illustrations à l'ouvrage de Desormeaux n'a aucun sens, ce procédé entraînant un gaspillage de temps et d'argent.

Fragonard ou... qui d'autre ?

Pour conclure, il faut sans doute revenir à la question qui a le plus divisé les spécialistes, celle de l'attribution à Fragonard des dessins et à la possibilité d'une attribution alternative. Pour les cinq dessins qui correspondent aux gravures, l'attribution ne peut être remise en question. L'examen de la qualité et la confrontation du portrait du comte d'Enghien avec sa version en peinture le prouvent : les dessins ne sont en aucun cas des copies « par une main intermédiaire » qui n'aurait de toute façon pas sa place dans ce processus de publication. Mais à propos des neuf dessins qui n'ont pas été gravés, il n'est pas illégitime de s'interroger puisqu'il faut bien reconnaître que ces œuvres sont uniques et qu'il n'existe pas d'éléments de comparaison. Si l'on veut trouver un autre auteur à cette série de portraits, il faut réfléchir en fonction de la destination de ces œuvres, leur publication,

Whatever the case may be, the idea that Fragonard, Vincent and Lemonnier could have been asked to paint portraits after existing models to be drawn by an intermediary hand in order to create the illustrations for Desormeaux does not make sense, as this process would have led to a waste of time and money.

Fragonard or... who else?

To conclude, it is necessary to return to the question that has divided experts the most, that of the attribution to Fragonard of the drawings and the possibility of an alternative attribution. The attribution of the five drawings that correspond to the print cannot be questioned. The quality of the portrait of the Comte d'Enghien, as well as comparison with the painted version, prove this: the drawings are in no case copies "by an intermediary hand" which in any case would not have had its place in this publication project. But regarding the nine drawings that were not engraved, it is legitimate to wonder, since these works are unique and no comparative elements exist.

But to find another maker for this series of portraits, their purpose, for publication, must be taken into account. This only leaves two solutions: either an artist other than Fragonard could have been asked to make these portraits, before publication, or afterwards, in the context of a later unrealized project to publish a new edition of the *Histoire de la Maison de Bourbon*. In the first case, based on the context of the publication's origin, which artist other than Fragonard could have been such a candidate in Boucher's entourage? Is it possible to think of Vincent at this stage of the process? It seems unlikely that Desormeaux would have turned to this young artist between 1768, the year of his admission to the Académie Royale and 1771, the year he left for Italy where he stayed until 1775, to refuse these drawings and then to ask him again for the fourth volume of 1786.

After the publication, it is conceivable that a project for a new edition was begun after the French Revolution, as appears to be the case

ce qui ne laisse que deux solutions : un autre artiste que Fragonard aurait pu être chargé de faire ces portraits, soit en amont de la publication, soit en aval, dans le contexte par exemple d'un projet postérieur et non réalisé de réédition de *L'Histoire de la maison de Bourbon*. Dans le premier cas, si l'on se base sur le contexte de la genèse de la publication étudié plus haut, quel autre artiste que Fragonard pourrait être un tel candidat dans l'entourage de Boucher ? Peut-on penser à Vincent à cette étape du processus ? Il paraît peu plausible que Desormeaux se soit tourné vers ce jeune artiste entre 1768, année de sa réception à l'Académie royale, et 1771, année de son voyage en Italie qui dura jusqu'en 1775, pour refuser ses dessins et faire de nouveau appel à lui pour le quatrième volume de 1786.

En aval de la publication, on peut imaginer qu'un projet de réédition vit le jour après la Révolution française comme il semblerait que ce fut le cas pour *L'Histoire de Louis de Bourbon, Il du nom, prince de Condé, surnommé le Grand*³¹, peut-être avec l'ambition d'illustrer les Bourbons des deux premiers volumes et de terminer l'ouvrage. Mais seul le propriétaire du matériel éditorial pouvait être en capacité de le faire, c'est-à-dire Lamy. Le libraire aurait pu alors préférer solliciter Vincent ou un autre artiste, comme Fragonard fils par exemple, à Fragonard père, déjà âgé. Mais, d'une part, n'est-il pas étrange que cet artiste se soit alors volontairement conformé cette fois-ci, non plus à des modèles préexistants, mais au style de Fragonard dans les années 1770 ? D'autre part, pourquoi dans le descriptif de sa propre vente, Lamy, acteur essentiel de ce projet, aurait-il passé sous silence le nom de l'auteur des portraits ?

