



BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE

FINE ART



DESSINS FRANÇAIS

DU XVI<sup>e</sup> AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

FRENCH DRAWINGS

FROM THE 16TH TO THE 20TH CENTURY

**Damien Boquet, Emmanuel & Laurie Marty de Cambiaire**

remercient pour leur aide et leur soutien les personnes suivantes :

Our thanks to the following for their help and support:

Franck Accart, Stijn Alsteen, Stanislas d'Albuquerque, Édouard Aynard, Alain de Baritault, Nathalie de Baudean de Sanssot, Julien de Beaumarchais, Morgan Blaise, Rhea Blok, Manuela Boquet, Sarah Boyer, Barbara Brejon de Lavergnée, François Borne, Emmanuelle Brugerolles, Hélène Bucaille, Yvonne Tan Bunzl, Marie-Christine Carlioz, Alvin Clark, Sonia Couturier, Bruno et Laure Desmarest, Julien et Blandine Dossier, Bruno Fabri de Peiresc, Georges et Angélique Franck, Caroline Imbert, Guillaume Kazerouni, Gaëlle Lafage, Nicolas et Albertine Lesur, Adrien Meyer, Jennifer Montagu, Emmanuel Moreau, Ludovic de Polignac, François Quéré, Kate de Rothschild, Emmanuel Roucher, Guillaume Saint Clair, Édouard et Cicely Seblin, Peter Schatborn, Laure Starcky, Daniel Thierry, Sedi Valdeure et Alan Wintermute ;

ainsi que Hervé Laguaude, Sidonie Laude, Jane MacAvock, Lorraine Ouvrieu, Marie-Christelle Poisbelaud, Alberto Ricci, Dominique Serre et Delia Sobrino ;

et enfin nos familles pour leurs encouragements sans failles.

Traduction en anglais à la fin du catalogue. Les dimensions des œuvres sont données en millimètres et en inches en indiquant la hauteur puis la longueur. Rapport d'état et prix sur demande.

English translations at the end of the catalogue. Dimensions are given in millimetres and inches, with height before width. Condition reports and prices on request.

*Couverture*

MARTIN FRÉMINET voir pages 6-9

*Quatrième de couverture*

MAX ERNST voir pages 76-77

*Page précédente*

HENRI MATISSE voir pages 64-67

Cet ouvrage accompagne l'exposition « Dessins français du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », 16 place Vendôme à Paris, du mardi 29 mars au vendredi 8 avril 2011, tous les jours de 10 heures à 19 heures

BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE  
FINE ART

16 place Vendôme – 75001 Paris

Tél. +(33) 1 49 86 05 01 – info@bmcfineart.com

# DESSINS FRANÇAIS

DU XVI<sup>e</sup> AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

# FRENCH DRAWINGS

FROM THE 16TH TO THE 20TH CENTURY

*Catalogue rédigé par*

Laurie Marty de Cambiaire

*avec la collaboration de*

Béatrix Blavier, Damien Boquet, Isabelle Mayer-Michalon,  
Robert McD. Parker, Hélène Rihal et Eunice Williams

Traduction en anglais par Jane MacAvock

BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE

FINE ART

# 1 MARTIN FRÉMINET

Paris 1567 – 1619

## *Étude préparatoire pour la figure d'un roi de Juda et d'Israël dans la voûte de la chapelle de la Trinité de Fontainebleau*

Avec inscription *Tentoret N° 76* (au verso du montage)

Plume et encre brune, pierre noire et rehauts de blanc sur papier beige, 435 x 262 mm (17 1/8 x 10 5/16 in.)

### Provenance

Collection privée, Versailles.

### Exposition

« Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur », Réunion de Musées nationaux, Paris, 2010, château de Fontainebleau, 7 novembre 2010-28 février 2011, p. 149, n° 84, ill.

Inédite jusqu'à l'exposition récente « Henri IV à Fontainebleau », cette étude est préparatoire à la figure d'un des rois de Juda et d'Israël (fig. 1) qui entourent la scène centrale du Christ triomphant au jour du Jugement dernier dans la voûte de la chapelle de la Trinité à Fontainebleau (fig. 2).

C'est en 1604 qu'Henri IV, qui passe de plus en plus de temps à Fontainebleau, décide de s'occuper de la décoration de la chapelle qui avait été construite sous Saint Louis pour servir de lieu de culte au couvent des Mathurins, puis récemment reconstruite sous François I<sup>er</sup>. Il confie ce projet à Martin Fréminet qui, rentré d'Italie en 1603, avait succédé à Étienne Dumonstier comme peintre et valet de chambre du roi dès 1604.

Martin Fréminet présente la particularité d'avoir passé quatorze ans en Italie où il a observé l'art du Parmesan, des artistes émiliens et même le clair-obscur caravagesque. C'est peut-être l'art de Michel-Ange qui l'a le plus marqué et d'où il tire l'ambition de puissance et de monumen-

talité que l'on retrouve dans toute son œuvre, et en particulier dans les « anatomies d'envergures, aussi concentrées que contractées<sup>1</sup> » des patriarches, des prophètes et des rois de la chapelle de la Trinité.

Fréminet conçoit un premier projet dont la trace demeure écrite, mais qui, selon Dominique Cordellier, aurait été abandonné à la suite de la décision en 1605 de faire construire une voûte dans la chapelle et d'élever le pignon du côté de l'autel<sup>2</sup>. Un second projet est mis en œuvre en 1608 que, dès le mois d'août, Louis XIII a pu admirer de près en montant sur les échafaudages<sup>3</sup>.

Il semblerait que la peinture de la voûte ait été achevée en 1611, puisque c'est à partir de ce moment que Fréminet sollicite des fonds pour réaliser le maître-autel et s'occuper du décor des parois, pour lesquelles des *modelli* de forme ovale sont conservés au Louvre<sup>4</sup>. En 1615, Louis XIII lui remet le cordon de l'ordre de Saint-Michel<sup>5</sup>, mais il tombe malade peu de temps après et meurt en 1619. La réalisation du reste du décor, en principe conformément aux plans de Fréminet et d'Henri IV, est reprise par d'autres équipes et s'étale jusqu'en 1633 au moins, date de la consécration du maître-autel réalisé par l'artiste d'origine florentine Francesco Bordini (1580-1654).



▲ (fig. 1) M. Fréminet, *Un roi de Juda et d'Israël* (détail), chapelle de la Trinité, Fontainebleau.





C'est la description de la chapelle par le père Dan qui permet d'identifier le personnage de ce dessin comme l'un des ces « quelques Roys d'Israël & de Iuda, comme Saul, David, Salomon, Roboam, Abia, Asar, Iosaphat, & Ioram, [...] ces huit Roy [qui] occupent les huit places qui portent sur les tremeaux de costé & d'autre & donnent naissance aux quatre cintres qui font le compartiment de cette voûte<sup>6</sup> ». À l'exception de David, ils ne sont pas clairement identifiables. Le roi représenté sur ce dessin pourrait cependant être Salomon tenant le glaive de la justice, celui avec lequel il menace de faire trancher l'enfant en deux pour découvrir quelle est la vraie mère dans l'épisode biblique de son jugement<sup>7</sup>. Le musée des Beaux-Arts de Dijon conserve un dessin préparatoire pour un autre roi, peut-être Roboam ou Saül, mais ses contours sont moins précis et plus ombrés<sup>8</sup>, ce qui laisse penser qu'il s'agit de deux étapes différentes. Le dessin de Dijon témoigne d'un premier temps pendant lequel l'artiste travaille son idée tandis que le nôtre serait un exem-

ple de « mise au net » d'une idée antérieure, avec laquelle l'artiste peut par exemple présenter au commanditaire un projet bien précis.

Ce roi Salomon, représenté de manière anachronique puisqu'il est habillé en empereur romain, rappelle plusieurs sculptures antiques d'empereurs que Fréminet a pu voir à Rome. Une sculpture de la fin du 1<sup>er</sup> siècle représentant le dieu Mars et conservée au musée du Capitole à Rome est particulièrement proche dans le visage, la musculature et la pose du bras et de la main gauches (fig. 3).

Malgré leur grande rareté, Scott Schaefer a pu observer que les dessins du début de sa carrière sont très influencés par la manière fluide et mouvementée de Taddeo Zuccaro, alors que son trait se stabilise et se renforce par la suite, comme dans *Saint Longin et saint Jean-Baptiste* (Francfort, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie). Cette étude de roi de Juda vient renforcer cette observation<sup>9</sup> ainsi que l'opinion de Félibien : « La partie dans laquelle il excelloit étoit celle du dessin. Il étoit sçavant dans l'Anatomie, & dans la science des muscles & des nerfs<sup>10</sup>. »



1. Dominique Cordellier, « Martin Fréminet “aussi scavant que judicieux” », *Revue de l'art*, n° 81, 1988, p. 59.
2. Dominique Cordellier, « Le décor religieux. La chapelle de la Trinité », dans *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2010, cat. exp., p. 131-141.
3. Madeleine Foisil (dir.), *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, 2 vol., Fayard, Paris, 1989, t. I, p. 1486.
4. Paris, Louvre, cabinet des Arts graphiques (inv. 11284 ; 11356 ; 11380 ; 11381 ; 11395). Les décors furent certainement réalisés suivant ces *modelli* par d'autres artistes après la mort de Fréminet. Ils furent remplacés entre 1783 et 1789 par des tableaux ovales de Pierre, Durameau, Jollain, Lagrenée, Renou, Robin, Taraval, Amédée van Loo.
5. Abbé Pierre Guilbert, *Description historique des chateau, bourg et forest de Fontainebleau*, 2 vol., Paris, 1731, t. I, p. 58, note 1.
6. R.P.F. Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la Maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642, p. 68.
7. Ancien Testament, *1 Rois* 3, 16-28.
8. Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. Th. Sup. D. 36).
9. Scott Schaefer, « New Drawings by Martin Fréminet (1567-1619) », *Gazette des beaux-arts*, avril 1983, p. 137-140.
10. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux, 1725, t. III, p. 316.

◀ (fig. 2) M. Fréminet, plafond de la chapelle de la Trinité, Fontainebleau.

▲ (fig. 3) Statue monumentale du dieu Mars, Rome, musée du Capitole.



## 2 SIMON VOUET

Paris 1590 – 1649

### *Étude préparatoire pour saint François de Paule*

Pierre noire, rehaut de blanc, mise au carreau à la pierre noire sur papier beige  
192 x 315 mm (7 9/16 x 13 3/4 in.)

« Quantité de jeunes hommes alloient apprendre sous lui à dessiner », déclare Félibien dans ses *Entretiens*<sup>1</sup>. À son retour d'Italie, Simon Vouet fait en effet de son atelier un lieu sur le modèle de l'académie des Carrache à Bologne, où l'on dessine d'après le modèle en se concentrant sur la précision et la puissance anatomiques. Il apprend à ses élèves à préparer leurs compositions peintes en dessinant d'abord chacune de leurs figures au moins une fois, travaillant et perfectionnant les poses dans une recherche mêlant élégance et naturel. Cette habitude nouvelle, véritable révolution dans le contexte parisien, perdure tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle pour atteindre son apogée avec l'art de Charles Le Brun et fonder le socle de la grande tradition académique française.

Ce saint appuyé sur un bâton est une étude préparatoire inédite pour la figure du saint ermite, dans le retable *Saint François de Paule ressuscitant un enfant* (fig. 1), peint en 1648 pour le couvent des Minimes à Paris, aujourd'hui à l'église Saint-Henri-de-Lévis au Québec.

Le retable partage l'histoire de beaucoup de tableaux religieux saisis pendant la Révolution, déposés au Museum central des arts puis dispersés lors de ventes. Il fut acquis par l'abbé Philippe Desjardins, qui avait lui-même quitté la France pendant la Révolution et atteint le Québec où il fut prêtre jusqu'en 1802. De retour à Paris, Desjardins acheta 180 tableaux qu'il fit expédier en deux fois en 1814 et 1820 au Québec afin d'en décorer les églises.

Le tableau, seul survivant d'une série de neuf sur l'histoire de saint François de Paule, ne fut longtemps connu que par la gravure de Jean Boulanger datant de 1655 (fig. 2), qui précise que le tableau est de Vouet. Cependant, dans son *Abrégé*, le commentaire de Dézallier d'Argenville laisse entendre que l'exécution n'est peut-être pas de la main de Vouet : « On remarque un très beau tableau de saint François de Paule qui ressuscite un enfant

que lui présente une femme à genoux, dans la chapelle du même nom aux Minimes de la place Royale ; l'histoire de ce saint en neuf morceaux sur les lambris est d'après ses dessins<sup>2</sup>. » Il est en effet possible que Vouet, qui était alors déjà malade, ait conçu la composition puis dessiné les figures, mais se soit appuyé pour l'exécution sur son gendre et bras droit, Michel Dorigny, dont le style semble se retrouver dans certaines parties du tableau. Une étude pour l'enfant dans les bras de sa mère de la main de Vouet est conservée à la Bayerische Staatsbibliothek et a

été publiée par Richard Harprath<sup>3</sup>.

Le tableau, qui peut être daté vers les années 1646-1648, représente le moment où le miracle opère : l'enfant mort amené au saint ermite, fondateur de l'ordre des Minimes, est sur le point de revenir à la vie.



▲ (fig. 1) S. Vouet, *Saint François de Paule ressuscitant un enfant*, 1648, Québec, église Saint-Henri-de-Lévis.





Dans cette étude, Vouet ne se préoccupe ni du visage – d’ailleurs encore impersonnel et sans barbe – ni des mains. Son intention profonde est ailleurs : l’usage d’un *contrapposto* inversé, de prime abord crédible, mais en réalité impossible, puisque la jambe tendue n’est pas celle de l’appui, révèle la survivance de la leçon du maniérisme italien. La figure amorce en effet le mouvement en spirale de certaines figures de Giambologna, comme sa Vénus de marbre du jardin de Boboli.



Ce déséquilibre physique et cette sensation de spirale expriment une inquiétude, presque de l’effroi ; le saint semble dépassé par le miracle qui s’opère à travers lui. Dans le tableau, la composition s’équilibre plus conventionnellement, et l’on peut penser que Dorigny, peignant d’après les dessins de Vouet, ait décidé de revenir à un *contrapposto* traditionnel, plus pratique à bien des égards et plus conforme à l’atmosphère classicisante en vogue dans les années 1640 à Paris.



### 3 ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1650

#### *Étude de paysage*

Avec inscriptions autographes *vingues, tuille vielle* et A, B, C

Plume et encre brune, lavis gris

198 x 270 mm (7 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

Cette étude de paysage surprend par le contraste entre un tracé à la plume, qui rappelle celui d'artistes comme Israël Silvestre (1621-1691), et un lavis gris posé avec une liberté et un sentiment de la lumière rares.

Sans le lavis, la feuille pourrait être facilement attribuée à Silvestre. La végétation et les constructions sont traitées de manière très proche dans plusieurs de ses dessins, notamment dans la fameuse *Vue de Marseille* du musée Cantini<sup>1</sup>. Le dessin est bien celui d'un topographe qui prête une attention particulière au village représenté au centre de la feuille et traite les abords de manière plus évasive. Dans ses gravures et ses compositions achevées, Silvestre peuple le premier plan de figures pittoresques qui jouent le rôle de repoussoir, amenant le regard du spectateur vers le lieu représenté.

Silvestre utilise rarement le lavis gris ; il lui préfère le lavis brun au début de sa carrière sous

l'influence de Callot, puis l'aquarelle pour ses vues topographiques. Ses dessins ne présentent en général pas cette intégration aussi naturelle du lavis à la plume, qui donne cette exceptionnelle fluidité atmosphérique. Le lavis gris est souvent utilisé par les artistes nordiques ; on le trouve notamment sur les dessins de paysage de Philippe de Champaigne, mais sans la plume. L'opposition entre les zones ensoleillées et les zones d'ombre est remarquablement rendue par le simple jeu entre la réserve et le lavis, rappelant certaines feuilles de Sébastien Leclerc.

Le lieu n'est pas identifié ; s'il ne s'agit pas du mot « vigne » mal orthographié, l'inscription *vingues* pourrait plutôt correspondre à la traduction française d'un nom de village comme Wingen. Il s'agit en tout cas d'une étude d'après nature, alliant la précision topographique à une poésie rare.

---

1. Marseille, musée Cantini (inv. L72-1-16).



## 4 CHARLES LE BRUN

Paris 1619 – 1690

*Étude pour un projet décoratif : les allégories de l'Afrique et de l'Amérique flanquant un brasero sur un piètement tripode reposant sur un socle au chiffre de Louis XIV et surmonté d'une couronne royale*

Centre de la feuille indiqué par une ligne au graphite ; dessin encadré par un trait à l'encre brune ; avec inscription à l'encre brune *Le brun*

Sanguine et lavis gris sur papier, 254 x 416 mm (10 x 16 ¼ in.)

Par plusieurs caractéristiques, cette feuille se rapproche d'un groupe de dessins de Charles Le Brun dont on trouve des exemples notamment à la Bibliothèque nationale de France et à l'École nationale supérieure des beaux-arts<sup>1</sup>. La technique combinant la sanguine et le lavis gris est caractéristique, selon Jennifer Montagu<sup>2</sup>, de la période pendant laquelle l'artiste travaille à Vaux-le-Vicomte et produit des dessins pour les décors peints et sculptés du château, mais également pour la manufacture de tapisserie de Maincy fondée par le surintendant des Finances Nicolas Fouquet en 1658. Il continue à utiliser ponctuellement cette technique dans les années 1670. Le papier et les dimensions de notre feuille sont également caractéristiques de ces dessins d'atelier, véritables instruments de travail utilisés par Le Brun et par son équipe de sculpteurs, qui nous sont souvent parvenus déchirés et froissés.

Certains d'entre eux, comme le nôtre, portent un trait d'encadrement à la plume et encre brune, accompagné d'une inscription *Le brun* bien caractéristique<sup>3</sup>, peut-être une inscription de collectionneur de la fin du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce dessin porte les « L » croisés de Louis XIV et la couronne royale, qui permettent donc de le dater après la chute du surintendant des Finances. Les deux allégories féminines représentent l'Afrique et l'Amérique telles que les décrit Cesare Ripa<sup>4</sup>. La disposition de ces deux allégories autour d'un brasero surmonté d'une couronne royale devant des tapisseries feintes évoque le décor de l'escalier des Ambassadeurs, construit à Versailles entre 1672 et 1679, tel que nous le connaissons grâce aux gravures de Surugue, de Simonneau et de Baudet.

Dans les motifs centraux des longs côtés de la voussure, ce sont deux muses qui entourent un élément décoratif surmonté d'une couronne devant des tapisseries feintes. Les allégories des continents ont été installées à chaque extrémité des longs côtés de la voussure et, malgré quelques différences, sont assez proches de ce dessin.

Il est tout à fait possible que ce projet soit une première pensée pour le décor de l'escalier des Ambassadeurs, retravaillée et améliorée par la suite pour aboutir au décor final qui sera détruit au XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous ne pouvons cependant écarter l'hypothèse qu'il s'agit d'un projet pour autre chose, sculpture ou tapisserie, apparemment non réalisé. À Versailles, le rôle de Le Brun dépassait de beaucoup celui de simple « premier peintre du roi » : concevant les décors peints, mais fournissant aussi des dessins très détaillés pour les sculptures, les tapisseries et l'orfèvrerie, il fut le concepteur absolu d'un style appelé à résonner dans toute l'Europe.

1. À l'École des beaux-arts, par exemple : *Femme ailée, les bras levés* (Mas 1014) ; *Projet pour la portière de Mars* (Mas 2536). À la Bibliothèque nationale : *Projet pour une sculpture d'Apollon* (B6 res).

2. Jennifer Montagu, « The Tapestries of Maincy and the Origin of the Gobelines », *Apollo*, n° 77, septembre 1962, p. 530-535.

3. Paris, BNF, *Projet pour une statue d'Apollon* (B6) ; collection privée, *Étude d'une statue dans French Drawings From a Private Collection : Louis XIII to Louis XIV*, Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts, 1980, p. 53, n° 8.

4. Cesare Ripa, *Iconologie*, M. Guillemot, Paris, 1644, p. 7-10, INHA, bibliothèque numérique.



## 5 ARNOULD DE VUEZ

Saint-Omer 1644 – Lille 1720

*Étude pour une figure masculine drapée et une étude de pied subsidiaire*

Sanguine

564 x 405 mm (22 3/16 x 16 in.)

Après une double formation à Paris avec le frère Luc (Claude François, 1614-1685), puis en Italie, où il voyage entre Venise, Bologne et Rome, Arnould de Vuez est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1681 avec le tableau *Alliance du dauphin de France avec Marie Anne Victoire de Bavière* (Paris, musée du Louvre). Il peint un May pour Notre-Dame en 1693, *L'Incrédulité de saint Thomas*, aujourd'hui à la primatiale de Saint-Jean de Lyon. Envoyé à Lille par Louvois pour peindre la *Présentation de la Vierge* de la chapelle de l'hospice Comtesse (*in situ*)<sup>1</sup>, il s'installe définitivement dans cette ville en 1694. Il y reçoit d'importantes commandes, principalement pour les nombreux édifices religieux de la région, ce qui explique que ses œuvres aient été détruites ou déplacées pendant la Révolution<sup>2</sup>.

Arnould de Vuez fut un dessinateur prolifique : études d'après les maîtres, dessins préparatoires aux figures de ses tableaux, études de composition au lavis gris, qui sont conservés dans des collections privées ainsi qu'au musée de Lille où est entré en 1996 un fonds de 160 dessins<sup>3</sup>. S'essayant à toutes les techniques, même à l'huile combinée à la pierre noire, il laisse percevoir dans ses dessins les différentes influences, française, italienne et flamande, auxquelles il est successivement soumis au gré de sa carrière.

Cette étude pour un personnage ne correspond pas précisément à l'une des figures d'un tableau connu de l'artiste. Le peintre affectionne les effets de draperie, et le geste de les retenir apparaît à plusieurs reprises dans ses œuvres, dans une recherche de convenance et de vraisemblance requises par la théorie académique.

---

1. Selon Jean-Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands*, Paris, 1760, t. III.

2. Pour une étude biographique approfondie : Laurence Quinchon-Adam, « Arnould de Vuez (1644-1720), peintre lillois », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1992 (1993), p. 69-81.

3. Barbara Brejon de Lavergnée, « Un Lillois retrouvé, Arnould de Vuez dessinateur », *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Galleria Editrice, Rimini, 1996, p. 399-405.



## 6 CHARLES PARROCEL

Paris 1688 – 1752

### *Portrait d'un soldat de Valachie*

Avec inscription autographe *Walacha* (en bas à gauche)

Sanguine

327 x 207 mm (12 7/8 x 10 5/8 in.)

Peintre officiel de batailles de Louis XV, Charles Parrocel fut un dessinateur prolifique, ce qui ne l'empêcha nullement d'honorer de nombreuses commandes royales, dont *Mehemet Effendi, ambassadeur turc, arrive aux Tuileries*, présenté au concours par le duc d'Antin en 1727 et les *Chasses exotiques*, commandé pour décorer les appartements du roi à Versailles. L'un de ses thèmes de prédilection, tout au long de sa carrière, fut sans conteste les scènes de turqueries et d'exotismes, à l'image de cette feuille.

