



MARTY DE CAMBIAIRE



Nous tenons à remercier pour leur aide et soutien les personnes suivantes :
We would like to thank the following people for their help and support:

André d'Auriphore, Vittorio Azzoni, Valérie Basty, Donatella Biagi Maino, Fabrice Bonasso, Jean-Luc et Cristina Baroni, Dan Brarenberg (†), David Bronze, Yvonne Tan Bunzl, William Chubb, Alvin Clark, Denis Coekelberghs, Caroline Corrigan, Matteo Crespi, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, Marta Fontini, Isée de Forville, Georges et Angélique Franck, Guy Grieten, Pierre-Yves Guillemet, Jeffrey Horvitz, Françoise Joulie, Guillaume Kazerouni, Alastair Laing, Anne Lajoix, Sidonie Laude, Annie Legrand, Guy Ludovissy, Ger Luijten, David Mandrella, Tobias Nickel, Philippe Nusbaumer, Jan Ortman, Éloïse Porte, Omer Preirin, Maria Silvia Proni, Valérie Quelen, Alberto Ricci, Stanislas de Ruesuger, Ugo Ruggeri, Constantin de Saint-Marcq, Lucie Seblin, Philippe Tamizey de Larroque, Marco Tanzi, Henry de Tiliar et Dominique de Vallabrègues.

Et pour leur participation à la rédaction, correction et traduction du catalogue :
And for contributing to the writing, editing and translating of the catalogue:
Gabrielle Desazars de Montgailhard, Jane MacAvock et particulièrement Marina Korobko.

Emmanuel et Laurie Marty de Cambiaire

Traductions en anglais à la fin du catalogue. Les dimensions des œuvres sont données en centimètres pour les tableaux et en millimètres pour les dessins, puis en inches, en indiquant la hauteur avant la longueur. Rapport d'état et prix sur demande.

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

Couverture

LUIGI MIRADORI, DIT IL GENOVESINO (détail), voir n° 3

Page suivante

CARLO BOSSOLI (détail), voir n° 13

MARTY DE CAMBIAIRE

16, place Vendôme – 75001 Paris

Tél : +(33) 1 49 26 07 03

info@martydecambiaire.com www.martydecambiaire.com

TABLEAUX & DESSINS

PAINTINGS & DRAWINGS

Catalogue rédigé par
Laurie Marty de Cambiaire

MARTY DE CAMBIAIRE



TABLEAUX
PAINTINGS

1 THEODOOR VAN LOON

Erkelenz 1581 ou 1582 - Maastricht 1649

L'Assomption de la Vierge (recto) ; *Études de jambes* (verso)

Huile sur papier

36 x 26,5 cm (14 ³/₁₆ x 10 ⁷/₁₆ in.)

Formé en Flandres puis en Italie, van Loon se trouve à la croisée des chemins entre les divers courants qui traversent l'art européen au début du XVII^e siècle. Il sait réconcilier, d'une façon aussi personnelle qu'attachante, caravagisme et classicisme, en apparence antinomiques. En 1936, Thérèse Cornil étudiait la formation italienne de cet artiste dans un article fondateur¹ et récemment Irène Baldriga a publié plusieurs études². Ces recherches permettent d'affirmer que, dès son premier séjour romain entre 1602 et 1612, van Loon est bien intégré dans la communauté artistique et intellectuelle de la Cité Éternelle. Proche de Jacob

de Haase et de Anthonie van Os, il devient membre de l'Académie de Saint-Luc en 1604. En 1612, il est de retour à Bruxelles, où il entretient les amitiés intellectuelles formées à Rome : ami intime d'Erycius Puteanus, il est aussi proche des membres de l'Accademia dei Lincei³, notamment Johannes Faber et Justus Ryckius. Ses œuvres, comme la *Pieta* (église Saint-Jean-Baptiste du Grand Béguinage, Bruxelles) ou le *Martyre de saint Lambert* (1617, église de Woluwe-Saint Lambert) sont alors très influencées par le Caravage et certains de ses suiveurs, Orazio Borgianni et Valentin de Boulogne. Mais dans *L'Assomption de la Vierge* (fig. 1), pour laquelle est préparatoire notre esquisse, c'est l'influence du Dominiquin et des Carrache qui prédomine. Van Loon aurait effectué deux autres séjours italiens, en 1617-1619, puis en 1628-1632. Parmi de nombreuses commandes, il faut citer celle de Notre-Dame-de-Montaigu, pour laquelle il réalise un important ensemble de sept retables auxquels il travaillera dans l'intervalle d'une dizaine d'années entrecoupées par d'autres projets et un voyage italien. La fin de sa carrière n'est pas bien documentée. Son testament et l'inventaire de ses biens ont été découverts en 1997 à Maastricht⁴. En France, le musée des Augustins à Toulouse conserve une *Vocation de Saint Matthieu*.

L'Assomption de la Vierge, aujourd'hui au Musées royaux des Beaux-arts de Belgique (inv. 229), ornait autrefois le maître-autel de l'église Saint-Jean-Baptiste du Grand Béguinage de Bruxelles, qui conserve encore de nombreuses œuvres de van Loon. Ce béguinage, fondé au XIII^e siècle et alors appelé Notre-Dame de la Vigne, fut l'un des plus importants des Pays-Bas. L'église, pillée et pour partie démolie sous le régime calviniste, fut lentement restaurée et c'est en 1617 que *L'Assomption de la Vierge* fut offerte pour le maître-autel. Dans les années 1620, les retables latéraux furent à leur tour pourvus de plusieurs tableaux du même artiste. Dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* en 1769, Jean Baptiste Descamps décrivait ainsi *L'Assomption* : « composition grande et ingénieuse...les têtes sont toutes belles, d'une bonne couleur et d'un bon effet. »



(Fig. 1) T. van Loon, *L'Assomption de la Vierge*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique





(Fig. 2) D. Zampieri, dit Le Dominiquin, *La Sibylle de Cumes*, Rome, Galerie Borghese



(Fig. 3) T. van Loon et atelier, *L'Assomption de la Vierge*, Molenbeek-Saint-Jean, Musée communal

L'icônergie de l'Assomption n'est pas anodine : thème favori de la contre-réforme, il est en général exploité dans les églises vouées à la Vierge ou plus généralement aux femmes. Il n'apparaît pas dans la Bible et provient de différentes sources consignées dans la *Légende dorée*. La composition en deux parties mise en place par van Loon est classique : dans la partie inférieure – terrestre – les apôtres et autres témoins du miracle, dans la partie supérieure – céleste – Marie et les anges.

Néanmoins la présence de certains détails rappelle la destination précise du retable : les pampres dans les mains des angelots évoquent le nom ancien du béguinage et les femmes pieuses au premier plan permettent aux femmes qui y habitent de mieux se projeter dans la représentation religieuse, selon les principes de la contre-réforme. Eelco Nagelsmit les identifie comme sainte Dorothée avec la corbeille de fleurs, Marie-Madeleine avec ses longs cheveux et une sibylle coiffée d'un turban, inspirée par celles du Dominiquin⁵ (fig. 2). Les sibylles de l'antiquité auraient annoncé le salut, et les *Oracles sibyllins*, qui leur sont attribués à tort, ont été souvent cités par les pères de l'Église. La présence d'une sibylle dans la scène permet la fusion synchrétique de la sagesse classique et de la doctrine chrétienne, en accord avec sensibilité philosophique de l'artiste.

Denis Coekelberghs a découvert et exposé en 1979

(*Trésors d'art des églises de Bruxelles*) une esquisse, aujourd'hui conservée au musée communal de Molenbeek-Saint-Jean (Bruxelles), très proche de l'œuvre finale mais de qualité inégale⁶ (fig. 3). Il s'agit certainement d'une œuvre d'atelier, « esquisse intermédiaire, à situer entre un premier *modello*, aujourd'hui perdu et qui aurait été réalisé par le seul van Loon⁷ ».

Notre esquisse, qui présente des différences importantes tant avec l'œuvre finale qu'avec celle de Molenbeek, est précisément ce *modello*. La composition globale est déjà en place mais les visages sont tournés différemment et les deux saintes du premier plan sont assises à la place l'une de l'autre : à ce stade du processus, van Loon n'a pas encore trouvé l'invention de la sibylle.

Réalisée sur papier, l'esquisse montre que, de retour à Bruxelles, van Loon ne peut totalement rester à l'écart de l'influence de Rubens : reprenant ici une manière de travailler propre au maître et à son atelier, celle du *modello* à l'huile sur papier, il utilise également sa gamme de couleurs brunes, animées par des rouges et des verts, ainsi que sa manière schématique, rapide et vivante de tracer les contours. Cette influence disparaît dans l'œuvre finale mais pose la question des rapports entre les deux artistes, qui n'a pas été élucidée et qui mérite d'être approfondie, afin de mieux comprendre le travail de van Loon.



2 VINCENZO MANNOZZI

Florence 1600 - 1658

Allégorie de l'Astrologie

Huile sur toile

129,5 x 98 cm (51 x 38 9/16 in.)

Provenance

Galerie Richard Pardo, catalogue de l'exposition *Thèmes de l'âge classique*, Paris, 1982, p. 30 ; collection privée

Bibliographie

Giuseppe Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983, p. 104 et fig. 522 et 523 ; Sandro Bellesi, notice sur Treccani.it

Vincenzo Mannozi fut, comme nous l'apprend Filippo Baldinucci, l'élève de Domenico Cresti, dit le Passignano, puis il travailla avec Francesco Furini que l'on considère généralement comme son maître¹. Sandro Bellesi a récemment nuancé cette assertion². Ce dernier penche plutôt pour une simple association entre les deux artistes, Mannozi étant de trois ans l'aîné de Furini. Quoi qu'il en soit, tous deux ont en commun un penchant pour la peinture sensuelle et libertine qui plaît aux commanditaires de l'époque. Parmi ceux-ci, les plus importants étaient bien entendu les Médicis, notamment Don Lorenzo de' Medici (1599-1648) dont Mannozi fut, non seulement le peintre et le valet de chambre (« aiutante di camera ») mais encore le conseiller pour l'achat et l'acquisition d'œuvres et d'objets d'art.

