



BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE

FINE ART



TABLEAUX FRANÇAIS

DU XVII^e AU XIX^e SIÈCLE

FRENCH PAINTINGS

FROM THE 17TH TO THE 19TH CENTURY

Nous tenons à remercier pour leur aide et leur soutien les personnes suivantes :
Our thanks to the following for their help and support:

Stanislas d'Albuquerque, Colin Bailey, Jean-Luc et Cristina Baroni, Katrin Bellinger, Claude et Christiane Bervié, Guillaume Bouchayer, Yvonne Tan Bunzl, Benoît Dagron, Dorothee Dubus, Jean-Bernard Elzières, Pascal Fourcamprey, Christine Gouzi, Martin Grässle, Guillaume Kazerouni, Édouard Kopp, Guy de Latour-Jarllier, Isabelle Leegenhoek, Nicolas et Albertine Lesur, Jane MacAvock, Bruno Marty, Bertrand Moulins, Yan Ortman, Lorraine Ouvrieu, Georges Pebereau, Jean Penent, Stéphan Perreau, Alberto Ricci, Édouard Seblin, Delia Sobrino, Olivier Thomas, Enrique Valdivieso, Olimpia Valdivieso, Daniel de Villeneuve-Pinel et Alan Wintermute.

Traductions en anglais à la fin du catalogue. Les dimensions des œuvres sont données en centimètres 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 centimeters and inches, with height before width. Condition reports and prices on request.

Couverture

JEAN JOUVENET voir pages 14-17

Quatrième de couverture

MARIE-ANNE-JULIE FORESTIER (détail) voir pages 40-49

Page précédente

HYACINTHE RIGAUD (détail) voir pages 26-29

Cet ouvrage accompagne l'exposition « Tableaux français du xvii^e au xix^e siècle », 16 place Vendôme à Paris, du vendredi 4 au mardi 8 novembre 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 26 05 01 – info@bmcfineart.com

TABLEAUX FRANÇAIS

DU XVII^e AU XIX^e SIÈCLE

FRENCH PAINTINGS

FROM THE 17TH TO THE 19TH CENTURY

Catalogue rédigé par

Laurie Marty de Cambiaire

Traduction en anglais par Jane MacAvock

BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE

FINE ART

1 CLAUDE VIGNON

Tours 1593 – Paris 1670

Saint Paul ermite

Huile sur toile

138 x 100 cm (54 3/8 x 39 3/8 in.)

Traces de signature et daté en bas à gauche : P[...] 1632

Historique

Probablement docteur Canève, Fleury-les-Aubrais (Loiret)

Galerie Bailly, Paris, 1988

Christie's Monaco, 7 décembre 1990, lot 353

Acquis par le propriétaire actuel

Bibliographie

Paola Pacht Bassani, « Qualche inedito di Claude Vignon », *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1978-1979, n° 7, p. 95-96, fig. 11, p. 95, note 41, p. 98 ; Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, Arthena, 1992, p. 273, cat. n° 150, ill.

Exposition

Paris, galerie Bailly, *Dessins et Tableaux de maîtres anciens et modernes*, du 16 novembre au 23 décembre 1988, p. 65, ill. (catalogue par Olivier Meslay)

Après une longue formation romaine et différents voyages dans d'autres villes d'Italie ainsi qu'en Espagne, Claude Vignon rentre à Paris en 1623 où, protégé de Louis XIII et de Richelieu, il connaît autour des années 1630 une période de « grande vogue¹ ». La manière claire et brillante de Simon Vouet, à Paris depuis 1627, le prive pourtant de grandes commandes prestigieuses telles que Colombes, Rueil, Saint-Germain et Chilly. Mais Vignon sait se conserver les faveurs de l'entourage royal ainsi que des amateurs fortunés et surtout des confréries religieuses qui, à Paris comme en province, lui commandent des œuvres. Il est particulièrement proche des jésuites, pour lesquels il

travaille abondamment. Son activité de marchand et d'expert, notamment auprès de la famille royale, ainsi que sa proximité avec le milieu des graveurs lui offrent des sources abondantes d'activité et l'opportunité de promouvoir sa peinture. C'est à cette époque qu'est réalisé notre tableau.

Le sujet de saint Paul ermite nourri par un corbeau n'est pas très fréquent. Dans *La Légende dorée*, Jacques de Voragine rapporte l'histoire mythique de saint Paul de Thèbes telle qu'elle aurait été transmise par saint Jérôme. Originaire de la Haute Égypte, il décida de fuir les persécutions chrétiennes de l'empereur romain Dèce et se retira dans le désert où il vécut en ermite pendant soixante ans, nourri par un corbeau. Il reçut peu de temps avant sa mort la visite de saint Antoine, autre sujet d'ailleurs représenté par Vignon quelques années plus tard². Tous deux sont considérés comme les premiers ermites de l'histoire chrétienne.

Ces représentations de saints ou de pères de l'église, destinées à glorifier la force de la foi chrétienne, sont vraisemblablement des commandes d'origine religieuse. L'œuvre de Vignon en compte une soixantaine, en incluant les dessins et les gravures. Tout au long de sa carrière, aussi bien à Rome qu'à Paris, ces figures austères lui offrent l'occasion de montrer sa virtuosité dans l'art de dépeindre les chairs, les matières et les expressions. Les tonalités sombres sont incontestablement héritées du caravagisme qui imprègne l'Europe au moment de la formation romaine de Vignon, mais le choix des couleurs et de la facture suggère d'autres influences.



Paola Pacht Bassani évoque la peinture de Ribera ; le voyage de Vignon en Espagne lui a certainement donné l'occasion de s'imprégner de cette atmosphère très religieuse. C'est aussi l'art de Domenico Fetti (1588/1589-1623) qu'il a pu voir à Rome, Mantoue ou Venise et celui du Génois Bernardo Strozzi (1581-1630), que l'on retrouve dans la matière généreuse de notre tableau. La figure du saint se dresse dans un réalisme saisissant ; sa chevelure mêlant le gris et le jaune, les reflets argentés de la pilosité du torse et la matière de la natte dans laquelle il est enveloppé intensifient l'impression de vieillesse et de dénuement. C'est pourtant l'échange de regards entre le saint et le corbeau, dont l'œil est rendu vivant au moyen d'un point de peinture blanche, qui est au cœur de ce tableau, comme l'expression du mystère de la foi.

L'amour de la matière picturale ostentatoire et presque tourmentée ne quittera jamais Vignon qui, prenant le contre-pied de l'évolution de la peinture parisienne vers une manière lisse et assagie, reviendra tout au long de sa carrière à des formules héritées du maniérisme.

1. Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, Arthena, 1992, p. 98.

2. Épinal, musée des Beaux-Arts (dépôt du musée du Louvre), inv. MI 1419.



2 LOUIS CRETEY

Lyon 1630/1637 – après 1709

Saint François et l'Ange musicien

Huile sur papier marouflé sur toile
37 x 48 cm (14 9/16 x 18 7/8 in.)

Historique

Galerie Paolo Rosa, Monaco
Sotheby's, Paris, 24 juin 2009, lot 43, ill.
Collection privée depuis

Exposition

Louis Cretey, un visionnaire entre Lyon et Rome,
Lyon, musée des Beaux-Arts, du 22 octobre 2010
au 24 janvier 2011, cat. exp. par Aude Henry-
Gobet, sous la direction scientifique de Pierre
Rosenberg, n° 50, p. 188-189, ill.

Fils de peintre, éduqué et d'un esprit singulier, si l'on en juge par les sujets de ses tableaux, Louis Cretey, artiste mal connu jusqu'à la récente exposition qui lui a été consacrée, partagea sa vie entre Lyon et l'Italie, et pratiqua une peinture étrange, influencée par diverses écoles, mais extrêmement personnelle et dont nous ne connaissons certainement pas tous les aspects. Sa manière esquissée et rapide anticipe parfois celle d'artistes appartenant aux deux siècles suivants, mais surprend au sein de la tradition académique qui s'établit en France au xvii^e siècle. Les critiques de l'époque lui reprochèrent en effet sa licence, ce côté esquissé, tout à fait contraire à la grande ambition académique.

Les lacunes qui empêchent la connaissance complète de sa vie comme de son œuvre auréolent l'artiste d'un certain mystère non dénué de charme. Les compositions que l'on peut lui attribuer avec certitude aujourd'hui sont d'un style tout à fait homogène malgré leur dialogue constant avec de

nombreuses influences puisées sur le chemin entre Lyon et Rome en passant par l'Autriche et les villes du nord de l'Italie, Parme, Bologne et Venise. Ces influences diverses expliquent que ses œuvres aient été dispersées sous différentes attributions, mais leur gamme chromatique à la fois raffinée et stridente, leur intérêt envers le clair-obscur, les physiologies particulières de ses personnages, les attitudes spasmodiques et les drapés convulsifs sont bien sa marque propre.

Parmi les quelque soixante-dix œuvres du corpus de l'artiste, ce *Saint François et l'Ange musicien* semble être, jusqu'à ce jour, sa seule huile sur papier connue. Aude Henry-Gobet note le « chromatisme raffiné » ainsi que « les effets savants de composition » de ces peintures de petite taille et date notre composition des années du retour à Lyon, entre 1680 et 1696. Le thème anachorétique, prétexte aussi à s'adonner à une peinture de paysage intellectuelle, évoque les célèbres modèles romano-bolonais d'Annibale Carracci et surtout de Pier Francesco Mola dont l'influence est ici frappante, dans les figures des moines comme dans les massifs d'arbres mousseux ou dans les couleurs mêlant le vert à un brun tirant sur le roux.

Caractéristiques de cette période sont la composition générale par le clair-obscur, la construction complexe du paysage en différents plans enchevêtrés, la recherche d'effets de matière dans le traitement des feuilles des arbres, du sol, des nuages. La recherche de l'adéquation parfaite entre le paysage et la scène qui s'y déroule est une autre de ses préoccupations : comme dans trois *tondi* de la même



époque représentant saint Guillaume d'Aquitaine, saint Jérôme et saint Antoine¹, Cretey s'efforce d'insérer la figure dans un paysage qui exprime son intériorité. Le bleu vif est ici celui de l'aube et donc de la renaissance du jour et de la vie que promet la musique céleste jouée par l'ange pour le saint. L'extase spirituelle de saint François est celle de l'harmonie que procure la contemplation.

Les sources textuelles de l'épisode ne sont pas très claires. Il ne s'agit pas à proprement parler du moment où saint François reçoit les stigmates, puisqu'ils lui furent donnés, selon ses divers biographes, à l'occasion de la vision d'un séraphin crucifié², ni de l'épisode où un ange vient une nuit jouer de la cithare pour saint François³. Le thème est certainement né lors de la Contre-Réforme afin de promouvoir la dévotion au saint. Il synthétise tous les moments de contemplation, de lévitation et d'extase relatés par les biographes du saint. Le frère caché à droite de la composition, spectateur, est l'un de ces biographes, témoin indiscret mais nécessaire à l'hagiographie. Cretey place l'épisode de l'ange musicien après celui des stigmates, puisqu'on les aperçoit sur ses mains et ses pieds, petites taches brunes posées avec le bout du pinceau.

Ces scènes relatant un épisode religieux dans un paysage deviennent très fréquentes chez Cretey à partir des années 1690 et jusqu'à la fin de sa carrière. On peut penser que le véritable sujet de ces œuvres est bien le paysage, qu'il traite toujours avec un lyrisme et une modernité recherchés.

1. Cat. exp., p. 180-185, n° 46, 47, 48.

2. Thomas de Celano, *Vita prima*, chap. 3 ; Jacques de Voragine, *La Légende dorée* ; anonyme, *Troisième Considération sur les stigmates* ; frère Léon ; Bonaventure, *Legenda maior*.

3. Thomas de Celano, *Vita secunda*, chap. 89.



3 JEAN JOUVENET

Rouen 1644 – Paris 1717

Saint Paul apôtre

Huile sur toile
78,5 x 64 cm (30 ⁵/₈ x 25 ¹/₄ in.)

Historique

Vente Lemoyne, Paris, 10 août 1778, lot 11 (« Saint Paul en méditation, la tête appuyée sur sa main gauche, tenant une plume de sa main droite, derrière lui deux chérubins. Figure à mi-corps », 30 pouces sur 24)

Collection Prosper de Baudicour, Paris

Hôtel Drouot, Paris, 30 mars 1987, lot 18, ill.

Galerie Colnaghi, Londres

Sotheby's, New York, 17 janvier 1992, lot 155, ill.

Acquis par le propriétaire actuel

Bibliographie

Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet 1644-1717 et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, Léonce Laget, 1974, p. 199, cat. 71, ill. 68 ; Antoine Schnapper et Christine Gouzi, *Jean Jouvenet 1644-1717 et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2010, p. 232, P. 95, ill.

À la carrière de Jean Jouvenet, exemplaire et féconde, il ne manque que le titre de premier peintre du roi. Formé sur les grands chantiers des demeures royales dans l'équipe de Charles Le Brun, il fut choisi en 1664 par la confrérie des orfèvres pour produire un May de Notre-Dame, signe distinctif des talents naissants, et fut reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1665 avec *L'Évanouissement d'Esther*. Dès lors, chargé d'un grand nombre de chantiers décoratifs à Paris, il reçut également des commandes décoratives importantes pour plusieurs édifices publics, à Toulouse (1684), Rennes (1694) et Rouen (1715). Son succès dans les grands décors culmine lors de sa collaboration avec Charles de La Fosse au dôme des

Invalides (autour de 1700) et au plafond de la chapelle de Versailles (1709). Il produisit aussi de nombreux tableaux pour différentes congrégations religieuses et églises de la capitale. Ses grandes œuvres sont parmi celles qui ont eu le plus d'influence sur ses contemporains. Prolifique et dynamique, Jean Jouvenet ne s'arrêta pas de peindre quand sa main droite fut paralysée mais continua de la main gauche.

Les tableaux de chevalet de taille réduite et ne comportant que peu de figures sont rares dans l'œuvre de Jouvenet, plus habitué aux grands décors et aux compositions complexes. Dans sa monographie sur l'artiste, Christine Gouzi mentionne pourtant d'autres versions d'atelier ou répliques de ce tableau, preuve de l'intérêt qu'il a suscité. Elle pense qu'il y a probablement eu une autre version du tableau sans le glaive. Il existe également une tête de saint Paul, dans un ovale, certainement un *ricordo* d'après notre tableau, à la facture plus floue et d'inspiration rembranesque¹. Christine Gouzi date cette composition des environs de 1695, alors que Jouvenet entame la période la plus intense de sa carrière. C'est une époque d'une religiosité croissante ; mariés depuis 1683, Louis XIV et madame de Maintenon ont entraîné la cour dans un climat de dévotion nouvelle. Les questions religieuses reviennent à l'ordre du jour avec la révocation de l'Édit de Nantes et l'opposition aux jansénistes qui aboutira à la bulle *Unigenitus dei Filius* de Clément XI, en 1713. De manière plus concrète, il faut noter la formation perfectionnée d'un clergé de plus en plus érudit et des congrégations religieuses très enclines à décorer leurs chapelles et lieux de vie.



La peinture religieuse française connaît à cette époque un essor marquant, et Jean Jouvenet en est le représentant le plus important. L'origine de la commande est inconnue, mais, derrière l'importance de saint Paul en tant que figure du christianisme et l'originalité de l'iconographie, on devine la présence d'un commanditaire à la volonté particulière.

En effet, saint Paul est habituellement représenté debout avec ses attributs, le livre et l'épée, ou bien au cours des divers épisodes de sa vie, lors de sa conversion ou de ses voyages, par exemple ; il n'est pas commun de le trouver ainsi, assis pour écrire sur un rouleau en parchemin, comme inspiré par la grâce, un peu à la manière de saint Jérôme. Ce que l'on peut déchiffrer sur le rouleau (« Que vous avez entendues de moi, touchant la foi et la charité qui est en Jésus-Christ ») est probablement extrait de la deuxième épître à son disciple d'Éphèse, Timothée, écrite lors de son second emprisonnement, peu de temps avant sa mort : « Proposez-vous pour modèles les saines instructions que vous avez entendues de moi, touchant la foi et la charité qui est en Jésus-Christ » (1.13). Depuis sa première arrestation, saint Paul avait pris l'habitude d'écrire régulièrement aux évêques des communautés qu'il avait évangélisées pendant ses voyages, les Thessaloniens, les Galates, les Philippiens, les Romains, les Corinthiens. Il répondait à leurs questions sur le fonctionnement des communautés chrétiennes et leur donnait diverses instructions. Il s'agit donc d'une représentation de saint Paul écrivant à ses disciples, les accompagnant avec courage et dévotion jusque dans ses derniers instants.

Pourtant, les mots les plus visibles du rouleau, les derniers aussi, « *Evangelium gratiae dei* », sont tirés du chapitre 20 des Actes des apôtres, dans lequel saint Luc rapporte le discours de saint Paul à Milet pour les prêtres d'Éphèse auxquels il évoque sa mission prosélyte : « Mais je ne crains rien de tout cela, [...] pourvu que [...] je remplisse le ministère que j'ai reçu du Seigneur Jésus pour témoigner de l'Évangile de la grâce de Dieu. » Ce n'est donc pas Paul qui a écrit ces mots, mais Luc. Cette liberté prise avec le texte est bien intentionnelle ; il s'agit

certainement de donner de saint Paul l'image la plus complète possible ; écrivant, il est l'organisateur des églises, mais son action de missionnaire, essentielle au développement du christianisme, ne doit pas être oubliée : c'est par elle qu'il a répandu l'espérance, rendant possible le développement de la foi et de la charité au sein des premières communautés chrétiennes, les trois vertus théologiques selon lui. Ce sont ces deux aspects qui font de lui le véritable instigateur du christianisme en tant que religion à vocation de réconciliation universelle et séparée du judaïsme. Par ailleurs, le choix de le montrer écrivant peu de temps avant sa mort, par décapitation, comme porté par la grâce, permet d'insister, d'une manière toute janséniste, sur son héroïsme, ou pour reprendre les mots du théologien Pierre Nicole, sur son « immobilité d'âme parmi cette variété infinie d'accidents et de dangers [...] jointe à la pratique de tous les devoirs de la vertu, sans se démentir jamais en aucun² ». Immobilité d'âme « qu'on n'a jamais vu[e] dans les hommes et que l'on n'y verra jamais, que lorsque Dieu s'emparera de leurs cœurs pour les rendre l'instrument de ses desseins³ ».

L'expression du visage, calme et inspirée, transcrit bien cette grandeur psychologique du treizième apôtre que met en exergue l'iconographie. Le vert et le rouge de ses vêtements symbolisent probablement la renaissance et la vie éternelle d'une part, le martyr de l'autre. Jouvenet réutilisera ces couleurs ainsi que le type physique du saint dans la coupole basse des Invalides, au gré d'une composition toutefois plus dynamique et portée à représenter le missionnaire martyr plutôt que le premier penseur de la chrétienté. De ses attributs, seul le glaive y est en effet représenté, symbole de sa mort par décapitation mais également de l'arme avec laquelle il évangélise, « le glaive de l'Esprit, c'est-à-dire la parole de Dieu ». Le groupe des *putti*, finement exécuté, est réutilisé à l'envers dans *L'Éducation de la Vierge* (1699, Florence, musée des Offices).

1. Antoine Schnapper et Christine Gouzi, *op. cit.*, p. 232-233.

2. Pierre Nicole (1625-1695), *Continuation des essais de morale*, éd. 1741, t. X, p. 43-44.

3. *Id.*, p. 44.



4 ÉCOLE DU SUD DE LA FRANCE, VERS 1680

Une vestale

Huile sur toile
78,5 x 60,3 cm (30 ⁷/₈ x 23 ³/₄ in.)

Ce tableau encore anonyme représente une femme vêtue de la *stola*, vêtement caractéristique des matrones romaines, sorte de voile en laine écrue, qui comporte des manches, attaché à la tunique. Elle tient un feu dans sa main droite et semble se couvrir de sa main gauche. Il pourrait s'agir d'une vestale, jeune prêtresse dédiée au culte du feu sacré de la déesse Vesta, protectrice chaste et immobile des foyers dont le culte remonte aux temps les plus anciens de la Grèce.