L'inscription « *Walacha* » permet d'émettre l'hypothèse qu'il s'agit de la représentation d'un soldat roumain (la Valachie étant une région de Roumanie) et pourrait être une référence lointaine aux conflits qui opposèrent Autrichiens et Turcs, en Serbie et en Valachie, jusqu'au traité de Passarowitz signé en 1718, et qui marqua le recul de l'expansion ottomane au profit des Autrichiens. Parrocel n'a probablement pas assisté à ces événements puisqu'il était en formation en Italie et, tout comme de nombreux croquis de scènes de bataille, ce portrait n'a probablement pas été réalisé sur le motif.

Cette inscription permet de rapprocher le présent dessin de son pendant également réalisé à la sanguine et représentant une femme avec son enfant dans les bras (Bucarest, Musée national d'art ; fig. 1). L'homme barbu avec son turban sur la tête assis à l'arrière-plan montre de nombreuses similitudes avec le nôtre.

La feuille est également à mettre en relation avec plusieurs sanguines de mêmes dimensions et de

style comparable<sup>1</sup>. L'arrière-plan de ces dessins, peuplé généralement d'autres personnages ou de camps militaires, donne vie et animation au portrait. Le soldat est toujours représenté en pied, le regard tourné vers la droite, son arme, lance ou fusil, dans la main droite. Ces études sont très probablement des projets pour un éventuel recueil gravé, à l'image de celui des *Reîtres et Lansquenets* de son ami Jean-Georges Wille, publié en 1753<sup>2</sup>. Comme dans les autres études de soldats que l'on vient de citer,

la liberté d'écriture de Charles Parrocel associée à la fermeté du trait de la sanguine apportent vie et vérité au personnage. Les zones d'ombre, symbolisées par d'épais et vigoureux traits de craie rouge, renforcent les volumes et le relief tout en accentuant le caractère martial et viril du sujet. Parrocel ne s'y révèle pas seulement comme un bon peintre de batailles, mais aussi comme un excellent dessinateur de soldats.

Hélène Rihal



1. Orléans, musée des Beaux-Arts (inv. 322A), David Ojalvo et al., *Le Dessin français du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle vu à travers les collections du musée des Beaux-Arts d'Orléans*, cat. exp., Münster, Landesmuseum, 1973, n° 79 ; collection particulière, *Old Master Drawings and Oil Sketches*, W. M. Brady & Co., cat. exp., 2008, n° 18.

2. Voir *Une dynastie de peintres, les Parrocel*, cat. exp., Ensba, Paris, p. 60-62.

▲ (fig. 1) C. Parrocel, *Paysanne de Valachie*, Bucarest, Musée national d'art.



## 7 PHILIPPE SAUVAN

Arles 1697 – 1789

### *Allégorie de la ville d'Avignon accueillant l'archevêque François-Marie de Manzi en 1757*

Avec inscriptions autographes *Hic ames dici Pater atque Princeps* (sur le phylactère) et *An quicquam nobis tali sit munere majus* (dans le cartouche)

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, lavis de sanguine et rehauts de blanc sur carton  
366 x 248 mm (13 3/8 x 9 3/4 in.)

#### Provenance

Noël Biret, Avignon (inscrit au verso).  
Charles Eggimann, Genève (L. 530).  
Wolfhart F. Bürgi, Saint-Gall (L. 3400).  
Jean-Pierre Haldi, Berne (L. 3375).

Élève de Pierre Parrocel en Avignon, où il fit toute sa carrière, exception faite d'un voyage à Rome en compagnie de son professeur et de son neveu Étienne, puis d'un court séjour à Paris en 1753-1754, Philippe Sauvan travailla principalement pour l'Église, notamment pour les jésuites. Lié aux clans d'artistes de la ville d'Avignon, tels les Parrocel, mais également les Vernet, il fut aussi très proche de la famille des architectes François et Jean-Baptiste Franque, ayant conçu avec ce dernier les grandes décorations publiques pour l'arrivée de Joseph Guyon de Crochans, nouvel archevêque d'Avignon, le 17 décembre 1742. Cette entrée est relatée par le père Charles, de la Compagnie de Jésus, en 1743<sup>1</sup>, et une eau-forte (fig. 1) réalisée à cette occasion subsiste à la bibliothèque municipale d'Avignon<sup>2</sup>.

Pour l'entrée de l'archevêque Manzi en 1757, Sauvan reprend la formule utilisée quinze ans auparavant pour Joseph Guyon de Crochans : dans un cadre chantourné, un peu moins rocaille cependant, la ville d'Avignon, reconnaissable à sa coiffe en forme de la tour gothique de l'Horloge

et flanquée, à gauche, d'un *putto* tenant les armes de la ville (trois clés) sur un blason et, à droite, du Rhône et de la Durance, accueille le portrait de l'archevêque porté par des anges pourvus de l'épée et de la balance, symboles de la justice, et de la trompette, qui évoque la renommée et l'histoire. Manzi restera archevêque d'Avignon jusqu'en 1774 et apparaît encore sur le tableau *La Restitution d'Avignon au Saint-Siège*, peint cette année-là<sup>3</sup>.

Les citations latines dans le phylactère et dans le cartouche sont tirées, la première des *Odes* d'Horace (Ode 1.2 à César Octave), la seconde des *Bucoliques* de Virgile (églogue V, Daphnis). Elles peuvent respectivement se traduire par : « Ici, prends plaisir aux noms de père et de prince » et « Est-il un don plus grand pour moi ? ».

Ce dessin à la riche iconographie est probablement l'une des feuilles les plus abouties de l'artiste.



1. Bibliothèque municipale d'Avignon (ms 2440, n° 21).
2. Sylvain Boyer, *La Souveraineté, Philippe Sauvan*, musée Calvet, Avignon, 2002, p. 11, n° 5.
3. Avignon, musée Calvet (inv. 843-1).

▲ (fig. 1) P. Sauvan, *Entrée de monseigneur de Crochans*, eau-forte, Avignon, bibliothèque municipale.

17

FIG AMES DICI PATES NIZ PRINCEPS

ANNO DOMINI 1717



Can iniquam rube  
tate il monere manus

W  
U

## 8 PIERRE-ANTOINE DEMACHY

Paris 1723 – 1807

*Intérieur de l'église de la Madeleine, d'après les plans de Contant d'Ivry*  
*Fantaisie architecturale, probablement un projet de décor de théâtre*

Gouache sur papier marouflé sur carton

Une paire

495 x 640 mm (19 3/4 x 3 3/16 in.)

Véritable *vedutiste* parisien et peintre de ruines<sup>1</sup>, Pierre-Antoine Demachy fut aussi un brillant décorateur très apprécié pour ses décors d'architectures illusionnistes, les *quadrature*, pratiquées à Paris par les décorateurs italiens comme les Brunetti père et fils, et qui imposèrent au peintre de travailler sous la direction d'un architecte<sup>2</sup>.

En 1763, Demachy présentait au Salon une huile sur toile représentant *l'Intérieur de la Madeleine, d'après les plans de Contant d'Ivry*<sup>3</sup>. En 1757, en effet, l'édification de l'église fut confiée à Pierre Contant d'Ivry qui voulut en faire le pendant rive droite de Sainte-Geneviève, elle-même en cours d'édification par Soufflot. Les plans furent achevés en 1761 et l'édification inaugurée par Louis XV le 13 avril 1764. Publiés chez Le Rouge en 1765<sup>4</sup>, les plans initiaux furent modifiés par Contant d'Ivry pour pallier quelques difficultés techniques et financières. Entre la mort de l'architecte et l'achèvement de l'église en 1842, plusieurs plans et projets furent mis en œuvre. C'est celui de Pierre Vignon qui prévalut à la Restauration.

Cette gouache représente l'église depuis le même point de vue que celui du tableau de 1763, mais sans les personnages qui l'animent. C'est donc une vue imaginée à partir des plans de l'architecte et qui n'a jamais existé. S'agit-il d'une étape préliminaire à la réalisation de son tableau, d'une variante ou d'un document utile à l'architecte pour offrir une vue achevée de l'édifice qu'il voulait construire ? Peintre et architecte collaboraient étroitement à la réalisation de décors d'intérieur ; en 1767, Demachy travaillera sous la direction de Contant d'Ivry au décor illusionniste de l'escalier d'honneur du Palais-Royal.

L'architecture de la seconde gouache reste encore non identifiée ; sa simplicité monumentale montre l'influence des travaux d'Étienne-Louis Boullée, avec lequel Demachy travaillera notamment à l'hôtel de Tourolle entre 1762 et 1765. Cependant la profondeur de la perspective et les flambeaux évoquent un décor de théâtre ; l'architecture en arc de triomphe avec une voûte à caissons rappelle le projet de décor réalisé en 1785 par Charles De Wailly pour *Athalie*, la pièce de Jean Racine<sup>5</sup>.

Entre la projection et le caprice, ces gouaches témoignent d'un goût pour le monument en tant que tel et sont l'occasion pour le peintre de démontrer en petit sa science de la *quadrature* : perspective, architecture, habileté à imiter les différents matériaux, pierre, marbre, dallage.

---

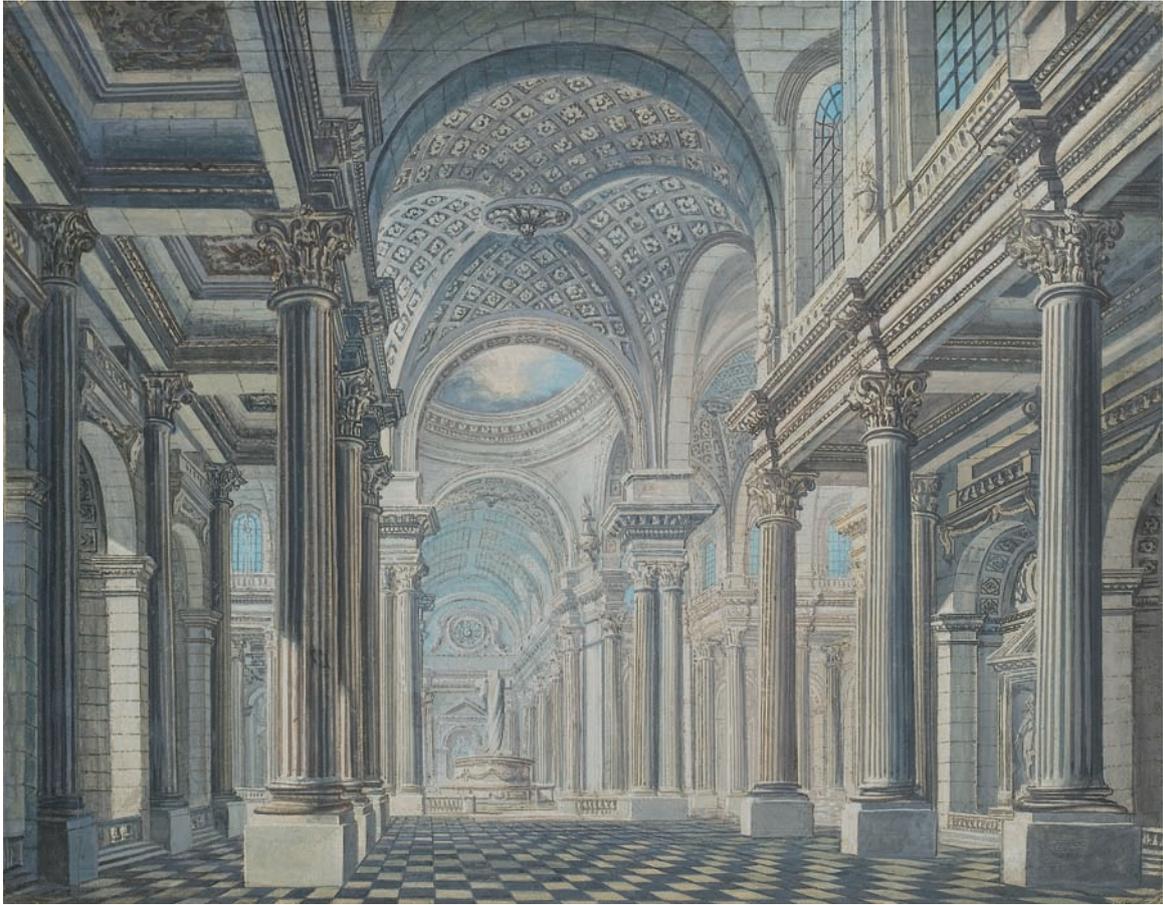
1. Sur Demachy, voir Marie-Pierre Petrowska, « Demachy, peintre de ruines et *vedutiste* parisien », *L'Estampille. L'objet d'art*, novembre 2002.

2. Sur les *quadrature* en France, Andre Zanella, « Pierre Antoine De Machy et la peinture d'architecture entre France et Italie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien*, n° 6, 1999-2000 (2000), p. 43-51.

3. Aujourd'hui au musée Carnavalet (inv. P. 85 ; 54 x 65 cm).

4. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, *Plan et Élévation de l'église de la Madeleine d'après Contant d'Ivry* (VA-281 (1) – fol).

5. Charles De Wailly, *Décor pour l'Athalie de Racine*, plume et lavis, Paris, BNF, musée de l'Opéra.







## 9 JEAN-BAPTISTE DESHAYS

Rouen 1729 – Paris 1765

*Étude pour une figure assise les mains croisées sur les genoux*

Pierre noire rehaussée de blanc sur papier beige clair  
358 x 445 mm (14 2/8 x 17 4/8 in.)

Cette étude de figure drapée évoquant un personnage en prière ou une figure de la mélancolie a certainement été réalisée lors des exercices de dessin de figures drapées à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle peut être rapprochée du *Frère quêteur* (fig. 1)<sup>1</sup>, lui-même acheté par Charles-Nicolas Cochin pour le compte du Cabinet du roi à la vente posthume de l'atelier de Jean-Baptiste Deshays, le 26 mars 1765. André Bancel rassemble, autour de ce dessin dont l'attribution est attestée historiquement, une série d'études de personnages conservées pour la plupart au Louvre, toutes de dimensions et de technique similaires<sup>2</sup>. Notre feuille, de mêmes dimensions et de même technique, appartient également à ce groupe, daté par André Bancel du début de la carrière de l'artiste.

Les drapés traités de manière énergique et géométrique ainsi que la simplification des physiologies, en évoquant Jouvenet<sup>3</sup>, rappellent le passage dans l'atelier de Restout. On peut déjà y voir l'aspect « ferme et ressenti, fortement articulé, un peu

carré, sans cependant tomber dans l'excès » de son dessin, évoqué par Cochin<sup>4</sup>. Les rehauts de blanc et les ombres bien marquées derrière la figure annoncent déjà l'intérêt du clair-obscur qui habite beaucoup de ses œuvres.

Les dessins de Deshays sont assez rares ; André Bancel en a identifié cent vingt et un. Beaucoup d'autres sont mentionnés dans les ventes de l'époque et restent certainement à trouver.

---

1. Louvre, département des Arts graphiques (inv. 26 204).

2. André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Arthena, Paris, 2008.

3. Jean-François Méjanès, « Dessins de l'école française », dans « La donation Paul-Frantz Marcou et Jean et Valentine Trouvelot au Cabinet des dessins », *Revue du Louvre*, n° 3, 1981, p. 188-190.

4. Charles-Nicolas Cochin, « Essay sur la vie de M. Deshays », juin 1765, dans Bancel, *op. cit.*, 2008.



---

◀ (fig. 1) J.-B. Deshays, *Un frère quêteur, assis, tenant son chapeau à la main*, Paris, musée du Louvre.



## 10 JOSEPH CELLONY

Aix-en-Provence 1730 – 1786

### *La Pentecôte*

Signé *j cellony* (en bas à droite)

Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, rehauts de blanc, contours tracés à l'encre brune avec des indications de mesures

328 x 245 mm (12 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 9 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

Natif d'Aix-en-Provence et issu d'une famille de portraitistes réputés dans cette ville, Joseph Cellony est encore assez mal connu. Élève de son compatriote Michel-François Dandré-Bardon, qui travaille à Aix dans les années 1740 pour la société brillante et aisée de la ville, il le suit à Paris afin d'étudier la peinture d'histoire. Il se présente plusieurs fois au concours d'agrément de l'Académie royale de peinture et de sculpture, remporte le second prix deux années consécutives, en 1756 et 1757<sup>1</sup>, mais ne peut obtenir le premier prix qui lui aurait ouvert le chemin de Rome. Il semble être revenu par la suite dans sa région d'origine, où demeuraient ses deux frères, et n'aurait alors pas manqué de travail. Certains de ses tableaux ont été répertoriés à Marseille, dans l'église des Bernardines, dans celle des Chartreux ainsi que dans les collections de familles importantes habi-

tant la région, comme les Boyer de Fonscolombe à Aix et les Borély à Marseille. À sa mort, il légua un tableau représentant *La Mort d'Alceste* (disparu) ainsi que quelques dessins à l'académie de Marseille<sup>2</sup>. De nouvelles œuvres restent certainement à trouver dans la région.

Ses dessins sont stylistiquement très proches de ceux de son professeur. Certains d'entre eux, comme le nôtre, sont signés, ce qui permet de les lui attribuer sans équivoque. D'une exécution particulièrement soignée, mouvementée et lumineuse, cette composition semble avoir été réalisée en vue d'un projet de tableau, ce que pourraient confirmer les notations de mesure sur le trait d'encadrement à l'encre brune, en bas et à droite. Il s'agit d'une belle addition au corpus de ses œuvres, qu'il faut encore étoffer par un travail de recherche et d'attribution.

---

1. *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, vol. VI, Paris, 1885, p. 384, 413, 427 ; vol. VII, 1886, p. 7, 20, 48.

2. Jean Boyer, « La peinture et la sculpture à Aix-en-Provence aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Gazette des beaux-arts*, 1971, p. 146.



# 11 HUBERT ROBERT

Paris 1733 – 1808

*Caprice avec un groupe de personnages près des ruines d'un temple romain*

Signé H ROBERT (sur une tablette de pierre en bas à gauche)

Plume et encre grise, lavis gris et aquarelle sur traits de pierre noire  
382 x 314 mm (15 1/8 x 12 3/8 in.)

La statue antique d'un prisonnier dace portant un bonnet phrygien donne la clé de l'interprétation de cette aquarelle inédite d'Hubert Robert, datant de la fin de sa carrière. Dans l'Antiquité, les esclaves affranchis portaient le bonnet conique caractéristique qui fut adopté par les révolutionnaires en France et en Amérique comme symbole de la solidarité. « Marianne », l'emblème national de la France, porte toujours le bonnet rouge. Les monuments de la Rome antique, animés par des personnages contemporains en pleine discussion, sont un prétexte pour Robert à représenter une allégorie de l'émancipation de la tyrannie. La feuille peut donc être datée autour de 1790-1792.

L'iconographie traditionnelle des captifs daces date de la conquête de Trajan, autour de 105 apr. J.-C., de ce qui est aujourd'hui la Roumanie. Le forum de Trajan à Rome contenait de nombreuses sculptures d'esclaves, dont huit survivent aujourd'hui sur l'arc de Constantin (fig. 1). Ils portent tous une tunique ceinturée, une cape, un long pantalon et ont les mains liées dans des attitudes différentes. Robert connaissait assurément ces sculptures, ainsi que celles qui étaient conservées dans des collections privées, comme la collection Farnèse. C'est le cas de l'esclave représenté qui, avec un autre, appartenait à la collection Colonna avant d'entrer dans la collection Farnèse en 1594. Ils furent copiés pour Versailles par Matthieu Lespagnandelle et Antoine André et transférés à Naples en 1790<sup>1</sup>.



Hubert Robert, qui eut beaucoup de clients et amis issus de l'aristocratie emprisonnés et décapités pendant la Terreur, réussit à survivre à la violence et aux tensions politiques qui suivirent la prise de la Bastille. Il continua de travailler et de superviser les collections nationales qui deviendraient plus tard celles du Louvre. Arrêté en 1793 et envoyé d'abord à la prison de Sainte-Pélagie, puis à Saint-Lazare au motif qu'il n'avait pas fait renouveler sa carte de civilité, Robert continua de peindre en captivité.

Le Louvre possède une autre aquarelle de la fin de sa carrière, signée et datée 1789, *Deux jeunes femmes dessinant dans des ruines antiques*<sup>2</sup>. Parmi ces ruines se trouve une statue sans tête d'un captif dace aux mains liées et croisées, similaire à celle de cette aquarelle.

Eunice Williams

1. Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1981, Hachette Littérature, Paris, 1988, p. 322-323.

2. Paris, Louvre, département des Arts graphiques (RF 31 695).

▲ (fig. 1) *Esclave dace*, Rome, arc de Constantin.



## 12 JEAN-ANTOINE CONSTANTIN, DIT CONSTANTIN D'AIX

Marseille 1756 – Aix-en-Provence 1844

*Paysage avec des lavandières et un groupe de personnages au premier plan*

Plume et encre de Chine, lavis noir et gris sur pierre noire  
447 x 604 mm (17 ½ x 23 ¾ in.)

À l'exception d'un séjour à Rome offert par son mécène M. Perron, Constantin vécut et travailla à Aix-en-Provence. Il abandonna rapidement la peinture pour se consacrer au dessin de paysage. Il dessinait sur le motif en utilisant le lavis pour reproduire le plus fidèlement possible un point de vue choisi ou la plume pour remplir ses nombreux carnets de croquis.

Il aimait également dessiner des sites et des vues de villes, qu'il retravaillait dans son atelier en mélangeant parfois de manière plus élaborée l'encre brune et l'encre grise. Nommé directeur de l'école de dessin d'Aix en 1787, il fut le professeur de François-Marius Granet et d'Auguste de Forbin, jusqu'à la Révolution. Professeur de l'école de Digne pendant l'Empire, il retourna à Aix en 1813 où il demeura définitivement. Granet et Forbin l'appuyèrent toute sa vie, lui faisant délivrer la médaille d'or à l'Exposition de Paris de 1817, le titre de chevalier de la Légion d'honneur en 1833 et une pension à vie. Granet, qui lui vouait une grande admiration, aurait dit de lui à Forbin : « Celui-là sera toujours le maître. Nous ne sommes pas dignes de délier les cordons de ses souliers<sup>1</sup>. »

Très collectionné par les familles provençales, Constantin contribua à façonner dans cette région un goût pour le paysage, goût qui se confirma de manière plus large, par l'intermédiaire de ses élèves dont beaucoup eurent des carrières de plus grande envergure que la sienne.

Cette feuille de grande taille et d'une exécution raffinée est à rapprocher des vues produites par l'artiste des villes de Provence, comme la *Vue de la ville de Salon* ou celle d'Arles, aujourd'hui conservées au Louvre<sup>2</sup>.

Elles sont de plus grande taille mais de même technique et baignent dans une atmosphère semblable ; une végétation prédominante, de grands arbres frissonnants et des ciels mouvementés. Les personnages pittoresques vaquent à leurs occupations ; lavandières, mères et enfants, paysans, voyageurs.