Le catalogue des œuvres de Mannozi est encore succinct malgré le travail d'Evelina Borea³ puis de Giuseppe Cantelli⁴. Il a fallu, pour l'établir, identifier certains tableaux conservés dans les musées par les sources d'archives. Les documents de compte des Médicis mentionnent des paiements pour des commandes – par exemple, quatre tableaux en 1636 et un en 1638 pour la Villa Petraia – mais ne détaillent malheureusement pas les œuvres en question. On sait en revanche que pour le cardinal Giovan Carlo de' Medici, deuxième enfant de Cosimo II et de Maria Maddalena d'Autriche (neveu de Lorenzo), Mannozi peignit une *Angélique attachée au rocher* et *l'Histoire de Léandre* (les deux œuvres, aujourd'hui perdues, sont citées dans un inventaire de 1637 de la villa de Mezzomonte). En 1646, un inventaire fait aussi mention d'une *Olympe abandonnée*

par Birène (dans le casino médicéen de la via della Scala)⁵. Pour la grande duchesse de Toscane, Vittoria della Rovere, Mannozi a réalisé *La Vérité découvrant le mensonge*, qui n'était connue, jusqu'à son identification au musée Bardellini de Florence, que par l'inventaire de la villa di Poggio Imperiale de 1690⁶, par des études graphiques préparatoires aux Offices de Florence et par un grand *bozzetto* (collection privée). On peut encore citer *Une Madeleine* à la National Gallery de Dublin. La reconstitution d'un corpus cohérent s'effectue donc lentement et les œuvres réapparaissent parfois sur le marché de l'art, attribuées à l'artiste sur la base de comparaisons stylistiques, constituent à chaque fois un véritable enrichissement pour la connaissance de son œuvre. C'est le cas de cette *Allégorie de l'Astrologie*, chez Richard Pardo en 1982 et attribuée par lui à l'artiste. L'Astrologie (qui ne se distinguait alors pas de l'Astronomie) est, selon les descriptions de Cesare Ripa, vêtue de bleu, tenant à la main un compas et un globe céleste « pource qu'elle s'estudie à mesurer les Cieux, & à considerer leurs mouvements, & leur juste symmetrie (sic)⁷. » D'une grande élégance, la figure peinte par Mannozi est très proche de la *Cléopâtre*, publiée par Cantelli (Milan, collection privée) : les épaules rondes et délicates, la poitrine petite, les mains longues et les drapés sophistiqués mettent en valeur la beauté d'un corps idéalisé. Une sensualité vaporeuse et languide se dégage du voile blanc qui enveloppe le modèle féminin, de ses cheveux dénoués en mèches libres sur ses épaules rondes, de la tendre expression de son visage. Bien que Mannozi s'essaye parfois aux innovations de Cesare Dandini ou de Francesco Volterrano, il demeure ici, par le sujet féminin et par son traitement voluptueux qui intègre la figure dans l'espace en atténuant ses contours, indéniablement attaché à la « manière floue » de Francesco Furini qu'illustrent par exemple son *Allégorie de la Paix* (Galerie Canesso, Paris) et sa *Sainte Agathe* (Walters Arts Museum, Baltimore), toutes deux très proches de notre *Allégorie de l'Astrologie*.



3 LUIGI MIRADORI, DIT IL GENOVESINO

Gènes vers 1610 - Crémone 1657

Le sacrifice d'Isaac

Huile sur toile

149,3 x 112 cm (58 ³/₄ x 44 ¹/₁₆ in.)

Pour Lia Bellingeri qui a consacré une petite monographie à l'artiste, Luigi Miradori dit le Genovesino est la personnalité artistique la plus importante au XVII^e siècle à Crémone, mais aussi l'un des protagonistes les plus intéressants du *Seicento* lombard¹.

Grâce à la description de Giambattista Biffi, nous savons que Luigi Miradori « était un homme jovial, fin et à la riposte prompte, d'une conversation habile, [qui] montrait son ingéniosité à chaque rencontre, et en beaucoup d'occasion, un grand courage, à cette époque où l'on recourait abusivement à l'épée. Il jouait excessivement bien de la mandoline.... Il marchait dans la ville portant son béret rouge, les moustaches à la mode espagnoles et une petite barbe au menton² ». Biffi et Desiderio Arisi pensent d'ailleurs pouvoir identifier l'autportrait de l'artiste dans l'homme au béret de

la grande *Multiplication des pains* (Crémone, Palais communal) et du *Supplice de San Giovanni Damasceno* (localisation inconnue)³.

Originaire de Gènes, selon Giovanni Battista Zaist et Giuseppe Grasselli⁴, c'est probablement là que Miradori est formé avant d'être actif à Milan, Plaisance et surtout Crémone où il s'installe autour de 1635-1637. C'est à cette dernière ville qu'il reste principalement associé encore aujourd'hui malgré son surnom de « Genovesino » et dont il acquit, toujours selon Zaist, la « *cittadinanza* ». Il est d'ailleurs fait mention d'un nombre important de ses tableaux dans les inventaires des collections de Crémone ; il est malheureusement impossible de retrouver la trace de la plupart d'entre eux. Quelques tableaux signés et datés fournissent des indications chronologiques précieuses, comme *La Naissance de la Vierge* et *La Décollation de saint Paul*, tous deux au Museo Civico de Crémone et datant de 1642. De même, quelques documents d'archives renseignent sur les commandes, par exemple une *Adoration des Mages*, aujourd'hui perdue, fut commandée en 1639 par l'abbé Melchiorre Aimi ou un *Saint Eusèbe* payé en 1647 par le comte Nicolò Ponzone. Mais la datation des œuvres doit le plus souvent s'opérer sur des bases stylistiques, en fonction des différentes influences que l'on décèle en chacune d'elles : les influences génoises de Strozzi et Ferrari, qui vont se prolonger longtemps dans son œuvre ; les influences caravagesques, introduites à Gènes par Gentileschi et Vouet ; les influences toscanes ; enfin celle de Pietro Ricchi qui, lors de son passage à Crémone en 1647, participe à accélérer le renouvellement des formules picturales utilisées localement et héritées de l'art des Campi et de Giovanni Battista Trotti, dit il Malosso.

Miradori a traité le sujet du *Sacrifice d'Isaac* à deux reprises au moins, peut-être trois. En effet, il existe, en plus de la nôtre, une version au Figge Art Museum de Davenport (fig. 1), et une autre passée en vente à Vienne chez Dorotheum (fig. 2) comme « attribuée à Miradori⁵ ». Ces trois versions d'un même sujet partagent la même atmosphère et présentent d'intéressantes



(Fig. 1) L. Miradori, dit Il Genovesino, *Le sacrifice d'Isaac*, Davenport, Figge Art Museum





correspondances. Les couleurs des costumes et des carnations sont proches : la tunique jaune d'Abraham, la chemise blanche et bouffante de l'ange portée sous sa robe rouge et la peau brunie d'Isaac dans notre tableau se retrouvent, presque à l'identique, dans l'œuvre du Figge Art Museum. Dans le tableau de Dorotheum, le motif d'Isaac endormi est repris du nôtre et simplement inversé, tandis que la physionomie d'Abraham semble plutôt empruntée à celui du Figge Art Museum. Cette façon de travailler est typique de Miradori qui réutilise dans différentes œuvres des motifs et des physionomies, d'ailleurs parfois inspirées par les gravures, de Goltzius ou de Callot par exemple.

Comment dater notre œuvre, d'une part dans la globalité de l'œuvre de Miradori, d'autre part par rapport à ces deux autres versions? Elle porte encore indéniablement la trace d'un passage à Gênes. On discerne l'influence de Bernardo Strozzi dans plusieurs éléments : la palette brune, la physionomie un peu bouffie de l'ange, la manière dont les formes se détachent d'un fond sombre, les drapés froissés et la touche visible et pâteuse. L'idée de l'ange qui flotte au-dessus d'Abraham provient lointainement de l'ange du Caravage qui vient souffler son inspiration à Saint Matthieu dans l'œuvre conservée à Rome à l'église Saint-Louis-des-Français. L'influence de Pietro Ricchi ne semble pas très importante dans notre œuvre, contrairement à celle de Dorotheum dans laquelle le long visage de l'ange aux yeux en amande, le profil busqué et la longue barbe mousseuse d'Abraham ainsi que la palette grise et évanescence, rappellent tout à fait cet artiste itinérant. Formé à Florence, Ricchi mourut à Udine, en ayant travaillé à Bologne, Rome, Lyon, Venise, Padoue, en Lombardie, et notamment à Crémone en 1647. Notre tableau pourrait donc être

antérieur à cette date. Mais il est impossible d'en être certain, en l'état actuel des connaissances sur l'artiste.

L'artiste semble avoir retenu de la leçon du caravagisme la volonté de représenter avant tout des êtres humains : insistant sur le côté charnel, physique de la scène, il choisit des physionomies réalistes, sans aucune idéalisation, auxquelles peuvent s'identifier les spectateurs. Le visage buriné et râpeux du patriarche des tribus d'Israël, le corps ramassé, brun et trapu d'Isaac, les pieds potelés de l'ange et ses orteils irréguliers évoquent une réalité tangible. Ce réalisme poussé ne prive cependant pas l'œuvre de toute poésie ou de tout sens du mystère. Miradori a épuré l'épisode de presque tous ses accessoires – buisson, feu, nuage de fumée, bélier – pour n'en garder que les protagonistes, placés sur un fond sombre. L'ange a enroulé son bras gauche autour du cou d'Abraham pour retenir la main qui s'apprête au sacrifice mais leurs regards ne se croisent pas vraiment : la révélation d'Abraham est en réalité intérieure et c'est plus à l'intention du spectateur que du patriarche que l'ange tend sa main droite vers l'arrière, désignant le bélier destiné à être substitué à Isaac, qui n'est cependant pas représenté sur la toile.

Miradori semble avoir manipulé les mêmes motifs d'une version à l'autre, ce qui les lie étroitement. La nôtre possède cependant une force visuelle particulière. L'attitude d'Isaac, totalement soumis à son sort ; le visage d'Abraham, marqué par la stupeur et le choc ; le vol suspendu de l'ange et la texture de son aile grise qui s'étend au-dessus de la scène comme un ciel d'orage; enfin, l'étrangeté des postures, participent tous à transmettre avec force le sentiment de cette révélation, qui constitue l'un des grands passages de l'Ancien Testament.