Selon la légende, le culte de Vesta aurait été introduit à Rome par Numa, qui aurait fait construire un temple circulaire avec le feu sacré en son centre et aurait choisi des jeunes femmes pour veiller à ce qu'il ne s'éteigne pas. Le nombre de ces vestales varie selon les auteurs et dans le temps. Elles étaient au maximum six. Choisies au sein des meilleures familles romaines entre leur sixième et leur dixième année, elles devaient consacrer trente ans de leur vie au culte de la déesse, principalement à l'entretien du feu sacré, considéré comme le centre de la vie. Leur chasteté était indispensable, essentielle au maintien de la stabilité de la vie sociale. Les catastrophes touchant la société romaine étaient rapidement imputées à leur légèreté ; elles étaient alors punies de mort, précipitées du haut des rochers ou emmurées vivantes. En contrepartie, elles avaient de grands pouvoirs et intervenaient souvent dans les dissensions familiales et les problèmes politiques.

Le côté très hiératique de cette représentation laisse supposer qu'il pourrait aussi s'agir d'une représentation de la déesse elle-même tenant à la main son attribut traditionnel, le feu. Immobile et silencieuse, elle tient le voile qui découvre son sein. Plus qu'une allusion à l'enjeu de la transgression des vestales, ce geste semble évoquer, par l'attitude distante et le regard dénué de séduction, la valeur symbolique et nourricière du sein, évocation du foyer dont elle assure la stabilité. Elle ne paraît pas non plus porter la coiffure tressée caractéristique des vestales. La singularité du visage pourrait aussi faire penser à un portrait de femme en Vesta.

Le tableau semble être l'œuvre d'un artiste du sud de la France, mais n'a pas encore trouvé son auteur. Le type physique un peu déconcertant, large et plein mais sans joliesse particulière, évoque aussi certaines figures de l'artiste liégeois Gérard de Lairese (1641-1711), mais la pose du modèle, son aspect légèrement surexposé devant un fond sombre, les effets de clair-obscur dans les amples drapés rappellent plus l'atmosphère d'artistes du sud de la France, comme Reynaud Levieux (1613-1699). Le peintre a une manière large et présente, les coups de pinceau sont visibles et la matière a une présence charnelle presque antinomique avec la chasteté du sujet. Le réalisme poussé et le jeu du clair-obscur dans les drapés évoquent une manière caravagesque tardive, peut-être influencée par Louis Finson (avant 1578-1617).







5 ANTOINE RIVALZ

Toulouse 1667 – 1735

Allégorie de la force ou de la vertu invincible

Huile sur toile
62 x 49 cm (24 3/8 x 19 1/4 in.)

Historique

Ancienne collection Maurice Bézagu

Bibliographie

Robert Mesuret, « L'âge d'or de la peinture toulousaine : les buts d'une exposition », *Revue du Languedoc*, n° 13, mars 1947, p. 29 ; Robert Mesuret, « La collection du baron de Puymaurin en 1792 », *L'Auta*, 1948, p. 45 ; Robert Mesuret, *Les Miniaturistes du Capitole de 1610 à 1790*, Toulouse, 1956, CCXCII ; Robert Mesuret, *Les Expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, n° 2889 ; Jean Penent, *Antoine Rivalz 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, Paris, Somogy, 2004, p. 198, n° 296, ill.

Expositions

Toulouse, musée des Augustins, *L'Âge d'or de la peinture toulousaine*, 1946, n° 40 ; Paris, musée de l'Orangerie, *L'Âge d'or de la peinture toulousaine*, 1947, n° 23.

Peintre savant et éduqué chez les jésuites, Antoine Rivalz semble avoir été d'abord destiné à une carrière ecclésiastique, avant de suivre la voie tracée par son père Jean-Pierre Rivalz. Celui-ci cumulait les charges d'architecte de la ville de Toulouse et de peintre de l'hôtel de ville ; il fut ainsi le maître de dessin d'artistes toulousains importants, tels que le sculpteur Marc Arcis et le dessinateur Raymond Lafage. Dans l'atelier paternel, Antoine est d'ailleurs très proche de Raymond Lafage, et c'est probablement avec Marc Arcis qu'il se rend

à Paris après 1686. Il y suit, peu de temps mais assidûment, les cours de l'Académie, alors au paroxysme de la querelle théorique de la couleur et du dessin. L'incontournable séjour romain (1690-1700) complète cette éducation française ; son style encore massif et légèrement démonstratif s'affine au contact des grands artistes du classicisme romain tels que Maratta, Luti et Brandi. Dès son retour dans la ville de Toulouse, il bénéficie de plusieurs commandes et reçoit le titre de peintre des capitouls en 1703. Chargé de peindre leurs portraits sous diverses formes, il réalisera aussi tout au long de sa carrière différentes œuvres politiques, peintures, dessins ou gravures, chroniques de la ville ou du royaume. Il est également à l'origine de la création de l'académie de Toulouse, école du dessin d'après le modèle vivant.

Longtemps confondue dans les sources anciennes avec une des versions du saint Guillaume d'Aquitaine¹, toutes deux dans des collections toulousaines, cette allégorie a été rapprochée par Jean Penent, dans sa monographie *Antoine Rivalz. Le Romain de Toulouse*, d'un dessin représentant une allégorie de la paix². Il suggère que les deux œuvres puissent être liées à la réalisation d'un projet décoratif allégorique sur le thème de la guerre et de la paix, ou plus vaste. Il les date de la période du retour à Toulouse, soit après le séjour romain, entre 1700 et 1715, c'est-à-dire au début de sa véritable carrière. En reconnaissant la lance, le heaume et l'écu comme les attributs de Pallas dans l'allégorie de la « vertu invincible » décrite par Cesare Ripa, il interprète ce guerrier comme une allégorie de la guerre.



On pourrait cependant y voir aussi une allégorie de la force, que Ripa dote des mêmes attributs, avec un bouclier orné d'un lion combattant un sanglier. L'utilisation de la croix de saint Georges sur l'écu, croix qui fut adoptée par les croisés français dès le XII^e siècle, puis par les Anglais lors de la guerre au pays de Galles au XIII^e siècle, n'est pas habituelle. Ce blason, que l'on peut lire comme d'or à croix de gueules, est celui de la famille Lordat, originaire du comté de Foix, dont les trois branches possédaient des seigneuries autour de Toulouse, les trois plus importantes étant celles de Cazenove, de Castagnac et de Bram. Le château de Castagnac, à côté de Toulouse, porte ces armes sur sa façade est, et la ville de Bram en a également hérité. On peut donc aisément imaginer que Rivalz a réalisé ce tableau, peut-être un décor complet, pour l'une ou l'autre des trois branches de la famille. Les références aux allégories de la force et de la vertu alliées aux armes familiales sur l'écu servent la glorification de la famille selon une tradition décorative bien établie.

De manière générale, Rivalz, peintre des capitouls, était familiarisé avec l'iconographie médiévale. Il avait en effet été chargé pour les *Annales de la ville de Toulouse* de Germain de Lafaille³ de donner des dessins, destinés à la gravure, reproduisant des peintures à caractère historique du Moyen Âge à la Renaissance ainsi que des miniatures et des enluminures des *Annales manuscrites*⁴.

Dans la série des femmes illustres, qu'il réalise à la même époque, vers 1710-1715, on retrouve le dynamisme des figures et des draperies ainsi que l'utilisation du bleu et du rouge orangé. Grand coloriste, Rivalz sait opposer les couleurs chaudes aux froides et éclairer la scène par les broderies d'or de la tunique, traitée par un pinceau à la fois allusif et minutieux qui rappelle celui de *Litorius vaincu par le roi Théodoric mené captif à Toulouse*⁵, réalisé quelques années auparavant, en 1705. La vivacité des couleurs participe au dynamisme de la composition qui, malgré la démonstration de sa

connaissance de l'antique et de la « belle nature » des maîtres classiques, ne peut brider le mouvement baroque qui l'anime.

Comme dans la série des femmes fortes, l'influence de la sculpture est évidente : la position assise est stable mais le pied dépassant légèrement du socle et les genoux avançant vers les spectateur rappellent, dans leur mouvement, les sculptures de Michel-Ange pour les tombeaux de Julien et de Laurent de Médicis dans l'église San Lorenzo à Florence. Le traitement des chairs, à travers lesquelles on devine les veines, ainsi que des lèvres humides et des yeux brillants permet de pousser encore plus loin l'illusion et donne à la figure une véritable présence.

La monumentalité, malgré la taille ordinaire de la toile, ainsi qu'un sens particulier du volume et de la dimension sont caractéristiques de l'artiste, précisément à cette période. Ce sont ces particularités qui ont fait dire à Marco Benefial (1684-1764) à propos de Rivalz qu'« il faisoit de grands tableaux sur de petites toiles⁶ ».

1. Jean Penent, *Antoine Rivalz. Le Romain de Toulouse*, Toulouse, musée Paul-Dupuy, Paris, Somogy, 2004, p. 229, n° 422, ill.

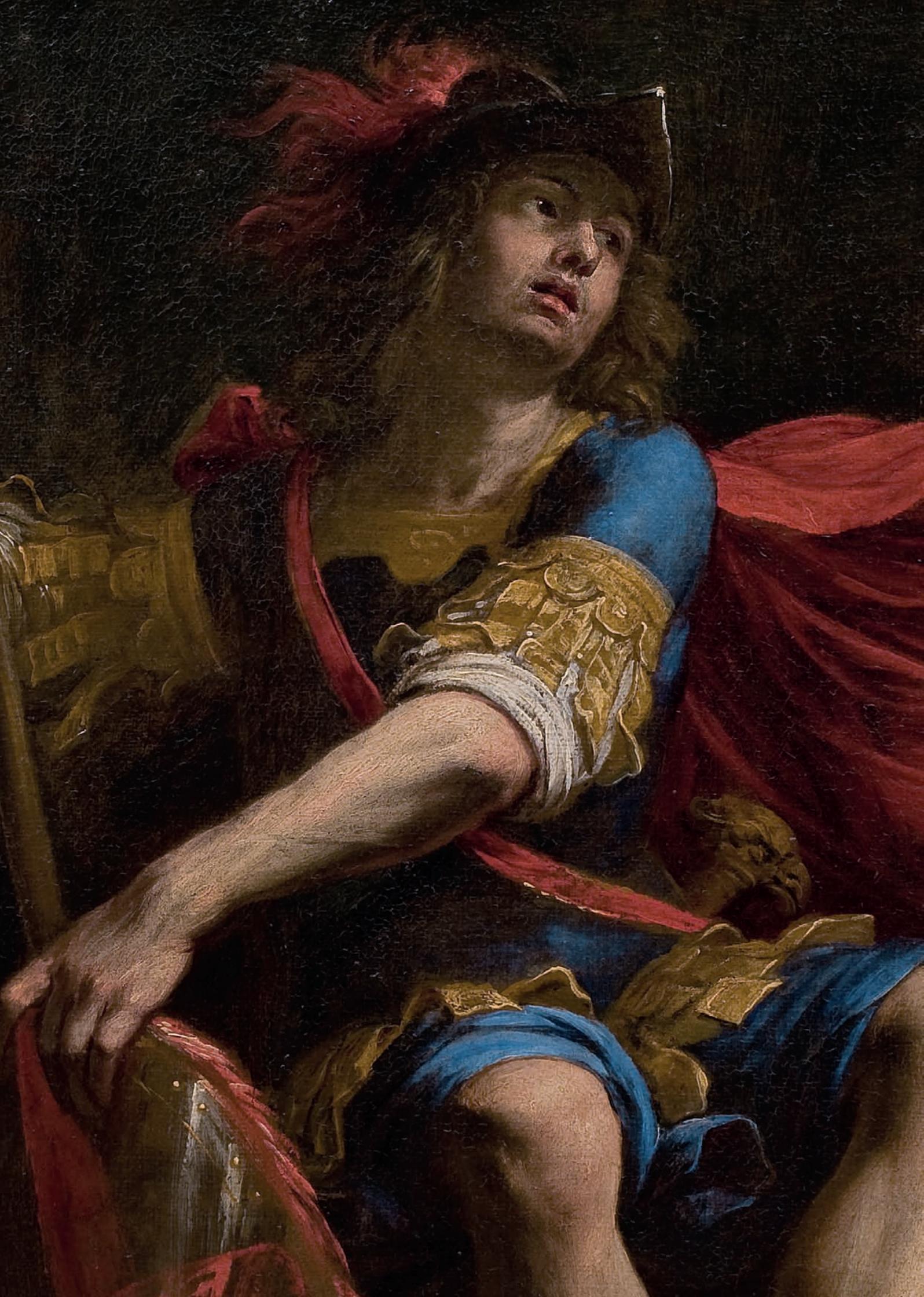
2. *Id.*, p. 197, n° 295, ill.

3. Germain de Lafaille, *Annales de la ville de Toulouse*, 2 vol., Toulouse, 1687-1702.

4. Les *Annales manuscrites* sont un fonds particulier des archives municipales de la ville de Toulouse, composé de douze livres tenus de 1295 à 1787 dans lesquels est consignée l'histoire de la ville, illustrée par des enluminures.

5. Toulouse, musée des Augustins, inv. 226.

6. Pierre Rivalz, *Analyse des différents ouvrages de peinture, sculpture et architecture qui sont dans l'hôtel de ville de Toulouse*, Toulouse, 1770, p. 28-29.



6 HYACINTHE RIGAUD

Perpignan 1659 – Paris 1743

Portrait de Jean-Baptiste Magnanis (1674-1741), secrétaire du duc de Vendôme

Huile sur toile

92 x 73,5 cm (35 3/4 x 28 3/8 in.)

Historique

Commandé par le modèle à l'artiste en 1709 et payé 300 livres

Mathilde Bellaud-Dessalles, Béziers, vers 1919 (selon Jean Roman)

Collection privée, Béziers

Bibliographie

Hendrick van Hulst, « Catalogue de l'œuvre gravé du sieur Hyacinthe Rigaud [...] », *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et de sculpture*, Paris, t. II, 1854, p. 188 ; Jean Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, 1919, p. 145 : « M^r Magnanis, secrétaire de M^r le duc de Vendôme, natif de Perpignan. Grand buste avec une main. Tout original [...] 300 [livres] » ; Claude Colomer, « Hyacinthe Rigaud 1659-1743 », *Connaissance du Roussillon*, 1973, p. 67 ; Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud, le peintre des rois*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, p. 241

Œuvre en rapport

Gravé en buste sans date selon Hulst, *op. cit.*, 1854, p. 188

Inédit et connu seulement par la mention qu'en fit Rigaud dans ses livres de comptes pour l'année 1709, ce portrait de Jean-Baptiste Magnanis fut localisé par Jean Roman en 1919¹. Le modèle – l'orthographe de son nom varie selon les sources entre Magnanis, Magnani, Magnianis, etc. – est présenté dans les mémoires du chevalier de Quincy comme

le secrétaire et « compagnon de débauche » de Louis-Joseph de Bourbon, duc de Vendôme², lui-même un personnage peu ordinaire peint par Rigaud en 1698³. On le retrouve dans les *Mémoires* de Saint-Simon, qui raconte sa jalousie alors qu'à Parme le duc de Vendôme s'était attaché le courtisan Alberoni : « La jalousie s'y mit au point que, s'étant querellés dans une marche, Magnani le courut à plus de mille pas à coups de bâton à la vue de toute l'armée⁴. » Le duc de Vendôme lui légua une pension⁵ grâce à laquelle il acheta une charge de conseiller et secrétaire du roi en 1719⁶, dont les documents d'archives donnent ses date et lieu de naissance exacts. Il fut anobli la même année et s'installa à Narbonne, où il fut accepté comme « citoyen » le 7 décembre 1722. Il continua d'exercer ses fonctions de secrétaire royal à Paris jusqu'en 1741⁷.

Portraitiste incontournable de la noblesse comme de la bourgeoisie et, dès 1694, de la monarchie avec le *Portrait de Louis XIV en armure* (Madrid, Prado) puis en 1701 le *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* (Paris, musée du Louvre), enfin en 1715 et 1730 ceux de *Louis XV en costume royal* (Versailles, Musée national du Château), Hyacinthe Rigaud dirigeait un atelier considérable afin de pouvoir répondre le mieux possible à une demande incessante. Il a consigné dans ses livres de comptes la majorité des portraits réalisés ainsi que leurs prix, qui étaient fixes et dépendaient du type de commande : en buste, avec ou sans main, assis, en pied. Pour un portrait en buste, le prix le plus haut jusqu'en 1695 était de 300 livres. À partir de 1715, il s'élevait à 600 livres.





▲ Fig. 1 Hyacinthe Rigaud, *Portrait d'homme*, collection privée.

Les 300 livres demandées à Jean-Baptiste Magnanis pour son portrait restent, en 1709, un prix important. C'est d'ailleurs l'un des tableaux les plus chers de l'année, à l'exception des portraits en pied du marquis de Cassion, du marquis de Seignelay, de Girardo de Champcourt, de M. d'Arménonville et du duc et de la duchesse de Mantoue, pour chacun desquels il exigea 500 livres. Ceci s'explique par la nouveauté de la posture, inventée à l'occasion de ce portrait, ainsi que l'explique la mention « tout original » dans les livres de comptes. L'année suivante, Rigaud rémunéra de 24 livres l'un de ses meilleurs assistants, François Bailleul, dans son atelier de 1701 à 1714, pour l'exécution des habits et de la main⁸. Après examen de l'œuvre, Stéphan Perreau confirme que Rigaud a, selon son habitude, peint le visage sur sa préparation rouge, puis la main après avoir esquissé la draperie. C'est Bailleul qui, en s'appuyant sur l'esquisse du maître, dont on distingue des traits dans le haut du drapé, a réalisé l'habillement. Enfin,

Rigaud a achevé l'œuvre avec la perruque et les dentelles, dans lesquelles on reconnaît la finesse habituelle de son pinceau. Ce partage des tâches était habituel dans l'atelier si fréquenté et si efficacement organisé qui était le sien. Les livres de comptes contiennent assez soigneusement les sommes versées à ses collaborateurs en paiement de leurs interventions ou de leurs travaux de copie.

En buste, avec sa perruque flottante et un somptueux manteau de velours, bordé d'or et doublé de brocard, notre modèle inaugure une formule qui sera de plus en plus utilisée par le peintre au XVIII^e siècle. Plus intime et plus simple que celle du portrait assis ou en pied, cette formule en buste est aussi moins coûteuse et sera donc celle des petits-bourgeois et des gentilshommes, selon Stéphan Perreau⁹. Cependant, la grande noblesse ne rechignera pas à l'utiliser, en plus des grands portraits d'apparat : magnifiée par la beauté des habillements et la

noblesse des poses, elle trouvera son équilibre parfait entre l'ostentation et la décontraction avec le *Portrait du chevalier Lucas Schaub de Bâle* en 1722 (Bâle, Kunstmuseum) ou le *Portrait de Laurent Mazade* en 1732 (collection privée).

Par commodité et afin de proposer à ses clients des formules moins coûteuses, Rigaud mit au point le processus des « habilllements répétés », ces postures et costumes que l'on réutilise d'une composition à l'autre en changeant simplement les couleurs et quelques détails d'accessoire ou de fond. Ainsi, il reprend dans un autre portrait, daté autour de 1710-1720 (collection privée), exactement la même pose et le même manteau (fig. 1). Il change les couleurs et substitue un fond sombre au paysage de notre tableau qui, plus évoqué que représenté, permet à l'artiste d'opposer le bleu du ciel au rouge du manteau. Dans ces deux portraits, Rigaud puise probablement l'idée de la perruque flottante et du drapé majestueux dans le portrait de Louis XIV sculpté par le Bernin, connu et admiré de tous depuis sa réalisation en 1665. Par la référence au célèbre modèle royal la discrète formule du portrait en buste s'élève au rang d'effigie et s'imprègne de la grandeur du règne qui est en train de s'achever. Très vite, le manteau opulent glissera plus bas dans le dos et s'entrouvrira afin de laisser apercevoir dentelle et gilets, évolution qui reflète l'assouplissement gagnant la cour et toute la société dès les premières années de la Régence.