Constantin utilise les études de personnages faites dans ses carnets et les replace dans le paysage ; ainsi l'homme accoudé au sol vu de dos apparaît-il dans un carnet du Louvre à plusieurs reprises<sup>3</sup> (fig. 1).



1. André Alauzen, *La Peinture en Provence*, Éditions Jeanne Laffitte, Marseille, 1987, p. 181.

2. Paris, Louvre (inv. 25268, 25272).

3. Paris, Louvre (RF 6125, 13 et RF 6125, 28).

◀ (fig. 1) J.-A. Constantin d'Aix, *Étude de paysans*, extrait d'un carnet de croquis, Paris, musée du Louvre.



Pages suivantes, détail taille réelle / Next pages, detail, actual size





## 13 CHARLES MEYNIER

Paris 1763 – 1832

### *Euterpe, muse de la musique*

Avec inscription *Meynier* (en bas à gauche)

Sur le montage en bas à droite, cachet à sec du monteur NIODOT (Lugt 1944a)

Plume et encre brune, lavis brun sur traits de pierre noire  
383 x 250 mm (15 1/8 x 9 7/8 in.)

#### Provenance

Peut-être atelier de l'artiste : inventaire après décès de la veuve de l'artiste : « Deux dessins sous verre dans leurs cadres de bois noirci et doré représentant les muses. »

Récemment apparue dans une collection privée, cette étude élaborée est préparatoire à une composition représentant Euterpe qui devait prendre place dans un cycle décoratif sur Apollon et les muses, commandé par l'industriel toulousain François Bernard Boyer-Fonfrède<sup>1</sup>.

En 1795, en effet, Boyer-Fonfrède fait appel à François-André Vincent et à son élève Charles Meynier pour la décoration de son hôtel particulier. Vincent, bien qu'encore très lié à la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle, est le seul peintre à Paris dont l'atelier rivalise avec celui de David. Meynier, qui revient d'Italie, habite chez son maître au Louvre et commence à exposer régulièrement au Salon.



C'est la commande la plus importante qu'il ait encore jamais reçue.

Boyer confie à chacun un cycle différent ; au maître de grandes toiles éducatives et patriotiques rappelant les idées de Rousseau et illustrant la vie du commanditaire ; à l'élève le décor d'une galerie sur le thème d'Apollon et des muses, iconographie plus traditionnelle mais néanmoins ambitieuse, rappelant de prestigieux précédents, tels que celui du Cabinet des muses de l'hôtel Lambert. De ce décor, aujourd'hui mieux connu<sup>2</sup>, cinq toiles sur neuf ont été exécutées : elles sont conservées et magnifiquement exposées au Cleveland Museum of Art : *Calliope, muse qui préside au poème épique* ; *Clio, muse qui préside à l'histoire* et *Apollon, dieu de la lumière, de l'éloquence et des beaux-arts, accompagné d'Uranie, muse qui préside à l'astronomie*, exposés au Salon de 1798 ; *Polymnie, muse qui préside à l'éloquence* et *Erato, muse qui préside à la poésie lyrique*, exposés en 1800, *Erato* étant à nouveau présentée au Salon de 1801.

Malgré le grand succès remporté par les toiles au Salon, *Terpsichore* et *Euterpe* restèrent à l'état de projet. Boyer-Fonfrède ayant fait faillite en 1800, le projet fut abandonné et la galerie ne fut jamais réalisée. Contrairement aux cinq autres compositions qui sont amplement documentées par de nombreux dessins et tableaux préparatoires<sup>3</sup>, *Terpsichore* n'est connue que par un dessin à Édimbourg et une esquisse à Dijon<sup>4</sup> et *Euterpe* par notre seule étude.

◀ (fig. 1) C. Norry, *Vue de la galerie Boyer-Fonfrède*, Toulouse, musée du Vieux Toulouse.



Un dessin (fig. 1) de l'architecte Charles Norry témoigne de ce que la galerie aurait dû être une fois les sept compositions en place, et l'on reconnaît *Euterpe* sur la gauche à l'entrée<sup>5</sup>. La composition est identique à celle de notre feuille. La muse est représentée debout devant un arbre, jouant de la flûte traversière. Si l'amour qui lui tend une partition est représenté en train de bati-fooler avec une panthère, symbole de Bacchus, le dieu des vendanges et de l'ivresse mais également de l'inspiration poétique, c'est pour rappeler les liens particuliers entre ces deux formes d'art, spécialement dans l'Antiquité grecque.

À l'arrière-plan, devant la falaise qui ferme l'horizon et derrière une touffe de roseaux, nagent les deux cygnes offerts par Zeus à Apollon pour qu'il les attelle à son char et que l'on trouve par ailleurs, dans la composition prévue pour occuper le centre de la galerie, *Apollon et Uranie*. Des éléments récurrents apparaissent ici ou là dans les différents tableaux, liant les compositions les unes aux autres.

Si Charles Meynier utilise habituellement la pierre noire pour ses études de détails et de personnages, l'usage du lavis et de la plume est sa technique favorite pour les dessins aboutis et les compositions définitives.

Le dessin provient d'une collection où se trouvait autrefois un autre projet de Meynier, encore inédit mais également préparatoire pour l'une des muses.

Ces feuilles, de mêmes dimensions, ont toutes deux un montage qui porte la marque de Niodot. Sans qu'il soit possible de l'affirmer totalement, il est séduisant d'envisager que ces œuvres, du

fait de leur provenance commune, pourraient être ces « deux dessins sous verre dans leurs cadres de bois noirci et doré, représentant les muses » qui figurent dans l'inventaire après décès de la veuve de l'artiste<sup>6</sup>.

Isabelle Mayer-Michalon

- 
1. Pour une étude plus complète sur Boyer-Fonfrède, voir H. Causse, « Un industriel toulousain au temps de la Révolution et de l'Empire : François Bernard Boyer-Fonfrède (1767-?) », *Annales du Midi*, 1957, p. 121-133.
  2. Isabelle Mayer-Michalon, « Un grand décor de Charles Meynier sous le Directoire : la galerie des Muses de Boyer-Fonfrède », *Histoire de l'art*, n° 58, avril 2006, p. 47-56.
  3. Isabelle Mayer-Michalon, *Charles Meynier (1763-1832)*, Arthena, Paris, 2008, p. 30-38, n° P. 29-P. 36, p. 122-130 et n° D. 37-D. 42, p. 185-188.
  4. Dessin : plume et encre noire, lavis gris et brun, et rehauts de gouache blanche sur traits de crayon, sur papier préparé beige ; 383 x 245 mm (Édimbourg, National Gallery of Scotland, inv. D 5419). Esquisse : huile sur toile signée en bas à gauche : *Ch. Meynier* ; 380 x 250 mm (Dijon, musée Magnin, inv. 1938 F 695).
  5. Musée du Vieux Toulouse, plume, encre brune et aquarelle, 42 x 54,4 cm. Actuellement en dépôt au musée Paul-Dupuy (inv. 80.106).
  6. Isabelle Mayer-Michalon, *op. cit.*, 2008, p. 185 et 303.



## 14 PANCRACE BESSA

Paris 1772 – Écouen 1846

*Volubilis roses et belle de jour bleue, coquelicots rouges  
et pieds-d'alouette roses, bleus, blancs et mauves*

Huile sur papier  
465 x 580 mm (18 ¼ x 22 7/8 in.)

Bien que peu considérés par l'Académie royale de peinture et de sculpture, les peintres de fleurs comptent néanmoins souvent parmi les protégés des monarques et font partie de l'entourage royal avec parfois plus de facilité que les peintres d'histoire. Le dessin naturaliste, en bas de la hiérarchie des genres de l'Académie, devient en effet un vecteur incontournable de la diffusion du savoir naturaliste, lui-même pan important de l'entreprise encyclopédique des philosophes et savants du siècle des Lumières et du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ceux qui surent magnifier la précision scientifique par leur sens esthétique prirent part aux projets botanistes et naturalistes les plus enthousiasmants à une époque où les voyages et les livres étaient la seule façon de connaître le reste du monde.

Ce fut le cas de Pancrace Bessa, qui, après avoir été l'élève de Gerrit van Spaendonck et de Pierre-Joseph Redouté, fut nommé, en 1823, « peintre des fleurs », comme ses maîtres l'avaient été avant lui, et à ce titre chargé de continuer la collection royale de peintures de fleurs rares sur vélin (commencée au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour Gaston d'Orléans et reçue en héritage par Louis XIV). Il collabora avec Redouté à l'illustration d'ouvrages botaniques d'importance, comme la *Description*

*des plantes rares et cultivées à la Malmaison et à Navarre* (Paris, 1812-1817) d'Aimé Bonpland, catalogue des plantes que l'impératrice Joséphine s'appliquait à faire cultiver dans ces deux jardins.

Bessa participa également aux volumes sur l'histoire naturelle de la *Description de l'Égypte* (Paris, 1809-1828), dans lesquels il illustra les espèces exotiques rapportées par la Commission des sciences qui avait accompagné Napoléon dans ses campagnes égyptiennes (1798-1801). Il produisit encore des illustrations raffinées des espèces rapportées d'une expédition dans le sud du Pacifique par Louis Isidore Duperrey (*Voyage autour du monde*, Paris, 1826-1829).

Il fut également le professeur de dessin botanique de la duchesse de Berry, qui admirait tant son œuvre qu'elle reçut en cadeau de son beau-père Charles X tous les originaux de sa main ayant servi à l'illustration de la publication d'horticulture la plus importante de l'époque, *L'Herbier général de l'amateur : contenant la description, l'histoire, les propriétés et la culture des végétaux utiles et agréables* (Paris, 1810-1827). Il s'agissait de 572 aquarelles de petite taille, mais d'une qualité extrême, qui furent dispersées en Amérique après une histoire mouvementée.



Pages suivantes, détail taille réelle / Next pages, detail, actual size





# 15 ANTOINE-FRANÇOIS CALLET

Paris 1741 – 1823

## *La Résurrection du Christ*

Pierre noire, craie blanche, estompe sur papier beige clair  
658 x 467 mm (25 3/4 x 18 3/8 in.)

Habile décorateur et portraitiste, Antoine-François Callet fut également l'un des seuls artistes de sa génération à vivre aussi tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Il eut à adapter un style acquis auprès de Carle Van Loo et de Charles-Joseph Natoire, ses professeurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris et à Rome, aux exigences esthétiques post-révolutionnaires puis à celles de la Restauration. Après avoir été chargé de plusieurs des plus prestigieuses commandes décoratives de l'Ancien Régime, il réussit à survivre à la Révolution, puis à répondre avec succès aux exigences nouvelles des commandes impériales. À plus de 70 ans, c'est encore à lui que l'on commande les portraits officiels de Louis XVIII et du futur Charles X, ainsi que *l'Allégorie de l'arrivée de Louis le désiré*, exposés au Salon de 1817<sup>1</sup>.

Ce dessin, exécuté au dos d'une gravure tirée du *Recueil classique d'ornements et bas-reliefs de sculpture pris dans les monuments grecs et romains* d'Alexandre Évariste Fragonard publié en 1818, date donc des dernières années de la vie de l'artiste. Dessinateur naturellement porté vers la couleur, n'hésitant pas à mélanger les trois crayons et l'estompe avec l'encre et le lavis dans ses études de compositions et de figures, Callet devient sensible, après la Révolution, à des techniques encore plus picturales. Il utilise fréquemment le pastel et une pierre noire très grasse et très estompée, peut-être sous l'influence d'artistes de la jeune génération, comme Prud'hon et Girodet. Avec le pastel il prépare ses grandes compositions décoratives, mais il réalise aussi des œuvres en tant que telles, qu'il expose au Salon.

On peut rapprocher la pose de l'ange, à gauche, de la figure de Vénus du dessin *Vénus demandant*

*vengeance à Jupiter devant Junon et Ganymède*<sup>2</sup>, qui fait partie des études préparatoires au morceau d'agrément de l'artiste (1777). De même, la musculature puissante du soldat de dos rappelle fortement celle d'Hercule dans *L'Allégorie du 18 brumaire* de 1799<sup>3</sup>. Il semble donc que Callet ait puisé des idées dans ses œuvres antérieures afin de réaliser ce dessin, qui pourrait être préparatoire à une commande non réalisée, peut-être en raison de son âge avancé. Les sujets religieux sont rares dans l'œuvre de Callet, mais cet intérêt soudain peut s'expliquer par le contexte de la Restauration dont la charte constitutionnelle assure que le catholicisme est la religion d'État, ce qui impulse un retour en force des commandes de sujets religieux.

Ce dessin montre bien l'enracinement de l'artiste dans les modèles classiques du XVII<sup>e</sup> siècle, ceux d'Annibale Carrache et de Charles Le Brun en particulier. Le contraste entre le type musculeux et massif du corps du Christ, justement issu de ces modèles, et la douceur de son expression reflète les recherches de l'époque sur le type physique idéal du Christ, qui devait exprimer la sagesse et la bonté de Jésus d'une part, la puissance et la force de Dieu de l'autre. La solution fut trouvée par les nouvelles générations d'artistes dans l'étude des primitifs italiens.

---

1. Pierre Sanchez, Xavier Seydoux, *Les Catalogues des Salons (1801-1819)*, Éditions L'Échelle de Jacob, Paris, 1999, vol. I, p. 291-292, n° 134-136.

2. Collection privée. Voir Emmanuelle Brugerolles, *Antoine-François Callet décorateur*, Ensba, Paris, 2008, p. 56, ill. 25.

3. Versailles, Musée national du château, plafond de la salle du Sacre (inv. 3105, MR 1302).



Pages suivantes, détail taille réelle / Next pages, detail, actual size





## 16 JACQUES-LOUIS DAVID

Paris 1748 – Bruxelles 1825

### *Iphigénie*

Signé et situé L. David. Brux (en haut à droite)

Mine de plomb sur papier, 131 x 71 mm (5 1/8 x 2 3/4 in.)

En 1816, Jacques-Louis David fut proscrit comme régicide et comme opposant à la Restauration. À partir de cette date, il partit s'installer à Bruxelles où il demeura jusqu'à la fin de sa vie, en 1825.

Signée et localisée « Brux[elles] », cette feuille est une étude préparatoire pour le personnage d'Iphigénie, figure centrale de *La Colère d'Achille*, conservé au Kimbell Art Museum de Fort Worth aux États-Unis<sup>1</sup>. Terminé en 1819, c'est le troisième tableau d'histoire réalisé par David après son arrivée à Bruxelles.

Représentant l'instant précédant le sacrifice d'Iphigénie, nécessaire à la victoire des Grecs contre les Troyens, il est symptomatique de l'intérêt de David pour la représentation d'une situation psychologique précédant une action décisive, dans la veine annoncée par *Léonidas aux Thermopyles* ainsi que pour l'expression des passions. Achille essaie de s'opposer par la force au sacrifice, mais le seul regard du roi Agamemnon suffit à l'arrêter. La scène est dominée par l'affliction de Clytemnestre qui pose sa main sur l'épaule de sa fille.



Les dessins préparatoires permettent de mieux comprendre la démarche de David dans ces œuvres de la période belge souvent décriées par la critique qui n'en comprend ni le choix des sujets, ni l'aspect émaillé, ni les coloris francs. Ce qui intéresse l'artiste dans ce tableau à la composition un peu ramassée, c'est l'expression des passions complexes et croisées de ses protagonistes, aux dépens de la perfection anatomique et spatiale. On trouve dans le carnet de la collection Dreesmann sept feuilles d'études pour les personnages du tableau<sup>2</sup>. Des folios placés au début des études pour Agamemnon ont disparu ; notre dessin dont les dimensions sont similaires pourrait être l'un d'eux.

Pour chaque personnage, les expressions sont très caractérisées et proches de ce que l'on peut voir sur le tableau. Ainsi, il a déjà trouvé comment laisser percer la résignation héroïque d'Iphigénie à travers sa délicatesse et sa fragilité. Le geste, à peu de chose près celui de la pudeur des Vénus antiques, devient, dans le tableau, proche de celui d'une martyre chrétienne. De même, la couronne princière est changée dans l'œuvre finale au profit d'une couronne de fleurs, afin d'accentuer le caractère pur et virginal de la victime.

1. Une version plus tardive (1825) de ce tableau, de format similaire, a été récemment présentée par le marchand Stair Sainty à Londres (fig. 1).

2. L.-A. Prat et P. Rosenberg, *Jacques-Louis David (1748-1825). Catalogue raisonné des dessins*, Leonardo Arte, Milan, 2002, t. II, nos 1910-1911, 1915, 1927-1928, 1931-1932.

◀ (fig. 1) J.-L. David, *La Colère d'Achille*, États-Unis, marché de l'art.



Taille réelle / actual size

## 17 EUGÈNE DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice 1798 – Paris 1863

### *Étude de ciel*

Avec inscription *Ciel étude pr plafond d'Apollon* (au dos du montage)

Pastel sur papier

137 x 237 mm (5 3/8 x 9 3/8 in.)

#### **Provenance**

Atelier de l'artiste (L. 838 a ; cachet de cire apposé au dos du montage).

Vente Delacroix, 17 février 1864, Paris, probablement lot 610 (« ciels orageux, nuages courants, 2 pastels »).

Édouard Aynard, Lyon.

Par descendance au propriétaire actuel.

Une centaine de pastels sont répertoriés parmi les milliers de dessins d'Eugène Delacroix. C'est une technique à laquelle il s'adonne tout au long de sa carrière, pour préparer des tableaux et des plafonds ou afin de réaliser de petites œuvres en tant que telles, signées le plus souvent, qu'il offre ou qu'il vend. D'abord occasion d'observer les effets de couleur, comme dans ses études préparatoires à *La Mort de Sardanapale*, le pastel lui fournit rapidement le moyen d'explorer la subtilité des demi-teintes et des ombres dans la nature et en peinture.

Le *Journal* de l'artiste nous apprend que ses longues promenades en Normandie ou à Champrosay, près de la forêt de Sénart, lui permettent de contempler et d'étudier la nature. Dans ces pages, Delacroix décrit, comme il les peindrait, la beauté et la vitalité de la nature, et raconte comment il va dessiner tel point de vue ou tel arbre qui le frappe afin d'apaiser ses « humeurs noires<sup>1</sup> ». Il existe de nombreux carnets remplis de dessins à la mine de plomb ou à l'aquarelle et abondamment annotés. L'artiste utilise spécifiquement le pastel pour étudier les effets de lumière et de couleurs du ciel, technique plus expéditive selon Alfred Robaut, mais également plus spectaculaire.

Les études de ciel sont largement représentées parmi les pastels de l'artiste ; dix-sept furent vendues lors de la vente de 1864 en lots séparés et neuf autres étaient contenues dans un album démembré postérieurement à la vente. Alfred Robaut date beaucoup de ces études de ciel de 1849 et les lie au plafond de la galerie d'Apollon au Louvre, l'œuvre inachevée de Charles Le Brun et complétée par Eugène Delacroix. Il est cependant difficile de toutes les lier au plafond avec certitude. À la seule date du 8 mai 1850, Delacroix écrit dans son *Journal* avoir réalisé une étude de ciel au pastel avec son projet de plafond en tête<sup>2</sup>. Lee Johnson identifie cette étude comme *Lever de soleil* (New York, collection privée)<sup>3</sup>. Si elles n'ont pas spécifiquement servi au plafond d'Apollon, il est probable cependant que beaucoup de ces études au pastel aient été réutilisées dans des projets peints comme de véritables répertoires d'idées et d'images.

---

1. Eugène Delacroix, *Journal*, Plon, Paris, 1960, vol. 1, p. 364.

2. *Op. cit.*, p. 364 : « La vue du paysage au pont est en grimant charmante, à cause de la verdure printanière et des effets d'ombres que les nuages faisaient passer sur tout cela. J'ai fait, en rentrant, une espèce de pastel de l'effet de soleil en vue de mon plafond. »

3. Lee Johnson, *Delacroix pastels*, George Braziller, New York, 1995, p. 152-153, n° 44, ill.



## 18 JEAN-FRANÇOIS RAFFAËLLI

Paris 1850 – 1924

### *Le Palefrenier*

Signé *JFRAFFAELLI* (en bas à droite)

Huile et pastel sur carton  
225 x 158 mm (8 7/8 x 6 1/2 in.)

À l'exception d'un court apprentissage chez Jean-Léon Gérôme en 1871, Jean-François Raffaëlli fut un peintre autodidacte, qui aimait citer cette phrase d'Eugène Delacroix : « On sait son métier tout de suite ou on ne le sait jamais ! » C'est principalement au musée du Louvre que se fit son éducation artistique : il y passa de longues heures à étudier ceux qu'il admirait, sans cependant les copier, et publia *Les Promenades d'un artiste au musée du Louvre*, en 1908. Il compléta cette éducation par un voyage en Italie et en Algérie. Après avoir produit quelques scènes historiques qu'il exposa dès 1873 au Salon, il se tourna vers l'observation des travailleurs des abords de Paris et d'une classe sociale abîmée par la misère et le labeur, ce qui lui valut l'approbation immédiate de critiques influents comme Joris-Karl Huysmans et Louis-Edmond Duranty.

Il rejoignit le groupe des impressionnistes pour les expositions de 1880 et de 1881. Plus proche des écrivains naturalistes que des peintres réalistes, Raffaëlli désigna lui-même son approche artistique par le terme de « caractérisme » : ses scènes de la vie moderne ont pour rôle social de « faire connaître esthétiquement cette classe d'individus négligés jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire de mettre en lumière tous ses caractères », mais aussi de produire un portrait de la société contemporaine dans son ensemble.

Excellent musicien, Jean-François Raffaëlli pratiqua aussi la sculpture et la gravure, notamment pour l'illustration littéraire. Son projet le plus ambitieux en ce domaine, *Les Types de Paris* (1889), un recueil de ses gravures illustrant plusieurs textes de Stéphane Mallarmé, Émile Zola, Alphonse Daudet et Guy de Maupassant entre autres, reste toujours porté vers l'observation de la vie parisienne.

Comme dans son *Buveur d'absinthe* (Liège, musée d'Art moderne et d'art contemporain ; 1880) ou dans son *Chiffonnier* (Reims, musée des Beaux-Arts ; 1879), l'homme et la bête, semblant aller d'un même pas, abordent cette attitude fatiguée et désillusionnée qui les caractérise finalement bien plus profondément que leurs habits et leurs outils. C'est également la matière de l'œuvre qui lui confère cette force particulière. Comme dans beaucoup de ses tableaux, Raffaëlli a prêté ici une attention spécifique aux techniques utilisées, qu'il aimait mélanger et préparer lui-même à sa manière. Il se confectionnait ainsi des bâtonnets de couleur pure qu'il faisait sécher afin de les utiliser comme des crayons ou du pastel. De même, quand il utilisait la toile, il la préparait soigneusement pendant plusieurs mois en l'imprimant et la ponçant.