Il est en réalité difficile de sortir de l'attribution à Fragonard, qui est logique aussi bien sur le plan de la chronologie de la commande, du style graphique et de l'esprit de Fragonard. Nous resterons donc, comme Marie-Anne Dupuy-Vachey et Eunice Williams, fidèles à l'attribution à Fragonard, qui d'ailleurs ne nous a jamais posé de problème. Il nous semble que le génie et la virtuosité de l'artiste s'expriment complètement dans cette série, dans laquelle il mélange avec une incomparable

for the *Histoire de Louis de Bourbon, Il du nom, Prince de Condé, Surnommé le Grand*,³¹ perhaps with the ambition of illustrating the Bourbons of the first two volumes and to finish the text. But only the owner of the publication material could have been in a position to do this, in other words, Lamy. This bookseller could then have preferred to ask Vincent or another artist such as the younger Fragonard, rather than, Jean-Honoré Fragonard, who by then was old. But on the one hand is it not strange that this artist would have voluntarily conformed this time, not to pre-existing models, but to Fragonard's style of the 1770s? On the other hand, why in the description of his own sale, would Lamy, an essential participant in this project, not have mentioned the name of the maker of these portraits?

It is difficult to abandon the attribution to Fragonard, which is logical in terms of chronology of the commission, the graphic style and Fragonard's personality. Therefore, like Marie-Anne Dupuy-Vachey and Eunice Williams, we remain faithful to the attribution to Fragonard. Furthermore, this attribution has never posed any problem for us. In our view, Fragonard's genius and virtuosity are fully expressed in this series in which he has combined iconographical sources with real faces, models and friends, with incomparable liberty, thus giving them a lively aspect and powerful psychology. The force of gazes, and the movement of hair, especially in the first series, recall the famous fantasy portraits, although much larger in size and created for a completely different purpose. But it is clear that Fragonard was busy during the same years with portraits destined to be seen and presented together, creating correspondences and applying a certain stylistic homogeneity. This is perceptible in each of the two series of pastels. Due to the unusual, very painterly technique, these pastels should be compared with his paintings rather than with his drawings. The vigorous lines are typical of the artist, especially in the ears of many of his sitters (Jean I, François de Bourbon, Bayard) which are very close to those in the *Portrait of a Man in Costume* now in the Art Institute of Chicago (comp. 22) and the *Head of an Old Man* in the Musée Jacquemart-André in Paris



Comp. 22 : J.H. Fragonard, *Portrait d'homme en costume espagnol*, Chicago, Fine Art Institute, 1768-70.



Comp. 23 : J.H. Fragonard, *Portrait de vieillard*, Paris, musée Jacquemart-André, vers 1765.

liberté des sources iconographiques et des visages réels, de modèles ou d'amis, ce qui leur donne un aspect vivant et une psychologie puissante. La force des regards et le mouvement des chevelures, particulièrement dans la première série, rappellent les célèbres portraits de fantaisie, bien que ceux-ci soient de bien plus grande taille et qu'ils aient été réalisés dans un tout autre but. Mais il est clair que Fragonard, occupé dans ces mêmes années à des portraits destinés à être vus et présentés ensemble, travaille à mettre en place des jeux de correspondances et à atteindre une certaine homogénéité stylistique, perceptible dans chacune des deux séries de pastels. Du fait de la technique peu habituelle et très picturale, ces pastels doivent être comparés avec ses peintures plutôt qu'avec ses dessins. Le tracé vigoureux est typique de l'artiste, notamment dans les oreilles de beaucoup de ses personnages (Jean I^{er}, François de Bourbon, Bayard) qui rappellent en tous points celles du *Portrait d'homme en costume espagnol* du Fine Art Institute de Chicago (comp. 22) ou de la *Tête de vieillard* du musée Jacquemart-André à Paris (comp. 23). Le portrait du connétable de