Rigaud aime l'alliance du rouge et du jaune, comme il l'écrira un peu plus tard à Gaspard de Gueidan à propos de l'élaboration de son portrait en avocat général du Parlement : « Le damas jaune est une couleur qui se lie parfaitement avec le rouge et le noir¹⁰. » Ici, il s'agit de brocard d'or et non de damas jaune, mais le principe reste le même : juxtaposer deux couleurs de même tonalité et les confronter à une ou deux autres couleurs de tonalité opposée. Ainsi, par leur froideur, le bleu du ciel et le blanc des linges rehaussent le rouge et le doré du manteau. Ce sont aussi les couleurs qu'il avait

retenues pour le grand portrait de Marguerite Le Bret de La Brisse, comtesse de Selles, future épouse de Gaspard de Gueidan, en 1712.

L'année de réalisation de ce tableau, le 17 juin, Rigaud devient « noble citoyen de Perpignan¹¹ », anoblissement qui sera entériné par Louis XV en 1723 « tant en considération de la réputation qu'il s'était acquise dans son art, que pour avoir eu l'honneur de peindre la maison royale jusqu'à la quatrième génération¹² ». Enfin, le roi lui accordera le titre de chevalier de l'ordre de Saint-Michel en 1727, véritable accomplissement pour tout peintre courtisan.

Nous remercions Stéphan Perreau pour l'aide qu'il nous a apportée dans l'élaboration de cette notice, et notamment pour ses précieuses informations concernant Jean-Baptiste Magnanis. Le tableau sera inclus dans la réédition de sa monographie sur l'artiste, prévue en 2012.

-
1. Jean Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, p. 145, note 4 : « Existe en peinture originale chez Mme Bellaud-Dessalles à Béziers. »
 2. Mémoires du chevalier de Quincy, t. II, 1703-1709, Paris, Librairie Renouard, publié par Léon Lecestre, p. 26
 3. Paiement inscrit dans ses livres de comptes en 1698. Jean Roman, *op. cit.*, p. 63, 68, 69, 74, 76, 77.
 4. Saint-Simon, *Mémoires*, Gallimard, 1990, vol. 1, p. 111.
 5. Testament du duc de Vendôme. Paris, Bibliothèque nationale, manuscrit Glairambault 1160, fol. 106 : « A. M. Magnani, mon secrétaire, autres six mille francs de pension annuelle sa vie Durant. »
 6. Christine Favre-Lejeune, *Les Secrétaires du roi de la grande chancellerie de France. Dictionnaire biographique et généalogique (1672-1789)*, Paris, 1986, t. I, p. 877, 912, 1149.
 7. *Almanach royal*, Paris, 1722, p. 94.
 8. Jean Roman, *op. cit.*, p. 155.
 9. Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud, le peintre des rois*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, p. 179.
 10. Lettre de Hyacinthe Rigaud à Gaspard de Gueidan du 19 janvier 1724, Stéphan Perreau, *op. cit.*, p. 125.
 11. Cette possibilité reconnue à la ville par un ancien privilège accordé par Marie d'Aragon en 1449 avait été maintenue en 1702 par une lettre patente.
 12. Arrêt du Conseil d'État, Paris, Bibliothèque nationale : dossiers bleus (567) dans Stéphan Perreau, *op. cit.*, p. 48.

7 JEAN RESTOUT

Rouen 1692 – Paris 1768

La Cène

Huile sur toile
109 x 159 cm (42 7/8 x 62 5/8 in.)

Historique

Sotheby's, Monaco, 20 juin 1987, lot 655, ill.
Acquis par le propriétaire actuel

Bibliographie

Christine Gouzi, *Jean Restout (1692-1768), peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthema, 2000, p. 51, 221, P. 43, ill.

Au cours de sa carrière, Jean Restout peignit plusieurs tableaux ayant pour thème la Cène. Le premier était un carton de tapisserie, commencé par son oncle et maître Jean Jouvenet (1644-1717) en 1711, que Restout termina en 1723¹ (fig. 1). Le deuxième et le troisième furent sans doute exécutés à peu de temps d'intervalle, au début des années 1740 : l'un pour l'abbaye de Saint-Victor à Paris, l'autre peut-être pour le roi, en 1744². Entre-temps, l'artiste avait réalisé cette toile, très proche du modèle de Jouvenet et qui doit donc dater de la fin des années 1720 ou du début des années 1730.



▲ Fig. 1 *La Cène*, tapisserie de la Manufacture des Gobelins, d'après le carton de Jean Jouvenet et Jean Restout, Paris, Mobilier national.

Son commanditaire n'est pas connu, mais les mesures du tableau incitent à penser qu'il s'agissait d'un « curieux », peut-être désireux de l'intégrer dans sa collection ou d'en orner un oratoire privé. Le caractère inachevé des deux personnages aux extrémités du tableau pourrait faire croire qu'il s'agit d'un *modello*. Mais on ne connaît de Restout aucune esquisse préparatoire de cette taille et on peut donc considérer cette œuvre comme achevée.

Son motif suit celui imaginé par Jouvenet pour *La Cène* de 1711 et pour un autre tableau de même sujet, exposé au Salon de 1704³, où les disciples sont à demi couchés, et non assis. Restout modifie cependant plusieurs éléments : il ajoute une bourse dans la main de Judas, insistant ainsi sur sa trahison. Jean et Pierre, qui entourent le Christ, sont inversés par rapport à la toile de Jouvenet : Restout préfère la représentation traditionnelle, fixée par Philippe de Champaigne dans sa *Cène* peinte pour Port-Royal en 1648. Jean, le disciple préféré, est à la droite du Christ et se penche vers lui ; Pierre est à gauche. Comme chez Champaigne, Jean est vêtu de vert, qui signifie la renaissance et, par-delà, la vie éternelle, Pierre du bleu marial, symbole de l'Église, Jacques le Mineur, à droite, de vert et de rouge, et Judas de jaune, couleur exprimant sa trahison. Quant au vêtement du Christ, il réunit le rose, dérivé de l'écarlate des plaies de la Passion, et le bleu, évoquant cette fois le Ciel. La vue frontale, également héritée de la *Cène* de Champaigne, permet de représenter tous les apôtres et d'insister sur leur surprise, au moment où Jésus leur annonce sa Passion (Évangile de Luc 22, 19-20). Toute la différence entre le style du XVII^e siècle et celui du



xviii^e siècle apparaît ainsi : les attitudes sont chez Restout plus mouvementées, les visages extatiques et les drapés très animés.

Le tableau a sans doute été restauré (peut-être dès le xix^e siècle), et certaines parties ont été un peu affadies ; des retouches sont visibles dans certains visages. Mais la manière de Restout est décelable en de nombreux endroits, exécutés avec brio : les mains envolées des apôtres, l'expressivité très travaillée de leurs visages (le profil de Judas, très découpé, aux arcades sourcilières enfoncées, exprime subtilement sa fausse surprise et sa trahison) ; les drapés aux plis cassés des deux apôtres du premier plan, qui assurent la stabilité de la mise en page ; le léger décentrement de la composition enfin, qui permet de l'animer sans lui faire perdre sa cohérence. Ajoutons que Restout est ici à son meilleur dans le maniement des couleurs : toutes sont subtilement rompues et se marient selon des dissonances réfléchies, qui créent un effet proche des dissonances harmoniques, expérimentées à la même époque dans la musique baroque.

Christine Gouzi

-
1. Détruit en 1918 au musée d'Amiens ; connu par une photographie ancienne.
 2. Le premier est perdu depuis la Révolution, le deuxième se trouve au Snite Museum of Art (Indiana). Pour tous ces tableaux, voir Christine Gouzi, *Jean Restout (1692-1768), peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000, p. 202, 235, 271-272 et 273.
 3. Tableau perdu, connu par un dessin conservé au Museum der Bildenden Künste de Leipzig. Voir Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet et la Peinture d'histoire à Paris*, éd. augmentée par Christine Gouzi, Paris, Arthena, 2010, p. 265 et 350.



8 ANNE VALLAYER-COSTER

Paris 1744 – 1818

Nature morte à la brioche

Huile sur toile

38,3 x 46 cm (15 1/8 x 18 1/8 in.)

Signé et daté sur le châssis : *Mlle Vallayer / 1774*

Signée et datée 1774 sur le châssis, cette *Nature morte à la brioche* appartient au début de la carrière d'Anne Vallayer-Coster, qui, en quelques années à peine, sous l'égide de Joseph Vernet mais surtout en étudiant les œuvres de Jean-Baptiste Chardin, se perfectionna dans l'art de la nature morte de manière spectaculaire. Entre ses premiers tableaux connus, *Nature morte au jambon* (Bâle, collection privée, 1763-1765) ou *Nature morte à la verseuse d'argent* de 1767 (Angleterre, collection privée) et le niveau de compétence qu'elle atteint lors de sa présentation devant l'Académie royale de peinture et de sculpture le 28 juillet 1770, les progrès accomplis sont sidérants. C'est sans la moindre hésitation qu'elle sera agréée et reçue ce même jour, privilège rarement accordé et marque de reconnaissance d'un talent incontestable. Sa simple réception à l'Académie est en soi un exploit, le nombre de femmes admises étant limité à quatre depuis 1757. Elle y retrouve Mme Vien et l'épouse du portraitiste suédois Roslin, Marie-Suzanne Giroust, qui sera admise un mois plus tard. Élisabeth Louise Vigée-Lebrun et Adélaïde Labille-Guiard seront reçues en 1783.

Pendant les quinze premières années de sa carrière, elle a repris et décliné à de multiples reprises le thème des repas frugaux emprunté à Chardin : des nourritures simples sont mêlées à des pièces de vaisselle et posées sur un traditionnel rebord de pierre. Elle utilise des teintes sourdes et une touche « heurtée », c'est-à-dire qui compose les objets par touches de couleur juxtaposées de telle sorte qu'il faut s'éloigner un peu pour voir l'objet. Dans le fond sombre, les coups de brosse sont visibles, de manière à faire

vibrer l'atmosphère. La bouteille est identique à celle de la *Nature morte au jambon, bouteille et radis* de 1767 (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie). La simplicité de la composition rappelle celle de *La Soupière blanche* (Paris, collection privée, 1771) ou de *Brioche, fruits et légumes* (Stockholm, Nationalmuseum, 1775).

Proche de certaines des compositions du tout début de sa carrière, comme celles qui, aujourd'hui perdues, ont été utilisées pour la tapisserie (musée Nissim de Camondo, d'après deux tableaux de 1766), cette *Nature morte à la brioche* témoigne de la volonté de l'artiste de revenir à Chardin, de se confronter encore aux bases de la nature morte, alors même qu'à cette époque elle a déjà produit parmi ses plus impressionnantes compositions de coquillages et d'instruments de musique. C'est à ce prix qu'elle fut considérée comme « incomparablement la première pour les choses inanimées¹ », genre que la critique ne lui pardonnera pas d'avoir quitté pour s'essayer au portrait.

1. Dupont de Nemours, Pierre-Samuel, « Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779 adressées par Dupont de Nemours à la Margravine Caroline-Louise de Bade », publiée par Karl Obser, *Archives de l'art français*, nouv. pér. 2, 1908, p. 27.



9 FLEURY FRANÇOIS RICHARD DIT FLEURY-RICHARD

Lyon 1777 – Ecully 1852

L'Artiste dans son atelier

Huile sur panneau

24,6 x 20,2 cm (9 5/8 x 8 in.)

Inscrit dans l'écusson : *Laissez dire et faites bien*

Exposition

Possiblement Paris, Salon de 1804, n° 379

Originaire de Lyon où il étudia à l'école de dessin, Fleury-Richard arriva à Paris en pleine Terreur, la veille de l'exécution de Madame Élisabeth, après avoir été témoin du siège de Lyon (d'août à octobre 1793) et des massacres qui suivirent. Ce n'est qu'en 1796 qu'il entra dans l'atelier de Jacques-Louis David, où il retrouva son compatriote Pierre Révoil (1776-1842), rencontra le comte de Forbin (1777-1841) et François Marius Granet (1775-1849). Comme eux, il fut très frappé par le musée des Monuments français créé par Alexandre Lenoir en 1795, qui regroupait les œuvres saisies et préservées pendant la Révolution. Après l'exposition au Salon de 1802 de son tableau *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*¹, il devint le chantre de ce « genre mixte entre l'histoire et l'anecdote » selon les mots de Dominique Vivant Denon, souvent classé dans le « genre anecdotique » par ses contemporains, qui ne sera appelé « peinture troubadour » qu'au xx^e siècle, en référence au genre littéraire de

la poésie troubadour qui se développe à la même époque².

Associant l'intimisme de la peinture hollandaise, très appréciée par les collectionneurs

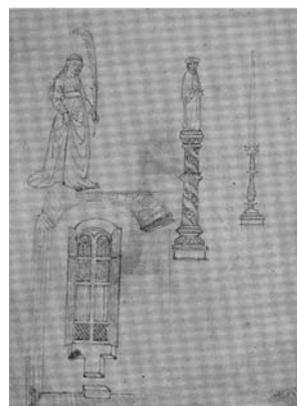


◀ Fig. 1 Fleury-Richard, *L'Artiste dans son atelier*, collection privée.

parisiens et lyonnais, à un sujet historique et moral puisé dans l'histoire de France, il surprit le public et fit dire à David : « Qu'est-ce que c'est que cela ? Ce n'est pas de la peinture comme tout le monde fait ! Ça ne ressemble à personne, c'est aussi nouveau d'effet que de couleur³. » Ce genre nouveau ne perdura qu'une vingtaine d'années avant d'être éclipsé par les artistes de la génération romantique.

En 1804, Fleury-Richard expose *L'Artiste dans son atelier*, dont la composition n'a longtemps été connue que par un dessin conservé dans une collection privée (fig. 1) et par la description qu'en donne l'auteur de la *Lettre impartiale sur les expositions de l'an XIII* : « Regardez ce peintre dans son atelier, il dessine à la clarté qui passe à travers cette étroite croisée gothique, pratiquée dans l'épaisseur du mur. Ces verres de diverses couleurs, dans le haut, rendent le jour du bas plus piquant. Là derrière ces rideaux verts, voyez ces tableaux, ces châssis accumulés ; ils nous promettent de nouveaux chefs-d'œuvre. Cette colonne, elle supporte un écusson... c'est toi, Richard ! car c'est celui de Charles VII. » Les dimensions de ce tableau ne sont connues

que par le catalogue des œuvres de Fleury-Richard dressé par Jean-Baptiste Dumas en 1839⁴ : 11 pouces par 8, que madame Chaudonneret convertit en 30 cm par 22 dans



◀ Fig. 2 Fleury-Richard, *Études*, collection privée.





son catalogue. Les dimensions légèrement inférieures de notre tableau suggèrent qu'il peut s'agir d'une esquisse ou d'un *ricordo*. On peut aussi envisager que ces dimensions nous soient parvenues de manière approximative et que notre tableau soit celui du Salon.

Le peintre Fleury-Richard s'est donc représenté dessinant près d'une fenêtre. Son identité, attestée par l'inscription portée au dos du dessin « Fleury-Richard dessinant, par lui-même », est confirmée par la comparaison avec son autoportrait dans *Le Peintre et sa Famille* (collection privée), exécuté quelques années plus tard, à la naissance de son fils Louis, en 1817 ; on reconnaît la silhouette élancée, coiffée et habillée de la même façon mais tenant cette fois-ci une palette à la main.

L'atelier est imaginaire, certainement idéalisé. À cette époque, Fleury-Richard partage un atelier avec Révoil dans l'ancien couvent des Feuillantines, derrière le Luxembourg, bâti au XVII^e siècle et qui n'avait rien de médiéval. Il s'agit donc d'une sorte de transposition de lui-même, habillé selon la mode de ce début de XIX^e siècle, avec ses toiles, son chevalet partiellement dissimulé derrière la tenture verte, un tabouret et même deux cadres dorés contemporains, dans un décor médiéval proche de ceux qu'il élabore pour installer ses personnages. La fenêtre à vitraux auprès de laquelle il est assis est un motif récurrent dans son œuvre ; l'usage lui en a peut-être été inspiré par les vitraux de la salle du XIII^e siècle du musée des Monuments français. Celle de ce tableau semble avoir été copiée d'après un modèle réel ; elle figure dans l'un des carnets de croquis (fig. 2) dont l'artiste se servait entre 1802 et 1804. Parmi des dessins préparatoires aux tableaux de cette époque, se trouvent beaucoup d'études d'après des sculptures du musée des Monuments français, mais aussi d'après Raphaël, Poussin, l'antique ou d'après des miniatures. Sur le même folio figurent également deux études de sculpture, dont l'une juchée sur une colonne rappelle celles qui, dans le tableau, encadrent la fenêtre. L'usage de la fenêtre témoigne aussi de son goût pour la peinture hollandaise et rappelle les tableaux de Gerard Dou, notamment celui de *La Femme*

*hydropique*⁵, très apprécié à l'époque. Elle permet d'éclairer la scène de manière naturelle et vraisemblable mais aussi de faire le lien avec l'extérieur ; elle est le plus souvent ouverte et laisse apercevoir des détails du paysage. Dans ce tableau, au contraire, la fenêtre est fermée, et l'on n'aperçoit qu'un ciel presque blanc et le sommet de collines juste perceptibles.

De l'école hollandaise, et plus particulièrement de l'école de Leyde, il a également pris le goût d'une peinture lisse et soignée. Cependant il garde toujours à certains endroits, et particulièrement dans ses premières œuvres, une facture plus vibrante, presque inachevée, certainement issue de ses années d'apprentissage avec David. C'est le cas ici dans la voûte dont l'aspect minéral est rendu par une touche plus libre et plus visible.

Plus que son autoportrait, c'est cette mise en scène de l'artiste transposé dans un monde idéal disparu qui révèle sa personnalité profonde ainsi que le malaise et la sensation de perte qu'il partage avec toute une partie de la société, profondément traumatisée par la tourmente révolutionnaire. Le succès immense de Fleury-Richard, collectionné par l'impératrice Joséphine puis par la reine Hortense, ne sera pas suffisant pour le stimuler ; le catalogue de ses œuvres peintes ne dépasse pas quarante numéros et il ne travaille déjà presque plus à partir de 1814, fatigué par une maladie nerveuse. Il participe au Salon en 1824 pour la dernière fois, puis se consacre à sa collection de mobilier Renaissance et à sa maison d'Écully, dans laquelle il fait « construire un atelier éclairé par un ciel ouvert et [se plaît] à le décorer [lui-même] dans le style de la Renaissance⁶ ».

1. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

2. L'expression aurait été utilisée pour la première fois par Louis Dimier, qui en 1914 les décrivit comme des illustrateurs de livres et de poésies de « style troubadour ».

3. Marie-Claude Chaudonneret, *La Peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980, p. 52.

4. Jean-Baptiste Dumas, *Histoire de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 1839, t. 2, p. 109.

5. Paris, Louvre, inv. 1213.

6. Marie-Claude Chaudonneret, *op. cit.*, p. 55.

10 MARIE-ANNE-JULIE FORESTIER

Paris 1782 – après 1843

Le Médecin Philippe Pinel (1745-1826) avec sa femme Jeanne et ses fils Scipion et Charles

Huile sur toile

146 x 114 cm (57 1/2 x 44 7/8 in.)

Monogrammé F. M. a. et daté 1807 en bas à droite

Historique

Donné à Scipion Pinel à l'occasion de son mariage (contrat de mariage du 8 mars 1824, AN minutier central, étude LXXXIV, liasse 830)

Resté chez les descendants des modèles jusqu'à présent

Ce portrait inédit du médecin Philippe Pinel avec sa famille est une redécouverte importante, aussi bien à l'égard de Julie Forestier, première fiancée d'Ingres dont l'œuvre reste pour la majeure partie à découvrir, qu'en ce qui concerne l'iconographie rare du modèle.