Taille réelle / actual size

## 19 ÉMILE-RENÉ MÉNARD

Paris 1862 – 1930

### *Le Jugement de Pâris*

Signé E.R. Ménard (en bas à gauche au pastel rose)

Pastel sur papier bleu-brun

420 x 720 mm (16 ½ x 28 ⅔ in.)

Dérivant du *Jugement de Pâris* présenté au Salon de 1898<sup>1</sup> et très apprécié par l'écrivain Jean Lorrain<sup>2</sup>, cette composition de 1907 ne garde du sujet que les protagonistes principaux, Vénus et Pâris. Émile-René Ménard en réalisa au moins trois versions ; l'une à l'huile sur toile exposée au Salon de 1907, aujourd'hui au musée du Petit Palais, l'autre au pastel, conservée au musée d'Orsay, et la nôtre. Par un « travail de décantation<sup>3</sup> » propre à l'artiste, Athéna et Junon ont disparu, laissant la déesse et le berger dans un face-à-face silencieux, mais chargé d'implications. En 1908, il exposera au Salon d'art moderne d'Anvers une version avec Pâris seul, méditant, une pomme à la main.

Durant l'année 1898, Émile-René Ménard effectua un long voyage en Méditerranée et visita la plupart des grands sites gréco-romains dont il réalisa quelques représentations peintes et beaucoup de dessins. Les œuvres parisiennes qui suivirent ce voyage furent profondément marquées par ce périple, et sa peinture, formée par l'intermédiaire paternel dans l'ambiance de l'école de Barbizon puis dans celle du symbolisme poétique et pastoral de Pierre Puvis de Chavannes, prit définitivement un tournant plus personnel.

La fragmentation des sujets est un écho à la fragmentation des sculptures antiques qui l'inspirent et qu'il utilise dans ses compositions. Comme la répétition des compositions, elle fait partie d'un processus habituel chez l'artiste qui s'efforce d'atteindre à travers elles l'essence des mythes et d'en proposer le renouvellement. Cette scène intime et contemplative qui isole Pâris et Vénus du reste de l'histoire, rappelle que le choix de la beauté isole mais doit tout de même se faire sans peur ; on peut y voir une

allégorie de la démarche artistique idéale. Le paysage de l'arrière-plan, d'une beauté primitive, montre sa quête de l'harmonie parfaite entre l'homme et la nature, c'est-à-dire de l'âge d'or, thème qu'il développera longuement entre 1908 et 1913 dans les fresques décorant la salle des actes de la faculté de droit de Paris<sup>4</sup>.

La répétition à trois reprises de cette composition montre, plus encore que le succès public de l'œuvre, l'attachement de l'artiste à un idéal qu'il considère comme atteint, ce qui n'a pas échappé au critique d'art Segard, lequel évoque « la pureté de style, l'art parfait de la composition, l'extrême et fine eurythmie, la douceur vraiment pastorale, l'habileté dans l'exécution » qu'il n'hésite pas à qualifier de chef-d'œuvre. « M. René Ménard est depuis longtemps un très bon peintre, mais il n'a jamais fait mieux, du moins comme tableau de chevalet », ajoute-t-il<sup>5</sup>.

1. *Le Jugement de Pâris*, 1897, huile sur toile, anciennement au musée de Karlsruhe, détruite en 1944.

2. Jean Lorrain, sous le pseudonyme Raitif de la Bretonne, « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, 13 juin 1898 : « Oh ! les trois figures de ces déesses dans l'automne claire de son *Jugement de Pâris*, claire de Claude Lorrain, et le ciel d'or vert, le couchant d'émail et de turquoise malade dont s'entame, comme une plaque de métal, l'étang crépusculaire de sa *Naiade au bain*. »

3. Catherine Guillot, « La quête de l'Antiquité dans l'œuvre d'Émile-René Ménard (1862-1930) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1999 (2000), p. 331.

4. Elles sont aujourd'hui conservées à Paris, musée d'Orsay : *La Vie pastorale* (inv. 20744-20745 ; diptyque) ; *Crépuscule* (inv. 20739) ; *Rêve antique* (inv. 20740-20741, diptyque) ; *L'Âge d'or* (inv. 20742-20743, diptyque).

5. Achille Segard, « La peinture aux Salons de 1907 », *L'Art décoratif*, n° 106, p. 13-14.



Pages suivantes, détail taille réelle / Next pages, detail, actual size





## 20 PABLO PICASSO

Malaga 1881 – Mougins 1973

*Tête de femme de profil regardant vers la droite*

Signé et daté au recto *Picasso 1903* (en bas à droite)

Daté au verso *Mayo 1903* (en haut à gauche)

Plume et encre brune sur carte, 132 x 91 mm (5 1/4 x 3 5/8 in.)

### Provenance

Max Pellequer, Paris.

Ce dessin, exécuté tôt dans la période bleue, montre l'expression d'une femme, capturée silencieusement, sans voix ni contexte. Comme beaucoup des personnages du Picasso de cette époque, elle prie le spectateur de réagir à son inexplicable détresse.

L'œuvre est exécutée au dos d'une carte professionnelle de Suari y Juñer (fig. 1), entreprise de textile de Barcelone dont héritèrent deux des amis d'enfance de Picasso : Sebastián (1878-1966) et Carles (1881-1962) Juñer-Vidal. Leur stock de cartes professionnelles approvisionna naturellement l'artiste en un support idéal pour ses dessins.

Picasso résida à Barcelone pendant près de deux ans, de janvier 1902 à avril 1904, à l'exception d'un voyage à Paris d'octobre 1902 à mi-janvier 1903, qui n'interrompt pas la production de ces dessins sur les cartes professionnelles. Datés d'avant ou d'après le voyage, beaucoup d'entre eux restèrent à Barcelone dans la collection Juñer-Vidal. Un exemple antérieur, du printemps 1902 et aujourd'hui au Metropolitan Museum, représente un nu assis – peut-être une femme –, exécuté à

l'encre et au crayon de cire sur une carte Suari y Juñer identique (fig. 2)<sup>1</sup>. On retrouve dans notre étude certains aspects de l'étude du Metropolitan, comme la coiffure et le visage, ce qui confirme la continuité de son travail entre le printemps 1902 et le printemps 1903, malgré l'interlude parisien.

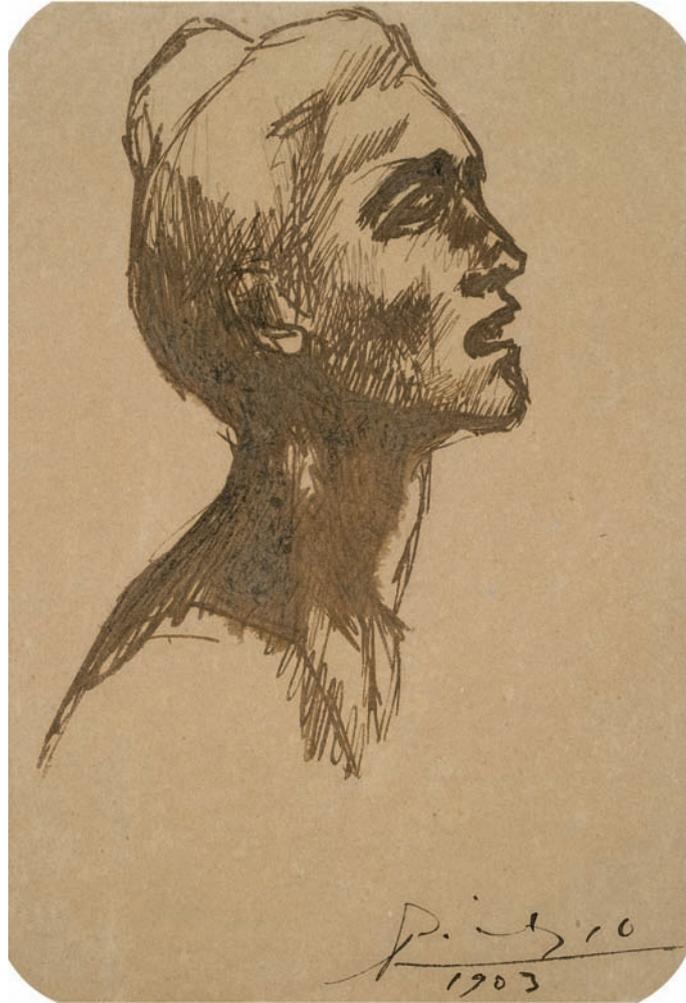
À Paris, en décembre 1902, Picasso réalisa plusieurs études à l'encre d'hommes<sup>2</sup> et de femmes<sup>3</sup> aux bras tragiquement levés semblant implorer l'intervention divine. Une tête de femme pleurant, la bouche ouverte, réalisée à l'encre brune et noire date de janvier 1903<sup>4</sup>. À l'évidence, et malgré les différences de technique et de physiognomie, Picasso, dans ses dessins du début de l'année 1903, explorait toutes les possibilités de ce genre d'expression. Le but éventuel de ces expérimentations se trouve peut-être dans un pastel qui semble représenter une femme, accompagnée de ses trois enfants, se lamentant sur la mort de son mari dont la figure fantomatique apparaît à l'arrière-plan, sur son lit de mort<sup>5</sup>.

De retour à Barcelone, Picasso reprend les thèmes tragiques découverts lors de son séjour parisien, thèmes récurrents de la période bleue : la cécité, la faim, la douleur, la folie et la mort. C'est à ces sujets difficiles et profonds que se réfère, dans notre dessin, le motif de la bouche ouverte.

Cette œuvre datée de mai 1903 au verso se rapproche d'autres dessins de la même année, parmi lesquels le profil réaliste, au crayon, d'une femme portant un chignon<sup>6</sup> (fig. 4), dont les traits, quoique plus stylisés, sont proches de ceux de la femme de



◀ (fig. 1) Carte Suari y Juñer, détail du verso.



Taille réelle / actual size



notre dessin. L'expression de la bouche est particulièrement similaire, et les deux femmes semblent presque le reflet l'une de l'autre. Toujours en 1903, dans d'autres dessins à l'encre, Picasso explore les potentialités de cette expression silencieuse et les juxtapose ; elle se déplace sur le visage d'une vieille femme peut-être aveugle<sup>7</sup> puis s'incorpore dans deux visages féminins côte à côte sur un même dessin<sup>8</sup>. En mai, il l'utilise sur des aveugles, hommes<sup>9</sup> et femmes<sup>10</sup> aux yeux blancs (fig. 3), dont la bouche ouverte se rapproche particulièrement de cette œuvre.

Ici, les yeux sombres et les lèvres entrouvertes de la femme réclament notre attention. Nous ne savons pas si, comme la femme des dessins parisiens, elle pleure un être aimé ou si elle se lamente sur son existence, comme le font beaucoup des êtres tristes et marginaux de la période bleue. Néanmoins, nous savons que l'expression naissant sur ses lèvres communique la tragédie de la souffrance humaine, intime et silencieuse, qui trouvera plus tard une expression plus large et plus aboutie dans les plaintes et les cris des femmes de *Guernica*.

Robert McD. Parker



◀ (fig. 2) P. Picasso, *Nu assis*, New York, Metropolitan Museum of Art.

◀ (fig. 3) P. Picasso, *Femme aveugle*, Hannema-De Stuers Fundatie, Heino, Hollande.

▶ (fig. 4) P. Picasso, *Tête de femme au chignon*, localisation inconnue.



1. Le dessin du Metropolitan Museum (Z.I.152, 133 x 920 mm) a fait l'objet d'une étude récente dans une exposition d'œuvres de Picasso. Voir Magdalena Dabrowski dans Gary Tinterow, Susan Alyson Stein et al., *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven, 2010, p. 52-53, cat. n° 19. Tous les numéros précédés d'un Z font référence à l'ouvrage de Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 33 vol., Cahiers d'Art, Paris et New York, 1932-1978.

2. Z.XXI.358, Z.XXI.359.

3. Z.XXI.360, Z.VI.410, X.VI.412, Z.VI.415.

4. Z.VI.539.

5. Z.XXI.362.

6. Z.XXII.13.

7. Z.XXII.12

8. Z.XXII.19.

9. Z.XXII.49.

10. Z.XXII.51 (23 mai 1903) et variante Z.VI.451.

## 21 HENRI MATISSE

Paris 1869 – Nice 1945

*Nu en buste (Antoinette Arnoud)*

Signé *Henri Matisse* (en bas à droite)

Crayon sur papier  
390 x 250 mm (15 3/4 x 10 in.)

### Provenance

Atelier de l'artiste.

Galerie Bernheim-Jeune, Paris.

Joseph Gruss, Parke-Bernet Galleries Inc., New York,  
mai 1962, lot 22.

### Bibliographie

Guy-Patrice et Michel Dauberville, *Henri Matisse chez Bernheim-Jeune*, Éditions Bernheim-Jeune, Paris, 1995, vol. 2, n° 327, ill.



▲ (fig. 1) H. Matisse, *Nu accoudé* – Nice 1919.

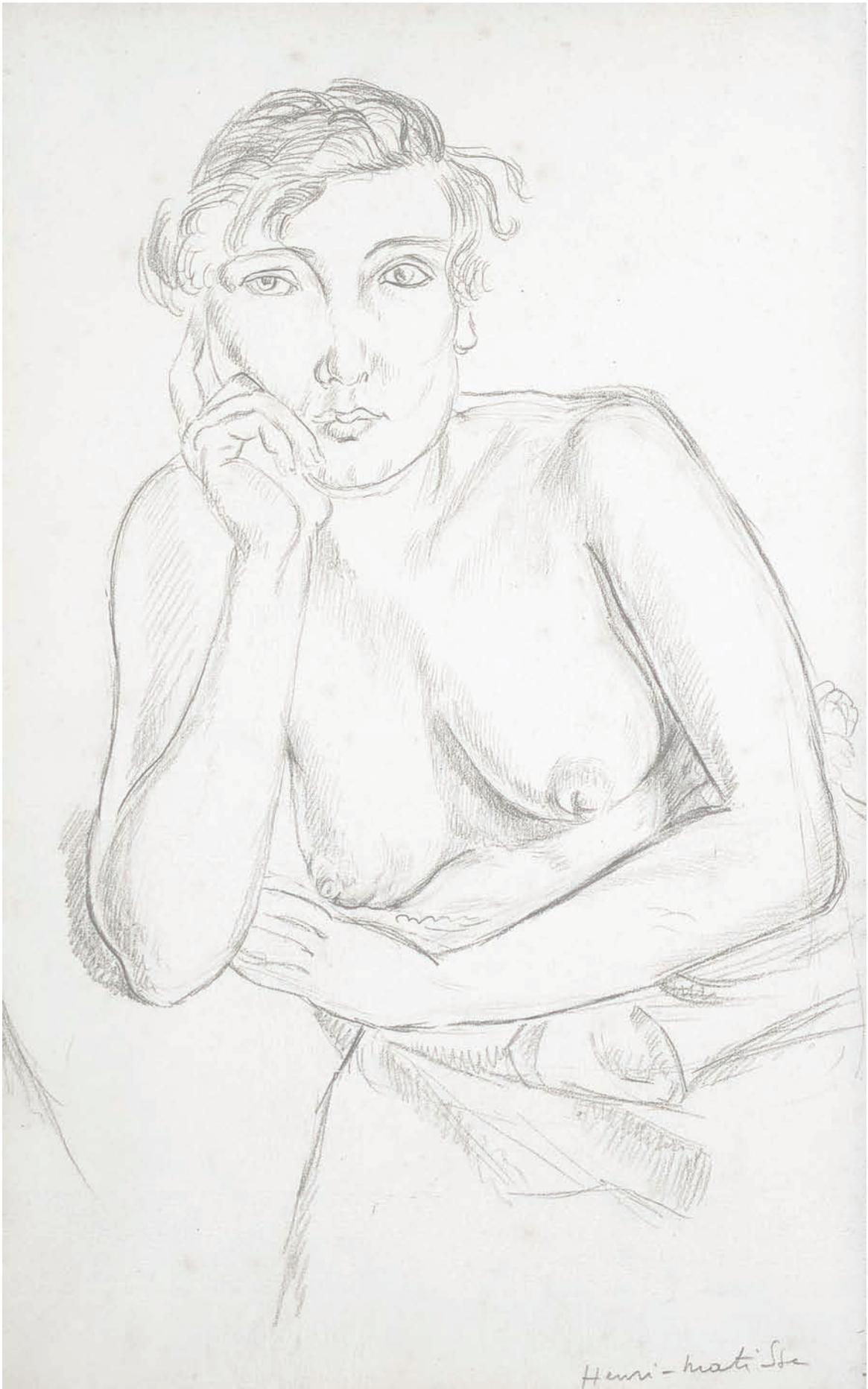
En 1917, pour soigner une bronchite, Henri Matisse se retire à Nice.

Il a, depuis plusieurs années, travaillé sans relâche à sa peinture, exposant avec les fauves en 1905, travaillant avec Picasso et Braque, voyageant en Espagne et au Maroc à plusieurs reprises, rencontrant Monet et Renoir.

« Je sortais, dit-il, de longues et fatigantes années de recherches pendant lesquelles j'avais donné le meilleur de moi-même, pour amener ces recherches, après bien des conflits intérieurs, au diapason d'une création que je voulais sans précédent. De plus, d'importantes compositions murales m'avaient puissamment requis. Partie d'une certaine exubérance, ma peinture avait évolué vers la décantation et la simplicité... une volonté d'abstraction de couleurs et de formes riches, chaudes et généreuses où l'arabesque voulait assurer sa suprématie. De cette dualité étaient nées des œuvres qui, surmontant mes contraintes intérieures, se réalisaient dans l'unité des oppositions. Oui, j'avais besoin de souffler, de me laisser aller au repos dans l'oubli des soucis loin de Paris... »

Commence alors dans cette ville qui deviendra son port d'attache une période de détente et de joie de vivre pendant laquelle Matisse, fort de ses expérimentations, s'approprie son répertoire et ses thèmes afin de trouver ce qui véritablement l'intéresse ; le rapport entre l'arabesque et la verticale, entre le plan et le volume.

Il produit une série d'œuvres qui seront mal comprises par les avant-gardistes comme par les officiels. Trop sages et trop décoratives pour les premiers ; enfin rendues à la raison pour les seconds.



Que ce prétendu assagissement survienne au moment du « retour à l'ordre » – période où tous les artistes de l'avant-garde du début du siècle se tournent vers le dessin, l'Antiquité et la tradition – n'est certainement pas fortuit. On ne peut cependant le réduire à cette tendance globale. Selon Gilles Néret, en effet : « Ce rapport entre tradition et invention est constant dans son œuvre. Il n'a pas attendu le "retour à l'ordre" pour en poser le problème de façon constante de tableau en tableau<sup>1</sup>... »

Avec son modèle Antoinette Arnoud, que l'on reconnaît ici, Henry Matisse réalise une série de dessins et de tableaux où il s'amuse à l'habiller de chapeaux qu'il confectionne lui-même, de costumes espagnols et orientaux. Ceci va l'emmener à rechercher le souvenir des odalisques qu'il a vues lors de son voyage au Maroc, à travers Antoinette d'abord, puis Henriette Darricarrère, son deuxième modèle niçois.

Ses portraits d'Antoinette, à première vue académiques, ne sont pas sans rappeler ceux d'Ingres ;

ils sont portés par le même équilibre entre la recherche d'une forme anatomique parfaite et l'appropriation de cette forme par la géométrie bien particulière qui rythme leur peinture.

La comparaison du dessin avec un tableau exposé chez Bernheim-Jeune en 1920, *Nu accoudé – Nice 1919* (fig. 1), pour lequel il est préparatoire, permet de comprendre la démarche du peintre. L'intérieur du bras gauche d'Antoinette forme dans le dessin un angle presque droit qui inscrit son buste dans un carré, mais les courbes de l'anatomie féminine empêchent ce carré de se terminer. Dans le tableau au contraire, la géométrisation des formes et l'opposition droite / arabesque sont encore plus poussées.

Ce sont ces recherches qui aboutiront à sa célèbre *Figure décorative sur fond ornemental* de 1925 (Paris, Centre Georges-Pompidou), véritable tour de force dans la manière de faire coexister naturellement une odalisque au corps géométrisé avec un fond aux multiples unités décoratives, tout en arabesques et en volutes.

---

1. Gilles Néret, *Matisse*, « Nouvelles Éditions Françaises », Casterman, Paris, 1991, p. 124-125.



## 22 HENRI LAURENS

Paris 1885 – 1954

### *Flûte et Guitare*

Signé et daté *H. Laurens 17* (en bas à droite)

Dédié au dos *A monsieur de Léché en souvenir de sa visite avec Leger de l'atelier de L.E.L.V.*  
[L'Étang-la-Ville] avril 1930. *Amicalement. Henri Laurens.*

Papiers collés, gouache, craie blanche et crayon sur carton, 380 x 502 mm (14 15/16 x 19 3/4 in.)

### Provenance

Atelier de l'artiste.

Collection du vicomte Alain de Léché, 1930.

Collection privée, France, 1962.

En 1911, les époux Laurens s'installèrent rue Cortot à Montmartre et devinrent les voisins de Georges Braque et de sa future femme, Marcelle Lapré. C'est à cette époque qu'eut lieu « l'illumination » d'Henri Laurens : « Ce fut tout à coup une fenêtre ouverte sur la liberté et le début de toutes ces sculptures que l'on dit cubistes et des papiers collés<sup>1</sup>. » La découverte des premières œuvres cubistes de Braque, dont certaines sculptures en papier aujourd'hui disparues, lui causèrent un choc esthétique que, de son propre aveu, il ne comprit pas tout de suite, mais dont les principes s'insinuèrent profondément en lui jusqu'à modifier radicalement son art à partir des années 1914-1915. Ce n'est réellement qu'au début de la Grande Guerre, au moment où Braque partit pour le front et où Picasso se tourna vers de nouvelles recherches plastiques, que Laurens prit le relais de ses aînés, en revisitant les fondements du cubisme, depuis la leçon de Cézanne.

Ses premières sculptures sont assemblées à partir de volumes géométriques simples (cylindres, cubes, triangles) taillés dans le bois. Très vite cependant, Laurens se concentre sur deux thèmes : la figure humaine et la nature morte, mélangeant les matériaux et multipliant les couleurs. Cette recherche en trois dimensions est doublée d'un travail parallèle de mise à plat : les papiers collés dont Laurens réalisera un nombre assez limité (quelques dizaines) entre 1915 et 1919.

Pendant ces années, Laurens se rapproche de Juan Gris et développe avec lui une ultime phase du cubisme, qui cherche à dépasser le cubisme synthétique d'avant guerre. Ce style tardif, dont notre œuvre est un parfait exemple, se caractérise par une tentative de mise en relief des collages et des plans en introduisant autour de ceux-ci des zones d'ombres noires qui semblent les faire saillir. Le résultat de ce procédé étant que ces parties cernées paraissent avoir été comme projetées, à la manière dont on projette un film sur un support solide<sup>2</sup>. Cette nouvelle phase du cubisme crée une sensation de solidité dans les œuvres radicalement différentes de la structure fine et linéaire des peintures analytiques et d'une plus grande intensité plastique que les constructions plates des œuvres synthétiques.