(comp. 23). The portrait of the Connétable de Bourbon, for its energetic movement and gestures, is reminiscent of those of Saint-Non made between 1769 and 1775. The effigy of Blanche de Bourbon with her small cheeky face and round eyes evokes, for her slightly artificial appearance, the *Sultana on an Ottoman* (Muncie, Ball State University Art Museum, collection E. Arthur Bail, comp. 24) and the *Portrait of a Young Lady* at the Thyssen Bornemisza Museum.

This series is unique. It is the only commission of this type in which Fragonard was involved: a series of historical portraits, all of the same size and style, in a medium imposed by their purpose - engraving and publication - and the requirement to "draw after the original". Despite these constraints, the artist has succeeded in offering extremely lively and powerful works that are highly original for their time. This explains in part the incomprehension they aroused when they reappeared recently. Is it necessary to recall the affair of *The Bolt (Le Verrou)*, which was so violently contested when the Louvre bought it? This proves that it is not

Bourbon, par son mouvement énergique et sa gestuelle, rappelle les représentations de Saint-Non réalisés entre 1769 et 1775. Celui de Blanche de Bourbon, avec son petit visage mutin et ses yeux ronds évoque par son aspect légèrement artificiel *La petite Sultane* (Muncie, Ball State University Art Museum, collection E. Arthur Bail, comp. 24) ou le *Portrait de jeune femme* du musée Thyssen Bornemisza. Cette série est unique, c'est la seule commande de ce type à laquelle Fragonard ait jamais eu à participer : une série de portraits historiques, tous de même taille et style, dans un médium imposé par leur destination, gravure et publication, et suivant l'obligation de « dessiner d'après l'original ». Malgré ces contraintes, l'artiste réussit à proposer des œuvres extrêmement vivantes et fortes et d'une très grande originalité pour l'époque, ce qui sans doute explique en partie l'incompréhension qu'elles ont suscitée lors de leur récente réapparition. Faut-il rappeler l'affaire du *Verrou*, si violemment contesté lors de son achat par le Louvre, qui prouve que ce n'est pas la première fois que l'artiste trouble jusqu'à ses plus grands connaisseurs ? Pour conclure, remarquons que cette commande de *l'Histoire de la maison de Bourbon* partagea probablement avec quelques autres initiatives – comme les onze toiles relatives à la vie de Saint Louis de la chapelle de l'école militaire – un rôle moteur quant à l'évolution historiciste de l'art français dans la seconde partie du XVIII^e siècle : la tentative de documenter et d'illustrer avec tant de soin et de vérité les grands moments et les grands acteurs d'une famille si intimement liée à l'histoire de France est tout à fait novatrice à la fin des années 1760 et dans les années 1770. L'ambition du prince de Condé était peut-être de rivaliser avec le niveau de qualité d'un travail tel que celui de Bernard de Montfaucon. Bien que ce but n'ait pas été complètement atteint, l'ouvrage anticipe les grandes commandes historicistes qui suivront : la *Tenture de l'histoire d'Henri IV*, commandée aux Gobelins par d'Angiviller et dont les cartons furent justement peints par Vincent, ou *Les Figures de l'Histoire de France*, publiées en 1778, auxquelles participèrent Moreau et Lebas. De nombreuses découvertes sont



Comp. 24 : J.H. Fragonard, *Portrait de jeune femme*, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza, 1770-1772.

the first time that Fragonard has caused trouble – even among the greatest specialists.