Peintre et musicienne, Julie Forestier fut l'élève de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), ainsi que de Jacques-Louis David, selon Henry Lapauze. Cet historien fut le premier à étudier l'épisode des fiançailles de Julie Forestier avec Ingres grâce à la découverte qu'il fit, chez les descendants du peintre, de diverses lettres ainsi que du manuscrit d'une nouvelle autobiographique de Julie Forestier, *Emma ou la fiancée*¹. En 1977, Hans Naef contribua fortement à enrichir notre connaissance par la publication d'un bon nombre de documents d'archive et par la biographie allant de 1782 à 1836 qu'il établit².

Sa relation amoureuse avec Ingres en fait, selon Georges Vigne, son « premier élève historique³ ». Le peintre est familier de la maison des Forestier depuis au moins 1804 et entretient avec Charles-Pierre-Michel Forestier et son épouse Marie-Jeanne-Julie Sallé, les parents de Julie, des rapports presque filiaux. Le père de Julie est alors avocat au Parlement de Paris, et sa mère descend de l'avocat et juriste

Jacques-Antoine Sallé (1712-1778), auteur de plusieurs ouvrages de droit mais également proche de l'abbé Gougenot, qui était associé honoraire de l'Académie royale de peinture et de sculpture. En juin 1806, alors qu'il vient de demander la main de leur fille, Ingres est sommé de partir pour Rome afin d'effectuer le séjour d'étude à la villa Médicis qu'il avait gagné en 1801 en remportant le prix de Rome, mais qu'on n'avait pas pu lui accorder jusqu'alors faute de moyen. Le mariage est donc repoussé à son retour, et le peintre quitte Paris en septembre 1806. Avant son départ, il fait le portrait de la famille Forestier (fig. 1)⁴ ; Julie y est représentée debout, près de son clavecin, entourée de ses parents assis ; son oncle, Joseph Armand Sallé, et la domestique, Clotilde, qui fera passer secrètement la correspondance entre les fiancés séparés, sont à l'arrière-plan.

D'après ce portrait de famille, il dessine celui de Julie, intime et raffiné, sur vélin rehaussé d'aquarelle (fig. 2)⁵, qu'il évoque dans deux de ses lettres : « J'ai relu cent fois cette charmante écriture au crayon ; je vais continuellement de [votre] lettre au portrait.



▲ Fig. 1 Ingres, *La Famille Forestier*, Paris, musée du Louvre, RF 1450.







▲ Fig. 2 Ingres, *Portrait de Julie Forestier*, Paris, Fondation Custodia, inv. n° 2004-T.32.

Il me semble vous voir, je vous parle, mais, hélas ! vous ne me répondez pas. » Et : « Éloigné de vous de quatre cents et plus de lieux (*sic*), vous me promettez d'être un peu plus calme, votre charmant portrait me dit un joli "oui" pour vous, j'en suis fou, c'est mon plus bel ouvrage⁶. »

À Rome, Ingres est particulièrement atteint par les critiques acerbes que reçurent les tableaux de la famille Rivière et son *Napoléon sur le trône impérial* exposés au Salon de 1806. Submergé par les richesses de la ville, il traverse une période de doute artistique. De reproches en malentendus, sa relation épistolaire avec le père de Julie se détériore et il finit par rompre en juillet 1807 au motif qu'il ne peut ni ne veut quitter Rome avant la fin des six années de pension réglementaires. Il y resta en réalité treize ans et Julie ne s'en remit jamais. Elle ne se maria pas, et la maladie de son père, frappé de paralysie en 1812, ainsi que la diligence qu'elle mit à aider sa mère à le soigner l'éloignèrent certainement de la peinture pour quelque temps. Comme elle l'écrivit dans *Emma*, « la culture des arts ne lui rappelait que des souvenirs douloureux⁷ ». Elle continua néanmoins à exposer épisodiquement au Salon jusqu'en 1819. Le décès de ses deux parents, successivement en 1813 et 1816, la plaça dans un grand dénuement, ce qui la poussa

certainement à ouvrir un atelier de peinture et à chercher des commandes, apparemment sans grand succès puisqu'elle dut solliciter plusieurs aides auprès de l'administration des Beaux-Arts⁸. Son atelier est répertorié et localisé par Guyot de Fère au n° 8 de la rue Royale-Saint-Honoré dans son *Annuaire des artistes français* de 1833-1834, et peut-être encore en 1843 sous le nom de Mlle Foirestier (*sic*), « grande rue de Paris, 167, Belleville » dans les « Listes générales et demeures d'artistes » de sa *Biographie des artistes français contemporains* de 1843.

L'œuvre peint de Julie Forestier est surtout documenté par la mention des tableaux qu'elle exposa aux Salons de 1804, 1810, 1812, 1814 et 1819⁹. Aucun d'eux n'a été retrouvé à ce jour. On peut lui attribuer avec certitude la copie d'un autoportrait d'Ingres (fig. 3) exécuté à la demande de celui-ci, aujourd'hui au musée de Montauban. Elle était destinée à être envoyée au père d'Ingres qui manifesta son appréciation dans une lettre du 9 août 1807 : « Quoi que j'attendisse beaucoup de talent de Mademoiselle votre fille, je puis dire qu'il surpasse l'idée que j'en avais conçue... Qui copie de cette manière doit certainement composer avec génie¹⁰. » Un autre portrait du poète chartrain Nicolas François Guillard, signé de Julie Forestier



▲ Fig. 3 Julie Forestier, *Autoportrait d'Ingres*, Montauban, musée Ingres.



et daté de 1811, est conservé au musée de Chartres. D'une facture plus naïve, il est très sale et très noirci ; il est donc difficile d'en voir les qualités. Mais l'on retrouve de grandes similitudes dans l'exécution des vêtements, des plis notamment. Ce sont les deux seules œuvres connues de l'artiste, indépendamment de notre tableau.

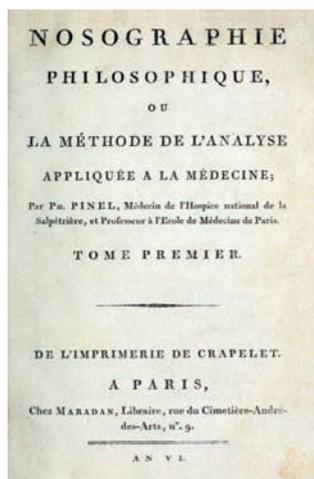
De quelle manière Julie fut-elle amenée à réaliser le portrait du médecin Philippe Pinel et de sa femme Jeanne Vincent accompagnés de leurs enfants Scipion et Charles ? Cet homme sérieux et modeste n'était certainement pas familier des milieux artistiques. L'inventaire de ses biens, dressé à la mort de sa femme en 1811¹¹, ne comporte pas d'œuvres d'art, si ce n'est quelques gravures de sujets de médecine et de paysages. Tout entier dévoué à sa profession, Pinel n'était ni mondain ni arriviste. Il descendait de « l'une des plus anciennes familles médicales de France », pour reprendre les mots de Dora Weiner¹², et étudia d'abord les mathématiques et la théologie, deux disciplines qui furent fondamentales dans sa compréhension de la médecine. Il effectua ses études de médecine à Toulouse et à Montpellier, alors l'université française la plus prestigieuse dans ce domaine.

Pinel se rend à Paris en 1778 mais, n'y connaissant personne, il peine à faire véritablement carrière comme médecin et se heurte aux barrières sociales et politiques qui entravent encore l'exercice de la médecine dans la capitale. Il donne des leçons de mathématiques et réalise des travaux de traductions dans le domaine médical afin de pourvoir à ses besoins. Il prend également la direction de la *Gazette de santé* dans laquelle il publie divers articles sur l'hygiène. Il commence à pénétrer le milieu de l'Académie des sciences ainsi que celui de la Société d'histoire naturelle, et présente devant chacune plusieurs mémoires et travaux de naturalisme. Son intérêt pour les malades mentaux, dont la médecine officielle ne s'estimait jusque-là pas responsable, s'accroît

dans les années 1780 ; il travaille à la maison Belhomme, située rue de Charonne, qui accueille des malades fortunés. La fréquentation du salon de madame Helvétius l'introduit dans les cercles les plus intellectuels de la capitale. Il y rencontre le marquis de Condorcet, Benjamin Franklin, Antoine Lavoisier ainsi que le médecin Michel Augustin Thouret et Pierre Jean Georges Cabanis, qui le feront nommer à l'hôpital de Bicêtre en 1793, véritable début de sa carrière.

C'est à Bicêtre, en effet, qu'il rencontre ses premiers cas cliniques – 200 malades – et surtout le surveillant Jean-Baptiste Pussin qui, avec sa femme Marguerite Jubline, savait traiter les fous avec une humanité peu commune à l'époque, alliant la fermeté à la douceur. C'est lui – et non Pinel – qui sera en 1797 le premier à échanger les chaînes contre la camisole de force, ce qui permettait à la fois au malade de se promener et d'être en contact avec les autres et au soignant de pouvoir contrôler les accès de violence éventuels. En 1794, Pinel lit devant la Société d'histoire naturelle son *Mémoire sur la manie. Contribution à l'histoire naturelle de l'homme*, témoignage majeur et très émouvant de toutes ses idées fondamentales sur l'aliénation mentale. En 1795, il est nommé à La Salpêtrière, où Pussin le suivra en 1802, pour soigner les femmes atteintes de démence.

Le grand apport de Pinel est donc en premier lieu de ne plus envisager le fou comme un criminel à punir, mais comme un malade à soigner et un citoyen à part entière devant être traité dans le respect des droits de l'homme. Sur un plan pratique, il désapprouve les traitements physiques archaïques comme la saignée ou la douche froide et prône le « traitement moral », véritable ancêtre de la psychothérapie, qui consiste à entrer en contact avec la partie raisonnable de l'esprit du malade, à le faire parler et à l'écouter, puis à lui laisser le temps de guérir. Nommé professeur à l'École de santé en 1794, Pinel fut aussi un théoricien. Il publie sa



▲ Fig. 4 Philippe Pinel, *Nosographie philosophique*, Paris, 1798.

Nosographie philosophique (fig. 4), véritable manuel d'enseignement de médecine générale, destiné à ses élèves et bien sûr tout à fait dépassé aujourd'hui. Son *Traité médico-philosophique de l'aliénation mentale* (1800, rééd. 1809) veut démontrer que l'on ne peut prouver que les maladies mentales ont des causes physiologiques. C'est donc ailleurs que Pinel va s'efforcer de trouver l'origine de la folie, dans l'histoire du malade, ses expériences, sa psychologie. Les générations suivantes d'aliénistes se focaliseront au contraire sur les causes physiques, et il faudra attendre la fin du XIX^e siècle, avec Freud et la naissance de la psychanalyse, pour que soit repris ce point de vue sur la maladie. Pinel sut aussi envisager le soin des déments comme un problème relevant de l'hôpital public et non simplement du cabinet privé. Il est, avec d'autres, à l'origine de la notion d'hôpital comme lieu de soin et de formation pour les futurs médecins. Par ailleurs, le dévouement qu'il témoigna à ses patientes âgées de La Salpêtrière ainsi que le soin qu'il mit à étudier spécifiquement les causes de la vieillesse dans la dégradation physique et mentale et les moyens d'y remédier peuvent le placer comme le fondateur de la gériatrie. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire rapporte qu'aux funérailles du médecin « un très grand nombre de femmes de l'hospice, pour la plupart septuagénaires, sans en être détournées par le temps pluvieux et la longueur de la route, ont accompagné le cortège jusqu'au cimetière du Père-Lachaise¹³ ».

Personnalité clé de la médecine française, Pinel fut pourtant assez peu représenté. Son élève le plus célèbre, Jean-Étienne Esquirol, s'appliqua très vite à le décrédibiliser, se frayant au passage une place dans l'histoire que Pinel n'a pas essayé d'avoir. Deux œuvres, réalisées *post mortem*, le montrent à l'ouvrage : *Philippe Pinel fait enlever les fers aux aliénés de Bicêtre en 1792* (fig. 5)¹⁴ par Charles Louis Muller (1815-1892) et *Le docteur P. Pinel faisant tomber les chaînes des aliénées à La Salpêtrière* (fig. 6)¹⁵ par Tony Robert-Fleury (1837-1911). Dora Weiner explique comment Esquirol et Scipion Pinel ont tous deux œuvré pour laisser de Pinel l'image du philanthrope libérant les aliénés de leurs chaînes, geste fondateur de la psychiatrie française, mais simple légende derrière laquelle disparaissent les vrais apports du médecin savant au profit de la promotion des théories d'Esquirol et de la carrière de son fils. Une sculpture à son effigie (fig. 7) fut érigée en 1885 à l'entrée de La Salpêtrière portant l'inscription : « Au Docteur Philippe Pinel, bienfaiteur des aliénés », toujours dans la lignée de ces représentations d'un humaniste plus que d'un savant¹⁶.

Un portrait (fig. 8) cependant mérite d'être mis en relation avec le nôtre. Peint en buste par Anne Moreau (1774-1852), la mère de Prosper Mérimée, il représente Philippe Pinel avec un classique costume noir et jabot blanc, comme sur le tableau de Julie Forestier, et semble avoir été réalisé à une époque proche, nécessairement après 1804 puisqu'il porte sa Légion d'honneur¹⁷. Le visage est cependant structuré de manière un peu différente dans le portrait d'Anne Moreau Mérimée,



▲ Fig. 5 Charles Louis Muller, *Philippe Pinel fait enlever les fers aux aliénés de Bicêtre en 1792*, Paris, Académie nationale de médecine.



▲ Fig. 6 Tony Robert-Fleury, *Le docteur P. Pinel faisant tomber les chaînes des aliénés à La Salpêtrière, Paris, hôpital de La Salpêtrière.*

les sourcils sont beaucoup plus épais et le visage plus long, ce qui lui donne l'air plus décidé. Ce portrait fut par la suite gravé et utilisé pour la planche de frontispice dans la *Nosographie philosophique* (fig. 9)¹⁸.

Malgré sa contemporanéité avec ce portrait, lui aussi peint par une femme, le tableau de Julie Forestier semble avoir un contexte de création différent. Réalisé pendant une année cruciale dans la vie de l'artiste – était-elle encore fiancée à Ingres alors à Rome ou déjà abandonnée ? –, il constitue un précieux jalon dans la reconstitution difficile de son œuvre. De quelle manière fut-elle amenée à réaliser le portrait de famille de Philippe Pinel ? S'agit-il de la simple commande d'un homme, alors à l'apogée de sa réussite familiale et professionnelle, passée à une artiste rencontrée selon les hasards de la vie, alors qu'elle expose au Salon, ou par l'intermédiaire d'ami commun ? De 1806 au début de l'année 1807, la correspondance entre Julie Forestier et Ingres révèle le tempérament triste et anxieux de cette dernière et fait allusion à plusieurs reprises à une maladie. Ingres l'exhorte au calme, au repos mais aussi à la danse. « Quelles inquiétudes vous me donnez sur vous, sur votre précieuse santé que je voudrais racheter par la mienne, vous l'altérez, vous êtes triste, malheureuse, malade, et ne plus vous voir, vous consoler, vous guérir », lui écrit Ingres en janvier 1807¹⁹. Puis en février : « Ils ont dû avoir bien du chagrin de vous voir ainsi malade, ma pauvre Julie, tout ce que vous avez souffert me fait frémir, tâchez de prendre un peu sur vous-même

et vous bien ménager, ne pas trop travailler surtout et éviter aussi ces trop grandes courses, ma bonne Julie²⁰. » Il mentionne les saignées de « l'impitoyable M. Boquillon²¹ », en réalité le docteur Édouard-François-Marie Bosquillon, célèbre pour sa pratique immodérée de ce traitement pourtant déjà controversé à l'époque. Or Pinel et Bosquillon ont été en contact à plusieurs reprises ; ils ont tous deux traduit au même moment *First Lines of the Practice of Physic* de William Cullen, publié pour la première fois en 1777 ; la rivalité qui se développe à cette occasion entre les deux hommes devra pourtant être laissée de côté au moment de leur collaboration, en 1790, au neuvième volume de *L'Abrégé des transactions philosophiques* de la Société royale de Londres, dirigé par le naturaliste Jacques Gibelin (1744-1816). Julie était donc soignée par un médecin réputé, malgré ses méthodes contestées, pour des maux qui semblent être à la fois de nature physique et psychologique. Elle semble être dans un état peu propice au travail, et Ingres s'excuse même de lui avoir confié la copie de son autoportrait²². Le choc de la rupture, dont elle semble, d'après son propre aveu dans *Emma*, ne s'être jamais remise, a-t-il aggravé cet état au point qu'elle ait eu à rencontrer Pinel alors médecin en chef de La Salpêtrière, où il obtenait avec son traitement moral de bons résultats ? Soignant de nombreuses femmes dont l'état serait aujourd'hui simplement qualifié



▲ Fig. 7 Ludovic Durand, *Monument à Philippe Pinel, Paris, hôpital de La Salpêtrière, 1879.*



◀ Fig. 8 Anna Moreau Mérimée, *Portrait de Philippe Pinel*, Paris, musée de l'Histoire de la médecine.

▶ Fig. 9 *Portrait de Philippe Pinel*, eau-forte d'après Anna Moreau Mérimée.

de dépressif, il s'applique à étudier les symptômes de la maladie et leurs causes ; parmi elles le chagrin d'amour et le deuil sont assez fréquents. Pinel, qui croyait aux vertus du travail pour la guérison des malades de l'esprit, aurait pu lui commander ce portrait de famille dans le but d'occuper son esprit à ce qu'elle savait faire.

En 1807, nous l'avons vu, le médecin en chef de La Salpêtrière est au sommet de sa renommée ; médecin de l'Empereur, professeur à l'École de santé de Paris, il a reçu la Légion d'honneur en 1804 et il est très respecté par ses confrères et ses élèves. Ce n'est pourtant pas le portrait d'une réussite sociale que va réaliser Julie, mais celui d'un homme dans son intimité, avec sa femme et ses enfants, une famille qui lui est chère, constituée tardivement et au prix de douloureuses pertes (le couple avait perdu trois enfants en bas âge avant Scipion et Charles). Philippe Pinel, assis, enlace son fils Scipion dans un geste empreint de fierté et de tendresse. Dans les mains de l'enfant, des plantes médicinales annoncent qu'il est destiné à suivre les pas de son père. Son vêtement est tout à fait semblable à celui de Charles-Édouard Pontois sur le *Portrait d'Amélie-Justine et Charles-Édouard Pontois d'Adèle Romany*²³, daté de 1800. L'épouse de Philippe Pinel est vêtue de blanc, selon la mode lancée plusieurs années auparavant par madame Récamier et adoptée par le Tout-Paris, mais

les manches peu sophistiquées ainsi que le voile en dentelle témoignent de ses origines provinciales. Le langage formel utilisé par Julie Forestier est celui du portrait bourgeois tel qu'il s'est développé dans l'atelier de David. La Révolution a changé les modes de la représentation de soi ; franchise et simplicité priment sur ostentation. Il ne s'agit plus de d'imiter les grands modèles du portrait aristocratique, mais d'exprimer les rapports humains avec familiarité et honnêteté. Les poses, prosaïques et fonctionnelles, traduisent la place de chacun dans cette famille représentée sans affectation.

Le sentiment du bon père de famille, fier et heureux, est cependant nuancé par le ciel orageux qui surplombe la scène et l'air de mélancolique résignation qui assombrit le visage de Jeanne, dont la vie quotidienne à La Salpêtrière, parmi les malades de l'esprit et les démunis, en compagnie d'un mari déjà âgé et très occupé, devait manquer de gaieté. La fermeté un peu trop appuyée avec laquelle il tient le poignet de son fils dément l'impression première de sérénité. On ne peut s'empêcher de penser combien ce sentiment d'inquiétude voilée anticipe les années de deuils et de déceptions qui frapperont le médecin par la suite. L'ambivalence du portrait démontre la grande sensibilité avec laquelle Julie Forestier comprend les relations qui lient ses modèles entre eux, à travers son expérience propre de la nature transitoire du bonheur.