(Fig. 2) L. Miradori, dit Il Genovesino, *Le sacrifice d'Isaac*, Localisation inconnue

4 MATTHIEU LE NAIN

Laon 1607 - Paris 1677

Repos au retour d'Égypte

Huile sur toile

46 x 61 cm (18 1/8 x 24 in.)

PROVENANCE

Phillips, Londres 10 avril 1990, lot 76 ; galerie Serre et Leegenhoeck, Paris, catalogue d'exposition, 1992, n° 12, illustré ; collection privée, Bruxelles

BIBLIOGRAPHIE

Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint des Le Nain*, Les classiques de l'art, Flammarion, p. 93, n° 80, illustré p. 92

Les tableaux des frères Le Nain sont une rareté dans le commerce de l'art. Celui-ci n'était pas connu lors de l'exposition de 1978-1979 au Grand Palais de Paris, première et précieuse synthèse sur le travail des trois frères, leurs collaborations et leurs différences. Depuis sa réapparition en 1990 en vente publique, il a été publié en 1992 par Jacques Leegenhoek et inclus en 1993 dans le catalogue de l'œuvre des frères Le Nain par Pierre Rosenberg, qui le donne à Matthieu Le Nain et le situe vers la fin de sa carrière.

Célèbres pour leurs représentations de paysans dans des intérieurs d'une calme mélancolie, les trois frères ont inspiré au critique d'art Champfleury sa célèbre expression de « peintres de la réalité ¹ » qui désigne aujourd'hui un certain nombre de peintres du XVII^e attirés par les genres mineurs de la peinture - paysages, natures mortes et scènes de genre - au moyen desquels ils traitent du quotidien des hommes. Cette étiquette tend à faire oublier que les frères Le Nain furent aussi des peintres d'histoire, ainsi que le prouvent les sources biographiques et les quelques œuvres religieuses qui demeurent. Ils semblent avoir beaucoup travaillé pour les couvents des environs de Laon ou pour des commanditaires privés. Malheureusement, peu de ces œuvres subsistent, une bonne partie ayant été détruite pendant la Révolution.

Notre tableau appartient, selon Pierre Rosenberg, à la période de la maturité de l'artiste. D'autres œuvres de cette période montrent de grandes faiblesses de composition et d'anatomie dont ne souffre pas notre tableau. En effet, ses personnages possèdent, outre les physiognomies caractéristiques des œuvres de Matthieu Le Nain

à la fin de sa carrière, la grâce et l'innocence que l'on trouve habituellement dans des tableaux peints plus tôt, comme par exemple dans *L'Annonciation*, réalisée pour le Couvent des Augustins et aujourd'hui conservée à Paris dans l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas.

Il est en réalité difficile de comparer ce *Repos au retour d'Égypte* aux œuvres religieuses de la maturité et il vaut mieux se pencher sur les scènes d'extérieur de Louis Le Nain, le *Paysage à la chapelle* par exemple, pour comprendre la poésie du paysage qui est commune aux trois frères. Constructions et personnages sont répartis d'une façon presque naïve dans un paysage animé par de multiples petits accidents, sous un ciel rempli de nuages pleins et lumineux. Dans les deux œuvres, une même sensation diffuse de sérénité émane de la touche, fine et enveloppante. On observe la même volonté de rendre la réalité le mieux possible : les corps se détachent du fond avec une présence charnelle tangible et les visages sont traités avec réalisme, particulièrement celui de sainte Anne, mais aussi ceux de la Vierge et des enfants qui, bien que gracieux, ne sont pas idéalisés.

Pour traiter un sujet religieux cependant, Mathieu Le Nain ne peut se contenter d'observer la réalité et doit revenir à des modèles antérieurs. La composition, avec cette Vierge à la beauté gracile et ce petit saint Jean-Baptiste à la pose instable, rappelle absolument celle d'une gravure attribuée par Renouvier à Jean Mignon (Henri Zerner, *École de Fontainebleau, gravures*, Paris, 1969, Mignon, n. 4, illustré).

Bien que « peintres de la réalité », les frères Le Nain restent en effet très influencés par les modèles formels de l'école de Fontainebleau, transmis par les gravures, ce qui illustre l'impossibilité de les enfermer dans une catégorie esthétique précise.



5 SIMONE PIGNONI

Florence 1611 - 1698

Ménade et Satyre

Huile sur toile

119,3 x 97,1 cm (47 x 38 1/4 in.)

PROVENANCE

Certainement le tableau mentionné en 1677 comme "Vénus et Pan" dans la collection de Valentino Farinola à Florence

BIBLIOGRAPHIE

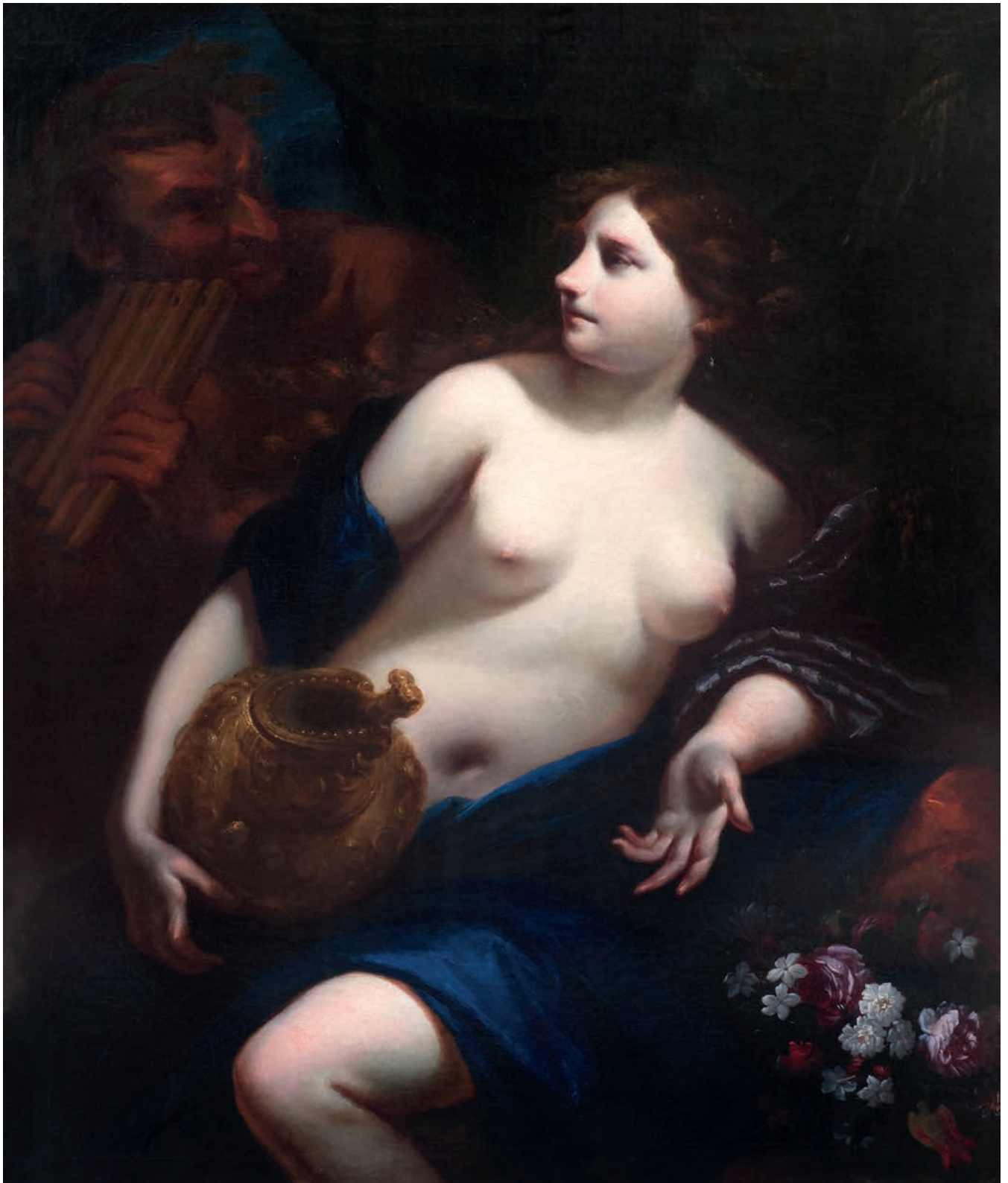
Ridolfo Maffei, « Ritratto di Simone Pignoni », *Proporzioni*, n° 5, 2004, illustré fig. 113 (*Nymphe et faune ou Allégorie de l'odorat et de l'ouïe*); Francesca Baldassare, *Simone Pignoni*, Florence 2008, p.162, cat.106, fig.106, illustré en couleur p.77, pl. XXIX

La connaissance de la vie et de l'œuvre de Simone Pignoni a longtemps souffert du manque de documentation. Le peintre était connu et apprécié simplement en tant qu'élève de Francesco Furini jusqu'à ce que Ridolfo Matteis puis Francesca Baldassari lui consacrent chacun une étude¹. Officiellement exclu des *Notizie* de Filippo Baldinucci pour des raisons chronologiques, il y apparaît tout de même de temps à autre, sous les rubriques de Fabrizio Boschi et de Domenico Cresti Il Passignano, ses premiers maîtres. Pignoni qui, « pendant que j'écris ces choses », écrit Baldinucci, « vit encore, ayant la réputation d'être un excellent artiste² » entra par la suite dans l'atelier de Furini et à la mort de celui-ci, en 1646, il continua sa carrière, la menant de façon indépendante. Se conformant au goût de son dernier maître, qui était aussi celui des commanditaires florentins de l'époque, au premier rang desquels les Médicis, il multiplia les représentations féminines lascives et sensuelles. Son élève, le peintre Camillo Sagrestani, qui a aussi laissé des *Vite dei pittori*, raconte que vers la fin de sa vie, malade, il se repentit et fut guéri, ce qui le décida à se tourner vers des sujets plus pieux.