Ces compositions, nettement découpées, contrastées et d'une extrême lisibilité, qui sont la particularité des papiers collés de Laurens, auront à leur tour une influence importante sur les œuvres de Braque, quand celui-ci rentrera du front. Mais c'est aussi en comparant les compositions des deux artistes à ce moment qu'on mesure combien « le cubisme de Laurens se distingue par la manière dont ses formes picturales sous-tendent constamment la possibilité d'une traduction en une sculpture construite<sup>3</sup> ».

---

1. Marthe Laurens, *Henri Laurens sculpteur*, Pierre Bérès, Paris, 1955.

2. Sur cette ultime phase du cubisme, voir l'article de E. A. Carman Jr., « Braque, le collage et le cubisme tardif », *Georges Braque, les papiers collés*, Centre Georges-Pompidou, juin-septembre 1982.

3. Christine Poggi, « Braque / Laurens : les collages et constructions », *Braque / Laurens, un dialogue*, Centre Georges-Pompidou et musée des Beaux-Arts de Lyon, octobre 2005-janvier 2006.







HI-LAURENS

## 23 ANDRÉ LHOTE

Bordeaux 1885 – Paris 1962

### *Le Marin et la Martiniquaise*

Signé A. Lhote (en bas à gauche)

Aquarelle sur papier

255 x 205 mm (10 1/16 x 8 1/16 in.)

C'est après avoir exposé aux côtés des cubistes au Salon des indépendants de 1911, au Salon d'automne de la même année et à la Section d'or en 1912, qu'André Lhote est assimilé à eux par le public. Il ne se départira cependant jamais d'une volonté décorative et d'un attachement à la représentation de sujets humains et narratifs que méprisent ceux qui, à la suite de Picasso et Braque, ne tolèrent que le paysage, le portrait ou la nature morte. Dans son *Traité de la figure* de 1950, il affirme que seuls les sujets humains possèdent l'intensité dramatique capable de captiver le spectateur, se rapprochant par là d'artistes comme Gleize, Metzinger et Léger. Ce qui le distingue cependant de ces derniers, c'est la couleur franche comme moyen d'expression du volume et de l'espace mais aussi des émotions, dont le goût lui vient certainement de son amour de l'estampe populaire, en laquelle il voit la véritable origine du cubisme français.

Cette aquarelle, qui illustre bien ces deux particularités de la relation de Lhote au cubisme, emprunte le sujet du marin galant à une composition de 1912, *L'Escale*<sup>1</sup>, qu'il utilise encore dans une huile sur toile, *Le Marin et la Martiniquaise* de 1930 (fig. 1)<sup>2</sup>. Il est difficile de dire s'il s'agit d'une variation ou d'une étape intermédiaire entre les deux compositions peintes. De *L'Escale*, il reprend la représentation de la balustrade, du drapeau rayé et du bateau à l'arrière-plan, mais le traitement cubiste des personnages, de leurs visages et de leurs chapeaux est plus proche du tableau de 1930.

Lhote a particulièrement aimé représenter les ports, les bateaux, les marins et leurs distractions<sup>3</sup>. Son évocation de la prostitution féminine, légère et dénuée de propos social, est un peu décalée dans le contexte artistique de l'époque ; elle passe à travers le filtre de l'art, et c'est ainsi qu'il écrit, à propos de Toulouse-Lautrec, que la représentation des « bordels » reste un des « seuls spectacles merveilleux

de notre époque privée de tournois, de courses, de chars, de gladiateurs et d'exécution<sup>4</sup> ». C'est une atmosphère qui inspire aussi les poètes de l'époque. Ainsi illustre-t-il *Escales*, recueil de poèmes publié par Jean Cocteau en 1920 (Paris, Éditions de la Sirène), et *Marines* de Guy Lavaud paru deux ans plus tard (Paris, Le Divan).

Un certificat d'authenticité de M. Aittouares et de Mme Bermann accompagne cette œuvre.



1. Huile sur toile, Genève, musée d'Art moderne et contemporain ; une autre version de 1913 est au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
2. *Le Marin et la Martiniquaise*, collection privée, dans *André Lhote 1885-1962*, musée de Valence, 15 juin-28 septembre 2003, cat. exp. n° 121.
3. On peut ajouter aux compositions déjà citées *Le Marin à l'accordéon*, 1920-1926, dans *André Lhote 1885-1962*, musée de Valence, 15 juin-28 septembre 2003, cat. exp. p. 15, fig. 8.
4. « Rétrospective Toulouse-Lautrec (pavillon de Marsan) », *NRF*, n° 212, 1<sup>er</sup> mai 1931, p. 779.

▲ (fig. 1) A. Lhote, *Le Marin et la Martiniquaise*, collection privée.



## 24 **ANDRÉ MASSON**

Balagny-sur-Thérain 1896 – Paris 1987

### *Fragments des jardins de Tantale*

Signé *André Masson* (en bas à gauche)

Signé encore, daté et titré *André Masson Fragments des Jardins de Tantale 1959* (au dos)

Pastel sur toile

758 x 959 mm (29 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 37 <sup>6</sup>/<sub>8</sub> in.)

#### **Provenance**

Galerie Louise Leiris, Paris, 1959 (photographie n° 50855).

Collection privée depuis 1959.

André Masson, qui fut l'un des premiers interprètes du surréalisme dans les arts visuels, participa aux premières expositions du mouvement. Sa rupture avec André Breton en 1929 est symptomatique de sa volonté de dépasser le dogmatisme de ce dernier. Néanmoins, sa manière de poser les interrogations humaines fondamentales à travers une peinture à la recherche d'automatisme ainsi que son intérêt pour la psychanalyse et le rêve restent la base même des travaux surréalistes.

Le thème de ce pastel fait référence au mythe grec protéiforme du roi Tantale qui, selon les auteurs, provoqua les dieux en leur volant de l'ambrosie et en leur servant son propre fils lors d'un festin. Il fut condamné à différents supplices, l'un consistant à demeurer à mi-corps dans un lac ombragé d'arbres fruitiers mais sans jamais pouvoir atteindre ni l'eau pour boire ni les fruits pour se restaurer. Ce supplice est notamment relaté par Apollodore que Masson connaissait et

dont il s'est inspiré pour d'autres mythes, tel celui de Pasiphaé et de Niobé.

Dans ses œuvres des années 1950, Masson retrouve des thèmes et des techniques qu'il avait explorés dans les années 1920-1930 : la mythologie grecque, les tableaux de sable et une réflexion sur le rôle du dessin. Mais depuis son séjour aux États-Unis (1941-1945), il travaille souvent en posant sa toile à plat et se révèle sensible à des énergies vitales et telluriques qui lui sont apparues dans le Connecticut. Sa technique s'est également enrichie de ses recherches sur l'art chinois et oriental ; insufflation d'encre, couleurs jetées sur la toile, ou ce qu'il appelle « l'accidentel dirigé ». Comme dans ses dessins automatiques de 1924-1925, il s'agit d'éviter le filtre de l'esprit. Il se penche également sur la technique du pastel dont la matière poudreuse rappelle celle du sable. Sa douceur est dynamisée par une calligraphie énergique inspirée par l'art oriental et une luminosité particulière, qui est bien celle de ses années à Nice et des années postérieures.

Certificat du comité André Masson du 29 mai 2008 : C.A.M. n° 1741, ARC.G.L.L n° 8746 / 50855

---

1. Jean-Claude Clébert, *Mythologies d'André Masson*, Pierre Cailler, Genève, 1971, p. 86.



## 25 MAX ERNST

Brühl 1891 – Paris 1976

### *Le Soleil*

Signé et daté *max ernst 1974* (sur le montage en bas à droite)

Collage et frottage, pastel et gouache sur papier

Composition : 235 x 162 mm (9 1/4 x 6 3/8 in.). Avec montage : 315 x 212 mm (12 3/8 x 8 3/8 in.)

### **Provenance**

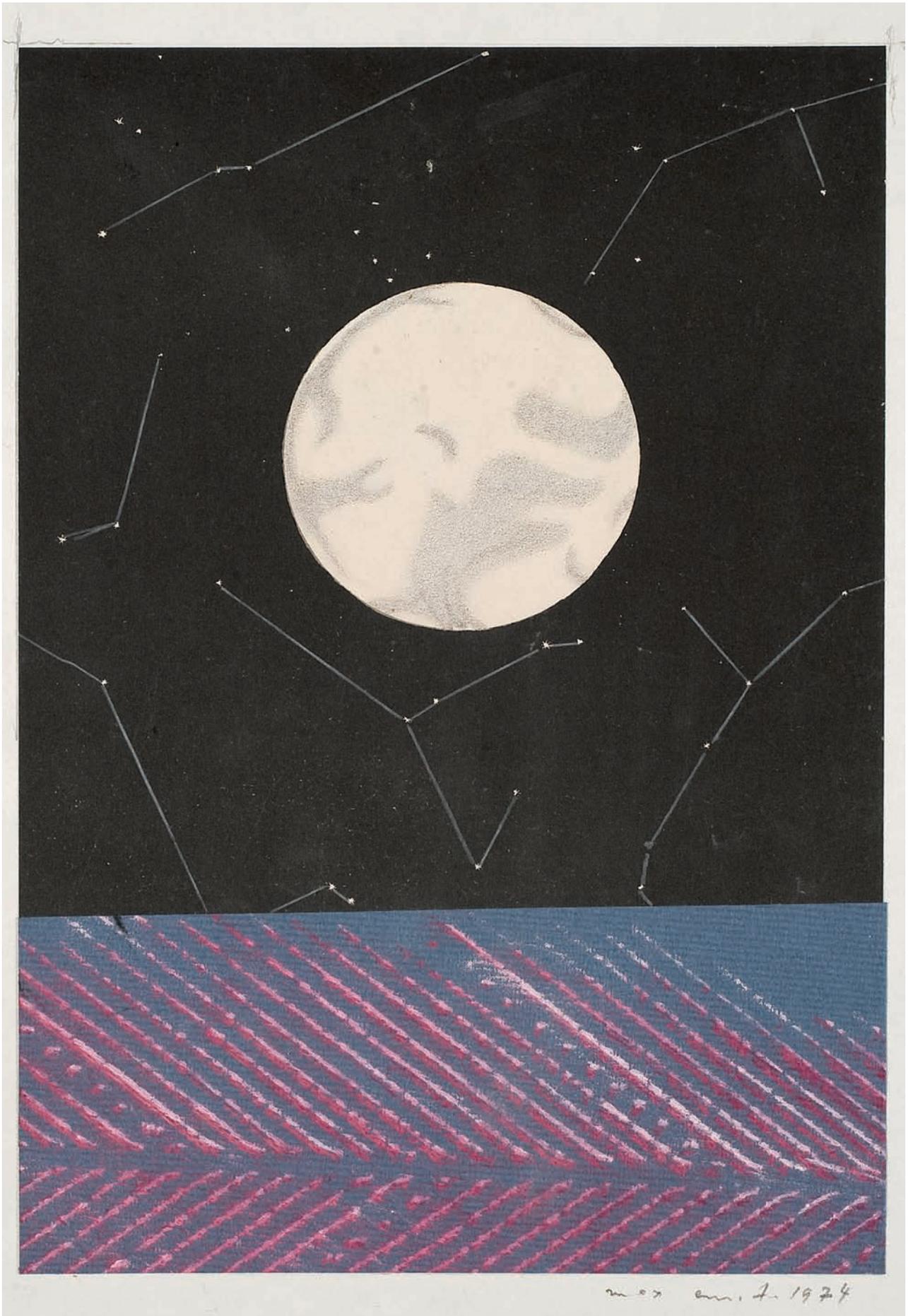
Galerie Jan Krugier, Genève (n° 1430).

Si Ernst n'inventa pas le procédé du collage (les « papiers collés » des cubistes lui ont peut-être montré la voie), il en fut le génial manipulateur. La technique du collage accompagne en effet son œuvre, la nourrit, lui ouvre de nouvelles voies, lui permet d'introduire rapprochements et citations. Dès les années Dada à Cologne, jusqu'à ses ultimes séjours dans le sud de la France, Ernst utilise le collage pour surprendre le spectateur, susciter chez lui doute et interrogation. À partir d'éléments disparates, il crée un monde magique. Un morceau de papier peint associé à d'autres éléments peut devenir une forêt où, comme dans notre dessin, des éléments collés et un élément « frotté » prennent un sens nouveau par le simple fait de leur juxtaposition : un astre brillant entouré d'étoiles éclaire un étrange désert.

En 1974, Max Ernst réalisa une série de collages intitulés *Configuration* ayant en commun avec notre œuvre l'image d'un astre (lune ou soleil ?) au centre d'un ciel inquiétant juxtaposé à un horizon désertique et inconnu. Il ne fait pas de doute que notre œuvre s'y rattache tant par l'iconographie que par sa technique. Car outre le collage, Max Ernst réutilise ici le procédé du « frottage » qu'il mit au point à Paris au milieu des années 1920. La zone inférieure de l'œuvre, réalisée en frottant des crayons de couleur sur un relief nervuré, associé au collage de la partie supérieure, prend alors un tout autre sens.

De cette rencontre inattendue naissent une tension inquiétante et une surprenante étincelle poétique. C'est la définition même du surréalisme, cher à André Breton, qu'illustre ici Max Ernst.

Béatrix Blavier



Taille réelle / actual size

## 26 JEAN TINGUELY

Fribourg 1925 – Bern 1991

*Sans titre*

Signé *Jean Tinguely* (en bas au centre) et daté 1988 (en bas à gauche)

Collages, acrylique et stylo-feutre sur carton

Carton : 650 x 490 mm (25 5/8 x 19 5/16 in.). Boîte : 770 x 620 mm (30 5/16 x 24 3/8 in.)

### Provenance

Galerie Schmela, Düsseldorf.

Galleria Sacchetti, Ascona, Suisse.

Collection Serge Schael, Suisse.

Collection privée, France.

Fortement influencé par les dadaïstes et Marcel Duchamp, Jean Tinguely prétendait avoir été longtemps obsédé par l'envie de jeter une bombe sur *La Joconde*. En cela, il reproduisait avec l'énergie et la violence de son époque l'attentat intellectuel de Duchamp de 1919 contre l'icône du Louvre. Cette violence et cette énergie seront toujours au cœur de l'œuvre de Tinguely. Elles incarneront même le point de départ de l'acte créateur. Renouant ainsi avec la conception iconoclaste et dynamique des futuristes, Tinguely devient le héraut de l'art-machine, du mouvement incontrôlé et du « hasard en action ».

La machine, ou plus exactement le mécanisme, fondé sur une accumulation de rouages aussi inutiles que puissants, sera le moyen d'expression le plus constant de Tinguely. Et si cet art de la machine, de l'objet de rebut et de l'inachevé semble porter un écho naturel aux travaux d'un Rauschenberg et de la grande aventure du Pop Art mondial, c'est plutôt du côté d'Yves Klein, l'ami trop tôt disparu, qu'il faut chercher la véritable conviction artistique de Tinguely.

Car, à la différence des nouveaux réalistes, qui cherchaient à ancrer l'art dans la réalité, Tinguely conçoit l'art comme un moyen de dématérialiser le réel : le son, le mouvement rapide des roues, le geste irrépressible et inachevé sont les acteurs de la disparition progressive de la matérialité. On sait combien la destruction, ou plutôt l'autodestruction de ses œuvres était pour l'artiste leur expression suprême (*Hommage à New York ; Étude pour une fin du monde, sculpture monstre autodestructrice-dynamique et agressive*), comme si la disparition de l'œuvre affirmait la victoire de l'art sur le réel.

Dans ses œuvres graphiques les plus abouties, Tinguely développa cette même volonté esthétique : ici le dépliage d'un carton, par ailleurs troué, arraché, badigeonné à la hâte, agrafé de roues colorées et de dessins incongrus, puis suspendu dans l'espace comme un objet sans poids, constitue une véritable dématérialisation de l'œuvre. L'œil se promène à travers cette anti-composition, d'un bout à l'autre du carton, de haut en bas, sans trouver de point d'appui, accentuant toujours plus la sensation d'irréalité et d'égarement.

Pendant cette année 1988, Tinguely réalisa une sculpture géante, pleine de ces rouages colorés, qu'il intitula *Dernière Collaboration avec Yves Klein*. Celle-ci montre combien, plus de vingt-cinq ans après la mort de son plus proche parent artistique, la force de leur conviction restait intacte chez Tinguely.







1

### Martin Fréminet

1567 – Paris – 1619

*Preparatory Study for a King of Judah and Israel in the Ceiling of the Trinity Chapel at Fontainebleau*

On the reverse of the mount, in pen and brown ink:

*Tentoret N° 76*

Pen and brown ink, black chalk heightened with white on buff paper – 435 x 262 mm. (17 1/8 x 10 1/4 in.)

**Provenance:**

Private collection, Versailles

**Exhibition:** *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur*, Paris, 2010, Château de Fontainebleau 7 November 2010 - 28 February 2011, n° 84, p. 149, ill.

Unpublished until the recent exhibition *Henri IV à Fontainebleau*, this study prepares the figure of one of the Kings of Judah and Israel (fig. 1) which surround the central scene of Christ Triumphant at the Last Judgment on the ceiling of the Trinity Chapel at the chateau of Fontainebleau (fig. 2).

In 1604 Henry IV, who was spending more and more time at Fontainebleau, decided to see to the decoration of the Chapel which had been built under Saint Louis for religious services for the Trinitarian convent, more recently rebuilt under Francis I. He entrusted this project to Martin Fréminet who, after returning from Italy in 1603, had replaced Etienne Dumonstier as painter and valet to the King only the following year.

Martin Fréminet has the distinction of having spent fourteen years in Italy where he had seen works by Parmigianino, of Emilian artists and even Caravagesque chiaroscuro. It is perhaps the art of Michelangelo that most influenced him and from which he derived the power and monumentality that can be found in all of his work, especially in the “wide ranging anatomies, which are equally concentrated and relaxed”<sup>1</sup> of the patriarchs, prophets and kings of the Trinity Chapel.

Fréminet conceived an initial project has left no trace, but which, according to Dominique Cordellier, was probably abandoned following the decision in 1605 to build a vault for the ceiling and to raise the gable on the altar end.<sup>2</sup> A second project was begun in 1608 and as early as August of that year, Louis XIII was able to admire it up close by climbing up the scaffolding.<sup>3</sup>

The painting of the vault appears to have been finished in 1611 because from that date, Fréminet requested funds to create the main altar and to work on the decoration of the walls, for which oval *modelli* were prepared and are now at the Louvre.<sup>4</sup> In 1615, Louis XIII awarded him the cord of the Order of Saint Michael<sup>5</sup> but he fell ill shortly afterwards and died in 1619. The completion of the rest of the decoration, in principle in accor-

dance with the plans of Fréminet and Henry IV, was taken up by other teams and continued until at least 1633, when the main altar, the work of Francesco Bordoni (1580-1654) originally from Florence, was consecrated.

The description of the chapel by Father Dan allows us to identify the figure on this drawing as one of the “some kings of Israel and Judah, such as Saul, David, Salomon, Roboam, Abia, Asar, Iosaphat and Ioram”, (...) these eight Kings who occupy the eight places on the piers of both sides and which are at the origin of four arches which form the compartments of this ceiling.”<sup>6</sup> With the exception of David, they cannot be identified clearly. The king represented in this drawing could however be Salomon holding the sword of justice, the one with which he threatened to cut the child in half in order to find out who was the real mother in the Biblical episode of his judgment.<sup>7</sup> The museum in Dijon conserves a preparatory drawing for another king, perhaps Roboam or Saul, but its contours are much less precise and have stronger shadow<sup>8</sup> which leads one to believe that two different stages are involved; the Dijon drawing provides evidence of an earlier stages during which the artist worked on his idea while ours may be an example of perfecting the details of an earlier idea, with which the artist could, for example, present a very precise project.

This King Solomon, represented anachronistically dressed as a Roman emperor, is reminiscent of several ancient sculptures of emperors which Fréminet could have seen in Rome. A sculpture of the God Mars at the Capitoline Museum is especially close in the face, the musculature and the pose of the left arm and hand (fig. 3).

Despite their great rarity, Scott Schaefer has been able to comment that Fréminet’s early drawings are strongly influenced by the fluid and lively manner of Taddeo Zucaro while his line became more stable and stronger later, as in the drawing of *St. Longinus and Saint John the Baptist* (Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie). This study of the King of Judah reinforces this comment<sup>9</sup> as well as Félibien’s opinion: “the part in which he excelled, was that of drawing. He was skilful in Anatomy & and in the science of muscles & nerves.”<sup>10</sup>

1. Dominique Cordellier, “Martin Fréminet” aussi savant que judicieux”, *Revue de l’art*, 81-1988, p. 59
2. Dominique Cordellier, “Le décor religieux. La chapelle de la Trinité”, in *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur*, Paris, 2010, exh. cat., p.131-141.
3. Madeleine Foisil (dir.), *Journal de Jean Heroard, médecin de Louis XIII*, 2 vol., Fayard, Paris, 1989; t. I, p. 1486.
4. Paris, Louvre, Cabinet des arts graphiques, Inv 11284; 11356; 11380; 11395; 11381. The decorations were most likely completed according to the *modelli* by other artists after Fréminet’s death. they were replaced between 1783 and 1789 by oval paintings by Pierre, Durameau, Jollain, Lagrenée, Renou, Robin, Taraval, Amédée Van Loo.
5. Abbé Pierre Guilbert, *Description historique des chateau, bourg et forest de Fontainebleau*, 2 vol., Paris, 1731; t. I, p. 58, note 1.
6. R.P.F. Pierre Dan, *Le Trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, Paris, 1642, p. 68.
7. Old Testament, 1 Kings 3, 16-28.
8. Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. Th. Sup. D. 36.
9. S. Schaefer, “New drawings by Martin Fréminet (1567-1619)”, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1983, p.137-140.
10. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux, 1725, III, p. 316.

2

### Simon Vouet

1590 – Paris – 1649

*Preparatory Study for the figure of Saint François de Paule*

Black chalk and white highlights, squared for transfer with black chalk – 192 x 315 mm. (7 9/16 x 12 1/2 x 4 in.)



“Many young men went to learn how to draw with him” says Félibien in his *Entretiens*.<sup>1</sup> After his return from Italy, Vouet modelled his studio on the Carracci Academy in Bologna, where students drew after the model concentrating on anatomical accuracy and power. He taught his pupils to prepare their painted compositions by first drawing each of the figures at least once, working on perfecting the poses in a study combining elegance with naturalism. This new system, a true revolution in the French artistic world, continued throughout the 17<sup>th</sup> century and reached its pinnacle with the art of Charles Le Brun becoming the foundation stone of the great French academic tradition.

This sketch of a saint leaning on a baton is an unpublished study for the figure of a hermit saint in the altarpiece *Saint Francis of Paula Resurrecting a Child*, painted in 1648 for the Minim convent in Paris, now in the church of Saint Henri de Lévis in Quebec (fig. 1).