1. Henry Lapauze, *Le Roman d'amour de M. Ingres*, Paris, 1910, p. 199-242.

2. Hans Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.A.D. Ingres*, Berlin, 1977, vol. 1, p. 124-143.

3. Georges Vigne, *Ingres et ses élèves*, musée Ingres, Montauban, 2000, p. 101. Ceci est confirmé par Julie Forestier lorsqu'elle écrit dans *Emma ou la fiancée* : « Ma peinture n'y excellait-elle pas et ne recevais-je pas chaque jour ses conseils ? », dans Henry Lapauze, *op. cit.*

4. Paris, Louvre, RF 1450. Il en existe deux répliques (Montauban, musée Ingres ; Cambridge, Massachusetts Fogg Art Museum).

5. Paris, Fondation Custodia.

6. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 112.

7. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 236.



8. Hans Naef, *op. cit.*, p. 134-136.

9. Livrets de Salon. 1804 : *Minerve, déesse de la Sagesse et des Beaux-Arts, unissant leurs divers attributs, les enlace d'une guirlande de laurier dont elle serre les nœuds* ; 1810 : *Armide et Renaud, Portrait d'une jeune personne* ; 1812 : *Portrait en pied de M., Sacrifice à Minerve. Une jeune fille brûle sur l'autel de cette déesse les armes et le bandeau de l'Amour qui la supplie vainement* ; 1814 : *La Princesse de Nevers à l'abbaye de Gravelle...* ; 1819 : *Les filles de Milton faisant la lecture à leur père aveugle.*

10. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 190.

11. Paris, Archives nationales, minutier central, étude iv, liasse 1019, Ms 40 pp *in folio*.

12. Dora Weiner, *Comprendre et Soigner : Philippe Pinel (1745-1826) la médecine de l'esprit*, Paris, 1999, p. 30.

13. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Discours aux funérailles de Philippe Pinel*, 26 octobre 1826, Firmin Didot, Paris, 1826.

14. Paris, hall de réception de l'Académie nationale de médecine, rue Bonaparte.

15. Paris, hôtel de La Salpêtrière, 1878.

16. Dora Weiner, *op. cit.*, p. 334-342.

17. Paris, musée de l'Histoire de la médecine.

18. Paris, chez J.A. Brosson, 1818, 6^e édition.

19. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 81.

20. *Id.*, p. 115.

21. *Id.*, p. 106.

22. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 124-125.

23. Christie's Paris, 26 juin 2008, lot 75.

11 G. A. DE BONNEVAL

Actif à Paris au début du XIX^e siècle

Nature morte de fleurs dans un paysage : tulipes, roses trémières doubles, lys blancs, gerberas, pivoines, roses blanches, roses, ipomées et œillets

Huile sur toile

117,7 x 91 cm (46 ³/₈ x 35 ⁷/₈ in.)

Signé et daté en bas à droite G. A. de Bonneval 1810

Historique

Resté jusqu'à aujourd'hui chez les descendants du peintre

Exposition

Vraisemblablement Paris, Salon de 1810, n° 100

Probablement un artiste amateur, G. A. de Bonneval n'est mentionné qu'au Salon de 1810, où il est présenté comme élève de M. van Dael (1764-1840) et où il n'expose qu'un « bouquet de fleurs ». Il s'agit certainement du nôtre, qui est daté de la même année et dont les dimensions et le cadre d'origine font penser à un tableau de Salon.

La famille Bonneval est l'une des plus anciennes de France et descend des rois de l'an mille. Les généalogies mentionnent plusieurs Gabriel André ; l'un d'entre eux, né à Saint-Myon en 1769 et mort en 1839, porte le titre honorifique de lieutenant général et était directeur des Haras du Pin (Basse-Normandie). Pourrait-il s'agir de notre peintre ?

Ce bouquet de fleurs, posé dans un paysage sur le rebord de la vasque de marbre d'une fontaine, devant un mascarón, rappelle certaines compositions un peu plus ambitieuses de son professeur Jan Frans van Dael comme *Le Tombeau de Julie* ou *L'Offrande à Flore* (Rueil-Malmaison, inv. MM 95.16.1 et MM. D. 16). Originaire d'Anvers et lui-même élève de Gerrit van Spaendonck, Jan Frans van Dael exerçait depuis 1786 comme peintre de fleurs et miniaturiste à Paris, où il participa à la décoration des châteaux de Saint-Cloud, Bellevue et Chantilly. Selon l'homme

politique et botaniste gantois Charles Van Hulthem, van Dael cultivait lui-même des fleurs dans son jardin afin de pouvoir mieux les observer¹. Les espèces fréquemment utilisées par van Dael sont celles que l'on identifie dans le tableau de Bonneval. Le maître semble lui avoir également transmis, outre le goût de la précision botanique, une manière particulière de composer les bouquets, caractéristique de ses œuvres du début du XIX^e siècle : les espèces de couleurs claires, plutôt blanches et jaunes, sont rassemblées au centre et encadrées par les fleurs rouges en alternance avec les bleues et les mauves, tandis que les roses se retrouvent en bas du bouquet. Le papillon et l'abeille, compagnons naturels des fleurs, sont l'occasion pour le peintre d'animer sa composition et de montrer son savoir-faire.

Le goût pour les natures mortes de fleurs connaît un regain de vitalité en ce début du XIX^e siècle, sous l'influence de l'école hollandaise alors toujours très à la mode ainsi que par l'essor des grands travaux naturalistes. Ce goût aboutira à la création du Salon des fleurs en 1808 à Lyon et au développement d'une école lyonnaise de la peinture de fleurs tout au long du XIX^e siècle. L'œuvre de Bonneval rappelle d'ailleurs, par ses grandes dimensions et sa qualité extrêmement décorative, *Le Printemps* (Lyon, musée des Beaux-Arts, 1804) de Jean-François Bony, l'un des principaux peintres de fleurs lyonnais.

1. Voir Google.books, *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris par M. Van Hulthem [...], le 8 septembre 1806 [...]*.



12 GUSTAVE DORÉ

Strasbourg 1832 – Paris 1883

Jésus prêchant sur la montagne

Huile sur toile

130 x 195 cm (51 1/8 x 76 3/4 in.)

Cachet de la vente de l'artiste (L. 680a) *Gustave Doré* en bas à droite

Historique

Vente de l'atelier de l'artiste, Paris, 10-15 avril 1885, lot 218 « esquisse avancée »

Artiste particulièrement fécond en peinture comme en dessin ou en gravure, Gustave Doré illustra plus de 90 ouvrages littéraires. Parmi ceux-ci, et non des moindres, une Bible publiée en France en 1865¹, puis dans les principales langues européennes ainsi qu'en hébreu dans les années suivantes, pour laquelle il inventa 241 planches. D'un tempérament peu religieux, c'est donc par le biais de l'illustration que Doré est poussé à se pencher sur ces sujets bibliques qu'il va décliner sous de multiples formes pendant les vingt dernières années de sa carrière.

Le grand succès rencontré par la publication de sa Bible l'encourage en effet à reprendre les compositions imaginées dans des dessins de grandes tailles qu'il expose parfois au Salon. Ce n'est pas en France qu'il rencontre le plus de succès. La critique se montre souvent sévère ; Zola en particulier, pourtant grand admirateur de Doré illustrateur, perçoit ses œuvres comme une régression onirique par rapport au réalisme de Courbet². En Angleterre, sa Bible connaît en revanche un succès sans précédent parmi le pieux public victorien déjà habitué aux grandes compositions de John Martin ; c'est là que Doré va trouver le véritable public de ses vingt dernières années. En 1868, l'ouverture à Londres d'une galerie dédiée à la vente de ses œuvres, la Doré Gallery, consacre ce succès : chaque année, ses directeurs Fairless et Beeforth

créent un événement autour d'une nouvelle toile immense au sujet le plus souvent religieux. De multiples gravures et répliques de tailles plus réduites sont vendues à un public conquis. C'est aussi par la Doré Gallery que certaines œuvres de Gustave Doré sont vendues en Amérique, où sa Bible était déjà dans chaque foyer.

Pour plaire à ses admirateurs anglo-saxons, Doré sait écouter les conseils de son ami, le révérend Frederick Harford, « minor canon » de l'abbaye de Westminster, qui lui suggère des sujets rares sur lesquels il fournit des détails historiques et archéologiques³.

La destination commerciale évidente de ces œuvres n'enlève cependant rien à leur sincérité. Plongé dans la Bible comme il l'avait fait pour Dante, Milton, La Fontaine, Perrault, Shakespeare, etc., Gustave Doré y trouve une source d'inspiration inépuisable. « Rien ne m'a jamais autant touché que mes œuvres de sainteté. Mes plus grandes, mes plus vraies inspirations me sont venues de mes sujets religieux, et je n'ai jamais ressenti pour mes autres tâches la même ferveur. Mon âme se faisait du bien, je croyais à la foi de ceux que je représentais, et il m'était aisé de les peindre », aurait dit Gustave Doré selon sa première biographe, Blanche Roosevelt⁴.

Les compositions créées pour la Bible dans les années 1860 évoluèrent donc pour devenir parfois de grands tableaux. C'est le cas de *Jésus prêchant sur la montagne*, qui diffère de l'illustration réalisée pour la Bible en beaucoup de points. Le format est



devenu horizontal, et la forêt touffue qui servait d'arrière-plan a disparu afin de laisser place à l'aurore, exprimant mieux l'idée du renouvellement de l'alliance et l'espoir de la résurrection. La disposition pyramidale des personnages renforce l'idée de la montagne sur laquelle la foule écoute le Christ, et la lumière semble venir de l'autre versant ; le soleil de l'aube éclaire déjà le Christ et ses proches et se répand graduellement sur la foule, à la manière de la « bonne nouvelle ».

L'enthousiasme avec lequel furent reçues ces œuvres s'explique aisément par leur caractère réaliste et dénué de sensiblerie, mais également par la forte impression de vision qu'elles dégagent. Oniriques, habitées par un sens particulier du sacré, ces grandes compositions aux détails archéologiques précis, aux costumes vraisemblables, à la végétation adaptée furent perçues comme les seules capables de revitaliser l'imagerie religieuse de l'époque, et elles participèrent à insuffler un élan religieux renouvelé à toute une partie de la population anglaise et américaine.

-
1. À Tours, chez Alfred Mame et Fils.
 2. Antoinette Ehrard, « Émile Zola et Gustave Doré », *Gazette des beaux-arts*, mars 1972, p. 185-192.
 3. Eric Zafran, Robert Rosenblum, Lisa Small, *Fantasy and Faith. The Art of Gustave Doré*, Dahesh Museum of Art, New York ; Yale University Press, New Haven et Londres, 2007, p. 68.
 4. Blanche Roosevelt, *La Vie et les Œuvres de Gustave Doré d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur*, Paris, Librairie illustrée, 1887.







1

CLAUDE VIGNON

Tours 1593 – Paris 1670

St. Paul the Hermit

Oil on canvas

138 x 100 cm (54 ³/₈ x 39 ³/₈ in.)

Traces of a signature lower left P [...] non 1632

Provenance

Probably Docteur Canève, Fleury-les-Aubrais (Loiret).

Galerie Bailly, Paris 1988.

Christie's Monaco, 7 December 1990, lot 353.

Where acquired by the current owner.

Bibliography

Paola Pacht Bassani, «Qualche inedito di Claude Vignon», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1978-79, n° 7, p. 95-96, fig. 11, p. 95, note 41, p. 98; Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon (1593-1670)*, Paris, Arthena, 1992, p. 273, cat. n° 150, illus.

Exhibition

Paris, Galerie Bailly, *Dessins et tableaux de maîtres anciens et modernes*, 16 November to 23 December 1988, p. 65, illus. (Catalogue by Olivier Meslay).

After a long period of training in Rome and various trips to other Italian cities, in addition to Spain, Claude Vignon returned to Paris in 1623 where, under the protection of Louis XIII and Richelieu, he enjoyed a period of "great vogue".¹ The bright, brilliant manner of Simon Vouet, who had returned to Paris in 1627, however deprived him of major prestigious commissions such as decorations at Colombes, Rueil, Saint-Germain and Chilly. However, Vignon was able to retain the favours of the royal entourage as well as wealthy amateurs and above all of religious confraternities which, both in Paris and the provinces,

commissioned works from him. He was especially close to the Jesuit order for which he worked profusely. His activity as a dealer and expert, in particular for the royal family, as well as his closeness to the milieu of engravers were for him equally fruitful sources of activity and a means of promoting his painting. It is at this time that our painting was completed.

The theme of Saint Paul the Hermit being fed by a crow is not very common. Jacques de Voragine in the *Golden Legend*, relates the legendary story of Saint Paul of Thebes as it was apparently told by Saint Jerome. Originally from Upper Egypt, he decided to flee the Roman Emperor Decius's persecutions of Christians and withdrew to the desert where he lived as a hermit for 60 years, fed by a crow. Shortly before he died, Saint Anthony the Abbot visited him, another subject depicted by Vignon a few years later.² The two saints are considered to be the first hermits of Christian history.

Representations of saints or fathers of the church, intended to glorify the strength of Christian faith, are probably religious commissions. Vignon's work includes about sixty of these, including drawings and engravings. Throughout his career, both in Rome and Paris, these austere figures gave him the opportunity to show his skill in the art of depicting complexions, materials and expressions. The dark tones are undoubtedly inherited from Caravaggism which was spreading throughout Europe during the time Vignon was studying in Rome, but the choice of colours and the manner suggest other influences. Paola Pacht Bassani mentions the art of Ribera; Vignon's journey to Spain probably gave him the opportunity to bathe in this highly religious atmosphere. It is also in the art of Domenico Fetti (1588/89-1623) which he could have seen in Rome, Mantua or Venice and that of the Genoese Bernardo Strozzi (1581-1630) that we find in the rich substance of our painting. The figure of the saint is set in remarkable reality; his hair combining yellow and grey, the silvery reflects of the chest hair and the material of the canvas in which he is enveloped intensify the impression of age and destitution. It is moreover the exchange of looks between the saint and the crow, whose eye is made alive by a point of white paint, which is at the heart of this painting, like the expression of the mystery of faith.

Vignon's love for ostentatious almost tormented pictorial material never left him, and going against the evolution of painting in Paris towards a smooth and more subdued manner, he returned throughout his career to formulas inherited from mannerism.

1. Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, Arthena, 1992, p. 98

2. Epinal, musée des Beaux Arts (On deposit from the Louvre), inv. MI 1419.

2

LOUIS CRETEY

1630/37 – Lyons – after 1709

St. Francis and the Angel Musician

Oil on paper mounted on canvas

37 x 48 cm (14 ⁹/₁₆ x 18 ⁷/₈ in.)



Provenance

Paolo Rosa gallery, Monaco
Sotheby's, Paris, 24 June 2009, lot 43, ill.
Private collection

Exhibition

Louis Cretey, un visionnaire entre Lyon et Rome, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 22 October 2010 to 24 January 2011, exh. cat. by Aude Henry-Gobet, scientific editor, Pierre Rosenberg, n° 50, p. 188-189, ill.

Louis Cretey, the son of a painter, educated and with a singular mind if we judge from the themes of his paintings, was a little known artist until the recent exhibition devoted to him. He divided his life between Lyons and Italy, practicing a strange type of painting influenced by various schools, but extremely personal and about which unfortunately much remains unknown. His sketchy and rapid manner sometimes anticipates that of artists belonging to the two following centuries but surprises within the academic tradition established in France during the 17th century. Contemporary critics indeed disapproved of his freedom, this sketchy quality, which was the complete contrary to the great academic ambition of the time.

The gaps which prevent full knowledge of both his life and his work envelope the artist in a certain mystery that is not without charm. The compositions that can be attributed to him with certainty today are of a perfectly consistent style despite their constant dialogue with numerous influences acquired on the way from Lyons to Rome, passing through Austria and the cities of northern Italy, Parma, Bologna and Venice. These diverse influences explain that his works have been dispersed under various attributions, but their chromatic range which is both refined and strident, their interest in chiaroscuro, the specific physiognomies of his figures, their spasmodic attitudes and convulsive draperies are truly his own mark.

Among the approximately 70 works that make up the artist's corpus, this *St. Francis and the Angel Musician* seems to be the only oil on paper known to date. Aude Henry-Gobet notes the "refined chromatics" as well as "the erudite compositional effects" of the artist's small scale paintings and dates the work to the years of his return to Lyons, between 1680 and 1696. The anchorite theme, which is also a pretext for the artist to engage in an intellectual landscape painting, evokes the famous

Romano-Bolognese models of Annibale Carracci and especially of Pier Francesco Mola, whose influence here is striking, in the figures of the monks as well as in the mass of sparkling trees, or in the colours mixing green and reddish brown.

Typical of this period are the general composition, created with chiaroscuro and the complex construction of the landscape in several interlocking planes, the search for material effects in the treatment of tree leaves, earth, clouds and especially the search for the perfect match between the landscape and the scene taking place in it. Like in three *tondi* of the same period depicting William of Aquitaine, St. Jerome and St. Anthony,¹ Cretey strives to insert the figure into a landscape that expresses his inner feelings. The bright blue here is that of the dawn and therefore of the rebirth of the day and of life which is promised by the celestial music the angel is playing for the saint. The spiritual ecstasy of St. Francis is that of the harmony that contemplation brings.

The textual sources of this episode are not very clear. This is not the actual moment when St. Francis received the stigmata since, according to the various biographers they were given to him during a vision of a crucified seraph,² nor of the episode when an angel comes to play the zither at night for St. Francis.³ The theme was undoubtedly created during the Counter-Reformation in order to promote devotion to the saint. It combines all the contemplative moments, of levitation and ecstasy recounted by the saint's biographers. The hidden monk on the right of the composition, a spectator, is one of these biographers, an indiscreet but necessary witness for the hagiography. Cretey has placed the episode of the musician angel after that of the stigmata, since we can see them on his hands and his feet, small brown stains applied with the tip of the paintbrush.

These scenes recounting a religious episode in a landscape become very common with Cretey from the 1690s to the end of his career. One could think that the true subject of these works is in fact the landscape, which he always treats with a studied lyricism and modernity.

1. Cat. exp., p. 180-185, n° 46, 47, 48

2. Thomas de Celano, *Vita prima*, chap. 3; Jacques de Voragine, *The Golden Legend*; Anonymous, *Third Consideration of the Stigmata*; Brother Leon; Bonaventure, *Legenda Maior*.

3. Thomas de Celano, *Vita secunda*, chap. 89

3

JEAN JOUVENET

Rouen 1644 – Paris 1717

St. Paul Apostle

Oil on canvas
78.5 x 64 cm (30 ⁵/₈ x 25 ¹/₄ in.)

Provenance

Lemoine Sale, Paris, 10 August 1778, lot 11 (« Saint Paul en méditation, la tête appuyée sur sa main gauche, tenant une plume de sa main droite, derrière lui deux chérubins. Figure à mi-corps » [“Saint Paul meditating, his head resting on his left hand, a quill in his right hand, behind him, two cherubs.



Half-length figure"], 30 *pouces* by 24)
 Prosper de Baudicour collection, Paris
 Hôtel Drouot, Paris, 30 March 1987, lot 18, ill.
 Colnaghi's, London
 Sotheby's, New York, 17 January 1992, lot 155, ill.
 Acquired by the current owner.

Bibliography

Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet 1644-1717 et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, Léonce Laget, 1974, p. 199, cat. 71, ill. 68; Antoine Schnapper and Christine Gouzi, *Jean Jouvenet 1644-1717 et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2010, p. 232, P. 95, ill.

All that is missing from the exemplary and productive career of Jean Jouvenet is the title of First Painter to the King. Trained on the major worksites of the royal residences in Charles Le Brun's team, he was chosen in 1664 by the confraternity of goldsmiths to produce a *May for Notre Dame*, a distinguishing sign of his emerging talents, and became a member of the Académie Royale de Peinture et de sculpture in 1665 with the *Fainting of Esther*. From then on, awarded a large number of projects for décors in Paris, he also received major decorative commissions for several public buildings, in Toulouse (1684), Rennes (1694) and Rouen (1715). His success with major decorations reached a peak when he collaborated with Charles de La Fosse for the dome of the Invalides (around 1700) and for the ceiling of the chapel at Versailles (1709). He also produced numerous paintings for a range of religious congregations and churches of the capital. His major works are considered among those which had the greatest impact on his contemporaries. Prolix and dynamic, Jean Jouvenet did not stop painting when his right hand was paralysed, he continued with his left hand.