To conclude, we should note that this commission for the *Histoire de la Maison de Bourbon* probably shared a driving role in the historicist evolution of French art during the second half of the 18th century with a few other initiatives such as the eleven canvases relating to the life of Saint-Louis in the chapel of the Ecole Militaire. The attempt to document and illustrate, carefully and accurately, the great moments and prominent personalities of a family that was so intimately connected to the history of France, is innovative at the end of the 1760s and during the 1770s. The Prince de Condé's ambition may have been to rival with the level of quality of a project such as that of Bernard de Montfaucon. Although this aim was not fully achieved, the publication anticipates the major historicist commissions that would follow, the *Tenture de l'Histoire d'Henri IV* commissioned from the Gobelins by d'Angiviller the cartoons of which were painted by Vincent, and *Les Figures de l'Histoire de France* published in 1778 in which Moreau and Lebas participated. Many

encore à faire qui viendront éclaircir plus encore son déroulement et les difficultés auxquelles elle s'est heurtée : les dessins de Choffard, les autres gouaches de Baudouin, peut-être aussi les dessins de Louthembourg et, mais de façon moins certaine, des dessins de François Boucher. La redécouverte de cet ensemble exceptionnel et cohérent de dix-huit dessins préparatoires à un ouvrage historique constitue donc un apport majeur au titre non seulement de la connaissance de Fragonard portraitiste, mais également de l'évolution du goût historiciste et de la préservation du matériel préparatoire d'une commande d'un ouvrage relatif à l'histoire de France.

discoveries remain to be made that will clarify even more how it happened and the various difficulties that it faced: Choffard's drawings, the other gouaches by Baudouin, perhaps also the drawings by Louthembourg and, but less certainly, drawings by François Boucher. The rediscovery of this exceptional and coherent group of eighteen preparatory drawings for a historical publication is therefore a major addition not only to knowledge about Fragonard the portraitist, but also to the evolution of historicist taste and the preservation of the preparatory material for the commission of a publication about the history of France.

Notes

- 1 Marie-Anne Dupuy-Vachey, « Zeichnung, Malerei – Zeichnung. Echos, Korrespondenzen und Verwandtschaften im Oeuvre Fragonards » dans *Fragonard: Poesie und Leidenschaft*, Berlin, Karlsruhe, Deutscher Kunstverlag, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, 2013, catalogue d'exposition, p. 241, illustré fig. 20 ; idem, « Every possible combination. Between Inspiration and Finish in Fragonard's Oeuvre » in, Perrin Stein, *Fragonard Drawing Triumphant. Works from New York collections*, New York, Metropolitan museum of Art, 2016, p. 44-45.
- 2 Marie-Anne Dupuy-Vachey, « Fragonard et le pastel. Nouvelles contributions à la connaissance du portraitiste », *Revue de l'art*, n° 205-2019-3, p. 61-73.
- 3 Lors de deux rendez-vous successifs, Jean-Pierre Cuzin a été invité à s'exprimer sur ces dessins qu'il connaissait déjà en photographie depuis plusieurs mois. Proposant dans un premier temps que les dessins soient des pastiches des années 1830, Jean-Pierre Cuzin a ensuite réévalué leur datation autour des années 1790 en prenant en compte la mention des dessins au lot 5225 de la vente Pierre-Michel Lamy de 1808 et a évoqué la possibilité qu'il s'agisse d'œuvres précoces du fils de Jean-Honoré Fragonard, Alexandre-Évariste. Rebecca Duffeix, qui prépare le catalogue raisonné de l'artiste et que nous avons consultée, ne retient pas cette possibilité. Alors interrogé sur une possibilité que les dessins soient de la main de Vincent, Jean-Pierre Cuzin qui est l'auteur du catalogue raisonné de cet artiste a d'abord répondu par une ferme négative et a conclu à des pastiches postérieurs, d'après des modèles de Fragonard. Il semblerait maintenant qu'il ait changé d'avis et qu'il ait l'intention de publier un article attribuant certains de ces dessins à Vincent.
- 4 Récemment étudiée par Marie-Anne Dupuy-Vachey dans l'article cité en note 2.
- 1 Marie-Anne Dupuy-Vachey, « Zeichnung, Malerei – Zeichnung. Echos, Korrespondenzen und Verwandtschaften im Oeuvre Fragonards » in *Fragonard: Poesie und Leidenschaft*, Berlin, Karlsruhe, Deutscher Kunstverlag, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, 2013, exhibition catalogue, p. 241, illustrated fig. 20; idem, « Every possible combination. Between Inspiration and Finish in Fragonard's Oeuvre » in Perrin Stein, *Fragonard Drawing Triumphant. Works from New York Collections*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2016, p. 44-45.
- 2 Marie-Anne Dupuy-Vachey, «Fragonard et le pastel. Nouvelles contributions à la connaissance du portraitiste», *Revue de l'art*, n° 205-2019-3, p. 61-73.
- 3 During two successive meetings, Jean-Pierre Cuzin was invited to express an opinion about these drawings that he had seen in photographs several months earlier. He first suggested that these drawings were pastiches from the 1830s. Then, taking into account the reference to the drawings in lot 5225 of the Pierre Michel Lamy sale of 1808, Jean-Pierre Cuzin considered that they date to the 1790s and evoked the possibility that they could be early works by Jean-Honoré Fragonard's son, Alexandre-Évariste. Rebecca Duffeix, who is preparing the catalogue raisonné of this artist and whom we consulted, does not accept this possibility. Asked whether the drawings could be by Vincent, Jean Pierre Cuzin, who is the author of the catalogue raisonné of this artist, initially responded with a firm negative and concluded that they were later pastiches, after Fragonard's models. It would now appear that he has changed his opinion and that he intends to publish an article attributing some of these drawings to Vincent.
- 4 Recently studied by Marie-Anne Dupuy-Vachey in the article cited in note 2.
- 5 *La Grande Encyclopédie (Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des*