The altarpiece shares the eventful history of many religious paintings that were seized during the French Revolution, deposited at the Museum Central and then dispersed at auction. It was acquired by Father Philippe Desjardins, who himself had left France during the Revolution and settled in Quebec where he was priest until 1802. After his return to Paris, Desjardins bought 180 paintings which he sent in two shipments in 1814 and 1820 to Quebec to decorate the churches there.

The painting, the only one to survive from a series of nine illustrating the story of St. Francis of Paula, was known for a long time only from the 1655 print by Jean Boulanger (fig. 2), which specifies that the painting is by Vouet. However, the description by Dezallier d’Argenville, in his *Abrégé*, suggests that the execution was not in fact by Vouet’s hand: “one notices a very beautiful painting of St. Francis of Paula who is resurrecting a child presented to him by a woman kneeling, in the chapel of the same name in the Minim church at the Place Royale; the story of this saint in nine episodes in the wainscoting is after his drawings”.<sup>2</sup> It is indeed possible that Vouet, who was ill at the time, conceived the composition and drew the figures but relied for the final execution on his son-in-law and right hand man, Michel Dorigny, whose style seems to be apparent in certain areas of the painting. A study for the child in his mother’s arms by Vouet is in the Bayerischen Staatsbibliothek and has been published by Richard Harprath.<sup>3</sup>

The painting, which can be dated about 1646-1648, shows the moment the miracle is taking place: the dead child brought to the hermit saint, founder of the Minims is about to come back to life.

In this study, Vouet is not concerned with either the face - which moreover is still impersonal and clean shaven - or the hands. His main interest is elsewhere: the use of inverted *contrapposto*, initially appearing credible but in reality impossible because the taut leg is not the one bearing weight, reveals an archaism for the lesson of Italian mannerism. The figure in fact initiates the spiral movement of certain figures by Giambologna

such as his marble *Venus* in the Boboli Gardens. The physical imbalance and this feeling of spiral express concern, almost terror; the saint seems overrun by the miracle that is working through him. In the painting, the composition is balanced more conventionally and one could think that Dorigny, painting after Vouet’s drawings, has decided to return to a more traditional *contrapposto*, more practical in many ways and more consistent with the classicizing atmosphere in fashion in Paris during the 1640s.

Nor do we find in the painting the luminosity created in the drawing by the white highlights and the reserve which illuminate the monk’s cloth robe, especially the sleeve. However this sensitivity to the role of light in Christian spirituality is also that of the large altarpiece at Saint-Merri, *the Adoration of the Divine Name by the Four Prisoners*, made between 1645 and 1649 and in which the four saints are depicted in deep contemplation of the omnipresent light; he complies with the main principles of unilateral grace and enlightened piety current in Jansenist milieu and gravitating around the Cardinal de Bérulle, and recalls that although devotion to the saints is important, it cannot take precedence over the presence of God.

It is above all Vouet’s great artistic feeling and all of his experience that are expressed in this drawing; perfectly mastering anatomy, he nevertheless knows how to permit anatomical deformations that are necessary for the expression of his deep ideas.

1. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1666-1688 in Vouet, cat. exp. 1990, p. 357.
2. Dezallier d’Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1745, Paris pp. 239-243.
3. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 397 b, fol. 40. *Simon Vouet, 100 Neuentdeckte Zeichnungen*, Munich, Staatliche Graphische Sammlung Bayerische Staatsbibliothek, 9 Mai-30 Juni 1991, p. 180-181, n. 68.



3

### French School, c. 1650

#### *Landscape Study*

Inscribed *vingues* and *tuille vielle* and *A, B, C* (center left)  
Pen and brown ink, grey wash – 198 x 270 mm.  
(7 7/8 x 10 5/8 in.)

What is immediately surprising in this landscape study, is the contrast between the lines of the pen which recall the style of artists such as Israël Silvestre (1621-1691) and the grey wash applied with rare freedom and appreciation of light.

Without the wash, this sheet could easily be given to Silvestre. The vegetation and buildings are treated in a similar manner to several drawings, such as the famous *View of Marseilles* in the Musée Cantini.<sup>1</sup> This drawing is in reality that of a topographer, who has paid particular attention to the village shown in the centre of the sheet and has treated the surroundings more summarily. In his prints and finished compositions, Silvestre filled

his foregrounds with picturesque figures acting as staffage, drawing the spectator's eye towards the place being represented.

Silvestre rarely used grey wash; he preferred brown wash at the beginning of his career, under Callot's influence, then water-colour for his topographical views. His drawings do not in general show such natural integration of the wash and pen, which give exceptional atmospheric fluidity. Grey wash was often used by northern artists; it can be found, for instance in the landscapes of Philippe de Champaigne, but without the use of pen. The opposition between the sunlit areas and those in shade is remarkably drawn by the simple play between the reserve and the wash and recalls some sheets by Sébastien Leclerc.

The location is not identified; if it is not "vigne" (vine) incorrectly spelt, the inscription *vingues* could be a French translation of a village name such as Wingen. In any case, this is a study from nature combining topographical precision with rare poetry.

1. Marseille, Musée Cantini. Inv. L 72-1-16.



4

### Charles Le Brun

1619 – Paris – 1690

*Study for a decorative project: Allegories of Africa and America surrounding a brazier on a tripod base resting on a plinth bearing the initials of Louis XIV, surmounted by a royal crown.*

The centre of the sheet is indicated by a graphite line. Drawing framed by a brown ink outline.

Inscribed *Le brun* (lower center left).

Red chalk and grey wash on paper

254 x 416 mm. (10 x 16 1/4 in.)

By several characteristics, this sheet is comparable to a group of drawings by Charles Le Brun of which there are examples at the Bibliothèque Nationale de France and the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.<sup>1</sup> The technique combining red chalk and grey wash is, according to Jennifer Montagu, typical of the period when he was working at Vaux-le-Vicomte and producing drawings for the painted and sculpted decorations of the chateau, and also for the tapestry factory at Maincy established by the Finance Minister Nicolas Fouquet<sup>2</sup> in 1658. He continued to use this technique from time to time during the 1670s. The paper and dimensions of our sheet are also characteristic of these workshop drawings, true working tools, used by Le Brun and his team of sculptors, and which have often come down to us torn and creased.

Some of them, such as our sheet, bear a framing line in pen and brown ink, accompanied by very typical inscription *Le Brun*<sup>3</sup> perhaps an inscription by a collector of the late 17<sup>th</sup> or 18<sup>th</sup> century.

This drawing bears the crossed "L" of Louis XIV and the royal crown, which therefore allow it to be dated after the fall of the

Finance Minister. The two female allegories represent Africa and America as described by Cesare Ripa<sup>4</sup>. The arrangement of both allegories around a tripod surmounted by a royal crown in front of fictive tapestries recalls the decoration of the Ambassadors' Staircase built between 1672 and 1679, as we know it from prints by Surugue, Simonneau and Baudet.

In the central motifs of the long sides of the coving two muses surround a decorative element surmounted by a crown, in front of fictive tapestries. The allegories of the Continents have been placed at each extremity of the long sides of the coving. The Allegory of America sitting on her crocodile is close to the one in this drawing, while Africa is not on a lion but an elephant. However, her face and hair are similar.

It is highly possible that this drawing is a first thought for the decoration of the Ambassadors' Staircase, later reworked and improved to lead to the decoration we know. We cannot however reject the hypothesis that this is a project for something else, a sculpture or a tapestry which apparently was never made. At Versailles, Le Brun's role went a long way beyond that of simple First Painter to the King; conceiving painted decorations, but also supplying highly detailed drawings for sculptures, tapestries and silverware, he was the absolute designer of a style that was to resonate throughout Europe.

1. For example at the Ecole des Beaux-Arts, *Winged Female Figure with Raised Arms*, Mas 1014; *Study for the Mars Door Curtain*, Mas 2536 at the Bibliothèque Nationale *Study for a Sculpture of Apollo* (B6 res).
2. Jennifer Montagu, "The tapestries of Maincy and the origin of the Gobelins", *Apollo*, 77.1962, p. 530-535.
3. Paris, B.N.F., B6, *Study for a Statue of Apollo*; Private Collection, *Study of a Statue in French drawings from a private collection: Louis XIII to Louis XIV*, Cambridge, MA, Fogg Art Museum, 1980, p. 53, n° 8.
4. Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1644, p. 7-10, INHA, Bibliothèque numérique.



5

### Arnould de Vuez

Saint Omer 1644 – 1720 Lille

*Study for a Draped Male Figure and a Subsidiary Study of a Foot*

Red chalk – 564 x 405 mm. (22 3/16 x 16 in.)

After training in Paris with Brother Luc (Claude François, 1614-1685), then in Italy where he travelled between Venice, Bologna and Rome, Arnould de Vuez was received at the Académie royale

de peinture et de sculpture in 1681 with a painting of the *Marriage of the Dauphin of France to Marie Anne Victoire of Bavaria* (Paris, Musée du Louvre). He painted a *May* for Notre-Dame in 1693, the *Incredulity of Saint Thomas*, now at St. John's Cathedral in Lyon. Sent to Lille by Louvois<sup>1</sup> to paint the *Presentation of the Virgin* for the chapel of the Hospice Comtesse (*in situ*), he settled there definitively in 1694. De Vuez received major commissions there, mainly for the numerous religious buildings in the area, which explains that this works were destroyed or moved during the Revolution.<sup>2</sup>

Arnould de Vuez was a prolific draftsman: studies after the Masters, preparatory drawings for the figures in his paintings, composition studies in grey wash are conserved in private collections as well as the Lille museum where a group of 160 drawings was acquired in 1996.<sup>3</sup> Trying all techniques, even oil combined with black chalk, his drawings show various influences, French, Italian and Flemish, which he was successively experienced as his career progressed.

This study for a figure does not correspond exactly to any figures in known paintings by the artist. The painter had a preference for drapery effects and the gesture of holding cloth appears several times in his works, in a search for appropriateness and verisimilitude required by Academic theory.

1. According to Jean-Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands*, Paris, 1760, vol. 3
2. For a detailed biographical study: Laurence Quinchon-Adam, « Arnould de Vuez (1644-1720), peintre lillois », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1992 (1993), p. 69-81.
3. Barbara Brejon de Lavergnée, "Un lillois retrouvé, Arnould de Vuez dessinateur", *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, Galleria Editrice, 1996, p. 399-405



6

### Charles Parrocel

1688 – Paris – 1752

*Portrait of a Soldier from Valachia*

Inscribed *Walacha* (lower left)

Red chalk – 327 x 207 mm. (12 7/8 x 10 5/8 in.)

While honouring numerous royal commissions, including *Méhémet Effendi Turkish Ambassador Arriving at the Tuileries*, presented at the 1727 competition by the Duc d'Antin and the *Exotic Hunts*, commissioned to decorate the King's Apartments at Versailles, Charles Parrocel, official painter of Battles to Louis XV, was a prolific draftsman. Among his favourite themes, throughout his career, were scenes of "turqueries" and exotic views, as in this sheet.

The inscription "Walacha" allows it to be suggested that this is a representation of a Romanian soldier (Valachia was a region of Romania) and could be a distant reference to the conflicts that opposed Austrians and Turks in Serbia and Valachia until the Passarowitz Treaty signed in 1718, which marked the retreat of Ottoman expansion in favour of the Austrians. Parrocel was probably not present at these events, since he was training in Italy, and like many sketches of battle scenes, this portrait was probably not made from life.

The inscription allows this drawing to be compared to its pendant, also made with red chalk and showing a *Woman with a Child in Her Arms* (Bucarest, Fine Arts Museum; fig. 1). The bearded man, a turban on his head, sitting in the background has much in common with ours.

The sheet can also be associated with several red chalk drawings of the same dimensions and comparable style<sup>1</sup>. The background of these drawings generally populated with other figures or military camps, give life and animation to the portrait. The soldier is always shown in full length, looking to the right, his arm, a lance or rifle, in his right hand. These studies are very probably projects for a future engraved album, like that of the *Reitres et lansquenets*, engraved by his friend Jean-Georges Wille and published in 1753<sup>2</sup>.

Like in these other studies of soldiers just mentioned, the freedom of Charles Parrocel's style, combined with the firmness of red chalk lines, bring life and veracity to the figure. The areas in shadow, symbolised by the thick and vigorous lines of red chalk, reinforce the volumes and relief while also emphasizing the martial and virile nature of the subject. Here, Parrocel not only reveals himself as a good battle painter, but also as an excellent draftsman of soldiers.

Hélène Rihal

1. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. no. 322A, David Ojalvo, et al. *Le Dessin français du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, vu à travers les collections du musée des beaux-arts d'Orléans*, exh. cat., Münster, Landesmuseum, 1973, n° 79 ; Private collection, *Old Master Drawings and Oil Sketches*, W.M. Brady & Co., exh. cat., 2008, n° 18.
2. See *Une Dynastie de peintres, les Parrocel*, exh. cat. Paris, Ecole nationale des Beaux-Arts, p. 60-62.

7

### Philippe Sauvan

1697 – Arles – 1789

*The City of Avignon Welcomes Archbishop François-Marie de Manzi in 1757*

Inscribed in brown ink: *Hic ames dici Pater atque Princeps* (on the scroll); *An quicquam nobis tali sit munere majus* (in the frame)

Black chalk, pen and brown ink, brown wash, red wash and white heightening on cardboard – 366 x 248 mm. (13.3/8 x 9.3/4 in.)

**Provenance:**

Avignon, Noël Biret? (inscribed on the verso)

Geneva, Charles Eggimann (L. 530)

Saint-Gall, Wolfhart F. Bürgi (L. 3400)

Bern, Jean-Pierre Haldi (L. 3375)

A pupil of Pierre Parrocel in Avignon where, except for a trip to Rome with Parrocel and his nephew Etienne, and a short stay in Paris in 1753-54, he spent his entire career, Philippe Sauvan worked mainly for the Church, especially for the Jesuits. Connected/associated with artistic clans of the town of Avignon such as the Parrocels, but also the Vernets, he was also very close to the family of the architects, François and Jean-Baptiste Franque; with Jean-Baptiste he conceived the major public decorations



for the arrival of Joseph Guyon de Crochans, the new archbishop of Avignon on 17 December 1742. This entry is described by Father Charles, of the Company of Jesus in 1743.<sup>1</sup> An etching prepared at that time survives in the Municipal Library of Avignon.<sup>2</sup>

For the entry of Archbishop Manzi in 1757, Sauvan has repeated the formula used fifteen years earlier for Joseph Guyon de Crochans: in a scalloped frame, a little less rococo however, the town of Avignon, recognizable from its coif in the form of the Gothic Clock tower and flanked on the left by a *putto* holding the town's arms (three keys) on a blazon and on the right by the Rhone and the Durance, greets the portrait of the archbishop carried by angels bearing a sword and weighing scales, symbols of justice and a trumpet, which evokes Fame and History. Manzi remained archbishop of Avignon until 1774 and again appears in the painting of *The Restitution/Return of Avignon to the Holy Seat*, painted in 1774.<sup>3</sup>

The Latin citations in the scroll and the cartouche are drawn respectively from Horace, Odes 1-2 to Caesar-Octavius, the second from Virgil's *Bucolica* (V. Daphnis). The can be translated respectively by "Here, take pleasure in the names of prince and father" and "Is there a greater gift for me?"

With its resonant iconography, this drawing is probably one of the artist's most accomplished drawings.

1. Avignon Municipal Library, Ms 2440, n. 21.

2. Sylvain Boyer, "La Souveraineté, Philippe Sauvan", Avignon, 2002, p. 11, n° 5.

3. Musée Calvet, Avignon, inv. 843-1.



8

### Pierre-Antoine Demachy

1723 – Paris – 1807

*Interior of the Madeleine Church, after the plans of Contant d'Ivry*  
Architectural Fantasy, probably a Project for a Stage Set

Gouache on paper stuck to card – A pair  
495 x 640 mm. (19 2/4 x 25 3/16 in.)

A true Parisian *vedutista* and painter of ruins, Demachy was also a brilliant decorator, greatly appreciated for his illusionistic architectural decorations<sup>1</sup>, *quadrature* practised in France by Italian decorators such as the Brunetti, father and son, and which obliged painters to work under the supervision of an architect<sup>2</sup>.

In 1763, Demachy presented an oil on canvas at the Salon showing the *Interior of the Madeleine*, based on the plans of Contant d'Ivry;<sup>3</sup> in 1757, in fact, Pierre Contant d'Ivry was entrusted with the construction of the church and wanted to make it the Right Bank pendant to Saint-Geneviève, itself being built by Soufflot. The plans were finished in 1761 and the construction inaugurated by Louis XV on 13 April 1764. Published by Le Rouge<sup>4</sup> in 1765, the initial plans were modified by Contant d'Ivry to solve some financial and technical problems. Between the architect's death and the church's completion in 1842, several plans and projects were implemented. At the Restoration it was that of Pierre Vignon which prevailed.

This gouache shows the church from the same point of view as the 1763 painting, but without the staffage figures which animate it. It is therefore a view that has never existed, imagined from the architect's plans. Is it a preliminary stage in the preparation of the painting, a variation or a useful document for the architect to show a finished view of the building that he wanted to construct? The painter and architect collaborated closely on the making of interior decorations; in 1767, Demachy was to work under Contant d'Ivry's supervision on the illusionistic decoration of the staircase of the Palais Royal.

The architecture of the second gouache has not yet been identified; its monumental simplicity shows the influence of Etienne-Louis Boullée, with whom Demachy worked, for example at the Hotel de Tourrolle between 1762 and 1765. However, the depth of the perspective and the torches suggest a stage set; the architecture in the form of a triumphal arch with with coffered vault recalls the project realized in 1785 by Charles de Wailly for Racine's play, *Athalie*<sup>5</sup>.

Between the projection and the capriccio, these gouaches provide evidence of a taste for monuments as such and were an opportunity for the artist to show on a small scale his skill with *quadratura*: perspective, architecture, ability to imitate various materials, stone, marble, paving.

1. About Demachy, see Marie-Pierre Petrowska, "Demachy, peintre de ruines et vedutiste parisien", *L'estampille et l'objet d'art*, novembre 2002.

2. About *quadrature* in France, see Andre Zanella, "Pierre Antoine De Machy et la peinture d'architecture entre France et Italie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 6.1999/2000 (2000), p. 43-51.

3. Now at the Musée Carnavalet, Inv. P.85 54 x 65 cm.

4. Bibliothèque Nationale de France, département des Estampes, *Plan et élévation de l'église de la Madeleine d'après Contant d'Ivry* VA-281 (1) - fol.

5. Charles de Wailly, *Stage set for Athalie by Racine*, plume et lavis, Paris, B.N.F., Musée de l'Opéra.

9

### Jean-Baptiste Deshays

Rouen 1729 – 1765 Paris

*Study for a Sitting Figure, Hands Crossed over Knees*

Black chalk with white highlights on pale cream paper  
358 x 445 mm. (14 2/8 x 17 4/8 in.)

This study of a draped figure evoking a praying individual or a representation of Melancholy, was probably made during drawing exercises for draped figures at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. It can be compared with the *Old Beggar* (fig. 1),<sup>1</sup> bought by Charles-Nicolas Cochin for the King's Cabinet at the posthumous sale of Deshays's studio held on 26 March 1765.



André Bancel has assembled a series of figure studies around this drawing, whose attribution is confirmed by history, most of which are conserved at the Louvre and all are of similar techniques and dimensions.<sup>2</sup> Our sheet, of the same dimensions and technique, also belongs to this group, which is dated by André Bancel to the beginning of the artist's career.

The draperies treated in an energetic and geometrical manner as well as the simplification of the physiognomy, while reminiscent of Jouvenet,<sup>3</sup> recall time spent by Deshayes in Restout's studio. It is already possible to see the "firm and confident, strongly articulated, slightly cubic, without nevertheless being reduced to excess" aspect of his draughtsmanship, mentioned by Cochin.<sup>4</sup> The white highlights and strongly described shadows behind the figure indicate an interest in *chiaroscuro* which inhabits many of his works.

Drawings by Deshayes are quite rare and André Bancel has identified 121 of them. Many others are mentioned in sales of the time and no doubt still remain to be found.

1. Louvre, Département des arts graphiques, inv 26204.
2. André Bancel, *Jean-Baptiste Deshayes 1729-1765*, Paris, 2008.
3. Jean-François Méjanès: "Dessins de l'école française" in "La donation Paul-Franz Marcou et Jean et Valentine Trouvelot au Cabinet des dessins", in *Revue du Louvre*, 1981, n° 3, p. 188-190.
4. Charles-Nicolas Cochin, "Essay sur la vie de M. Deshayes", juin 1765, in Bancel, 2008.



## 10

### Joseph Cellony

1730 – Aix-en-Provence – 1786

#### *Pentecost*

Signed lower right *j cellony* (lower right)  
Black chalk, pen and brown ink, grey wash with white highlights, edges outlined in brown ink with measure notations  
328 x 245 mm. (12 7/8 x 9 5/8 in.)

Joseph Cellony, a native of Aix-en-Provence and scion of a family of well known portrait painters there, is still little known. A pupil of his compatriot, Michel-François Dandré-Bardon, who

worked in Aix during the 1740s for the brilliant and affluent local society, he followed his master to Paris to study history painting. Cellony entered the competition at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture several times and won second prize twice, in 1756 and 1757<sup>1</sup> but never earned first prize which would have opened the way for him to Rome. He seems then to have returned to his native region where his two brothers had remained and had plenty of work. Some of his paintings have been listed in Marseille, in the Bernardine church and that of the Chartreuses as well as in the collections of important families based in Provence such as the Boyer de Fonscolombe in Aix or the Borély in Marseille. On his death, he bequeathed a painting of *the Death of Alcestis* (lost) and some drawings to the Marseille Academy.<sup>2</sup> There are certainly more new works to be found in the region.

Stylistically, his drawings are very close to those of his master. Some, such as ours, are nevertheless signed, which allows them to be attributed without doubt. This composition, which is executed with particular care, in a luminous and lively manner, seems to have been created in view of a painting project, which the measurement notes on the brown ink framing line on the lower right could confirm. This is an important addition to his oeuvre which still needs to be enriched with more research and new attributions.

1. *Procès verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, vol. VI, Paris 1885, p. 384, 413, 427; vol. VII, 1886, p. 7, 20, 48.
2. J. Boyer, "La peinture et la sculpture à Aix-en-Provence au XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles", *Gazette des Beaux-Arts*, 1971, p. 146.

## 11

### Hubert Robert

1733 – Paris – 1808

#### *Capriccio with a Group of figures near ruins of a Roman Temple*

Signed *H ROBERT* (on a stone tablet, lower left)  
Pen and ink, brush, gray wash and watercolour, over black chalk, on cream paper – 382 x 314 mm. (15 1/8 x 12 3/8 in.)

The ancient statue of a Dacian prisoner with a Phrygian cap provides the key to Robert's late, unpublished watercolour. In Antiquity, liberated slaves wore the distinctive conical cap that, in the 18th century, was adopted by libertarians in America and France who made it a symbol of Revolutionary solidarity. "Marianne", the national emblem of France, is still portrayed wearing the *bonnet rouge*. Robert's allegory of freedom from tyranny employs monuments of ancient Rome animated by contemporary figures who participate in the discourse. The sheet can be dated ca. 1790-92.