Ce *Ménade et Satyre* fait preuve de plus de verve et de mouvement que les tableaux de Furini. Sensible à l'influence de Pierre de Cortone et de Luca Giordano, qui travaillèrent tous deux à Florence, et Simone Pignoni développa une peinture aux accents plus baroques que celle de son maître. Ici, dans le profil de la ménade et

dans ses longs doigts fins dont l'extrémité est rehaussée de rose, on peut même percevoir l'influence lointaine de Simon Vouet, qui avait quitté l'Italie en 1627 et dont Pignoni devait connaître des œuvres.

La question de la date de ce tableau n'est pas évidente. Sa présence dans la collection Farinola en 1677 constitue un *terminus ante quem*, mais il est difficile d'être plus précis. Le sujet, qui oppose au premier plan une jeune et belle femme mise en valeur par la lumière à un vieil homme placé dans un second plan plus sombre, est classique chez l'artiste qui le répéta à plusieurs reprises, changeant simplement l'identité des personnages : *L'enlèvement de Perséphone* (Innsbruck, Schloss Ambras et Nantes, musée des Beaux-arts), *Le viol de Lucrece* (Florence, Palais Pitti), ou encore *David et Abigail* dans une collection privée à Florence. Les deux spécialistes de l'artiste n'ont pas le même point de vue sur le bouquet de fleurs, d'une excellente qualité, en bas à droite : pour Ridolfo Matteis, il a été exécuté par le peintre de fleurs Andrea Scacciati, tandis que pour Francesca Baldassari, il est de la main de Pignoni. La jeune femme – identifiée comme Vénus dans l'inventaire de la collection Farinola – fait plutôt penser à une ménade ou une bacchante, c'est à dire à l'une de ces femmes qui, avec Pan et les satyres, formaient le cortège de Bacchus et se laissaient aller à l'ivresse et à des trances frénétiques. Tenant une pièce d'orfèvrerie contenant certainement du vin, cette ménade n'est pas le moins du monde effarouchée par la présence du satyre mais semble au contraire l'inviter ou l'accueillir. Ce type de sujets, pleins de sous-entendus érotiques et de références à une Antiquité sensuelle, faisait la joie des collectionneurs érudits et hédonistes de l'époque.



6 SÉBASTIEN BOURDON

Montpellier 1616 - Paris 1671

Corps de garde dans des ruines

Huile sur cuivre

29,4 x 37,2 cm (11 ⁵/₈ x 14 ³/₄ in.)

Envoyé à Paris dès l'âge de sept ans chez un oncle peintre que les sources biographiques nomment Barthélémy, Bourdon se forma auprès de lui pendant plusieurs années puis réussit à se faire engager pour différents travaux de décorations vers Bordeaux et Toulouse. On ne connaît aucune œuvre de cette période qui s'étend jusqu'en 1636, année de ses vingt ans et de son départ pour l'Italie. Le séjour romain fut cependant d'assez courte durée puisque moins de deux ans après son arrivée en 1636¹, dès la seconde partie de 1637, Bourdon reprit hâtivement la route pour Paris. Un certain de Rieux aurait porté contre lui des accusations d'hérésie. Le peintre, protestant, préféra rentrer en France pour ne pas risquer le tribunal inquisitoire.

Ce séjour d'un peu moins de deux ans fut de toute évidence l'occasion pour Sébastien Bourdon d'élargir son répertoire et d'expérimenter des styles et des sujets encore étrangers à la mode parisienne. Son biographe Guillet de Saint-Georges rapporte que, travaillant pour un marchand, il « contrefaisait fort aisément tout ce qu'il voyait et entraînait assez dans les manières des uns et des autres ». Il semble donc que grâce à « la facilité de son pinceau », Bourdon fit des contre-façons ou se mit à travailler « dans le genre de », imitant les peintres à la mode afin de gagner sa vie et se faire connaître. Les bambochades étaient alors une mode qui n'avait pas encore atteint la France ; ces sujets réalistes, traités sur le mode de l'humour dans des tableaux de petite taille, plaisaient beaucoup aux amateurs romains. L'examen du catalogue des œuvres du peintre prouve qu'il prit un certain plaisir à en explorer et décliner tous les sous-genres avec brio : les gueux, les bohémiens, la rixe de soldats, l'*osteria*, les brigands en embuscade, les corps de garde... C'est toute une Rome interlope qu'il représente, suivant la mode développée avec un grand succès par Pieter van Lear et les Bamboccianti. À la faveur de son retour hâtif, Bourdon importa ce style en

France et continua de mettre en scène brigands, soldats et indigents dans des atmosphères crépusculaires, pour des collectionneurs éclairés, avides de nouveautés importées d'Italie.

Une fois en France, le style des bambochades de Bourdon évolua pourtant pour s'adapter au goût et au contexte français. À l'influence des Bamboccianti, viennent s'ajouter parfois celles des frères Le Nain comme dans *Mendiants près d'une chapelle* (Paris, musée du Louvre) ou encore de Teniers et d'Ostade comme le démontrent l'introduction de natures mortes et de personnages aux rictus déplaisant. La France étant entrée dans la Guerre de Trente ans, les sujets de militaires et de corps de garde prirent progressivement le pas sur ceux des bohémiens et des diseuses de bonne aventure.

Comme nous l'a suggéré David Mandrella, notre tableau date certainement des premiers moments du retour en France, vers 1640. Si le décor de ruines qui rappelle le Colisée est inspiré par le séjour romain, le sujet des militaires ainsi que le coloris plus gris que brun appartiennent bien à la période française. Éclairé par des rayons de lune, un groupe de soldats joue aux cartes sur la gauche, tandis qu'à droite, les buveurs les plus persévérants se tiennent attroupés autour d'un tonneau. Dans le fond, les lueurs d'un feu révèlent encore quelques silhouettes. L'ensemble de la composition, son coloris, son atmosphère se rapprochent de deux sujets de corps de garde reproduits dans le catalogue de l'œuvre du peintre². Bourdon y décline le même vocabulaire : les ruines, le feu, le chien, le soldat couché au centre. Les expressions des personnages sont traitées avec une grande finesse qui rappelle certains Bamboccianti travaillant à Rome, comme Andries Both qu'il a peut-être rencontré, mais la sauvagerie des scènes romaines est atténuée, ce qui est bien caractéristique des années parisiennes.



7 GIUSEPPE ROMANI

Côme 1654 - Modène 1727

Chronos ou l'Allégorie du temps

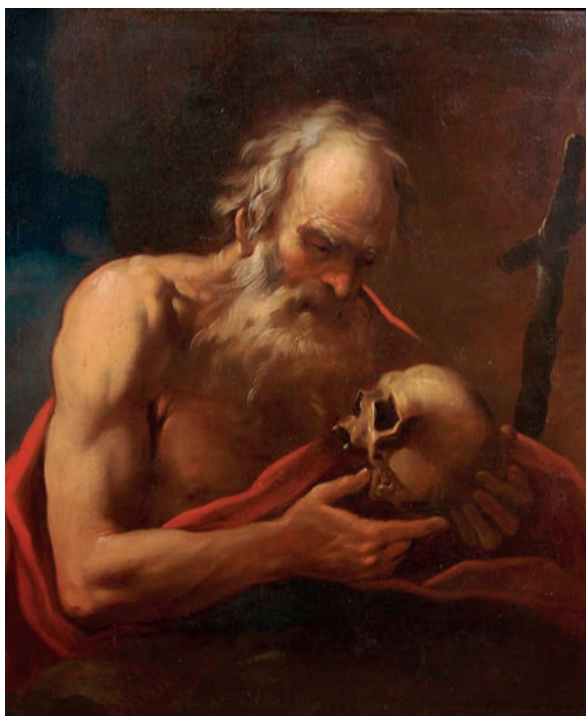
Huile sur toile

101 x 84 cm (39 ³/₄ x 33 ¹/₁₆ in.)

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Sarti, *Le XVIII^e siècle, racines et développements*, Paris, 2003, p. 148, illustré, notice par Daniele Benati (identifié comme un saint Jérôme).

Dès le XVIII^e siècle, Giuseppe Romani – qui ne doit pas être confondu avec un homonyme, originaire de Bologne et qui fit carrière à Madrid jusqu'en 1684¹ – n'était plus vraiment connu que pour ses scènes de genre et tableaux animaliers. Ainsi Eustachio Cabassi, maire de Carpi à partir de 1762 et personnalité intellectuelle de la région, laissa des notes manuscrites sur les artistes des états de Modène qui ont été publiées en 1986. Il mentionne les tableaux d'animaux de basse-cour de Romani et le décrit comme un bon peintre, « particulièrement dans les genres des divers gueux décrits avec réalisme, des poulets, des volatiles, des animaux et autres sujets similaires² ». Par les tableaux



(Fig. 1) G. Romani, *Saint Jérôme*, Localisation inconnue

de gueux, l'auteur entend des scènes comme celles du *Joueur de cornemuse* du musée civique de Modène ou du *Mangeur de haricots* de la galerie Sarti, scènes traditionnelles du nord de l'Italie dans la ligne droite du *Mangeur de haricots* de Carrache mais également d'une tradition lombarde bien établie, celle des *pitocchi*. En dehors des scènes de genre, on reconnaît aussi à l'artiste des tableaux de marine, probablement réalisés sous l'influence de Giovanni Peruzzini, dont la galerie Estense de Modène possède quatre exemples intéressants.