- 5 *La Grande Encyclopédie (Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts)*, Paris, Lamirault et Cie, 1885-1902, tome 14.
- 6 *Bibliographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1837, tome 62, p. 488 ; J.-M. Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées, galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires et des éditeurs infidèles de la littérature française pendant les quatre derniers siècles*, Paris, L'éditeur, tome 4, p. 130-131.
- 7 Voir la note 41 de l'article de Marie-Anne Dupuy-Vachey cité en note 2 qui remarque qu'étant né en 1759, Antoine Dingé était un peu jeune pour pouvoir rédiger les trois premiers volumes.
- 8 Vente Huot-Fragonard, 19-20 mai 1876, n° 25 : « Jean-Honoré Fragonard... Tête d'homme portant une cuirasse. Dessin au crayon noir rehaussé de blanc, sur papier bleu. »
- 9 Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, édition en ligne, mise à jour le 9 janvier 2020, sous l'article Fragonard. Comme celui-ci le rappelle dans ses différents articles, il n'a pas pu étudier les dessins eux-mêmes n'ayant pu venir à Paris ces derniers mois.
- 10 Notre restauratrice Caroline Corrigan a également confirmé qu'il s'agissait de pastel.
- 11 La référence de ce manuscrit, conservé aux Archives et Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, nous a été communiquée par Marie-Anne Dupuy-Vachey (NAF 2510).
- 12 Nous remercions Neil Jeffares de nous avoir fourni cette référence de vente de livres.
- 13 On y retrouve d'ailleurs au lot 2098 des gouaches de Louthembourg mentionnées dans le lot 3 de la vente de 1795 comme également préparatoires à *l'Histoire de la Maison de Bourbon*, mais aussi des dessins de Liotard (lot 6/lot 34), des jacinthes de Redouté (lot 7/lot 1272) et de nombreux livres ou recueils, celui de plantes dessinées et gravées par Robert par exemple (lot 133/lot 1265) ou *La Galerie du Grand escalier du château de Versailles* (arts), Paris, Lamirault et Cie, 1885-1902, tome 14.
- 6 *Bibliographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1837, volume 62, p. 488; J. M. Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées, galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires et des éditeurs infidèles de la littérature française pendant les quatre derniers siècles*, Paris, L'éditeur, volume 4, p. 130-131.
- 7 See note 41 of the article by Marie-Anne Dupuy-Vachey cited in note 2. She noted that Antoine Dingé, who was born in 1759, was a little young to have written the first three volumes.
- 8 Huot-Fragonard Sale, 19-20 May 1876, n° 25: "Jean-Honoré Fragonard... Head of a man wearing armour. Drawing in black crayon, highlighted with white, on blue paper».
- 9 Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, online edition, updated on 9 January 2020, under the Fragonard entry. As he reiterates in his various articles, he has not been able to study the drawings in the flesh as he has not been able to travel to Paris in recent months.
- 10 Our restorer, Caroline Corrigan has also confirmed that the technique is pastel.
- 11 The reference number of this manuscript in the Manuscript Department of the Bibliothèque Nationale de France, was provided to us by Marie-Anne Dupuy-Vachey (NAF 2510)
- 12 We are grateful to Neil Jeffares for giving us this reference to a book auction
- 13 The gouaches by Louthembourg mentioned in lot 3 of the 1795 sale may also appear under lot 2087, as well as drawings by Liotard (lot 6/ lot 34), hyacinths by Redouté (lot 7/lot 1272) and several books and albums such as the collection of plants drawn and printed by Robert (lot 133/lot 1265) and the *Galerie du Grand Escalier du château de Versailles* engraved by Loir and Surugue (lot 99/lot 2179).
- 14 Lot 5224 of the sale describes: "Sixty-one drawings by Moreau the younger, Choffart &c for the Histoire de la maison de Bourbon".