The traditional iconography of Dacian captives dates from Trajan's conquest ca. 105 C.E. in what is now Romania. The Forum of Trajan in Rome contained many such statues of which eight survive on the Arch of Constantine. In addition to the hat, the captive is identifiable by a belted tunic, cloak, and full trousers. Placement of the bound hands differs from statue to statue. Robert would have known not only these, but also other examples in Roman collection including the Farnese. Indeed, the slave of the watercolour, with another, belonged to Colonna family before being acquired by the Farnese as soon as 1594. Copies after them were made by Matthieu Lespagnandelle and Antoine André for Versailles<sup>1</sup>.

Robert, many of whose aristocratic friends and clients suffered imprisonment and decapitation during the Terror, successfully navigated the violence and political extremes that followed the storming of the Bastille in 1789. He continued to work and to supervise the national collection that would later become the



Louvre. He was arrested in 1793 and sent first to the prison of Sainte-Pélagie and then to Saint-Lazare on charges that he had failed to renew his civilian's card. He continued to paint throughout his captivity.

Another late watercolour, signed and dated 1786, *Deux jeunes femmes dessinant dans ruines antiques*<sup>2</sup>, is in the Louvre (Département des Arts graphiques, RF 31695). Among the ruins is a statue of a headless Dacian captive with arms tied and crossed similar to the example here.

Eunice Williams

1. Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the antic. The lure of classical sculpture*, New Haven and London, 1981, (French publication, pp. 322-323).
2. Paris, Louvre, RF 31 695.

## 12

### Jean-Antoine Constantin, called Constantin d'Aix

Marseilles 1756 – 1844 Aix-en-Provence

*Landscape with lavandières and a Group of Figures in the Foreground*

Pen and India ink, black and grey wash over black chalk  
447 x 604 mm. (17 1/2 x 23 3/4 in.)

With the exception of a stay in Rome, paid for by his patron M. Perron, Constantin spent his career in Aix. He quickly abandoned painting to concentrate on landscape drawing. He drew *en plein air* using wash to reproduce a chosen point of view as faithfully as possible, or pen to fill his numerous sketchbooks.

He also liked to draw sites and townscapes, which he reworked in his studio sometimes combining brown and grey inks in a more elaborate fashion. Appointed director of the drawing school in Aix-en-Provence in 1787, Constantin taught François-Marius Granet and Auguste de Forbin, but the Revolution abolished his position. Made Professor at the Digne school during the Empire, he returned to Aix in 1813 where he settled definitively. Granet and Forbin supported him all his life, ensuring he was awarded the gold medal at the Paris Exposition of 1817, the



title of Chevalier of the Legion of Honour in 1833 and a lifetime pension. Granet, who greatly admired Constantin, apparently said of him to Forbin: "He will always be the master. We are not worthy to unknot the laces of his shoes."<sup>1</sup>

Much collected by Provençal families, he contributed to the formation of a taste for landscape there but also more further afield through his pupils, many of whose careers were more widespread than his.

This large sheet, executed in a refined manner, should be compared with the views produced by the artist of Provençal towns, such as the view of Salon or that of Arles, now at the Louvre.<sup>2</sup> Their format is larger, but they are in the same technique and bathe in a similar atmosphere; predominant vegetation, large stirring trees and moving skies. The picturesque figures go about their business; washerwomen, mothers with children, peasants, travellers. He used figure studies made in his sketchbooks and placed them in the landscape; thus the man leaning on the ground seen from the back appears several times in the Louvre sketchbook<sup>3</sup> (fig. 1).

1. A. Alauzen, *La Peinture en Provence*, Marseille, 1987, p. 181.
2. Louvre inv. 25268 and inv. 25272.
3. Louvre, RF 6125, 13 et RF 6125, 28 (fig.1).

## 13

### Charles Meynier

1763 – Paris – 1832

*Euterpe, muse of Music*

Inscribed in pencil on lower left: *Meynier* (lower left on the mount)  
On the lower right of the mount, a blind stamp of the mounter *NODOT* (Lugt 1944a).

Pen and brown ink, brown wash over black chalk  
383 x 250 mm. (15 1/8 x 9 7/8 in.)

#### Provenance:

Perhaps the artist's studio: post mortem inventory of the artist's widow, "two drawings under glass in their frames of blackened wood and good representing the Muses"

This finished study, which has recently appeared in a private collection, prepares a composition representing Euterpe which should have been included in a decorative cycle of Apollo and the Muses, commissioned by the industrialist from Toulouse, François Bernard Boyer-Fonfrède to decorate his townhouse<sup>1</sup>. Vincent, although he was still close to the 18<sup>th</sup> century tradition, was the only painter in Paris whose studio rivalled that of David. Meynier, who had just returned from Italy, was living at the home of his teacher in the Louvre and began to exhibit at the Salon regularly. This was the most important commission he had so far received.

Boyer gave a different cycle to each of the two; to the master, large canvases whose educational and patriotic programme was recalled the ideals of Rousseau and illustrated the life of the patron; to the pupil, the decoration of a gallery on the theme of Apollo and the Muses, a more traditional iconography that was nevertheless ambitious, reminiscent of prestigious precedents, such as the decoration of the Cabinet of the Muses at the Hotel Lambert. Of this decoration, now better known<sup>2</sup>, five of the nine canvases were completed: they are conserved and magnificently exhibited at the Cleveland Museum of Art: *Calliope, the Muse who presides over Epic Poetry*; *Clio, the Muse who presides over History* and *Apollo, God of Light, Eloquence and the Fine Arts, accompanied by Uranus, the Muse who presides over Astronomy*, exhibited at the 1798 Salon, *Polyamine, the Muse who presides over Eloquence* and *Erato, the Muse who presides over Lyric Poetry*, exhibited in 1800, *Erato* was exhibited again at the 1801 Salon.



Despite the great success of the canvases at the Salon, *Terpsichore* and *Euterpe* remained at the project stage. Boyer-Fonfrède had gone bankrupt in 1800; the project abandoned, the gallery was never finished. Unlike the five other compositions which are fully documented by numerous preparatory drawings and paintings<sup>3</sup>, *Terpsichore* is known from only one drawing in Edinburgh and a sketch in Dijon<sup>4</sup> and *Euterpe* is known only from our study.

A drawing by the architect Charles Norry shows how the gallery would have been with all seven compositions in place and *Euterpe* can be recognized on the left at the entrance to the gallery.<sup>5</sup> The composition is identical to that of our sheet. The Muse is shown standing in front of a tree, playing the flute. The Putto who is holding sheet music is represented frolicking with a panther, a symbol of Bacchus, the god of the grape harvest and drunkenness, but also of poetic inspiration, to remind us of the specific connections between these two forms of art, especially in Ancient Greece.

In the background, in front of the cliff that closes off the horizon and behind a tuft of reeds, swim two swans given by Jupiter to Apollo for him to harness to his chariot and which also appear in the composition planned for the centre of the gallery, *Apollo and Uranus*. Repeating elements can be seen here and there in the various images, linking the compositions to each other.

Although Meynier usually used black chalk for his studies of details and figures, wash and pen was his favourite technique for finished drawings and definitive compositions. This sheet comes from a collection which also included in the past another study by Meynier which is still unpublished and also prepares one of the Muses. These two sheets, whose dimensions are the same, both have a mount that bears Niodot's mark. Without it being possible to confirm this fully, it is tempting to imagine that these two works, due to their common provenance, could be the "two drawings under glass in their blackened and gilded wood frames, representing the Muses" which are mentioned in artist's widow's post mortem inventory...<sup>6</sup>

Isabelle Mayer-Michalon

1. For a more detailed study of Boyer-Fonfrède, see H. Causse, "Un industriel toulousain au temps de la Révolution et de l'Empire : François-Bernard Boyer-Fonfrède (1767-?)", *Annales du Midi*, 1957, p. 121-133.
2. Isabelle Mayer-Michalon, "Un grand décor de Charles Meynier sous le Directoire : la galerie des muses de Boyer-Fonfrède", *Histoire de l'art*, n° 58, April 2006, p. 47-56.
3. Isabelle Mayer-Michalon, *Charles Meynier (1763-1832)*, Paris, Arthena, 2008, p. 30-38, n° p. 29-P.36, p. 122-130 et n° D. 37- D. 42, p. 185-188.
4. Drawing: pen and black ink, brown and grey wash with highlights of white gouache over pencil lines, on beige prepared paper: 383 x 245 mm (Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv. D 5419). Sketch: oil on canvas signed on the lower left: *Ch. Meynier*; 38 x 25 cm (Dijon, musée Magnin, inv. 139 F 695).
5. Musée du Vieux Toulouse, pen, brown ink and watercolour, 42 x 54,4 cm. Currently on deposit at the musée Paul Dupuy in Toulouse (inv. 80.106).
6. Isabelle Mayer-Michalon, *op. cit.*, 2008, p. 185 and 303.

*Pink morning glory and blue dwarf convolvulus, red poppies and pink, blue, white and mauve Delphiniums*

Oil on paper – 465 x 580 mm. (18 1/4 x 22 7/8 in.)

Although ill-considered by the French Academie Royale de Peinture et de Sculpture, flower painters nevertheless often counted among the protégés of monarchs and were part of the royal entourage, sometimes with greater ease than history painters. Although flower painting was at the bottom of the hierarchy of genres at the Academy, it became an essential vector in the spread of knowledge about nature, an important dimension of the encyclopaedic venture of philosophers and scholars in the Age of Reason and the beginning of the 19<sup>th</sup> century. Those that knew how to magnify scientific precision were involved in the most exciting botanic and biological projects in an era when travelling and books were the only way of learning about the rest of the world.

This was the case for Pancrace Bessa, who, after studying with Gerard van Spaendonck and Pierre-Joseph Redouté, became in 1823 *Peintre des fleurs*, as his masters had been before him, and as such was made responsible for continuing the royal collection of paintings of rare flowers on vellum (begun in the middle of the 17<sup>th</sup> century for Gaston d'Orléans and inherited by Louis XIV). He worked with Redouté on the illustration of important botanical works, such as the *Description des Plantes rares et cultivées à la Malmaison et à Navarre* (Paris 1812-1813-1817), the catalogue of the exotic plants that the Empress Josephine made a special effort to cultivate in these two gardens.

Bessa was also involved in the natural history volumes of the *Description d'Egypte* (Paris 1809-1828), in which he illustrated the exotic species brought back by the Commission des Sciences that had accompanied Napoleon on his Egyptian campaigns (1798-1801). He also produced refined illustrations for the species brought back from an expedition to the southern Pacific by Louis Isidore Duperrey (*Voyage autour du Monde*, Paris, 1826-1829).

He was also professor of botanical drawing to the Duchesse de Berry who so admired his work that her father-in-law, Charles X, gave her as a gift all the originals by Bessa that had been used to illustrate the most important horticultural publication of the age, *Herbier général de l'Amateur : contenant la Description, l'Histoire, les Propriétés et la Culture des Végétaux Utiles et Agréables*, Paris 1810-1816-1827. This consisted of 572 small scale watercolours of exceptional quality, which were dispersed in America after an eventful history.





15

### Antoine-François Callet

1741 – Paris – 1823

#### *The Resurrection of Christ*

Black and white chalk, stumping on pale beige paper  
658 x 467 mm. (25 3/4 x 18 3/8 in.)

A skilful decorator and portrait artist, Callet was also one of the only artists of his generation to live so late into the 19<sup>th</sup> century. He was able to adapt a style that was deeply anchored in the age of Carle Van Loo and Charles-Joseph Natoire, his teachers at the French *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, to post-Revolutionary aesthetic needs, and then to those of the Restoration. After having been put in charge of several of the most prestigious decorative commissions of the *Ancien Régime*, he managed to survive the Revolution, then to satisfy successfully the requirements of imperial commissions. At over 70, the official portraits of Louis XVIII and the future Charles X were commissioned from him, as well as an *Allegory of the Arrival of Louis the Desired*, exhibited at the Salon in 1817<sup>1</sup>.

This drawing, executed on the back of a print drawn from an the series *Recueil classique d'ornements et bas-reliefs de Sculpture pris dans les monuments grecs et romains* by Alexandre Evariste Fragonard published in 1818, dates therefore from the final years of the artist's life. A draughtsman who was naturally drawn to colour, easily combining *trois crayons* and stumping with ink and wash in his figure and composition studies, after the Revolution, Callet became very sensitive to even more pictorial techniques. He frequently used pastel and very greasy black chalk, with much stumping, perhaps influenced by members of the younger generation such as Prud'hon and Girodet. He used pastel to prepare his large decorative compositions, but also to create independent works which he exhibited at the Salon.

The angel's pose, on the left, can be compared to the figure of Venus in a drawing depicting *Venus asking Jupiter for revenge, with Juno and Ganymede*<sup>2</sup>, which is one of the preparatory studies for the artist's *morceau d'agrément* at the *Académie* (1777). Similarly, the powerful muscles of the soldier seen from behind recall Hercule's in the *Allegorie du dix-huit brumaire* of 1799<sup>3</sup>. Callet seems to have drawn ideas from his earlier works in order to create this drawing, which may be preparatory for a commission that was not finished, perhaps due to the artist's great age. Religious subjects are rare in Callet's oeuvre, but this sudden interest could be explained by the context of the Restoration whose constitutional Charter ensured that Roman Catholicism was the state religion, and which stimulated a comeback for religious subjects.

This drawing shows the artist's roots in classical models of the 17<sup>th</sup> century, especially those of Annibale Carracci and Charles

Le Brun. The contrast between the muscular and solid body of Christ, derived from these models, and the sweetness of his expression reflect the age's search for an ideal physical model for Christ, which should simultaneously convey the wisdom and goodness of Jesus and the power and strength of God. A solution to this was found by the new generations of artists from their study of Italian primitive artists.

1. Pierre Sanchez, Xavier Seydoux, *Les catalogues des Salons I (1801-1819)*, Paris, 1999, p. 291-292, n° 134-136.
2. Private collection. See E. Brugerolles, *Antoine-François Callet décorateur*, Paris, Ensa, 2008, p. 56, ill. 25.
3. Versailles, Musée National du Château, ceiling of the Coronation room (inv. 3105, MR 1302).



16

### Jacques-Louis David

Paris 1748 – 1825 Brussels

#### *Iphigenia*

Signed and located *L. David. Brux* (upper right)  
Pencil on paper – 131 x 71 mm. (5 1/8 x 2 3/4 in.)

In 1816, David was exiled for having supported the execution of Louis XVI and as an opponent of the Restoration. At that time he moved to Brussels where he lived until the end of his life, in 1825.

Signed and located "Brux[elles]", this sheet is a preparatory study for the figure of Iphigenia in the *Anger of Achilles*, at the Kimbell Art Museum in Fort Worth (TX).<sup>1</sup> Finished in 1819, this is the third history painting made by David after his arrival in Brussels.

Representing the instant preceding the sacrifice of Iphigenia, necessary for the Greeks' victory over the Trojans, it is characteristic of David's interest in representing a psychological situation that precedes a decisive action, in the vein announced by *Leonidas at Thermopylae* as well as for the expression of the passions. Achilles is trying to resist the sacrifice by strength but a mere look from Agamemnon is sufficient to stop him. The scene is dominated by the sorrow of Clytemnestra whose hand is resting on her daughter's shoulder.

The preparatory drawings allow us to understand David's approach in the works of the Belgian period, often disparaged by critics which neither understood the subjects, nor the enamelled appearance of the bold colours. What interests the artist in this painting, whose composition is rather terse, is the expression of

complicated and contrasting emotions of his protagonists, at the expense of anatomical and spatial perfection. In a sketchbook from the Dreesmann collection, there are seven studies for the figures in the painting.<sup>2</sup> Two folios placed at the beginning of the studies for Agamemnon have disappeared; our drawing, whose dimensions are similar, could be one of them.

For each figure, the expressions are strongly characterized and close to what can be seen in the painting. Thus, he has already found how to let Iphigenia's heroic resignation come through her delicacy and fragility. The gesture is almost that of modesty of antique Venuses, in the painting it becomes close to that of a Christian martyr. In the same way, the princely crown has been replaced in the final work by a crown of flowers, in order to emphasize the pure and virginal nature of the victim.

1. A later version of this painting (1825), of similar format, was recently presented by the Stair Sainy Gallery in London (fig. 1).

2. L.-A. Prat and P. Rosenberg, *Jacques-Louis David (1748-1825. Catalogue raisonné des dessins*, Milan, 2002, t. II, n° 1910-11, 1915, 1927-28, 1931-32.



17

### Eugène Delacroix

Charenton Saint Maurice 1798 – 1863 Paris

#### *Study of the Sky*

Inscribed *Ciel étude pr plafond d'Apollon* (at the back of the mount)

Pastel on paper – 137 x 237 mm. (5 3/8 x 9 3/8 in.)

#### **Provenance:**

Artist's studio (L. 838a; wax seal on the back of the mount).

Delacroix Sale 1864, possibly lot 610 (« ciels orageux, nuages courants, 2 pastels »).

Edouard Aynard, Lyon.

By descent to the current owner.

Among several thousand drawings by Eugène Delacroix, about a hundred pastels are listed. This is a technique in which he indulged throughout his career, both to prepare paintings and ceiling decorations and to create small independent works, usually signed, which he gave away or sold. Initially an opportunity to explore colour effects, like those preparatory for the *Death of Sardanapalus*, his pastel studies quickly became a means for exploring the subtlety of halftones and shadows in nature and painting.

The artist's *Journal* tells us that his long walks in Normandy or at Champrosay close to the Forest of Sénart were opportunities for him to study nature. In these pages Delacroix describes, as he was to paint, the beauty and vitality of nature, and tells how he was going to draw a given view or tree which he had noticed in order to calm his "black moods"<sup>1</sup>. Numerous abundantly annotated sketchbooks full of drawings in pencil or watercolour

exist. He used pastel specifically to study lighting and colour effects in the sky, a technique that, according to Alfred Robaut, is swifter, but which is also more spectacular.

Sky studies are well represented among the artist's pastels; 17 were sold at the 1864 posthumous sale in separate lots while 9 others were included in an album that was broken up after the sale. Alfred Robaut dates many of these sky studies to 1849 and connects them to the Apollo Gallery at the Louvre, the unfinished work by Charles Le Brun that was finished by Delacroix. It is however difficult to connect all of them with certainty to the ceiling. On 8 May 1850, Delacroix wrote in his diary having made a sky study in pastel with his ceiling project in mind.<sup>2</sup> Lee Johnson identifies this study as *Sunrise* (New York, private collection).<sup>3</sup> Although they were not all specifically used for the Apollo ceiling, it is nevertheless likely that many of these pastel studies were used for painted projects and were used as a stock of ideas and images.

1. E. Delacroix, *Journal*, Paris, 1960, vol. 1, p. 364

2. *Ibid*, p. 364: "the view of the landscape by climbing the bridge is lovely, because of the spring greenery and the shadow effects made all over by the clouds. When I got home, I made a type of pastel of the effect of the sun with my ceiling in mind."

3. L. Johnson, *Delacroix Pastels*, New York, 1995, n° 44, p. 152-153, ill.

18

### Jean-François Raffaëlli

1850 – Paris – 1924

#### *The Groom*

Oil and pastel on card – 225 x 158 mm. (8 8/5 x 6 2/2 in.)

Except for a short apprenticeship under Jean-Léon Gérôme in 1871, Raffaëlli was a self-taught painter who liked to quote a phrase from Delacroix: "one knows one's calling immediately, or one never knows it!" It is mainly in the Louvre that his artistic education took place; he spent long hours there studying those he admired, without however copying them, and published the *Promenades of an artist at the Louvre Museum* in 1908. He complemented this education with a trip to Italy and Algeria. After having produced a few historical scenes which he first exhibited at the Salon as early as 1873, he turned to the observation of workers on the outskirts of Paris and of a social class harmed by misery and labour, which earned him the immediate praise of influential critics such as Joris-Karl Huysmans and Louis-Edmond Duranty.

He joined the group of Impressionists for the exhibitions of 1880 and 1881. Closer to the naturalistic writers than realist painters, Raffaëlli described his own artistic approach as *caractérisme*: his scenes of modern life have the role socially of "making known aesthetically a class of individuals that was neglected until now, that is to highlight all of these characters" but also to produce a portrait of contemporary society in its entirety.

An excellent musician, Raffaëlli also practiced sculpture and printmaking, especially for literary illustration. His most ambitious project in this area, *The Types of Paris* (1889), an album of his prints illustrating several texts written by Mallarmé, Zola, Daudet and Maupassant among others, continued to be directed towards the observation of Parisian life.

In this work, like with his *Absinthe Drinker* (Liège, Musée d'art moderne et contemporain; 1880), or his *Chiffonnier* (Rheims, Musée des Beaux-Arts; 1879), the man and animal seem to be going at the same pace, taking on a tired and disillusioned attitude which in the end typifies them much more profoundly than their cloths or tools. It is also the material of the work that gives them this specific strength; here as in many of



his works, Raffaëlli has paid particular attention to the techniques used, which he liked to combine and prepare himself in his own way. Thus he fashioned sticks of pure colour that he dried so as to use them like pencils or pastel. Similarly, when he used canvas, he prepared it carefully over several months, printing and sanding it.

## 19

### Emile-René Ménard

1862 – Paris – 1930

#### *The Judgment of Paris*

Signed *E.R. Ménard* (lower left, with pink pastel)  
Pastel on blue-brown paper – 420 x 720 mm. (16 1/2 x 28 3/8 in.)

Derived from the *Judgment of Paris* exhibited at the 1898 Salon<sup>1</sup>, greatly appreciated by the writer Jean Lorrain,<sup>2</sup> this 1907 composition retains only the main protagonists, Venus and Paris, from the original. René Ménard made at least three versions of this subject; one an oil on canvas at the 1907 Salon, now at the Musée du Petit Palais in Paris, the other in pastel at the Musée d'Orsay and ours. Through "decantation work"<sup>3</sup> specific to the artist, Athena and Juno have disappeared, leaving the goddess and shepherd in a silent opposition that is nevertheless crammed with implications. In 1908, he exhibited a version with Paris alone, meditating, his apple in his hand at the Antwerp Modern Art Salon.

During 1989, René Ménard made a long trip in the Mediterranean and visited most of the Greco-Roman sites which he represented in a few paintings and many drawings. The Parisian works which followed this journey were deeply affected by this journey and his painting, formed through the paternal intermediary in the atmosphere of the Barbizon School, then in that of the poetic and pastoral symbolism of Pierre Puvis de Chavannes definitively took a more personal turn.