Pourtant l'artiste n'a pas négligé les tableaux religieux et semble avoir mené une carrière satisfaisante également dans ce domaine puisque l'on trouve dans l'église de la Madonna del Ponte à Formigine une *Visitation* peinte en 1691, puis, dans l'église de San Carlo de Modène, deux grandes toiles : *l'Adoration des bergers* et *l'Adoration des mages*, exécutées vers 1701. La Galeria Estense de Modène possède un *Saint Pierre pleurant* et un *Saint Jérôme* est passé en vente³ (fig. 1) : tous deux sont tout à fait comparables, par la physiologies des personnages ainsi que la composition et la gamme chromatique employées, à notre *Allégorie du Temps* d'ailleurs autrefois identifiée à tort comme un saint Jérôme. Avec ses ailes et son bâton, qui est sans doute le haut d'une faux tenue à l'envers, il ne fait aucun doute que notre vieillard représente le Temps personnifié par Chronos. La composition et la figure du vieillard sont traitées avec une élégance formelle surprenante pour ce peintre habituellement plus réaliste, ce qui s'explique certainement par le statut allégorique de l'œuvre. Ceci montre que Romani a traité aussi des sujets mythologiques ou allégoriques pour de la peinture donc décorative et destinée à des commanditaires privés de la région. Si l'on ne dispose aujourd'hui d'aucun renseignement sur les éventuels commanditaires du peintre, on peut toutefois rappeler qu'il réalisa le *Portrait du bienfaiteur Vincenzo Massa*, daté 1722, autrefois dans la maison Franciosi à Carpi et aujourd'hui à la Cassa Risparmio de Carpi.



8 ANTONIO MARIA MARINI

Venise 1668 - 1725

Côte rocheuse avec tempête

Huile sur toile

65 x 82,2 cm (25 ⁹/₁₆ x 32 ³/₈ in.)

Cela ne fait que peu de temps que l'œuvre d'Antonio Maria Marini reçoit les honneurs de la chronique, grâce à la découverte d'une signature « ant. Marini »¹ sur un paysage conservé à l'Accademia Carrara de Bergame. La reconstitution de l'œuvre du peintre vénitien s'est effectuée à partir de cet unique indice et grâce aux recherches documentaires de Lino Moretti². Tout en renvoyant aux publications antérieures, à la fortune critique attributive des œuvres de Marini³ et à sa biographie, il faut souligner la récente redécouverte de trois autres œuvres signées, un paysage portant la signature « Antonio Marini P. Bergamo » et deux batailles⁴, qui ont pu confirmer des attributions autrefois proposées par moi. Pour reconstruire le corpus pictural de l'artiste, il a fallu remettre en question certaines attributions traditionnelles à Marco Ricci (1676-1729)⁵, Magnasco (1667-1743)⁶, Salvator Rosa (1615-1673)⁷, Gian Antonio Guardi (1699-1760)⁸ etc, ce qui démontre que l'œuvre de Marini a été constamment confondue avec la production des grands peintres du XVIII^e siècle, preuve de la qualité de sa peinture ; une peinture qui, partant des enseignements de Eismann Johann (1613-1700), de Peter Mulier (1637-1701), de Salvator Rosa et d'Antonio Calza (1653-1725), allait



(Fig. 1) A. M. Marini, *Paysage au promontoire, grotte et cavaliers*, collection privée



(Fig. 2) A. M. Marini, *Marine avec tour, cavaliers et soldats, Brescia*, collection Gnutti

devenir une référence essentielle pour les artistes à venir, parmi lesquels Francesco Guardi (1712-1793). Au gré des nombreuses publications concernant Antonio Marini⁹, se précise la personnalité d'un protagoniste des genres picturaux du paysage et des batailles, actif vers la fin du *Seicento* et jusqu'au années 1730. Né à Venise, le 9 février 1668, Marini est documenté à Bologne en 1694, puis à nouveau à Venise en 1706 qu'il quitte pour de brefs séjours à Padoue mais où il meurt le 15 décembre 1725. Un séjour à Bergame est établi par l'inscription placée dans le tableau cité plus haut et destiné au comte Carrara ainsi que par les nombreuses toiles répertoriées dans les inventaires de certaines collections de Bergame¹⁰, où il était appelé "Marini Kvaliere". D'autres séjours à Brescia et Florence ont été suggérés¹¹. Un hypothétique voyage à Florence lui aurait permis de découvrir Salvator Rosa et sa conception particulière du paysage dont les aspérités sauvages, très éloignées de la rigueur et de l'équilibre classiques, trouvèrent un écho chez le jeune vénitien qui adhéra sans réserve, mais subjectivement, au monde émotionnel du napolitain. Le paysage selon Rosa, fantastique et





(Fig. 3) A. M. Marini, *Paysage avec torrent et cavaliers*, Brescia, collection Gnutti

asymétrique, d'une « beauté horrible » comme il le définissait lui-même¹², avec ses arcs rocheux, ses promontoires rugueux, ses roches saillantes et ses cours d'eaux, deviennent en effet chez Marini une façon de provoquer chez le spectateur le trouble que suscite une nature forte et indomptable, mouvementée, complètement baroque. L'œuvre inédite d'Antonio Marini, *Paysage au promontoire, grotte et cavaliers*¹³ (fig. 1), montre d'ailleurs que même dans un paysage panoramique serein et lumineux, il ne renonce pas à réutiliser le motif d'un promontoire démesuré. Antonio Marini comprend la leçon de Rosa et la reprend dans ses œuvres les meilleures. Il retravaille cependant au passage la lumière apaisante et dorée propre au napolitain et la transforme en une poussière atmosphérique dense, parfois grisâtre, gelée et cristalline quand il est nécessaire d'augmenter le sens de la fragilité et de l'impuissance humaine face à un événement naturel incontrôlable.

C'est d'ailleurs le cas dans la toile étudiée ici, dont l'attribution à Antonio Maria Marini est absolument certaine et constitue un ajout précieux au catalogue de ses œuvres. Les nombreuses références aux œuvres sûres

en constituent une preuve évidente. Les cinq petites silhouettes désossées et convulsives qui animent l'avant-scène de la composition se retrouvent dans d'autres poses dans de nombreuses œuvres de l'auteur, par exemple dans la paire de tempêtes de la Pinacoteca Nazionale de Bologne, autrefois dans la collection Zambeccari et dans la paire de l'Art Gallery of Ontario de Toronto ou encore dans une *Tempête en mer*¹⁴ et dans une *Marine avec tour, cavaliers et soldats* et *Paysage avec torrents et cavaliers*, toutes deux inédites.¹⁵ (figs. 2 et 3) L'organisation de l'espace, avec ces figures presque alignées au premier plan, permet d'augmenter la profondeur de la scène et la présence humaine introduit, sans le dominer, le véritable protagoniste de la représentation, le paysage.

Les cavaliers, les guerriers, les voyageurs ou les naufragés qui peuplent les tableaux de Marini sont comme des esprits, esquissés sans réalité anatomique, grumeaux de couleur devenant des fantômes inquiétants et décharnés, souvent grotesques, à la limite entre le possible et le rêve. Le vénitien ne s'intéresse d'ailleurs pas aux histoires humaines, mais plutôt à la variété des mutations atmosphériques et il ne donne à la figure humaine pas plus d'importance qu'aux roches, qu'à la végétation, qu'aux cours d'eau, ou qu'à une vague en mouvement. Le pinceau agité et vibrant, qui utilise une matière dense semblant se dilater avec souplesse et liberté, mais aussi toute prête à se diluer dans l'écume d'une vague ou dans le tracé improbable de la voile d'un bateau, insuffle au représenté une impulsion vers la disparition de la différence entre l'animé et l'inanimé.

Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans la toile étudiée ici, qui présente cette tonalité argentée qui



(Fig. 4) A. M. Marini, *Tempête avec trois roches*, autrefois à Milan, collection Laura Guastalla

caractérise aussi la composition déjà publiée *Tempête avec trois roches*¹⁶ (fig. 4) autrefois à Milan dans la collection Laura Guastalla. Celle-ci est cependant beaucoup plus claire à cause de l'écart temporel qui place notre *Côte rocheuse avec la tempête* à sa suite, au début du XVIII^e siècle. L'artiste anticipe alors intuitivement le XVIII^e siècle dans sa façon de concevoir la lumière même si, pour les paysages en général et pour les toiles de Marini en particulier, les limitations chronologiques sont toujours un problème délicat.

Derrière les personnages empêtrés dans leur tentative frénétique de contrer les éléments naturels s'ouvre un paysage d'une grande beauté. Malgré le ciel encore menaçant, l'air paraît s'éclaircir alors que la tempête se dissipe et le soleil caché se réverbère timidement sur les nuages et sur les roches aux reflets roses. Une lumière irréaliste désagrège les formes, désintègre la structure même de la roche, érode le promontoire dressé au milieu et en mine la toute-puissance. Le promontoire rocheux, oubliant sa propre structure, se soulève vers le ciel dans un mouvement qui s'accorde avec l'écume blanche qui bouillonne, frappant contre ses flancs. Ainsi, roches, ciel et mer acquièrent la même consistance, s'intégrant les uns aux autres.

La fougue dans la description de la scène est repoussée aux limites du possible, l'habile pinceau de l'artiste accomplit ses virtuosités habituelles, sans hésitation, d'un trait libre et synthétique ; des traits rares et précis délimitent à peine voiliers, roches, frondes et donjons dans des effets de clair-obscur bien contrastés. Si la représentation d'une tempête fait appel aux peurs ancestrales, le traitement d'un l'arrière-plan où la mer paraît se calmer, le ciel s'éclaircir et l'embarcation sortir de la fureur des éléments pour chercher un endroit sûr, réussit à procurer le sentiment de réconfort que l'on éprouve quand survient l'accalmie, quand la sérénité succède à la tempête. Il rappelle aussi que même l'ouragan le plus violent est provisoire et que l'ordre reconstitué cèle les émotions fortes dans une calme pulsion de vie qui unit et lie tout.

Maria Silvia Proni

9 ANTOINE COYPEL

(Paris 1661 - 1722)

PHILIPPE D'ORLÉANS

(Saint Cloud 1674 - Versailles 1723)

et peut-être la participation de Charles-Antoine Coypel (1694 - 1752)

Daphnis fait obéir ses chèvres au son de la flûte

Huile sur toile

187,5 x 209,5 cm (76 ¹³/₁₆ x 82 ¹/₂ in.)