Small scale easel paintings with only a few figures are rare in the oeuvre of Jouvenet who was more accustomed to large décors and complex compositions. In her monograph on the artist, Christine Gouzi does however mention other studio ver-

sions or replicas of this painting, proof of the interest it provoked. She thinks that there was probably another version of the painting, without the sword. There is also a *Head of Saint Paul*, in an oval, certainly a *ricordo* after our painting, whose technique is more flowing and more Rembrandesque in inspiration.¹ Christine Gouzi dates this composition to around 1695, when Jouvenet was beginning the busiest period of his career. It was also a time of increasing religiosity; married since 1683, Louis XIV and Madame de Maintenon had led the court towards a new atmosphere of devotion. Religious questions reappeared on the agenda with the revocation of the Edict of Nantes and the opposition to the Jansenists which culminated with the Unigenitus Dei Filius Bull of Clement XI in 1713. More concretely, the advanced training of a progressively more learned clergy and religious congregations very much inclined to decorate their chapels and places of residence, should be noted. At that time, French religious painting reached a marked high point, with Jean Jouvenet its most important representative. It is not known by whom this work was commissioned, but behind the importance of Saint Paul as a figure of Christianity and the originality of the iconography, we can guess the presence of a patron who had a specific intention.

Indeed, Saint Paul is usually shown standing with his attributes, the book and the sword, or during the various episodes of his life, his conversion or his journeys for example; it is unusual to find him in this way, sitting writing on a roll of parchment, as if inspired by Grace, rather like images of Saint Jerome. What we can decipher on the roll ("That which you have heard from me, relating to Faith and Charity which is in Jesus-Christ") is probably extracted from the second Epistle to his disciple in Ephesus, Timothy, written during his second imprisonment shortly before his death: "Hold fast the form of sound words, which thou hast heard of me, in faith and love which is in Christ Jesus" (1.13). Since his first arrest, St. Paul had taken up the habit of regularly writing to the bishops of the communities he had evangelised during his travels, the Thessalonians, the Galatians, the Philippians, the Romans and the Corinthians. He responded to their questions on the running of Christian communities and gave them various instructions. This is therefore a representation of St. Paul writing to his disciples, still accompanying them with courage and devotion during his final moments.

Moreover, the most visible words on the roll, and also the last ones, "Evangelium gratiae dei" are taken from Chapter 20 of the Acts of the Apostles, in which St. Luke reports St. Paul's speech in Miletus for those of Ephesus, in which he evokes his proselytising mission "But none of these things move me [...], so that I might finish [...] the ministry, which I have received of the Lord Jesus, to testify the gospel of the grace of God. It is therefore not Paul who wrote these words, but Luke. This liberty taken with the text is clearly intentional; it is certainly about giving the most complete image possible of St. Paul; writing, he is the organiser of churches, but his missionary activity, essential for the development of Christianity, should not be forgotten: it is through this that he spread hope, making the development of faith and charity within the first Christian communities possible, the three theological Virtues according to him. It is these two sides that make him the true instigator of Christianity as a religion separate from Judaism and whose

vocation is universal reconciliation. In addition, the choice of showing St. Paul writing shortly before his death by decapitation, as if carried by grace, allows emphasis to be placed, in a very Jansenist way, on his heroism, or more precisely to repeat the words of the theologian Pierre Nicole (1625-1695), on his "immobility of the soul among this infinite variety of accidents and dangers [...] connected to the practice of all the duties of virtue, without ever denying any of them."² Immobility of the soul "which we have never seen among men and which we will never see there, until when God will seize their hearts to make them the instrument of his designs."³

The calm and inspired expression of the face transcribes this psychological grandeur of the thirteenth apostle which the iconography highlights. The red and green of his clothing probably symbolise rebirth and eternal life on the one hand, martyrdom on the other. Jouvenet would reuse these colours as well as the physical type of the saint in the lower cupola of the Invalides, to suit a composition nevertheless more dynamic and more inclined to represent the martyr missionary than the first thinker of Christianity. Of his attributes, only the sword is actually depicted there, the symbol of his death by decapitation but also of the weapon with which he evangelised, "the Sword of the Soul that is the Word of God." The group of the *putti* finely executed, is reused in reverse in the *Education of the Virgin* (1699, Florence, Uffizi).

1. Antoine Schnapper and Christine Gouzi, *op. cit.*, p. 232-233.

2. Pierre Nicole, *Continuation des essais de morale*, éd. 1741, t. X, p. 43-44.

3. *Id.*, p. 44.

4

SOUTHERN FRENCH SCHOOL

C. 1680

A Vestal

Oil on canvas

78.5 x 60.3 cm (30 5/8 x 23 3/4 in.)

This painting, still anonymous, represents a woman clothed in a *stola*, a costume characteristic of Roman matrons, a sort of veil made of unbleached wool, which includes sleeves attached to the tunic. She is carrying a fire in her right hand and seems to be covering herself with her left hand. It could be a Vestal Virgin, a young priestess dedicated to the cult of the holy fire and servant of the goddess Vesta, chaste and immobile protector of homes whose cult goes right back to the earliest Greek times.

According to the legend, the cult of Vesta was introduced to Rome by Numa, who apparently built a circular temple with the sacred fire in its centre and chose young women to ensure it did not go out. The number of these Vestal Virgins varies depending on the author of the source and the time period. At most, there were six. Chosen from among the best Roman families at an age between six and ten years old, they had to devote thirty years of their lives to the cult of the goddess, in particular to maintaining the sacred fire, considered to be

the centre of life. Their chastity was indispensable, essential to maintain the stability of social life. Catastrophes affecting Roman society were quickly attributed to their inattention; they were then punished by death, thrown from the top of rocks or walled in alive. In return, they had important powers and often intervened in family disputes and political problems.

The very hieratic aspect of our image suggests that this could also be a depiction of the goddess herself holding the fire, her traditional attribute in her hand. Motionless and silent, she is holding the veil that reveals her breast. More than a hint at what the Vestal Virgins risk from infringement, this gesture seems to evoke, from the distant attitude and the look deprived of any seduction, the symbolic and nurturing value of the breast, an evocation of the home whose stability she ensures. Nor does she seem to be wearing the plaited hairstyle typical of the Vestal Virgins. The singularity of the face could also be reminiscent of a portrait of a woman dressed as Vesta.

The painting seems to be the work of an artist from the south of France, but has not yet found its author. The rather disconcerting physical type, broad and full, but without any particular prettiness, also evokes some figures by the artist from Liege, Gérard de Lairese (1641-1711), but the model's pose, her slightly over exposed appearance in front of a dark background and the effects of chiaroscuro in the ample draperies recall more the atmosphere of artists from southern France, such as Reynaud Levieux (1613- 1699). The painter has a broad and lively manner, the brushstrokes are visible and the paint has a carnal presence that is almost antinomic with the chasteness of the subject. The forced realism and the play of chiaroscuro in the draperies are evocative of a late caravagesque manner, perhaps influenced by Louis Finson (before 1578-1617).





5

ANTOINE RIVALZ

1667 – Toulouse – 1735

Allegory of Strength or Invincible Virtue

Oil on canvas
62 x 49 cm (24 ³/₈ x 19 ¹/₄ in.)

Provenance

formerly Maurice Bézagu Collection

Bibliography

Robert Mesuret, « L'Âge d'or de la peinture toulousaine : les buts d'une exposition », *Revue du Languedoc*, n° 13, March 1947, p. 29; id., in « La collection du baron de Puymaurin en 1792 », *L'Auta*, 1948, p. 45; id., *Les Miniaturistes du Capitole de 1610 à 1790*, 1956, Toulouse, CCXCII; id., *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, n° 2889; Jean Penent, *Antoine Rivalz 1667-1735 Le Romain de Toulouse*, Paris, Somogy, 2004, p. 198, n° 296, ill.

Exhibition

Toulouse, Musée des Augustins, *L'âge d'or de la peinture toulousaine*, 1946, n° 40; Paris, Musée de l'Orangerie, *L'âge d'or de la peinture toulousaine*, 1947, n° 23.

An erudite painter educated by the Jesuits, Antoine Rivalz seems first to have been destined for an ecclesiastical career before following the path created by his father Jean-Pierre Rivalz who combined the positions of architect for the city of Toulouse and painter for the Town Hall. He was thus the drawing master of major artists from Toulouse such as the sculptor Marc Arcis and the draughtsman Raymond Lafage. Moreover, in his father's studio, Antoine was very close to Lafage, and it is probably

with Marc Arcis that he travelled to Paris after 1686. There, he attended for a short time, but assiduously, lessons at the Academy which was then at the climax of the theoretical dispute between colour and line. The Roman sojourn, essential for artists (1690-1700) finished off this French education; his style, still slightly massive and declamatory, benefitted from contact with the great artists of Roman classicism such as Maratti, Luti and Brandi. As soon as he returned to Toulouse, he received several commissions and was awarded the title of painter to the *capitouls* or town magistrates from 1703. Given the responsibility of painting their portraits in various forms, he also created various political works during his career, paintings, drawings and prints, chronicling the life of the town and kingdom. He was also an instigator behind the creation of the Toulouse Academy, a school of drawing after the live model.

For a long time confused in the early sources with one of the versions of the Saint William of Aquitaine,¹ both in collections in Toulouse, this allegory has been compared by Jean Penent in his monograph *Antoine Rivalz le romain de Toulouse*, with a drawing showing an *Allegory of Peace*;² he suggests that these two works could be related to the creation of an allegorical decoration project on the subject of War and Peace or a wider theme. He dates them to the period of Rivalz's return to Toulouse after his Roman sojourn, between 1700 and 1715, that is at the beginning of his true career. Recognizing spear, helmet and shield as the attributes of Pallas in the Allegory of "Invincible Virtue" described by Cesare Ripa, Penent interprets this warrior as an allegory of War.

However, it is possible to see in it an allegory of Force, to which Ripa gives the same attributes, a shield decorated with a lion combating a boar. The use of the cross of St. George on the armour which was adopted by the French crusaders from the 12th century, then by the English in the war in Wales during the 13th century is not common. This coat of arms which we can read as of gold crossed with gules is of the Lordat family, originally from the duchy of Foi, whose three branches possessed fiefdoms around Toulouse, the three most important being those of Cazenove, Castagnac and Bram. The castle of Castagnac, close to Toulouse shows this coat of arms on its eastern facade and the town of Bram has also inherited it. It is therefore easy to imagine that Rivalz created this painting, perhaps a complete decor, for one or other of the three branches of the family. The references to allegories of Force and Virtue allied to the coat of arms on the shield glorify the family according to a well established decorative tradition.

Generally speaking, Rivalz, painter to the *capitouls*, was familiar with medieval iconography. In fact he had been asked to supply drawings reproducing historical paintings from the Middle Ages and the Renaissance for the *Annales de la ville de Toulouse* by Germain de Lafaille³ as well as miniatures and illuminations from manuscript archives,⁴ for engraving.

In the series of famous women, which he produced at the same time, around 1710-15, the dynamism of the figures and draperies as well as the use of blue and orange-red can be found. A great colorist, Rivalz opposed warm and cold shades especially well and lit the scene with the golden embroidery of the tunic, treated with a paintbrush that was both allusive

and precise, recalling the manner of his *Litorius Defeated by King Theodoric brought Captive to Toulouse*⁵ of a few years earlier, 1705. The liveliness of the colours adds to the dynamism of the composition which, despite the demonstration of his knowledge of the Antique and of the natural beauty of the classical masters, cannot curb the baroque movement that gives life to the whole.

As in the series of Strong Women, the influence of sculpture is obvious; the sitting position is stable, but the foot extends slightly beyond the plinth and the knees come out towards the spectator in a movement recalling the sculptures of Michelangelo for the tombs of Giuliano and Lorenzo de Medici in San Lorenzo in Florence. The treatment of the skin through which the veins can be sensed, as well as the moist lips and brilliant eyes allow the illusion to be pushed even further and give real presence to the figure.

The monumentality, despite the ordinary dimensions of the canvas, as well as a particular feel for volume and scale are typical of the artist and are precisely of this period. It is these characteristics which caused Bénéfial to say of Rivalz that "he made great paintings on small canvases."⁶

1. Jean Penent, *Antoine Rivalz Le romain de Toulouse*, Toulouse, Musée Paul Dupuy and Paris, Somogy, 2004, p. 229, n° 422, *illus*
2. *Id.*, p. 197, n° 295, *illus*
3. Germain de Lafaille, *Annales de la ville de Toulouse*, 2 vol., Toulouse, 1687-1702.
4. The Manuscript Annals are a specific collection of the municipal archives of the town of Toulouse comprising 12 books kept from 1295 to 1787 in which the history of the town is recorded, illustrated with illuminations.
5. Toulouse, musée des Augustins, inv. 226
6. Pierre Rivalz, son of Antoine Rivalz, *Analyse des différents ouvrages de peinture, sculpture et architecture qui sont dans l'hôtel de ville de Toulouse*, Toulouse, 1770, p. 28-29.

6

HYACINTHE RIGAUD

Perpignan 1659 – Paris 1743

*Portrait of Jean-Baptiste Magnanis (1674-1741),
Secretary to the Duc de Vendôme*

Oil on canvas

92 x 73.5 cm (35 ³/₄ x 28 ³/₈ in.)

Provenance

Commissioned by the model from the artist in 1709, 300 livres were paid

Mathilde Bellaud-Dessalles, Béziers, c. 1919 (according to Jean Roman)

Private Collection, Béziers

Bibliography

Hendrick van Hulst, « Catalogue de l'œuvre gravé du sieur Hyacinthe Rigaud [...] », in *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de Peinture et de Sculpture*, Paris, II, 1854, p. 188; Jean Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, 1919, p. 145: « M^r Magnanis, secrétaire de M^r le duc de Vendome, natif de



Perpignan. Grand buste avec une main. Tout original [...] 300 [livres]. [M^r Magnanis, secretary to M^r le duc de Vendome, Native of Perpignan. Large bust with one hand. All original [...] 300 [livres.] »; Claude Colomer, « Hyacinthe Rigaud 1659-1743 », in *Connaissance du Roussillon*, 1973, p. 67; Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud, le peintre des rois*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, p. 241.

Related Work

Engraved to the bust level without a date, according to Hulst, *op. cit.*, 1854, p. 188.

Unpublished and known only from the reference made by Hyacinthe Rigaud in his account books for the year 1709, this portrait of Jean-Baptiste Magnanis was located by Jean Roman in 1919.¹ The model – the spelling of his name varies among sources between Magnanis, Magnani, Magnianis, etc – Magnanis is presented in the memoirs of the chevalier de Quincy as the secretary and "boon companion" of Louis-Joseph de Bourbon, Duc de Vendôme, himself an unusual character,² who was painted by Rigaud in 1698.³ Magnanis is to be found in the *Memoirs* of Saint-Simon, who tells of his jealousy when in Parma, the Duc de Vendôme, became attached to the courtier Alberoni: "Jealousy had reached the point that, having quarrelled during a march, he was cudgelled by Magnani whom he had offended, for a thousand paces in view of the entire army."⁴ The Duc de Vendôme bequeathed to him a pension,⁵ thanks to which he bought the charge of *conseiller et secrétaire* to the king in 1719.⁶ The archives recording this give his exact date and place of birth. He was ennobled the same year and settled in Narbonne, where he was accepted as a "citizen" on 7 December 1722. He continued to carry out his responsibilities as a royal secretary in Paris until 1741.⁷

The major portraitist of both the nobility and the bourgeoisie as well as the monarchy from 1694 with his *Portrait of Louis XIV in Armour* (Madrid, Prado museum), then in 1702 the *Portrait of Louis XIV in Coronation Robes* (Paris, Louvre), in 1715 and finally 1730 those of *Louis XV in Royal Costume* (Versailles, Musée National du Chateau), Hyacinthe Rigaud directed a large workshop in order to respond as well as possible to incessant demand. In his account books, he recorded most of the portraits he made, as well as their prices which were set depending on the type of commission: bust with or without hands, sitting, full portrait. For a bust portrait, the highest price until 1695 was 300 livres. From 1715, it reached 600 livres.

The 300 livres charged to Jean-Baptiste Magnanis for his portrait remains a high price for 1709. Moreover it is one of the most expensive paintings of the year, except for the full length portraits of the Marquis de Gassion, the Marquis de Seignelay, Girardo de Champcourt, M. D'Arménonville and the Duke and Duchess of Mantua for each of which he demanded 500 livres. This is explained by the novelty of the pose, invented with this portrait, as the reference in the account books explains: "all original". The following year, Rigaud paid one of his best assistants, François Bailleul, who was based in his workshop from 1701 to 1714, 24 livres for the execution of the clothing and the hand.⁸ After examining the work, Stéphan Perreau has confirmed that Rigaud probably, as was his habit, painted the face on the red undercoat, then the hand, after sketching the drapery. It is Bailleul who painted the clothing, working from the master's sketch, some lines of which can be seen in the upper area of the drapery. Finally, Rigaud finished the work with the wig and lace, in which the usual skill of his paintbrush is visible. This division of labour was common in his workshop which was so well attended and efficiently organised. The account books contain careful records of the payments made to his assistants for their interventions and their copies.

Bust-length with his floating wig and a sumptuous velvet coat edged in gold and lined with brocade, our model initiates a formula that would be used increasingly by Rigaud in the 18th century. More intimate and simpler than the portrait type of a sitting model or a full-length image, this bust length formula was also cheaper and was therefore preferred by the petite bourgeoisie and gentlemen, according to Stéphan Perreau.⁹ However, the high aristocracy did not avoid it, in addition to the large official portraits: magnified by the beauty of the dress and nobility of poses, it would find the perfect balance between ostentation and relaxation with the *Portrait of the Chevalier Lucas Schaub of Basel* in 1722 (Basel, Kunstmuseum) or the *Portrait of Laurent Macade* in 1732 (private collection).

For convenience and in order to offer less expensive formulas, Rigaud developed the process of "repeated clothing", or poses and costumes which he reused from one composition to another, modifying only the colours and some details in the accessories or background. Thus he repeated in another portrait, dated around 1710-1720 (private collection) exactly the same pose and the same robes (fig. 1). He changed the colours and replaced the landscape with a dark background

that was evoked rather than represented, but which allowed the artist to contrast the blue of the sky with the red of the cloak in our painting. In these two portraits, Rigaud has probably taken the idea of the floating wig and the majestic drapery from the portrait of Louis XIV sculpted by Bernini, famous and admired by all from its completion in 1665. By referring to the famous royal model, the discrete formula of the bust portrait rises to the rank of an effigy and takes on the grandeur of the reign which was then ending. Very quickly, the opulent coat would slide lower down in the back and would open slightly in order to allow a glimpse of lace and shirt, an evolution that reflects the gradual relaxation of the court and all of society from the first years of the Regency.

Rigaud liked to combine red and yellow, as he would write shortly later to Gaspard de Gueidan about the creation of his portrait as an *avocat général* of the Parlement: "the yellow damask is a colour which mixes perfectly with red and black."¹⁰ Here, there is brocade and damask, but the principle remains unchanged: that of juxtaposing two colours of the same tonality in different degrees and of opposing them with one or two others whose tonality is opposite, the blue of the sky and the white of the linen whose coldness highlights the other two. These are also the colours that he had retained for the large portrait of Marguerite Le Bret de La Brisse, Comtesse de Selles, future wife of Gaspard de Gueidan, in 1712.

Rigaud was ennobled by the town of Perpignan the year he made this painting.¹¹ He became a "noble citizen of Perpignan" on 17 June 1709, which Louis XV would endorse in 1723 "both in consideration of the reputation he had acquired in his art, and for having the honour of painting the royal house up to the fourth generation."¹² Finally, the king granted him the title of Chevalier of the Ordre de Saint-Michel in 1727, a veritable accomplishment for any court painter.