The fragmentation of subjects is an echo of the fragmentation of ancient sculptures which inspired him and which he used in



his compositions. Like the repetition of compositions, this is part of a regular process of the artist who, through these, tried to reach the essence of myths and to propose their renewal. This scene, simultaneously intimate and contemplative, isolating Paris and Venus from the rest of the story, recalls that the choice of beauty isolates but must also be made without fear; one can see in this an allegory of the ideal artistic approach according to Ménard. The landscape in the background, whose beauty is primitive, shows his search for ideal harmony between man and nature, or for the Golden Age, a theme which he was to develop in detail in the frescos decorating the Salle des Actes of the Paris Law Faculty between 1908 and 1913.<sup>4</sup>

The repetition three times of this composition shows, even more than the public success of the work, the artist's fondness for ideal that he considered to have been attained in this composition, which the art critic Segard recognized and described: "the purity of the style, the perfect art of the composition, the extreme and fine eurhythm, the truly pastoral sweetness, the skill in the execution" which he even described as a "masterpiece". "Mr. René Ménard has for a long time been a very good painter but he has never done better, at least in an easel painting", he added.<sup>5</sup>

1. *The Judgment of Paris*, 1897, oil on canvas, formerly at the Karlsruhe museum, destroyed in 1944.
2. Jean Lorrain, under the pseudonym Raitif de la Bretonne, *Pall-Mall Semaine*, *Le Journal*, 13 June 1898: "Oh, the three figures of these goddesses in the classical autumnal clearing of his *Judgment of Paris*, a Claude Lorrain clearing, and the green gold sky, the enamel setting sun and the turquoise into which, the dusky pond of his *Bathing Naiad* cuts like a metal plate."
3. Catherine Guillot, «La quête de l'Antiquité dans l'oeuvre d'Émile-René Ménard (1862 - 1930)», *BSHAF*, 1999 (2000), p. 331.
4. Now at the Musée d'Orsay : *Pastoral Life* Inv. 20744 - 20745 (diptych) ; *Twilight*, Inv. 20739 ; *Ancient dream*, Inv. 20740-20741 (diptych) ; *Golden Age*, Inv. 20742-20743 (diptych).
5. Achille Segard, « La peinture aux salons de 1907 », *L'Art Décoratif*, n°106, p. 13-14.

## 20

### Pablo Picasso

Malaga 1881 – 1973 Mougins

#### *Head of a Woman*

Signed and dated *Picasso 1903* (lower right)  
Dated on the verso *Mayo 1903* (upper left)  
Pen and black-brown ink on a paper card  
132 x 91 mm. (5 1/4 x 3 5/8 in.)

**Provenance:**  
Max Pellequer.

The woman's expression in this ink drawing of the early Blue Period is captured in silence, without voice or context. Like many of Picasso's figures from this time, she begs the viewer to respond to her unknown distress.

The work is executed on the smooth-textured verso of a business card for Suari y Juñer (fig. 1), the textile business in Barcelona that was inherited by two of Picasso's childhood friends Carles (1881-1962) and Sebastián Juñer-Vidal (1878-1966). The commercial card stock provided a readily available and obvious medium for the artist.

Picasso lived in Barcelona for almost two years, from January 1902 until April 1904, with the exception of a return trip to Paris from October 1902 until mid-January 1903. In fact, the Paris trip served as an interlude in the works he created at this time in Barcelona; numerous examples, on similar paper card, are known and date from before and after this Paris sojourn. Many such drawings remained in the Barcelona collection of Juñer-Vidal, a large number date from 1902 to 1903. An earlier example, dated



Spring 1902, depicts an androgynous seated nude (fig. 2); the drawing, executed in ink and wax crayon, is also on the verso of a Suari y Juñer business card of identical size and is in the collection of The Metropolitan Museum of Art<sup>1</sup>. Certain aspects of the nude, likely a woman, such as the face and coiffure re-appear in the present head of a woman with an open mouth representing a continuity in the Barcelona works of Spring 1902 and Spring 1903, despite the interruption of the artist's trip to Paris.

While in Paris in December 1902, Picasso made several ink drawings of male<sup>2</sup> and female figures<sup>3</sup> with raised arms as if to beseech divine intervention for some human tragedy. One brown-and-black ink drawing<sup>4</sup> from January 1903 depicts the head of a crying woman with an open mouth. Although the figure's physiognomy and the execution of the work differ from the present example, it shows that Picasso was exploring the effects of similar expressions in his drawings of early 1903. The likely theme of these sketches coalesce in a pastel depicting the death scene<sup>5</sup> of what appears to be a woman and three children imploring the death of her husband whose ghostlike figure appears on his deathbed in the background.

The present drawing continues in the same tragic vein of these Parisian works. Although the subject of an open mouth reiterates Picasso's Blue Period obsession with human misery and suffering - subjects that originated in Paris - this head of a woman is clearly a Barcelona work. Likewise, other drawings from Barcelona in 1903 further explore the theme of blindness, hunger, aging, madness, and death. This ink drawing, too, likely represents a similarly profound and difficult theme.

The present work is dated on the verso, May 1903; it most closely relates to other such 1903 drawings as the realistic pencil profile portrait of a woman with a chignon (fig. 4)<sup>6</sup>, whose features share much in common with the more stylized traits of the present work. The expression of the open mouth, in particular, is remarkably similar. In fact, each is nearly a mirror image. In other 1903 drawings, the female figure has been transformed in a similar sized ink drawing into the portrait of an old, possibly blind, woman<sup>7</sup> and then subsequently incorporated into a double-headed ink drawing, which depicts both an old woman wearing a scarf or hood and the fine profile of a face with an opened mouth<sup>8</sup>. Picasso juggles and juxtaposes elements of this silent expression in these 1903 drawings. By May 1903, similar figures will be transformed into blind male<sup>9</sup> and female subjects<sup>10</sup> (fig. 3), with blank eyes and open mouths, which may be closely related to the present work that is also dated May 1903.

Here, the dark eyes and parted lips of the woman's open mouth implore our attention. We know not whether she, like the woman of the Parisian drawings, cries for the death of a loved one or simply bemoans her own existence as do so many of the sad, social outcasts of Picasso's Blue Period. Nevertheless, we

know her nascent expression and her lips impart a silent tragedy of personal human suffering that will later find a mature voice of a larger injustice in the wailing cries of the women of Guernica.

Robert McD. Parker

1. The Metropolitan's drawing, Z.I.152, measuring 5 1/4 x 3 5/8 in. or 13,3 x 9,2 cm) is the object of recent study in an exhibition of Picasso works, see Magdalena Dabrowski in Gary Tinterow, Susan Alyson Stein et al., *Picasso in The Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2010, pp. 52-53, cat. no°19. These and all other « Z » references refers to Zervos, Christian. *Pablo Picasso. 33 vols.* Paris and New York, 1932-1978.
2. Z.XXI.358, Z.XXI.359
3. Z.XXI.360, Z.VI.410, X.VI.412, Z.VI.415
4. Z.VI.539
5. Z.XXI.362
6. Z.XXII.13
7. Z.XXII.12
8. Z.XXII.19
9. Z.XXII.49
10. Z.XXII.51, dated 23 May 1903, and a variant, Z.VI.451

## 21

### Henri Matisse

Paris 1869 – 1945 Nice

#### *Nude Bust (Antoinette Arnoud)*

Signed *Henri Matisse* (lower right)  
Pencil on paper – 390 x 250 mm. (15 3/4 x 10 in.)

#### **Provenance:**

Matisse Studio.

Galerie Bernheim Jeune, Paris.

Joseph Gruss, Parke-Bernet Galleries Inc.-New York,

Mai 1962, lot 22.

**Bibliography:** G. Patrice and M. Dauberville, *Matisse; Henri Matisse chez Bernheim Jeune*, Paris, 1995, vol. 2, n° 327, ill.

In 1917, to treat his bronchitis, Matisse retired to Nice. For several years, he had been working tirelessly on his painting, exhibiting with the Fauves in 1905, working with Picasso and Braque, travelling to Spain and Morocco on several occasions, meeting Monet and Renoir. "I was coming out of long years of research, during which I had given the best of myself, after numerous internal conflicts, to the search for a harmony of creation that I wanted to be without precedent. Moreover, major mural compositions had occupied me significantly. Starting from ebullience, my painting had evolved towards distillation and simplicity... a wish for abstraction of rich colours and shapes that were warm and generous where the arabesque wanted to ensure its pre-eminence. From this duality works were born which, overcoming my internal constraints, were created in the unity of oppositions. Yes, I needed to breathe, to let myself go to rest, forgetting worries and far from Paris..."

Thus began, in a city which was to become his home port, a period of relaxation and *joie de vivre* during which Matisse, through his experiments, appropriated his repertoire and themes in order to find what truly interested him; the relationship between the arabesque and the vertical, between the plane and volume. He produced a series of works which were not understood, either by the avant-garde or official artists. Too sensible and decorative for the former; finally a return to reason for the latter. That this supposed chastening should take place at a time of a "return to order" – a period when all the avant-garde artists of the beginning of the century turned to drawing, antiquity and tradition – is probably not accidental. However it cannot be reduced to this general tendency; according to Gilles Néret, in fact, "this relation between tradition and invention is constant in his work. He did not wait for the "return to order" to ask the question in a constant manner from painting to painting..."<sup>11</sup>



With his model, Antoinette Arnoud, who can be recognized here, Matisse made a series of drawings and paintings where he enjoyed himself dressing her with hats he made himself and Spanish or Oriental costumes. This was to draw him to look for the memory of the Odaliskes he had seen on his trips to Maorocco, at first through Antoinette, then Henriette Darricarrère, his second model from Nice. His portraits of Antoinette, which initially appear academic, are reminiscent of those of Ingres; they are borne by the same balance between the search for a perfect anatomical form and the appropriation of this form by the very specific geometry that rhythms their being painted.

A comparison of the drawing with a painting exhibited at Bernheim Jeune in 1920, *Leaning Nude – Nice 1919* for which it is a preparatory study, allows the painter's approach to be understood. The inside of Antoinette's left arm in the drawing almost forms a right angle which inscribes her bust in a square, but the curves of the feminine form prevent this square from ending. In the painting, on the contrary, the geometrisation of the shapes and the straight/arabesque opposition are developed even further.

It is these investigations that would lead to his famous *Decorative Figure on an Ornamental Background* of 1925 (Paris, Centre Pompidou), a true feat in the manner of making an odalisque with a geometrised body co-exist naturally with a background containing multiple decorative units, all in arabesques and volutes.

1. Gilles Néret, *Matisse*, Paris, 1991, p. 124-125.

## 22

### Henri Laurens

1885 – Paris – 1954

#### Flute and Guitar

*Papier collé*, gouache, white chalk and pencil on card  
Signed and dated H. Laurens 17 (lower right)  
Dedicated: *A monsieur de Léché en souvenir de sa visite avec Leger de l'atelier de L.E.L.V (L'Étang-la-Ville) avril 1930. Amicalement. Henri Laurens.* (on the reverse "To Monsieur de Léché in memory of his visit with Leger to the studio at L.E.L.V. (L'Étang-la-Ville) April 1930. Yours, Henri Laurens")  
380 x 502 mm.

#### Provenance:

Artist's studio  
Collection of Vicomte Alain de Léché 1930  
Private collection France 1962 (acquired from the preceding)  
Certificate from Mr. Quentin Laurens dated 30 September 2009.

In 1911, the Laurens couple moved to Rue Cortot in Montmartre and became neighbours of Georges Braque and his future wife, Marcelle Lapré. It was at that time that Laurens experienced his "illumination": "there was all of a sudden an open window to freedom and the beginning of all of these sculptures that one calls cubist and *papiers collés*"<sup>1</sup>. The discovery of Braque's first cubist works, some of which are sculptures in paper, now lost, gave him an aesthetic shock that, as he himself avowed, he had not at first understood, but whose principles insinuated themselves deeply within him, and caused a radical change in his art from the years 1914-15. It is really only at the beginning of the Great War, and the time when Braque left for the Front and Picasso turned towards new plastic investigations that Laurens took over from his elders, revisiting the bases of Cubism, from Cézanne's lesson on.

His first sculptures were assembled from simple geometric shapes (cylinders, cubes, triangles) carved in wood. Very quickly, however, Laurence concentrated on two themes: the human figure and still life, combining materials and multiplying colours. This investigation in three dimensions was doubled with a parallel investigation of flattening: the *papiers collés* of which Laurence made a limited number (a few dozen) between 1915 and 1919.

During those years, Laurence befriended Juan Gris and with him developed a final phase of cubism, which tried to go beyond the synthetic cubism of the pre-war period. This later style, of which our work is a perfect example, is characterized by an attempt to create relief in the collages and planes by introducing areas of black shadow that seem to make them stand out. The result of this process was that these surrounding areas appear to be projected, in the way that a film is projected on a solid surface.<sup>2</sup> This new phase of Cubism created a feeling of solidity in works which were radically different to the fine and linear structure of the analytical paintings and of greater plastic intensity than the flat constructions of the synthetic works.

These strongly cut compositions, which are contrasted and of extreme legibility, which are the specific character of Laurens' *papier collés*, would in turn, influence Braque's works greatly, after his return from the Front. But it is also in comparing the compositions of the two artists at that time that how much "Laurens' Cubism can be distinguished by the manner in which his pictorial forms are constantly underlying the possibility of a translation into a constructed sculpture."<sup>3</sup>

1. Marthe Laurens, Henri Laurens sculpteur, Paris, Pierre Bérès, 1955.

2. Regarding this final phase of Cubism, see the article by E.A. Carman, Jr. "Braque, le collage et le cubisme tardif" – *Georges Braque, les papiers collés*, Paris, Centre Pompidou, June to September 1982.

3. Christine Poggi, "Braque/Laurens: Les collages et constructions" *Braque/Laurens, un dialogue*, Centre Pompidou and Musée des Beaux-Arts Lyon, October 2005 to January 2006.





23

### André Lhote

Bordeaux 1885 – 1962 Paris

#### *The Sailor and the Martiniquaise*

Signed A. Lhote (lower left)  
Watercolour on paper – 255 x 205 mm. (10 x 8 1/10 in.)

It is after having exhibited alongside Cubist artists at the Salon des Indépendants of 1911, at the Salon d'Automne of the same year and at the Section d'Or in 1912, that Lhote became assimilated with them in the eyes of the public. However, he was never to divest himself of a decorative intention and a particular fondness for the representation of human and narrative subjects which were despised by those, following Picasso and Braque, who no longer tolerated landscape, portrait and still life. In his *Traité de la Figure* of 1950, he claimed that only human subjects contain sufficient dramatic intensity to be capable of captivating the spectator, thus coming closer to artists such as Gleize, Metzinger and Léger. What nevertheless separates him from them is the pure colour used as a means of expressing volume and space but also emotions, the taste for which no doubt came from his love of popular prints, in which he saw the true origins of French Cubism.

This watercolour, which illustrates well these two particularities of Lhote's relationship with Cubism, borrows the subject of a gallant sailor from a composition of 1912, *L'Escale*,<sup>1</sup> which he was to use again in an oil on canvas, *The Sailor and the Martiniquaise*, of 1930 (fig 1).<sup>2</sup> It is hard to say whether this is a variation or an intermediate stage between the two painted compositions. From *L'Escale*, he has taken the representation of the balustrade, the striped sheet and the boat in the background, but the Cubist treatment of the figures, their faces and hats is closer to the painting of 1930.

Lhote especially liked to depict ports, boats, sailors and their distractions.<sup>3</sup> His evocation of female prostitution, which was light-hearted and devoid of social comment was rather behind the artistic context of the time; it passed through the filter of art, and that is how he wrote about Toulouse-Lautrec, that the representation of "brothels" remained one of the "only marvellous spectacles of our time deprived of tournaments, of races, of chariots, of gladiators and executions."<sup>4</sup> This is an atmosphere which also inspired the poets of the time; Lhote illustrated in 1920 the album of poems published by Jean Cocteau, *Escapes* (Paris, éditions de la Sirène) and that of Guy Lavaud, *Marines* (Paris, Le Divan, 1922).

1. Oil on canvas, Geneva, Musée d'art Moderne; another version from 1913 is at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
2. *Le marin et la martiniquaise*, 1930, Private collection in André Lhote 1885-1962, Musée de Valence, 15 June-28 September 2003, exh. cat. n° 121.
3. To the compositions already mentioned, we can add *The Sailor with an Accordion*, 1920-1926 in André Lhote 1885-1962, Musée de Valence, 15 June-28 September 2003, exh. cat. p. 15, fig. 8.
4. « Rétrospective Toulouse-Lautrec (Pavillon de Marsan) », *NRF*, n° 212, 1st May 1931, p. 779.

24

### André Masson

Balagny sur Thérain 1896 – 1987 Paris

#### *Fragments of the Tantalé Gardens*

Signed André Masson (lower left)  
Signed again, dated and entitled *André Masson Fragments des Jardins de Tantalé* 1959 (on the back)  
Pastel on canvas  
758 x 959 mm (29 7/8 x 37 6/8 in.)  
**Provenance:**  
Galerie Louise Leiris, 1959 (Photo N° 50855)  
Private collection since 1959.

One of the first interpreters of Surrealism in the visual arts, André Masson participated in the movement's first exhibitions. His break with André Breton in 1929 is indicative of his wish to go beyond Breton's dogmatism. Nevertheless, his manner of asking fundamental human questions through a form of painting that was looking for automatism, as well as his interest in psychoanalysis and dreams, remain at the true base of surrealist works.

The subject of this pastel refers to the protean Greek myth of the king Tantalus who, according to various authors, provoked the Gods by stealing ambrosia from them and by serving up his own son to them during a feast. He was condemned to several punishments, one consisting of standing half-immersed in a lake surrounded by fruit trees but without being able to reach either the water or the fruit. This is told, for example, by Apollodorus whose writings Masson knew and from whom he drew inspiration for other subjects such as Pasiphae and Niobe.

In his works of the 1950s, Masson returned to themes and techniques that he had explored during the 1920s and 1930s: Greek mythology, sand paintings and a reflection on the role of drawing. But after his stay in the United States (1941-45), he often worked by laying his canvas flat and became sensitive to vital and telluric energies which appeared to him in Connecticut. His technique was also enriched by his investigations of Chinese and Oriental art; insufflation of ink, colours thrown onto the canvas or what he called "directed accidental."<sup>1</sup> Like in his automatic drawings of 1924-1925, this was a case of avoiding the filter of the mind. He also looked at the pastel technique whose powdery matter recalls that of sand. Its softness is energized by energetic calligraphy inspired by Oriental art and a specific luminosity, which is truly that of his years in Nice and later years.

1. André Masson, *Mythologies d'André Masson*, Geneva and Paris, 1971, p. 86.





25

**Max Ernst**

Brühl 1891 – 1976 Paris

*The Sun*

Signed and dated *max ernst 1974* (on the mount, lower right)  
Collage and rubbing, pastel and gouache on paper  
Composition: 235 x 162 mm. (9 1/4 x 6 3/8 in.)  
With mount: 315 x 212 mm. (12 3/8 x 8 3/8 in.)

**Provenance:**

Galerie Jan Krugier, Geneva (no. 1430).

Although he did not invent the collage process (the Cubists' "*papiers collés*" may have should him the way), Max Ernst was their brilliant manipulator. The collage technique in fact accompanies all of his output, feeds it, opens new ways to him, and allows him to introduce links and citations. From the Dada years in Cologne to his final sojourns in the south of France, Max Ernst used collage to surprise the spectator, to incite doubts and interrogations. He created a magical world from disparate elements. A piece of wallpaper associated with other elements can become a forest, or as in our drawing, glued elements and a "rubbed" element all of a sudden take on a new meaning by the simple fact of their juxtaposition: a brilliant celestial body surrounded by stars illuminates a strange desert.

In 1974, Max Ernst made a series of collages with the title of "Configuration" which had in common without work the image of a celestial body (Moon or Sun?) at the centre of a disturbing sky juxtaposed with an unknown desert horizon. There is no doubt that our work can be connected to these, both by its iconography and technique. Because in addition to the collage, Max Ernst has here reused the process of "rubbing" which he had perfected in Paris in the mid 1920s. The lower area of the work created by rubbing coloured crayons on a ribbed relief, associated with the collage of the upper area then takes on a completely different meaning.

From this unexpected meeting, a disturbing tension and surprising poetic spark are born. This is the definition itself of Surrealism, dear to André Breton, which Max Ernst illustrates here.

Béatrix Blavier

26

**Jean Tinguely**

Fribourg 1925 – 1991 Bern

*Untitled*

Signed *Jean Tinguely* (lower center) and dated *1988* (lower left)  
Collage, acrylic and marker on card  
Card: 650 x 490 mm. (25 5/8 x 19 5/16 in.)  
Box: 770 x 620 mm (30 5/16 X 24 3/8 in.)

**Provenance:**

Galerie Schmela, Dusseldorf, Germany.  
Galleria Sacchetti, Ascona, Switzerland.  
Collection Serge Schael, Switzerland.  
Private collection, France.

Tinguely, who was strongly influenced by the Dadaists and Marcel Duchamp, claimed to have been obsessed for a long time by the wish to throw a bomb at the *Mona Lisa*. He was thus reproducing with the energy and violence of his time, Duchamp's 1919 intellectual attack on the Louvre's icon. This violence and energy would always be at the heart of Tinguely's work. They incarnate even the starting point of the creative act. In that renewing with the iconoclastic and dynamic conception of the Futurists, Tinguely became the herald of the Art Machine, of uncontrolled movement and "chance in action."

The machine, or more exactly, the mechanism, founded on an accumulation of workings which were as useless as they were powerful, would be Tinguely's most constant means of expression. And if this art of the machine, of the subject of sweepings and the unfinished seems to bring a natural echo to the works of someone such as Rauschenberg and the great adventure of world Pop art, it is more towards Yves Klein, the friend who died too early, that the true artistic conviction of Tinguely should be looked for.

Since, unlike the New-Realists, who were looking to anchor art in reality, Tinguely conceived art as a means of dematerialising the real: the sound and rapid movement of wheels, ungovernable and unfinished gestures are actors in the progressive disappearance of materiality. We know how the destruction or the self-destruction of his works was for the artist their supreme expression (*Homage to New York, Study for an End to the World, Monstrous self-destructing dynamic and aggressive sculpture*), as if the disappearance of the work confirmed the victory of art over the real.

In his most finished graphic works, Tinguely developed this same aesthetic intention: here the unfolding of a box, which moreover had been pierced, torn and stained in a hurry, stapled with coloured wheels and incongruous drawings, then suspended in space like a weightless object, constitutes a true dematerialisation of the work. The eye travels across this anti-composition, from one end of the box to the other, from top to bottom, without finding a fulcrum, always emphasizing more the sensation of unreality and delusion.

During this year of 1988, Tinguely made a giant sculpture, full of these coloured wheels which he entitled "Final collaboration with Yves Klein" which shows how much, more than twenty-five years after the death of his closest artistic relation, the strength of their conviction remained intact with Tinguely.



*Photographies*

Alberto Ricci p. 11, 15, 17, 19, 21, 23, 25,  
29, 31, 33, 35-37, 39, 43-45, 47-49, 51, 53, 55, 61, 65, 69, 73, 77 et 79.  
Antoine Mercier p. 7. Archives privées.

*Traduction*

Jane MacAvock

*Relecture des textes français*

Lorraine Ouvrieu

*Graphisme*

Delia Sobrino

La photogravure et l'impression ont été réalisées par RE.BUS, Italie  
Achevé d'imprimé en mars 2011