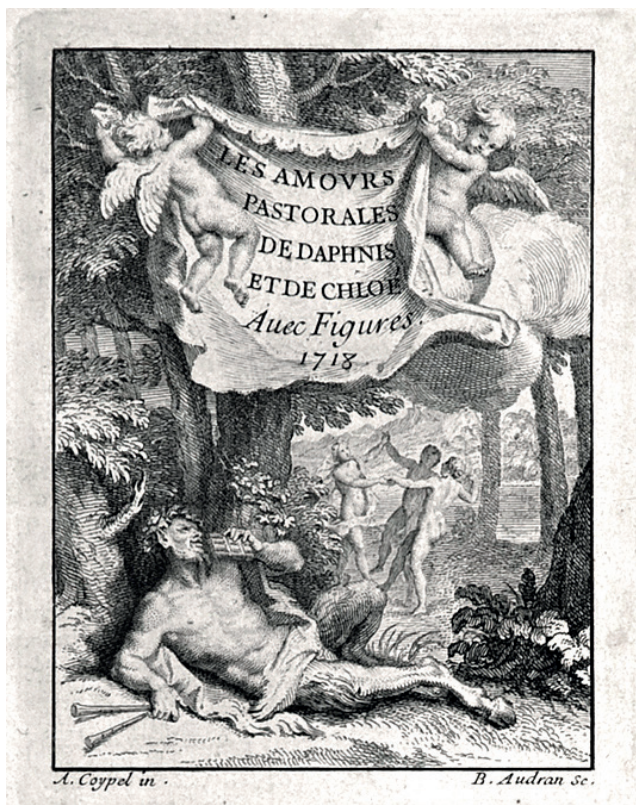
PROVENANCE

Appartient à une série de 27 tableaux peinte vers 1714 pour Philippe d'Orléans, peut-être d'après ses propres esquisses et avec sa participation et mentionnée jusqu'en 1799 au château de Bagnolet ; au moment de la Révolution, au château de Meudon ; aurait appartenu au marquis d'Aligre (Portalis¹).

Ce tableau représente une scène tirée des *Amours Pastorales de Daphnis et Chloé*, roman grec du II^e ou III^e siècle attribué à Longus. Il appartient à une série

de 27 tableaux aujourd'hui disparus, qui auraient la particularité, selon la plupart des témoignages de l'époque, d'avoir été peints à deux mains par le duc d'Orléans et par le peintre Antoine Coypel, probablement à partir des années 1710-1714.

Philippe d'Orléans aurait fait placer cette série dans le château de Bagnolet, où elle semble être restée en place au moins jusqu'en 1799 puisqu'elle est mentionnée par Hurtaut et Magny². Le château de Bagnolet avait été acquis en 1719 par la duchesse d'Orléans, qui en avait fait sa résidence favorite et il semble que la série ait été réalisée pour elle. Ainsi la princesse Palatine écrit à propos de son fils : « ... lorsqu'il n'avait rien à faire, il a fait orner un petit cabinet de madame d'Orléans avec des sujets d'un roman pastoral, Daphnis et Chloé. Il les a gravés sur cuivre³. » C'est en réalité Benoît Audran qui a gravé la série de tableaux pour illustrer une édition de 1718 du roman de Longus⁴ (fig. 1 et 2). Différents inventaires renseignent sur la disposition des tableaux à Bagnolet. L'inventaire après décès de Philippe d'Orléans réalisé à Bagnolet le lundi 18 avril 1724⁵, décrit et estime minutieusement les tableaux qui étaient répartis entre le « cabinet de compagnie » et une « grande salle à côté⁶ ». Enfin, le duc était tellement fier de cette série qu'il en commanda une tenture aux Gobelins afin d'en décorer le Palais-Royal (fig. 3). *L'Inventaire des papiers, registres dans le bureau de M. Chastellain, fait à la mort du peintre Châtelain, Inspecteur de la Manufacture* (2 août 1755) nous apprend que « Chaque tapisserie de la tenture commandée aux ateliers de Haute Lisse de Jans et Le Febvre doit reproduire la disposition d'un grand tableau entouré de quatre petits sujets, comme le comportait l'encadrement des boiseries du salon de Bagnolet. »



(Fig. 1) B. Audran, *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, (frontispice) Paris, 1718

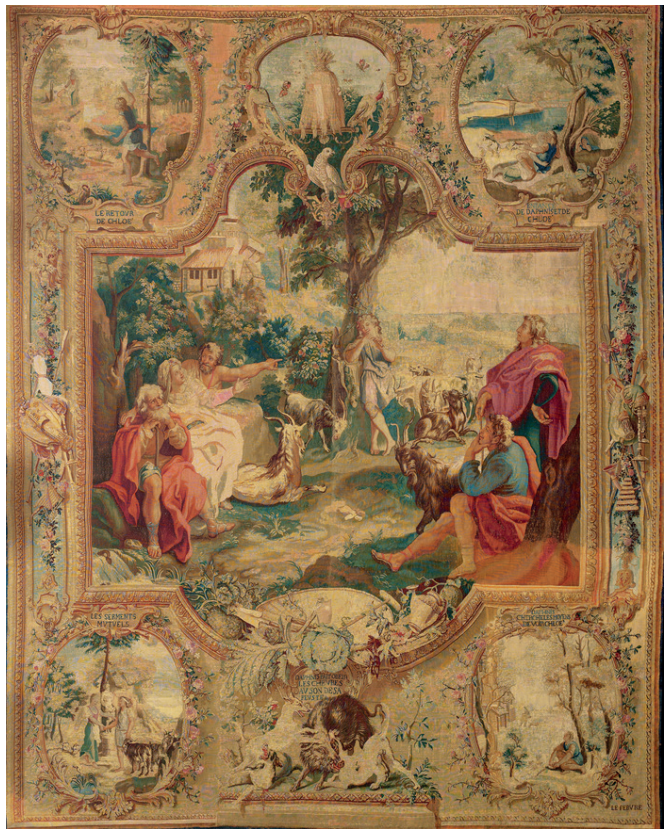


Quant au problème de l'attribution du tableau lui-même, et plus généralement de la série, il se pose en des termes assez simples. Il semblerait logique que l'idée d'illustrer le roman de Longus provienne de Philippe d'Orléans qui devait connaître et apprécier la traduction savoureuse d'Amyot. Avec l'aide d'Antoine Coypel, son premier peintre et maître de peinture, il mit au point des compositions, par la suite exécutées par le peintre, son fils Charles-Antoine, son atelier et le duc d'Orléans lui-même. Celui-ci avait en effet, selon les nombreux témoins de l'époque, un goût confirmé pour la peinture et aimait non seulement la collectionner mais aussi la pratiquer. La proportion réelle de sa participation à l'exécution de la série est discutée. Pour Dezallier d'Argenville, il en est entièrement l'auteur, d'après des dessins d'Antoine Coypel. Pour Jean Aymar Piganiol de la Force, Jacques Antoine Dulaure et Luc-Vincent Thiery de Saint-Colombe, deux tableaux seulement sont de la main du Régent, les autres de Coypel. Indépendamment de ces discussions, il semble que Philippe ait tiré une grande fierté de cette série et qu'il s'en soit réellement considéré comme l'auteur. La lettre de la plupart des gravures d'Audran précise d'ailleurs *Philibus invenit*.

Il ne faut pas non plus exclure un mémoire autographe de Charles-Antoine Coypel adressé au Régent dans lequel il écrit : « A. Coypel a laissé un fils dans sa profession. S.A.R. a bien voulu lui conserver la charge de son premier peintre que possédoit son père. Il a déjà eu le bonheur de faire huit tableaux pour S.A.R. Cinq sur les esquisses de ce Prince, des sujets de Daphnis et Chloé : ils sont à Bagnolet. » Ce mémoire n'est pas consultable aujourd'hui : une partie en est publiée anonymement



(Fig. 2) B. Audran, *Daphnis et ses chèvres*, eau-forte, 1718



(Fig. 3) J. Le Febvre et J. Jans, *Daphnis et ses chèvres*, Manufacture des Gobelins, vers 1718-1720, localisation inconnue

dans une revue en 1861-62⁷. L'auteur précise que le mémoire provenait du cabinet de Duchesne aîné, conservateur de la bibliothèque nationale

Une commande qui soulevait un tel enthousiasme de la part du duc d'Orléans et qui allait donc attirer l'attention de tous les regards était une bonne occasion pour Coypel





(Fig. 4) A. Coypel, *Vieil homme tenant un bâton*, New York, Metropolitan Museum

père d'introduire son fils, âgé alors de 18 ans, en lui confiant la réalisation de quelques uns des tableaux, et éventuellement de quelques grands formats.

Il existe au Metropolitan Museum de New York un dessin de la main d'Antoine Coypel préparatoire pour la figure du vieil homme assis à gauche (fig. 4), mais on ne peut imaginer que notre tableau soit entièrement de la main de cet artiste alors très confirmé. La comparaison avec les œuvres de jeunesse de Charles-Antoine Coypel s'avère assez convaincante. Cependant, le futur Régent était lui aussi élève de Coypel père et sa manière devait s'approcher de celle des deux artistes. Il est en réalité probable que l'œuvre, comme la plupart de celles de la série, ait été réalisée par plusieurs mains. Il faut la considérer comme une curiosité unique et le passionnant témoignage⁸ d'une commande, jusqu'à présent peu étudiée à cause de sa disparition, qui incarne en réalité l'art de vivre « Régence » : l'ère d'une peinture légère et décorative, conçue pour dialoguer avec boiseries, mobiliers et tapisserie, mais pleine de messages et de références à la fois érudites et sensuelles.

10 JEAN VALADE

Poitiers 1710 - Paris 1787

Portrait d'Alphonsine Geneviève de Barjot de Roncé, comtesse de Durfort

Huile sur toile, dans son cadre Louis XV d'origine
76 x 61,5 cm (29 ³/₄ x 24 in.)

Le poitevin Jean Valade, fils d'un peintre local, fut l'élève à Paris de Charles Coypel et peut-être du portraitiste Louis Tocqué, dont il fut en tout cas l'émule et le protégé puisque c'est par son intermédiaire qu'il fut présenté à l'Académie royale de peinture et de sculpture. L'institution l'agréa en 1750 (c'est à dire lui donne le droit de postuler à l'admission au sein de l'Académie) et le reçoit en 1754 sur la présentation de deux portraits : celui du peintre Louis de Silvestre et celui, assez spectaculaire, du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne (tous deux à Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon). Valade peut alors participer au Salon, auquel il fera de nombreux envois tout au long de sa carrière. Grâce à un mariage intelligent en 1752 avec Louise Gabrielle Rémond, fille du secrétaire de l'intendance de Flandre, Valade devient vite un des portraitistes favoris de la noblesse d'épée et de robe ainsi que de la grande bourgeoisie, qui admirent sa capacité à « peindre ressemblant », mais aussi son métier solide et sa manière simple et directe. Ses modèles sont de face, leur expression est vivante et sans affectation ; sa formule rencontra rapidement un vif succès, qui relègue les critiques de Diderot au plan de simples discussions théoriques¹. Pastelliste prolifique, il envoya au Salon de nombreux pastels, tous de belle qualité.