We are grateful to Stéphan Perreau for his help in the preparation of this entry, especially for the precious information about Jean-Baptiste Magnanis. The painting will be included in the new edition of his monograph on the artist, due to be published in 2012.

1. Jean Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, p. 145, note 4: « Existe en peinture originale chez Mme Bellaud-Dessalles à Béziers. [exists in an original painting with Ms. Bellaud-Dessalles at Beziers.] »
2. *Mémoires du chevalier de Quincy*, t. II, 1703-1709, Paris, librairie Renouard, published by Léon Lecestre, p. 26
3. Payment recorded in the Account Book in 1698. Jean Roman, *op. cit.*, 1919, p. 63, 68, 69, 74, 76, 77
4. Saint-Simon, *Mémoires*, Gallimard, 1990, vol. 1, p. 111
5. Will of the Duc de Vendôme, Paris, bibliothèque nationale, manuscript Glairambault 1160, fol. 106 "to M. Magnani, my secretary, six thousand other francs of annual pension for the duration of his life."
6. Christine Favre-Lejeune, *Les secrétaires du roi de la Grande Chancellerie de France. Dictionnaire biographique et généalogique (1672-1789)*, Paris, 1986, t. I, p. 877, 912, 1149.
7. *Almanach royal*, Paris, 1722, p. 94.
8. Jean Roman, *op. cit.*, p. 155
9. Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud, le peintre des rois*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, p. 179.
10. Letter from Hyacinth Rigaud to Gaspard de Gueidan of 19 January 1724, Stéphan Perreau, *op. cit.*, p. 125.
11. This right given to the town by an ancient privilege granted by Marie of Aragon in 1449 had been maintained in 1702 by letters patent.
12. Decree of the Council of State, Paris, Bibliothèque nationale: bule files (567), in Stéphan Perreau, *op.cit.*, p. 48.



7

JEAN RESTOUT

Rouen 1692 – Paris 1768

The Last Supper

Oil on canvas
109 x 159 cm (42 ⁷/₈ x 62 ⁵/₈ in.)

Provenance

Sotheby's, Monaco, 20 June 1987, lot 655, illus.
Acquired by the current owner.

Bibliography

Christine Gouzi, *Jean Restout (1692-1768) Peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000, p. 221, p. 51, P. 43, illus.

During his career, Jean Restout painted several pictures depicting the theme of the Last Supper. The first was a tapestry cartoon, begun by his uncle and master, Jean Jouvenet (1644-1717) in 1711 which Restout finished in 1723 (fig. 1).¹ The second and third were no doubt completed within a short space of time at the beginning of the 1740s: one for the abbey of Saint Victor in Paris, the other possibly for the King, in 1744.² Meanwhile, the artist had made this canvas, which is very close to Jouvenet's model and which must therefore date to the end of the 1720s or the early 1730s. It is not known who commissioned it, but the painting's dimensions imply that it was an "amateur", who was perhaps eager to include it in his collection or to decorate a private oratory. The unfinished character of the two figures at the painting's edges could give the impression that this is a *modello*. But no preparatory sketch of this size is known by Restout and this work can therefore be considered to be complete. The design follows that created by Jouvenet for the 1711 *Last Supper* and for another painting of the same subject, exhibited at the Salon of 1704,³ where the disciples are reclining and not sitting. Restout however modified several elements: he added a purse in Judah's hand, thus emphasizing his betrayal. John and Peter, who surround Christ, are reversed in comparison with Jouvenet's canvas: Restout preferred the tradi-

tional depiction, formalized by Philippe de Champaigne in his *Last Supper* painted for Port-Royal in 1648. John, the favourite apostle, is to the right of Christ and leans towards him; Peter is on the left. As in Champaigne's work, John is wearing green, symbolising rebirth and by extension eternal life, Peter in Marian blue, symbol of the Church, James the Lesser, on the right, in green and red, and Judah in yellow, the colour expressing his treachery. As for Christ's clothing, it combines pink, derived from the scarlet of the wounds of the Passion and blue, this time evoking Heaven. The frontal point of view, also inherited from Champaigne's *Last Supper*, allows all of the apostles to be represented and to emphasize their surprise at the moment when Jesus announces his Passion (Gospel of Luke 22, 19-20). All the difference between the style of the

17th century and that of the 18th appears thus: in Restout's work, the poses are more turbulent, the faces ecstatic and the drapery very lively.

The painting has undoubtedly been restored (perhaps as early as the 19th century) and some areas have become rather faded; retouching is visible in some of the faces. But Restout's manner can be detected in numerous areas, executed brilliantly: the apostles' flying hands, the very elaborate expressivity of their faces (Judah's profile, very fretful with sunken eyebrows, subtly expresses the false surprise of his betrayal); the drapery with sharp creases of the two apostles in the foreground who ensure the stability of the layout; finally, the slight decentering of the composition which allows it to be enlivened without losing its coherence. It should be added that here Restout is at his best in the handling of colours: all are subtly varied in their shades and skilfully combined according to discords that have been carefully thought out, creating an effect that is close to harmonic dissonances, the subject of frequent experiments at the same time in Baroque music.

Christine Gouzi

1. Destroyed in 1918 at the museum of Amiens; known from an early photograph.
2. The first has been lost since the Revolution, the second is in the Snite Museum of Art (Indiana). For all of these paintings, see Christine Gouzi, *Jean Restout (1692-1768), peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000, p. 202, 235, 271-272 and 273.
3. Lost painting, known from a drawing at the Museum der Bildenden Künste de Leipzig. See *Antoine Schnapper, Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris*, expanded edition by Christine Gouzi, Paris, Arthena, 2010, p. 265 and 350

8

ANNE VALLAYER-COSTER

1744 – Paris – 1818

Still Life with a Brioche

Oil on canvas
38.3 x 46 cm (15 ¹/₈ x 18 ¹/₈ in.)
Signature and date on the stretcher: *Mlle Vallayer / 1774*



Signed and dated on its stretcher, this *Still Life with a Brioche* belongs to the beginning of Anne Vallayer-Coster's career. In only a few years, under the guidance of Joseph Vernet, but especially by studying the works of Jean-Baptiste Chardin, she progressed spectacularly in the art of still life.

Between her first known paintings, the *Still Life with Ham* (Basel, private collection, 1763-1765), or the *Still Life with a Silver Carafe* of 1767 (England, private collection), and the level of skill she reached by the time she was presented to the Académie royale de peinture et de sculpture on 28 July 1770, the improvement is staggering. It is without the slightest hesitation that she was made an agréé at the Académie and received fully the same day, a privilege which was rarely granted and is a mark of the recognition of an undeniable talent. Even her admission to the Académie was in itself an exploit, since the number of women accepted had been limited to four since 1757. There, she found Mrs. Vien and the wife of the Swedish portraitist Roslin, Marie-Suzanne Giroust, who was admitted a month later. Elisabeth Louise Vigée-Lebrun and Adélaïde Labille-Guiard were admitted in 1783.

During the first fifteen years of her career, she repeated and created numerous variations on the theme of frugal meals borrowed from Chardin: the simple food is mixed with pieces of tableware and placed on a traditional stone ledge. She uses muted shades and a "rough" manner, *i.e.* one which makes up shapes with juxtaposed touches of colour so that the viewer has to move away a little in order to see the object. In the dark background, the brushstrokes are visible, so as to make the atmosphere vibrate. The bottle is identical to the one in the *Still Life with Ham, Bottle and a Radish* of 1767 (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie). The simplicity of the composition recalls that of the *White Tureen* (Paris, private collection, 1771) or of the *Brioche, Fruits and Vegetables* (Stockholm, Nationalmuseum, 1775).

Close to some of the compositions of the very beginning of her career, like those, now lost, which were used for tapestries (Nissim de Camondo Museum, after two paintings of 1766), this *Still Life with a Brioche* shows the artist's desire to return to Chardin, to confront again the bases of still life, although by that time, she had already produced some of

her most impressive compositions of shells and musical instruments. It is for this reason that she was considered to be "incomparably the best for inanimate objects",¹ a genre which the criticism of the time did not forgive her for abandoning when she tried out portraiture.

1. Dupont de Nemours, Pierre-Samuel, « Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779 adressées par Dupont de Nemours à la Margravine Caroline-Louise de Bade », published by Karl Obser, *Archives de l'art français*, nouv. pér. 2, 1908, p. 27.

9

FLEURY FRANÇOIS RICHARD, CALLED FLEURY-RICHARD

Lyons 1777 – Ecully 1852

The Artist in his Studio

Oil on panel

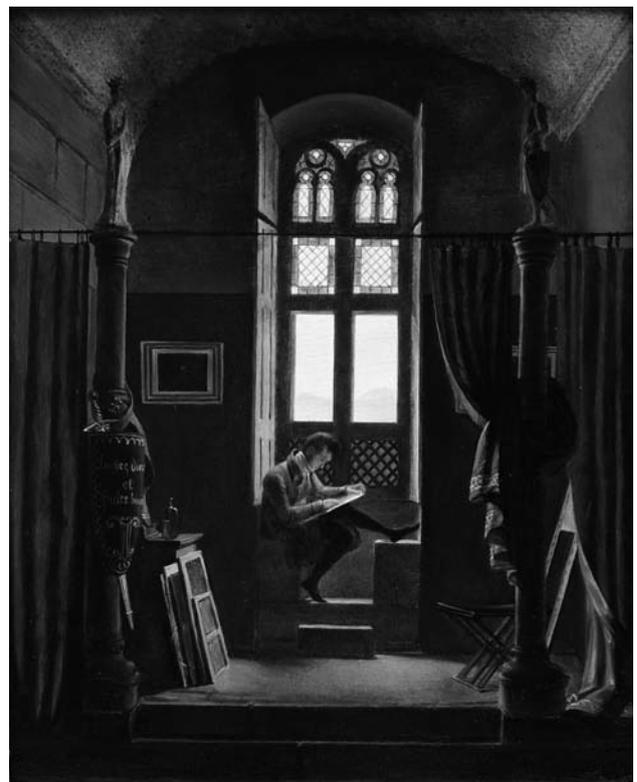
24.6 x 20.2 cm (9 5/8 x 8 in.)

Inscription in the shield: *Laissez dire et faites bien [Let Say and Do Well]*

Exhibition

Possibly Paris, Salon of 1804, n° 379

From Lyons where he studied at the drawing school, Fleury-Richard arrived in Paris during the middle of the Terror, the day before Madame Elisabeth [a sister of Louis XVI] was executed after witnessing the siege of Lyons (from August to October 1793) and the massacres that followed. It was only



in 1796 that he entered the studio of Jacques-Louis David, where he found his compatriot Pierre Révoil (1776-1842), and met the Comte de Forbin (1777-1841) and François Marius Granet (1775-1849). Like them, he was greatly affected by the musée des Monuments Français created by Alexander Lenoir in 1795, which gathered the artworks seized and retained during the Revolution.

After the exhibition at the 1802 Salon of his painting *Valentina of Milan Mourning the Death of her Husband the Duke of Orleans*,¹ he became the eulogist of the “mixed genre between history and anecdote according to the words of Dominique Vivant Denon, often classified in the anecdotal genre” by his contemporaries, which would not be called “troubadour painting” until the 20th century, by reference to the literary genre of troubadour poetry which developed at the same time.²

Combining the intimacy of Dutch painting, especially appreciated by collectors in Paris and Lyons, with a historical and moral subject taken from the history of France, he surprised the public and led David say: “What is that? It is not painting like everyone does! It is not like anyone, it is equally new in effect as in colour.”³ This new genre would only last for about twenty years before being eclipsed by the artists of the Romantic generation.

In 1804, Fleury-Richard exhibited *The Artist in his Studio*, whose composition was for a long time only known from a drawing in a private collection (fig. 1) and from a description given by the author of the *Impartial letter on the Exhibitions of the Year XIII*: “Look at this painter in his studio, he is drawing in the light which passes through this narrow Gothic vault, made in the thickness of the wall. These panes of different colours, at the top, make the daylight lower down sharper. The back of these green curtains, see this paintings, these accumulated stretchers; they promise us new masterpieces. This column, it supports the shield... it is you Richard! because it is that of Charles VII.”

The dimensions of this painting are only known from the catalogue of works by Fleury-Richard drawn up by Jean-Baptiste Dumas in 1839:⁴ 11 *pouces* by 8, which Ms. Chaudonneret converted to 30 cm by 22 in her catalogue. The slightly smaller dimensions of our painting suggest that this could be a sketch or a *ricordo*. We could also consider that these dimensions have come to us approximately and that our painting is the one exhibited at the Salon.

The painter Fleury-Richard has therefore shown himself drawing close to a window. His identity, given by the inscription on the back of the drawing “Fleury-Richard drawing, by himself”, is confirmed by the comparison with his self-portrait in *The Painter and his Family* (private collection) done a few years later, when his son Louis was born in 1817; we recognize the slender form, dressed in the same manner, but this time holding a palette in his hand.

The studio is imaginary, probably idealised. At that time, Fleury-Richard was sharing a studio with Révoil in the former Feuillantine convent behind the Luxembourg palace, built in the 17th century and which had nothing medieval to it. This is therefore a sort of transposition of himself, dressed according to the fashion of the beginning of the 19th century,

with his canvases, his easel partly hidden behind the green hanging, a stool and even two contemporary golden frames in a medieval décor close to those which he developed to place his figures.

The window with stained glass next to which he is sitting is a recurring motif in his work; the use he made of it is possibly inspired by the windows of the 13th century room of the Musée des Monuments Français. The one in this painting was perhaps copied from a real model, since it appears in one of his sketchbooks (fig. 2), used between 1802 and 1804. Among the preparatory drawings for the paintings of this period, many studies after sculptures of the Musée des Monuments Français are to be found, with others after Raphael, Poussin, the antique or after miniatures. On the same folio there are also two sculpture studies, one of which, perched on a column recalls those that frame the window in our painting.

The use of the window also shows his taste for Dutch painting and recalls the paintings of Gerrit Dou, in particular that of the *Dropsical Woman*,⁵ which was popular at the time. It allows the scene to be lit in a realistic and naturalistic manner but also to create a link with the interior; it is most often open and allows the details of a landscape to be seen. On the contrary, in this painting, the window is closed and all we can see is the sky whose light is almost white and the top of hills which we can just guess at.

From the Dutch School, more precisely the School of Leiden, he has also taken a taste for smooth and careful painting.

However, he always retains in certain areas, and especially in his early works, a livelier almost unfinished technique, probably derived from his years of apprenticeship with David. It is the case here in the vault, where the stone’s effect is achieved by freer and more visible brushstrokes.

More than his self portrait, this staging of the artist transposed into an ideal world that has disappeared, reveals his profound character as well as the discomfort and the feeling of loss that he shares with a whole part of a society deeply traumatised by the torment of the Revolution.

The immense success of Fleury-Richard, whose works were collected by the Empress Josephine, then by Queen Hortense, was not sufficient to stimulate him; the catalogue of his painted works does not go beyond forty numbers and by 1814, already he hardly painted any more, tired from a nervous illness.

He exhibited at the 1825 Salon for the last time, then devoted himself to his collection of Renaissance furniture and his house at Ecully, in which he built “a studio lit by an open sky and [enjoyed himself] decorating it [himself] in the Renaissance style.”⁶

1. Saint-Petersburg, Hermitage Museum.

2. The phrase was apparently used for the first time by Louis Dimier who in 1914 described them as the illustrators of books and poetry of the “troubadour style”.

3. Marie-Claude Chaudonneret, *La Peinture troubadour*, Paris, Arthéna, 1980, p. 52.

4. Jean-Baptiste Dumas, *Histoire de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 1839, t. 2, p. 109.

5. Paris, Louvre, inv. 1213.

6. Marie-Claude Chaudonneret, *op. cit.*, p. 55



10

MARIE-ANNE-JULIE FORESTIER

1782 – Paris – after 1843

Dr Philippe Pinel (1745-1826) with his Wife Jeanne and Sons Scipion and Charles

Oil on canvas

Monogrammed *F. M. a.* and dated 1807 lower right

146 x 114 cm (57 1/2 x 44 7/8 in.)

Provenance

Given to Scipion Pinel on the occasion of his marriage (marriage contract of 8 March 1824, AN Minutier Central, étude LXXXIV, liasse 830)

By descent in the family of the models

This unpublished portrait of the doctor Philippe Pinel with his family is an important rediscovery, both as regards Julie Forestier, Ingres' first fiancée, whose output remains mostly to be discovered, and due to the scarcity of representations of the model.

A painter and musician, Julie Forestier was a pupil of Jean-Baptiste Debret (1768-1868) and Jacques-Louis David, according to Henry Lapauze. This historian was the first to study the episode of Julie Forestier's engagement to Ingres thanks to his discovery at the home of the painter's descendants of various letters as well as the manuscript of an autobiographical short story by Julie Forestier, *Emma or the Fiancée*.¹ In 1977, Hans Naef made a significant contribution to our knowledge by publishing a large number of archive documents and by writing a biography covering the years from 1782 to 1836.²

Julie's romantic relationship with Ingres in fact makes her his "first historical pupil", according to Georges Vigne.³ The painter was a regular visitor to the Forestier home from at least 1804 and maintained relations that were almost filial with Charles-Pierre-Michel Forestier and his wife Marie-Jeanne-Julie Sallé, Julie's parents. Her father was at the time a lawyer at the Parlement of Paris, and her mother was a descendent of the lawyer and jurist Jacques-Antoine Sallé (1712-1778), the author of several legal works and a close associate of the abbé Gougenot, who was an honorary associate member of the Royal Academy of Painting and Sculpture. In June 1806, just after he had asked for their daughter's hand, Ingres was summoned to leave for Rome to study at the Villa Medici, an award which had been given to him in 1801 when he won the Prix de Rome, but which it had not been possible to grant until then due to a lack of funds. The marriage was therefore postponed until his return, and the painter left Paris in September 1806. Before leaving, he painted a portrait of the Forestier family (fig. 1);⁴ Julie is shown standing close to her harpsichord, surrounded by her parents sitting; her uncle, Joseph Armand Sallé and the maid, Clotilde, who would secretly pass correspondence between the separated fiancés, are in the background.

After this family portrait, Ingres made an intimate, refined one of Julie on vellum highlighted with watercolour (fig. 2),⁵ which he mentioned in two of his letters "I have re-read a hundred times this charming writing in pencil; I go continually from [your] letter to the portrait. I seem to see you; I speak to you, but alas! you do not answer me." And: "At a distance of four hundred and more *lieus (sic)* from you, you promise me that you will be more calm, your charming portrait says a lovely "yes" on your behalf, I am nuts about it, it is my best work."⁶

In Rome, Ingres suffered especially from the bitter criticisms received by his paintings of the Rivière family and his *Napoleon on the Imperial Throne* exhibited at the 1806 Salon. Submerged in the treasures of the city, he experienced a period of artistic doubt. Ranging from reproaches to misunderstandings, his epistolary relationship with Julie's father deteriorated and culminated by breaking off in July 1806 because he neither could nor would leave Rome before the end of the regulation six years of the award. In reality, he was to remain there for 13 years and Julie never recovered. She never married, and her father's illness, struck by paralysis in 1812, as well as the diligence with which she devoted to helping her mother caring for him, certainly distanced her from painting for some time. As she wrote in *Emma*, "the culture of the arts only brought back painful memories."⁷ She continued nevertheless to exhibit occasionally at the Salon until 1819. The death of her two parents, successively in 1813 and 1816 left her destitute which probably prompted her to open a painting studio and to seek commissions, apparently without much success since she had to solicit assistance on several occasions from the Fine Arts administration.⁸ Her studio is recorded and located by Guyot de Fère at n° 8 of the rue Royale-Saint-Honoré in his *Annuaire des artistes français* of 1833-1834, and perhaps again in 1843, under the name of Mlle Foirestier (*sic*), "grande rue de Paris, 167, Belleville" in the "general lists and residences of artists" of his *biographie des artistes français contemporains* of 1843.