- gravé par Loir et Surugue (lot 99/lot 2179).
- 14 Le lot 5224 de la vente décrit : « Soixante-et-un dessins de Moreau jeune, Choffart, &c pour l'Histoire de la maison de Bourbon, par Desormeaux ; avec 75 épreuves sans lettre, et eaux-fortes, des gravures faites d'après ces dessins. »
 - 15 Dans le lot 2790 de la vente de sa bibliothèque du 8 janvier 1849 se trouvait également 5 dessins originaux joints à son exemplaire de l'ouvrage de Desormeaux mais ils ne sont pas décrits ni attribués. Il s'agit probablement de dessins d'ornements ou de vignettes.
 - 16 Archives de Chantilly, Registre de la Maison de Condé, citées dans Henri d'Orléans duc d'Aumale, *Le Cabinet des livres*, T.3, *Histoires, Manuscrits*, Paris, 1911, p. 390.
 - 17 Tous deux passèrent dans la vente du 7 janvier 1796, lot 1, mais un seul est aujourd'hui connu. Voir Françoise Joulie, *Boucher, Fragments d'une vision du monde*, Paris, 2013, p. 64-65, n° 18.
 - 18 Henri d'Orléans (voir note 16) a publié une gratification de 3600 livres octroyée par le prince de Condé à Desormeaux le 4 septembre 1765 pour « l'aider dans les frais d'édition de l'histoire de la maison de S.A.S à laquelle il travaille », rémunération qui semble se rapporter, au regard de la date et de la nature des frais (édition), à la biographie du Grand Condé. Cependant, le terme « histoire de la maison de S.A.S » peut porter à se demander s'il ne s'agirait pas plutôt déjà d'une avance concernant l'ouvrage qui nous occupe ici.
 - 19 *Le dessin français des XVI^e au XVIII^e siècles. La collection du Musée des Beaux-Arts Pouchkine à Moscou*, Moscou, 1977, p. 4392, n° 110 à 113, illustrés.
 - 20 En vente chez Boerner le 4 mai 1932, avec trois autres dessins relatifs aux tomes 2 et 3 : *Le Mariage de Pierre de Bourbon et Anne de France* (vol. 2, p. 251) ; *Députation des notables de Paris devant le duc de Vendôme pour lui offrir la Régence pendant la prison de François I^{er}* (vol 3, p. 1) ; *Le Baptême du Dauphin* (vol. 2 p. 247). Les quatre dessins provenaient du
 - 15 Lot 2790 of the sale of his library, 8 January 1849 also included 5 original drawings added to his copy of Desormeaux's publication, but they are neither described nor attributed. They are probably ornamental designs or vignettes.
 - 16 Archives of Chantilly, Registre de la Maison de Condé, cited in Henri d'Orléans Duc d'Aumale, *Le Cabinet des livres*, vol.3, *Histoires, Manuscrits*, Paris, 1911, p. 390.
 - 17 Both were included in the auction of 7 January 1796, lot 1 but only one is known today. See Françoise Joulie, *Boucher, Fragments d'une vision du monde*, Paris, 2013, p. 64-65, n° 18.
 - 18 Henri d'Orléans (see note 16) published a gratuity of 3600 livres granted by the Prince de Condé to Desormeaux on 4 September 1765 for "helping him with the publication costs of the history of the family of S.A.S. on which he is working", a payment that seems to be related, given its date and destination (publication), to the biography of the Grand Condé. However, the term "histoire de la maison de SAS" may suggest that it is instead an advance for the publication of interest here.
 - 19 *Le dessin français des XVI^e au XVIII^e siècles. La collection du Musée des Beaux-Arts Pouchkine à Moscou*, Moscow, 1977, p.4392, n° 110 to 113, reproduced.
 - 20 For sale at Boerner on 4 May 1932, with three other drawings relating to volumes 2 and 3: *Le Mariage de Pierre de Bourbon et Anne de France* (vol. 2, p. 251); *Députation des notables de Paris devant le duc de Vendôme pour lui offrir la Régence pendant la prison de François I^{er}* (vol 3, p. 1); *Le Baptême du Dauphin* (vol. 2 p. 247). All four drawings came from the Hermitage museum of Saint Petersburg (formerly the collection of Count Stroganov) and after the Boerner sale, were subsequently sold at Sotheby's, on 10 June 1959 (lots 49 and 50). Among them, the second version of *Jacques de Bourbon Receiving the Sword of Connétable of France from the Hands of King Jean* and the *Wedding of Pierre de Bourbon and Anne de France*, were

- musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg (ancienne collection du comte Stroganov) et passèrent après la vente Boerner chez Sotheby's, le 10 juin 1959 (lots 49 et 50). Parmi eux, la seconde version de *Jacques de Bourbon recevant l'épée de Connétable de France des mains du roi Jean* et *Le Mariage de Pierre de Bourbon et Anne de France*, furent gravés par l'artiste lui-même. Tous deux réapparurent lors de la vente Esmerian au Palais Galliera le 6 juin 1973 dans un recueil de la suite complète des illustrations pour l'ouvrage et sont aujourd'hui conservés à l'Institut national d'histoire de l'art.
- 21 Nous remercions Jeffrey Horvitz et Alvin Clark de nous en avoir fourni les images.
 - 22 Leurs dimensions sont de 244 x 182 mm et 225 x 171 mm alors que les dimensions des quatre vignettes de Moreau sont approximativement de 145 x 210 mm.
 - 23 Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, 1769, tome XIII, p. 32-33.
 - 24 Marie-Anne Dupuy-Vachey, *Fragonard, Les plaisirs d'un siècle*, 2007, p. 20. Ce témoignage quant à sa capacité à peindre rapidement est consolidé par l'annotation portée au dos de l'un des portraits dits de fantaisie (Louvre MI 1058) qui déclare : « Portrait de M. de la Bretèche, peint par Fragonard, en 1769, en une heure de temps ».
 - 25 Vincent Noce, « 4 questions à Xavier Salmon », *Gazette de Drouot*, 16 juillet 2020, p. 137.
 - 26 Publié comme de François Clouet mais enregistré sous le nom de Dumonstier à l'inventaire général.
 - 27 Ethlyne J. et Germain Seligman dans « The Myth of the Fragonard portraits at Chantilly or the Rediscovery of Jean-Marie Ribou », in *The Art Quarterly*, Spring 1958, p. 23-38.
 - 28 Gustave Macon, *Les Arts dans la maison de Condé*, Paris, 1903, p. 130.
 - 29 G. Wildenstein, *Fragonard*, éditions Phaidon, 1960, p. 256-257, n° 249, fig. 120 ; J.-P. Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard, Vie et œuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg, Office
- engraved by the artist himself. Both reappeared at the Esmerian sale at Palais Galliera, Paris on 6 June 1973 in an album containing the complete series of illustrations for the publication and are now at the Institut National d'Histoire de l'Art.
 - 21 We are grateful to Jeffrey Horvitz and Alvin Clark for providing the images to us.
 - 22 The dimensions of the gouaches are 244 x 182 mm and 225 x 171 mm, while the vignettes by Moreau are all approximately 145 x 210 mm.
 - 23 Bachaumont, *Mémoire secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, 1769, volume XIII, p 32-33.
 - 24 Marie-Anne Dupuy-Vachey, *Fragonard, Les plaisirs d'un siècle*, 2007, p. 20. This evidence of his capacity to paint quickly is consolidated by the annotation on the back of one of the so-called fantasy portraits (Louvre MI1058) which states: "Portrait de M. de la Bretèche, peint par Fragonard, en 1769, en une heure de temps [Portrait of M. de la Bretèche, painted by Fragonard, in 1769, in one hour]".
 - 25 Vincent Noce, "4 questions à Xavier Salmon", *Gazette de Drouot*, 16 July 2020, p. 137.
 - 26 Published as by François Clouet but recorded in the general inventory as Dumonstier.
 - 27 Ethlyne J. and Germain Seligman in "The Myth of the Fragonard portraits at Chantilly or the Rediscovery of Jean Marie Ribou", in *The Art Quarterly*, spring 1958, p. 23-38.
 - 28 Gustave Macon, *Les Arts dans la maison de Condé*, Paris, 1903, p. 130.
 - 29 G. Wildenstein, *Fragonard*, Phaidon, 1960, p. 256-257, n° 249, fig. 120; J. P. Cuzin, *Jean Honoré Fragonard, Vie et oeuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg, Office du livre and Paris, Editions Vilo, 1987, n° 209, p. 300, reproduced; J.P. Cuzin, "Fragonard, un nouvel examen", *Revue de l'art*, 1988, p. 86; P. Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, Flammarion, 1889, n° 251, reproduced; J.P. Cuzin and Dimitri Salmon, *Fragonard, Regards croisés*, Paris,