Cet imposant portrait de la comtesse de Durfort est une réplique autographe d'un tableau qui est aujourd'hui au musée de Chièvres à Poitiers avec son pendant, le portrait de son époux François Armand de Durfort, comte de Boissière².

Ces deux œuvres, autrefois à la galerie Heim puis à la galerie Marcus ont été acquises par le musée en 1970³. Elles datent, selon l'inscription lisible sur leur châssis, de l'année 1747, c'est à dire encore relativement tôt dans la carrière de l'artiste. On ne trouve plus dans ces deux œuvres l'influence de Largillière, qui se faisait encore sentir de manière très prégnante dans ses œuvres du début des années 1740, par exemple

dans le solennel *Portrait de René Hénault* (Paris, musée des Arts décoratifs, 1740). Celle de son protecteur Tocqué semble l'avoir remplacée, ce qui confirme la fiabilité des inscriptions sur les châssis et rend tout à fait plausible la date de 1747. Cette information donne aux œuvres une signification particulière puisqu'il s'agit de l'année du mariage des modèles : en 1747, Jean-François-Armand de Durfort, comte de Boissière épouse, à 44 ans, Alphonsine Geneviève de Barjot de Roncé. Bien qu'encore jeune, le peintre fait déjà preuve d'un talent indéniable. Sa touche est décidée et chargée en peinture et il dépeint à merveille les belles textures des vêtements, le volume de la robe, le beau modelé des bras et des mains.

La réplique des portraits par l'artiste est une pratique courante au XVIIIe siècle, les modèles souhaitant posséder plusieurs versions de leurs effigies les plus réussies, soit pour leur différentes demeures, soit pour les donner à des membres de la famille ou les léguer à leurs descendants.

Les portraitistes à succès confiaient souvent à leur atelier la réalisation de tout ou partie de ces nombreuses répliques. Dans notre cas, il n'est pas vraisemblable que notre peintre, encore jeune et à l'aube d'une carrière fulgurante au sein d'un milieu sur le point de lui être ouvert, ait pu confier à un atelier la réalisation des répliques des portraits de ces modèles, tous deux issus d'anciennes et prestigieuses familles. Cette belle commande était pour lui l'occasion parfaite de faire ses preuves et il ne pouvait risquer la médiocrité. Par ailleurs, la qualité de la réplique est incontestable et parle d'elle-même. Le visage, qui est légèrement différent puisqu'il présente une petite fossette au menton qui n'apparaît pas dans la version de Poitiers, indique que notre tableau a peut-être été réalisé à partir d'études de visage différentes. Les portraitistes réalisaient souvent plusieurs études de leurs modèles à partir desquelles ils travaillaient dans leurs ateliers afin de ne pas imposer au modèle de fastidieuses séances de poses.



11 PIERRE LACOUR

Bordeaux 1745 - 1814

Portrait de Madeleine-Aimée Lacour au piano carré

Huile sur panneau

Signé et daté *lacour 1800 etatis 55* sur l'autoportrait dessiné du père

56 x 66,2 cm (22 x 26 in.)

PROVENANCE

Vente de Pierre Lacour fils, 1859 ; collection Henri Desrousseaux ; collection privée, Bordeaux

EXPOSITIONS

71^{ème} exposition de la Société des Amis des Arts avec une exposition rétrospective *Pierre Lacour*, Bordeaux, Terrasse du Jardin-Public, 1927, catalogue n° 630 ; *Exposition d'Iconographie Bordelaise*, Bordeaux, musée d'Art ancien, 1928, catalogue n° 18

BIBLIOGRAPHIE

Robert Mesuret, *Pierre Lacour 1745-1814*, Bordeaux, 1937, éditions Delmas, p. 111, CLXIX

Depuis l'ouvrage de Robert Mesuret en 1937, qui établit une biographie assez détaillée et fournit un premier catalogue des œuvres du peintre, peu d'études ont été menées sur ce peintre qui figure parmi les plus importants à Bordeaux et qui est intrinsèquement lié à l'histoire culturelle et muséale de cette ville. Les *Notes et souvenirs d'un artiste octogénaire* publiés par Philippe Le Leyzour et Dominique Cante ont rendu publique une partie des mémoires de son fils, aussi appelé Pierre. Ces mémoires s'étendent de 1778 à 1798, autour de la période révolutionnaire. Ils donnent de précieux renseignements sur Pierre Lacour père mais aussi d'amusantes ou touchantes anecdotes qui nous plongent dans l'intimité de cette famille.

Formé à Bordeaux dans l'atelier d'un graveur en médailles et pierre fines, à l'origine de la création de l'Académie royale de peinture, sculpture, architecture civile et navale de Bordeaux, Pierre Lacour y rencontre Jean-Joseph Taillasson. Tous deux vont à Paris perfectionner leurs études et rentrent en juin 1764 dans l'atelier du peintre Joseph Marie Vien alors très en vogue. Admis à concourir aux grands prix de l'Académie royale de peinture et de sculpture trois années de suite, Lacour parvient à remporter le second prix en 1769, mais ce n'est pas ce qui lui permet de partir à Rome. Il réussit à

obtenir des commandes telles que la réalisation des figures dans les décors du Théâtre Favart que lui confie le décorateur Deleuze et le tableau du chœur de la cathédrale de Lisieux, ce qui lui permet de s'offrir le voyage en Italie l'année suivante, avec Rome comme but suprême. Durant son voyage, il tient un journal dans lequel il relate ses visites et ses impressions. De Rome, il envoie des œuvres à l'Académie de Bordeaux qui décide de l'admettre à présenter son morceau de réception. De retour à Bordeaux et fort de ces deux expériences métropolitaines, il rencontre assez vite le succès auprès de la bonne société bordelaise. François Armand de Saige, avocat général au parlement de Bordeaux¹, lui commande 8 grands tableaux d'histoire pour la décoration de la galerie de son hôtel (aujourd'hui la préfecture). Pierre-Paul Nairac, armateur et raffineur, lui commande un portrait destiné à prendre place dans son nouvel hôtel particulier construit par Victor Louis. En 1775, Lacour présente son morceau de réception à l'Académie qui le



(Fig. 1) P. Lacour, *L'Artiste peignant un portrait de famille*, Bordeaux, musée des beaux-arts





reçoit comme artiste et comme amateur. Il y fera carrière jusqu'à sa destruction et créera même l'École de dessin. Les commandes s'enchaînent et Lacour réussit à mener une carrière pleine de succès alors même qu'éclate la Révolution avec son cortège de difficultés et de dangers. Il sera, après cette période troublée, à l'origine de la création du musée des Beaux-arts en 1801, à partir du premier fond de la collection issue de l'ancienne académie et des envois de l'État.

Ce beau tableau à l'atmosphère mélancolique et à la composition raffinée est un portrait de la fille de l'artiste, vêtue d'une robe blanche, assise au piano carré². Elle est entourée des portraits de ceux qu'elle aime : à droite, un dessin représentant Pierre Lacour père de profil est posé sur un chevalet ; à gauche un buste sculpté de sa mère recouvert d'un voile avec l'inscription « Elle fut » ; au mur, un portrait peint de son frère. Lacour fils raconte dans ses mémoires que leur père prenait souvent des membres de sa famille comme modèle, pour remédier à la rareté de modèles professionnels à Bordeaux. Ainsi, sa mère aurait posé pour le visage de la reine de Carie dans la *Douleur d'Arthémise* commandée par Saige. Mais Lacour père, comme la plupart des peintres, aimait aussi peindre et dessiner ses proches de manière intime, comme le montrent les beaux portraits dessinés représentant sa



(Fig. 2) P. Lacour, *Portrait du fils de l'artiste*, Bordeaux, musée des beaux-arts

femme (Bordeaux, bibliothèque municipale) et son fils (Bordeaux, musée des Beaux-arts). Il va, pour sa famille, utiliser la formule du portrait en petit à la flamande déjà développée en France par Largillière, Rigaud et de Troy. S'appuyant particulièrement sur l'exemple donné par Largillière dans *Madame de Noailles et ses deux filles*, il va réaliser pour lui-même, de beaux portraits de groupe, véritables reflets de l'état physique et émotionnel de la famille.

Le musée de Bordeaux conserve ainsi un très bel autoportrait de l'artiste en train de réaliser un portrait de famille, posé sur un chevalet, sur lequel on le reconnaît, accompagné de sa femme et de sa fille qui tient un portrait ovale de son frère (fig. 1). Ceci témoigne de l'absence de ce fils, chéri par les siens et parti en 1797 étudier à Paris chez Vincent puis Vien. Restée à Bordeaux, la famille Lacour habite à cette époque rue du Palais Gallien, presque en face du grand séminaire et Lacour père s'est donné, dans le portrait de famille qu'il se représente en train de peindre, un regard préoccupé, fixé sur le portrait de son fils, pour lequel il nourrissait naturellement amour, inquiétude et ambition. Dans un autre très joli autoportrait (collection privée), il se représente peignant sa femme et sa fille.

Notre portrait, a été réalisé en 1800, l'année qui suit celle de la mort de sa femme, Catherine Chauvet, dite



(Fig. 3) Madeleine Aimée Lacour, *Portrait de son frère en train de peindre*, Bordeaux, musée des beaux-arts

Dorothée, fille de boulangers et son ancienne maîtresse, qu'il aurait épousée par obligation mais avec laquelle il eut une union des plus heureuses.