Julie Forestier's painted oeuvre is above all documented by references to the works she exhibited at the Salons of 1804, 1810, 1812, 1814 and 1819.⁹ None have been traced to date. We can attribute with certainty the copy of a self-portrait of Ingres (fig. 3) made at his request, today at the museum of Montauban. It was intended to be sent to Ingres' father who expressed his appreciation in a letter of 9 August 1807: "Although I expected a lot of talent from Mademoiselle your daughter, I can say that it surpasses the idea I had conceived of her... whoever copies in this way must create with genius."¹⁰ Another portrait, of the poet from Chartres Nicolas François Guillard, signed Julie Forestier and dated 1811, is at the museum in Chartres. In a more naïve technique, it is very dirty today and much blackened; it is therefore hard to find its qualities. But we can see strong similarities in the description of the clothing, especially in the creases. These are the only two works known by the artist, other than our painting.

How did Julie herself come to make the portrait of the doctor Philippe Pinel and his wife Jeanne Vincent accompanied by their children Scipion and Charles? This serious and modest man was certainly not close to artistic circles. The inventory of his possessions, drawn up when his wife died in 1811,¹¹ does not include any works of art, except for a few engravings of landscapes and medical subjects. Entirely devoted to his profession, Pinel was neither a socialite nor careerist. He was descended from "one of the most ancient medical families of France" to repeat the words of Dora Weiner,¹² and first studied mathematics and theology, two disciplines that were fundamental to his understanding of medicine. He studied medicine in Toulouse and Montpellier, which was at the time the most prestigious French university in that field.

Pinel went to Paris in 1778, but knowing nobody there, he had difficulty in making a true career as a doctor and came up against the social and political barriers that still impeded the practice of medicine in the capital. He gave lessons in mathematics and did translations in the medical field in order to fulfil his needs. He also took over the running of the *Gazette de santé* in which he published various articles on hygiene. He began to penetrate the milieu of the Académie des Sciences as well as that of the Société de l'histoire naturelle, and several times presented studies and work on naturalism. His interest in those suffering from mental illness, for which official medicine at the time did not consider itself responsible, increased during the 1780s; he worked at the Belhomme institution located on the rue de Charonne which housed wealthy patients. His attendance at the salon of Madame Helvétius introduced him to the most intellectual circles of the capital. There, he met the marquis de Condorcet, Benjamin Franklin, Antoine Lavoisier as well as the doctor Michel Augustin Thouret and Pierre Jean Georges Cabanis who arranged his appointment to the hospital at Bicêtre in 1793, the real beginning of his career. It was at Bicêtre, in fact, that he met his first clinical cases – 200 patients – and especially the supervisor Jean-Baptiste Pussin who, with his wife Marguerite Jubline, were accustomed to treating those suffering from insanity with a level of humanity that was uncommon at the time, combining rigidity with gentleness. It is he – and not Pinel – who in 1797 was the first to exchange

chains for the straitjacket which allowed patients to wander and be in contact with others and while also enabling caregivers to control any violent outbursts. In 1794, Pinel read his *Mémoire sur la manie. Contribution à l'histoire naturelle de l'homme*⁸ before the Natural History Society, a major and very moving testimony of all his fundamental ideas on insanity. In 1795, he was appointed to La Salpêtrière where Pussin would follow him in 1802 to care for women with dementia. Pinel's great contribution is therefore in the first instance no longer to consider the mad as criminals to be punished, but as people suffering from an illness who need to be treated and full citizens who should be cared for in accordance with the principles of human rights. On a practical level, he disapproved of archaic physical treatments such as bleeding or cold showers and advocated "moral treatment", the true ancestor of psychotherapy, which consists of making contact with the reasonable part of the patient's mind, to make it speak and to listen to it, then to give it the time to heal. Appointed professor at the Ecole de santé in 1794, Pinel was also a theoretician. He published his *Nosographie Philosophique*, a true teaching manual for general medicine intended for his students and of course completely outdated today (fig.4). His *Traité médico-philosophique de l'aliénation mentale* (1800, republished 1809) aims to demonstrate that we cannot prove that mental illness has physiological causes. Pinel would therefore endeavour to find the origin of madness elsewhere, in the patient's history, his experiences and psychology. The next generations of psychiatrists would focus, to the contrary, on physical causes, and it would not be until the end of the 19th century, with Freud and the birth of psychoanalysis, that this view of the illness would be revived. Pinel considered the treatment of the demented as a problem for the public hospital system and not simply private practice. With others, he was the source of the idea of the hospital as a place of care and training for future doctors. In addition, his dedication to his elderly female patients at La Salpêtrière as well as the care he gave to studying specifically the cause of age in physical and mental degradation and the methods for finding a remedy for them place him as a founder of geriatrics. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire reports that at the doctor's funeral "a very large number of women from the hospice, mostly in their seventies, without being put off by the wet weather and the long road, accompanied the cortege to the Père-Lachaise cemetery."¹³

A key personality in French medicine, Pinel was rarely depicted. His most famous pupil Jean-Étienne Esquirol very quickly set to discrediting him, in the process making for himself the place in history that Pinel had sought. Two paintings made *post mortem* show him at work: *Philippe Pinel Having the Irons Removed from the Insane at Bicêtre* (fig. 5)¹⁴ by Charles Louis Muller (1815-1892) and *Doctor P. Pinel Having the Chains Taken Off at La Salpêtrière* (fig. 6)¹⁵ by Tony Robert-Fleury (1837-1911). Dora Weiner explains how Esquirol and Scipion Pinel both worked to leave an image of Pinel as the philanthropist freeing the insane from their chains, a founding gesture of French psychiatry, but a simple legend behind which the learned doctor's true contributions disappear in favour of the theories of Esquirol and his son's career. A sculpture of his

effigy was installed in 1885 at the entrance to La Salpêtrière bearing the inscription: "To Doctor Philippe Pinel, Benefactor of the Insane" (fig. 7), still in line with these representations of a humanist more than of a scientist.¹⁶

There is, however, one portrait that should be compared with ours. A bust portrait painted by Anne Moreau (1774-1852), the mother of Prosper Mérimée, It shows Philippe Pinel with a classical black suit and white jabot (fig. 8), as in the portrait by Julie Forestier and it seems to have been made at around the same time, definitely after 1804 since he is shown wearing his Legion of Honour.¹⁷ The face is however structured in a slightly different way in the portrait by Anne Moreau Mérimée, the eyebrows are much thicker and the face longer, giving him a more determined air. This portrait was subsequently engraved and used for the frontispiece in the *Nosographie philosophique* (fig. 9).¹⁸

Despite being contemporary with this portrait, also painted by a woman, Julie Forestier's painting seems to have been created in a different context. Completed during a crucial year in the artist's life – was she still engaged to Ingres who was in Rome, or had she already been abandoned? – it constitutes a precious milestone in the complicated reconstitution of her oeuvre. How did she come to make the family portrait of Philippe Pinel? Is it a simple commission from a man who was then at the height of his domestic and professional success, ordered from an artist he had met by chance while she was exhibiting at the Salon or through a mutual friend? From 1806 to the beginning of 1807, the correspondence between Julie Forestier and Ingres reveals her sad and anxious personality and refers on several occasions to an illness. Ingres urges calm, rest, but also dancing: "What worries you give me about you, your precious health which I want to buy with my own, you alter it, you are sad, unhappy, and ill and no longer to see you, to console you, heal you," Ingres wrote to her in January 1807.¹⁹ Then in February: "they must have been very sorry to see you ill in this way, my poor Julie, all that you have suffered makes me shudder, try to take a little control over yourself and spare yourself, above all do not work too much and so avoid these burdens which are too large, my good Julie."²⁰ He mentions the bleedings of "the ruthless M. Boquillon",²¹ in reality the doctor Édouard-François-Marie Bosquillon, famous for his excessive use of this treatment which was moreover already controversial by that time. Pinel and Bosquillon had been in contact on several occasions; they both translated the *First Lines of the Practice of Physic* by William Cullen first published in 1777 at the same time; the rivalry which developed then between the two men would moreover have to be set aside when they collaborated in 1790 on the 9th volume of the *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions* of London's Royal Society, directed by the naturalist Jacques Gibelin (1744-1816).

Julie was therefore treated by a renowned doctor, despite his contested methods, for illnesses which seem to have been simultaneously of a physical and psychological nature. It would appear that she was in a state that was not conducive to work, and Ingres apologises even for having asked her to copy his self-portrait.²² Did the shock of the break, from which, according to her own avowal in *Emma*, she seems never to

have recovered, aggravate this state to the point where she had to meet Pinel who was then the chief medical officer of La Salpêtrière, where he was getting good results with his moral treatment? Treating numerous women whose condition would today be defined simply as depressive, he applied himself to studying the symptoms of the illness and their causes; among these heartache and grief were quite common. Pinel who believed in the virtues of work for healing those suffering from mental illness, could have commissioned this family portrait with the aim of occupying her mind with what she knew how to do.

In 1807, we have already seen, the chief medical officer of La Salpêtrière was at the zenith of his fame; the Emperor's doctor, professor at the Health School in Paris, he received the Legion of Honour in 1804 and he was highly respected by his colleagues and pupils. However, what Julie created is not the portrait of social success, but that of a man in an intimate setting, with his wife and children, a family dear to him, created late and at the cost of painful losses (the couple had lost three infants before Scipion and Charles). Philippe Pinel, sitting, hugs his son Scipion with a gesture marked by pride and tenderness. In the child's hands, medicinal plants announce that he would follow in his father's footsteps. His clothing is quite similar to that of Charles-Édouard Pontois in the *Portrait of Amélie-Justine et Charles-Édouard Pontois* by Adèle Romany,²³ dated 1800. Philippe Pinel's wife is dressed in white; according to the fashion started several years earlier by Madame Récamier and adopted by fashionable Paris, but the rather unsophisticated sleeves as well as the lace veil show her provincial origins. The formal pictorial language used by Julie Forestier is that of the Bourgeois portrait as it was developed in the studio of David. The Revolution changed the method of representing the self; straightforwardness and simplicity took precedence over ostentation. It was no longer a question of imitating the great models of aristocratic portraiture, but of expressing human relations with familiarity and honesty. The poses, while banal and functional, illustrate the place of each individual in this family represented without affectation.

The sentiment of a good father, proud and happy, is however nuanced by the stormy sky which hangs over the scene and the air of melancholy acceptance which darkens Jeanne's face, whose daily life at La Salpêtrière, among mentally ill and impoverished patients, in the company of a husband who was already old and very busy, must have been lacking in cheer. The rather overly pressed firmness with which Pinel is holding his son's wrist contradicts the initial impression of serenity. We cannot help but think of how much this veiled feeling of anxiety anticipates the years of grief and frustration which would affect the doctor afterwards. The ambivalence of the portrait shows the great sensitivity with which Julie Forestier understands the relationships which connect the models among themselves through her personal experience of the transitory nature of happiness.

1. Henry Lapauze, *Le Roman d'amour de M. Ingres*, 1911, p. 199-242

2. Hans Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.A.D. Ingres*, Berlin, 1977, vol. 1, p. 124-143.

3. Georges Vigne, *Ingres et ses élèves*, Musée Ingres, Montauban, 2000, p. 101. This is confirmed by Julie Forestier when she writes in *Emma or the Fiancée* :

- « My painting was not excellent there and did I not receive his advice every day ? », in Henry Lapauze, *op. cit.*
4. Paris, Louvre, RF 1450. There are two replicas (Montauban, musée Ingres ; Cambridge, Massachusetts Fogg Art Museum).
 5. Paris, Fondation Custodia.
 6. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 112.
 7. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 236.
 8. Hans Naef, *op. cit.*, p. 134-136.
 9. Salon livrets : 1804 : Minerva, goddess of Wisdom and the Arts uniting their various attributes, entwining them with laurel wreath those knots she is tying; 1810: Armida and Rinaldo, Portrait of a Young Person; 1812: Full Length Portrait of Mr. M., Sacrifice to Minerva, a Young Girl Burning on the Altar of this Goddess the Arms and Blindfold of Cupid who is Begging her in Vain; 1814: The Princesse de Nevers at the Abbey of Graille...; 1819: The Daughters of Milton Reading to their Blind Father.
 10. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 190
 11. Paris, Archives Nationales, minutier central, étude IV, liasse 1019, Ms 40 pp in folio.
 12. Dora Weiner, Comprendre et Soigner : Philippe Pinel (1745-1826) la médecine de l'esprit, Paris, 1999, p. 30.
 13. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Discours aux funérailles de Philippe Pinel*, 26 October 1826, Firmin Didot, Paris, 1826
 14. Paris, hall de réception de l'Académie nationale de médecine, rue Bonaparte.
 15. Paris, hôtel de La Salpêtrière, 1878.
 16. Dora Weiner, *op. cit.*, p. 334-342
 17. Paris, musée de l'Histoire de la médecine.
 18. Paris, J. A. Brosson, 1818, 6th edition.
 19. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 81.
 20. *Id.*, p. 115.
 21. *Id.*, p. 106.
 22. Henry Lapauze, *op. cit.*, p. 124-125.
 23. Christie's Paris, 26 juin 2008, lot 75.

11

G. A. DE BONNEVAL

Active in Paris at the beginning of the 19th century

Still life of Flowers in a Landscape. Tulips, Double Hollyhocks, White Lilies, Gerberas, Peonies, White Roses, Roses, Ipomoeas and Carnations

Oil on canvas

117.7 x 91 cm (46 ³/₈ x 35 ⁷/₈ in.)

Signed and dated lower right G. A. de Bonneval 1810

Exhibition

Probably Paris, Salon of 1810, n° 100

Probably an amateur artist, G.A. de Bonneval is only mentioned at the 1810 Salon where he was presented as a pupil of M. van Dael (1764-1840) and where he exhibited a single bouquet of flowers. It is probably our one, which is dated the same year and whose dimensions and original frame bring to mind a Salon painting.

The Bonneval family is one of the oldest of France and is descended from the kings of the first millennium. Genealogies mention several people by the name of Gabriel André; one, born at Saint-Myon in 1769 who died in 1839, had the honorary title of lieutenant general and was director of the Haras du Pin stud (in Normandy). Could he be our painter?

This bouquet of flowers, resting in a landscape on the edge of the marble basin of a fountain, in front of a grotesque, recalls some rather more ambitious compositions by his master Jan Frans van Dael such as the *Tomb of Julie* or the *Offering to Flora* (Rueil-Malmaison, inv. MM 95.16.1 and MM. D. 16).

Originally from Antwerp and himself a pupil of Gerrit van Spaendonck, Jan Frans van Dael worked from 1786 as a flower painter and miniaturist in Paris, where he participated in the decoration of the chateaus of Saint-Cloud, Bellevue and Chantilly. According to the politician and botanist from Ghent, Charles Van Hulthem, Van Dael himself grew flowers in his garden in order to observe them better.¹ The species often used by van Dael are those which we identify in Bonneval's painting. The master seems also to have transmitted to him, other than botanical taste and precision, a specific manner of composing bouquets, which was characteristic of his works of the beginning of the 19th century: the types of bright colours, especially whites and yellows, are gathered at the centre and framed by the red flowers alternating with the blue and mauve ones, while the roses are found in the lower part of the bouquet. The butterfly and a bee, natural companions of flowers, are a chance for the painter to animate his composition and to show off his skill.

The taste for flower still lifes enjoyed a renewed vitality at the beginning of the 19th century, influenced by the Dutch school which was at the time very fashionable as well as by the prominence of major naturalistic projects. This trend would lead to the creation of the Salon of flowers in 1808 in Lyon and to the development of a school in Lyon of flower painting throughout the 19th century. Bonneval's eye, recalls moreover, in its large dimensions and its extremely decorative quality, *Spring* (Lyon, musée des Beaux-Arts, 1804) of Jean-François Bony, one of the main flower painters of Lyon.

1. See Google.books, *Discours prononcé dans une reunion d'artistes belges, habitants de Paris par M. van Hulthem [...], le 8 septembre 1806 [...]*.





12

GUSTAVE DORÉ

Strasbourg 1832 – Paris 1883

Jesus Preaching on the Mountain

Oil on canvas

130 x 195 cm (51 ^{1/8} x 76 ^{3/4} in.)

Stamp of the artist's sale lower right *Gustave Doré* (L. 680a)

Provenance

The artist's studio sale, Paris, 10-15 April 1885, lot 218 "Advanced study".

An especially prolific artist in painting as well as drawing and printmaking, Gustave Doré illustrated over 90 literary works. Among them, and not the least, is the Bible for which he created 241 plates, published in France in 1865,¹ then in the main European languages as well as Hebrew in the following years. Doré did not have a very religious character so it is through illustration that he was drawn to consider biblical subjects, which he was to treat in numerous forms during the last twenty years of his career.

The very successful publication of his Bible encouraged him to replicate the compositions he had invented in large format drawings which he occasionally exhibited at the Salon. It was not in France that he met with the greatest success. Critics there were often severe, especially Zola who was however a great admirer of Doré's work as an illustrator, and who perceived his works as a return to the fantastic compared to Courbet's realism.² On the contrary his Bible met with unprecedented success in England with a pious Victorian public already accustomed to the large compositions of John Martin; it is there that Doré was to find the true audience of his last two decades. In 1868, the opening in London of a gallery dedicated to the sale of his works, the Doré Gallery sanctified this success: each year, the managers Fairless and Beeforth created an event

around a new enormous canvas whose theme was most often religious. Numerous prints and smaller scale replicas were sold to a public already won over. It is also through the Doré Gallery that certain works by Gustave Doré were sold in America where his Bible was already in every home.

To please his Anglo-Saxon admirers, Doré listened to the advice of his friend, the Reverend Frederick Harford, a "minor canon" of Westminster Abbey, who thus suggested rare subjects and supplied him with historical and archaeological details.³

The obvious commercial intent of these works did not however take away their sincerity; immersed in the Bible as he had

been for Dante, Milton, La Fontaine, Perrault, Shakespeare etc., Gustave Doré found an inexhaustible source of inspiration there. "Nothing has ever moved me as much as my works of devoutness. My greatest, my most true inspiration came to me from my religious subjects and I have never felt the same fervour for my other tasks. My soul felt good, I believe, at the faith of those I depicted and it was easy for me to paint them" Gustave Doré apparently said according to his first biographer, Blanche Roosevelt.⁴

The compositions created in the 1860s for the Bible therefore evolved sometimes to become large paintings. This is the case for *Jesus Preaching on the Mountain*, which differs from the Bible illustration in many ways. The format has become horizontal and the dense forest which served as a backdrop has disappeared in order to leave space for the dawn, better expressing the idea of renewal of the alliance and hope of the Resurrection. The pyramidal distribution of the figures reinforces the idea of the mountain on which the crowds listen to Christ and light seems to come from the other slope; a dawn sun is already illuminating Christ and his disciples and is gradually spreading over the crowd, in the manner of the Good News.

The enthusiasm with which these works were received is easily explained by their realist character devoid of sentimentality, but also by the strong impression they give of a vision. Chimerical, inhabited by a special feeling for the sacred, these large compositions with precise archaeological details, realistic costumes, and appropriate vegetation were perceived as the only ones capable of reviving religious imagery at the time and they participated in instilling a new religious impetus in an entire portion of the British and American populations.

1. Tours, Alfred Mame et fils.

2. Antoinette Ehrard, « Emile Zola et Gustave Doré », *Gazette des Beaux-Arts*, March 1972, p. 185-192.

3. Eric Zafran, Robert Rosenblum, Lisa Small, *Fantasy and Faith. The Art of Gustave Doré*, Dahesh Museum of Art, NY; Yale University Press, New Haven and London, 2007 p. 68

4. Blanche Roosevelt, *La vie et les œuvres de Gustave Doré d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur*, Paris, Librairie illustrée, 1887.

Photographies

Alberto Ricci p. 7, 9, 23, 31, 33, 37, 38, 42, 45, 51, 53 et 56.

Antoine Mercier p. 11, 13, 15, 17, 19, 20-21, 35, 41, 49 et 55. Guillaume Onimus p. 2 et 27. 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 septembre 2011