du livre et Paris, éditions Vilo, 1987, n° 209, p. 300, illustré ; J.-P. Cuzin, « Fragonard, un nouvel examen », *Revue de l'art*, 1988, p. 86 ; P. Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, Flammarion, 1889, n° 251, illustré ; J.-P. Cuzin et Dimitri Salmon, *Fragonard, Regards croisés*, Paris, Mengès, 2007, p. 85, fig. 119.

30 Cette comparaison a eu lieu au musée Fragonard de Grasse le 3 février 2020 avec Hélène Meyer, conservateur général au département des Arts graphiques du Louvre, et moi-même. Nous remercions monsieur et madame Fabre ainsi que madame Eva Lorenzini et monsieur Clément Trouche pour leur accueil et leur disponibilité.

31 *Bibliographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1837, tome 62, p. 488.

Mengès, 2007, p. 85, fig. 119.

30 This comparison was organized at the Musée Fragonard on 3 February 2020, in Grasse, with Hélène Meyer, curator at the département des Arts graphiques of the Louvre, and myself. We are grateful to Mr and Mrs Fabre, Mrs Eva Lorenzini and Mr Clément Trouche for their time and availability.

31 *Bibliographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1837, volume 62, p. 488.



Crédits photographiques :
Alberto Ricci (fig. 1 à 14) ;
Musée des Beaux-arts Pouchkine (comp. 1 à 4) ;
collection Horvitz (comp. 5 et 6) ;
archives collection privée (comp. 1 à 6 et 14 à 17) ; archives personnelles.

JEAN-LUC BARONI & MARTY DE CAMBIAIRE
16, place Vendôme - 75001 Paris
+33 (0)1 49 26 07 03
info@jlbmdc.com