Après cette perte, il demeure seul avec sa fille à Bordeaux mais va progressivement recommencer à se rendre régulièrement à Paris rendre visite à son fils. La sculpture de la mère, voilée pour rappeler le deuil récent, a forcément existé. C'est certainement l'œuvre d'un sculpteur bordelais ami de la famille. L'Académie de Bordeaux avait en son sein quelques sculpteurs talentueux avec lesquels Lacour était en bon terme, comme Jean Louis Couasnon, dont il loue le talent dans un article du *Journal Patriotique et de Commerce* du 9 avril 1791 et dont on ne connaît aujourd'hui plus que quelques œuvres dont le buste d'Alexandrine Brongniart au Louvre. Le portrait du fils accroché au mur ressemble avec quelques différences, notamment le format ovale, à celui réalisé par le père et aujourd'hui au musée de Bordeaux (fig. 2). Madeleine-Aimée qui semble avoir hérité de la beauté de sa mère, est représentée ici en musicienne : elle est assise au piano dont elle effleure les touches mais l'instrument disposé avec ostentation sur la barre de traverse du piano, nous apprend qu'elle est aussi violoniste. On sait qu'elle dessinait très bien : sa version du portrait de son frère en train de peindre, d'après un tableau perdu de son père, est d'une belle qualité (fig. 3, musée de Bordeaux, Bx E 1890).

Le ton de notre portrait n'est pas le même que celui des portraits précédemment cités. Ici Lacour n'apparaît qu'indirectement, par l'intermédiaire de son portrait dessiné, comme s'il était lui-même absent, alors qu'il ne mourra pas avant 1814. C'est probablement l'expression de son sentiment d'un foyer disloqué par la mort de son épouse et l'éloignement de son fils. En blanc, assise au milieu des absents, Madeleine-Aimée est présentée comme la seule consolation d'un père attristé. Son petit chien couché à ses pieds est peut-être utilisé comme le symbole de sa fidélité à son père : il ne semble pas qu'elle se soit mariée, pas du vivant de celui-ci en tout cas. On la retrouve, toujours en blanc dans un grand tableau, *Vue d'une partie du port et des quais de Bordeaux dits des Chartrons et de Bacalan* (Bordeaux, musée des Beaux-arts, Bx E 682) réalisé en 1806 et admiré par l'impératrice Joséphine en 1808 : si l'on observe de près, on s'aperçoit que l'artiste y a, une fois de plus, glissé les visages de sa famille ainsi que le sien. Le petit chien est là, quémendant des caresses auprès d'une maîtresse toujours attentive à son père, qui dessine accoudé à la barrière.

12 ACHILLE-ÉTNA MICHALLON

Paris 1796 - 1822

Paysage au moulin, une charrette tirée par des bœufs sur un pont

Huile sur toile de lin

Inscrit *Michallon et Mme de l'...*, numéroté 1988 et 34 au verso

7 cm (2 ¾ in.)

Issu d'une famille de sculpteurs, Achille-Etna Michallon naît au Louvre et montre dès son plus jeune âge un talent précoce pour la peinture et le dessin. Orphelin à l'âge de trois ans, il est élevé par la famille de sa mère et protégé par de nombreux artistes importants tels que David et les paysagistes Bertin et Dunouy qui lui prodiguèrent de nombreux conseils¹. Michallon est remarqué très jeune par le prince Yossouпов qui lui alloue une pension et l'exhorte à partir en Italie. Mais l'artiste rentre à l'École des Beaux-Arts en 1812 comme élève de Valenciennes. Il ne partira donc à Rome qu'après avoir remporté, en 1817 et à l'unanimité des suffrages, le grand prix au concours de paysages historiques, nouvellement créé. À Rome, il rencontre, parmi d'autres, Léon Cogniet, Auguste Vinchon et Jean Alaux. Il fréquente les milieux artistiques scandinaves réunis autour de Dahl et Thorwaldsen et les nazaréens. Comme la plupart des artistes français à Rome, il voyage et va jusqu'à Naples, étudiant la campagne inlassablement, mettant en application ce précepte qu'il transmettra ensuite à son élève Corot : « Bien regarder la nature et la reproduire naïvement avec le plus grand scrupule² ». Après son retour à Paris, il ouvre un atelier mais meurt rapidement de la tuberculose.

Il est possible de reconstituer une partie de son œuvre grâce aux descriptions des lots de sa vente après décès, qui dénombre 410 tableaux, et à la quinzaine de compositions qui sont connues par l'estampe. Blandine Lesage identifie 80 œuvres dans son catalogue de l'œuvre peint. Il faut aussi ajouter celles vendues ou offertes par l'artiste de son vivant, qui forment un groupe encore inconnu et qui offriront peut-être de belles découvertes.

Bien que le format de la miniature surprenne chez cet artiste dont on connaît plutôt des paysages historiques et des études sur le motif, il semble que l'on puisse se fier à l'inscription – contemporaine à l'artiste – portée au dos de la composition. Si l'échelle est plus petite qu'à l'accoutumée, le vocabulaire appartient bien à Michallon. C'est celui du paysage composé tel qu'hérité de sa formation néo-classique, mais nourri par l'observation

véritable et le travail sur le motif. Ainsi on retrouve les fabriques – ici un moulin à eau – joliment composées, le chemin parsemé de pierres, les arbres aux feuilles luisantes. Le motif d'une charrette, attelée à des bœufs et passant sur un pont, semble lui aussi revenir à plusieurs reprises dans son œuvre puisqu'on le trouve décrit dans au moins deux tableaux passés dans des ventes anciennes³.

La brillance et la précision du traitement se retrouvent dans plusieurs de ses compositions de plus grande taille, telles que *Le moulin de la Cuve (ou de la Cava)*, *Paysage près de Cava* (Galerie Stair Sainty, 2007, ancienne collection Pierre Miquel comme *Paysage d'Auvergne*) ou encore *Moulin et église dans un paysage* (Fontainebleau, bibliothèque municipale)⁴. On peut aussi comparer la composition à deux paysages dessinés conservés au Louvre, eux aussi de très petite taille⁵, qui prouvent l'intérêt de l'artiste pour le travail à petite échelle.

Il est malheureusement difficile de déchiffrer l'inscription du verso après *Mme de l'...*

Elle pourrait évoquer madame de l'Espine, l'épouse de Pierre-Charles de l'Espine, directeur de la Monnaie de Paris et grand collectionneur de paysages de Valenciennes et de Michallon, comme l'a prouvé Genevière Lacambre en publiant son inventaire après décès⁶. Soutenu par cet important financier, le jeune artiste s'était lié d'amitié avec ses fils Charles et Alexandre-Emile qui firent l'acquisition de 26 peintures et plus de 500 dessins de l'artiste lors de sa vente après décès, tous donnés au Louvre par la princesse Louis de Croy en 1930. Une correspondance existe, entre l'artiste et les différents membres de la famille, dont madame de l'Espine, à laquelle il pourrait tout à fait avoir offert cette miniature au caractère intime et raffiné, en remerciement par exemple de ses nombreux séjours dans sa demeure d'Issy. Bien que séduisante, cette hypothèse ne peut être prouvée en l'état actuel des connaissances sur l'artiste⁷, qui avait, entre Rome et Paris, d'autres protecteurs et amateurs prestigieux tout aussi susceptibles d'apprécier le paysage et la miniature.



13 CARLO BOSSOLI

Lugano 1815 - Turin 1884

Campements de cosaques, près du fleuve Terek

Tempera sur toile

114,5 x 195,5 cm (45 1/6 x 77 in.)

PROVENANCE

Luigi Besnati, Milan; par descendance au propriétaire actuel

Bien que d'origine suisse, Carlo Bossoli grandit en Ukraine, à Odessa où sa famille avait émigré dans les années 1820. Il travailla très jeune comme assistant dans un magasin de livres et de gravures où il apprit le dessin en copiant d'après les maîtres. La princesse Elisabeth Vorontsova, femme du gouverneur de Nouvelle Russie et de Bessarabie remarqua vite ce jeune et talentueux autodidacte et le poussa à entrer dans l'atelier de Rinaldo Naninni, un artiste italien ancien élève de Sanquirico, installé lui aussi en Ukraine et chargé notamment du décor de l'Opéra d'Odessa. Cet apprentissage auprès d'un peintre scénographe est resté déterminant dans son œuvre qui fait toujours preuve d'un grand sens de la composition et de la surprise visuelle. Rapidement très soutenu par l'aristocratie locale, il exécuta pour le prince Mikhaïl Vorontsov de grandes vues d'Odessa, qui plurent tant aux époux qu'ils décidèrent de l'envoyer étudier en Italie en 1839-40. Il visita Naples et Rome et, s'il ne fut membre d'aucune école ou atelier en particulier, se lia avec les artistes anglais auprès desquels il perfectionna sa technique de l'aquarelle. De retour en Ukraine, il s'installa à Alupka mais dès 1844, il repartit définitivement pour l'Italie. Il ouvrit un atelier d'abord à Milan puis, fuyant le soulèvement contre les autrichiens en 1853, à Turin, d'où il voyagea inlassablement partout en Europe.

Dès ses débuts, c'est dans le paysage et les grandes vues optiques ou panoramiques qu'il se distingue. Assemblées, traitées en lithographie puis publiées comme des albums, elles connaissent à chaque fois un grand succès. Ainsi en 1851 un album de lithographies réalisées d'après ses dessins rassemble des vues de la ville de Turin et un grand panoramique. L'année suivante, il se voit confier la réalisation d'un ensemble de tableaux de vues de la ligne ferroviaire Turin-Gènes, destinées à être traitées en lithographies.

Se servant de ses dessins et œuvres de jeunesse, il décide de réaliser une série de vues de Crimée, publiées à

Londres par Day & Son qui connaissent, à cette époque où la guerre de Crimée fait rage, un succès décisif pour sa carrière. Il réalise également une série d'illustrations de la guerre en Italie transformées en 40 lithographies en couleur. Engagé par le prince Oddone, il suit l'armée piémontaise et réalise 150 gouaches sur le sujet de la guerre, ce qui lui vaut d'être nommé par la famille royale « pittore reale di storia » le 9 mai 1862.

Ses vues de Crimée ou d'Ukraine allient une recherche d'exactitude topographique à une grande poésie et un sens particulier de l'air et de l'espace. La tempera permet une fluidité, une légèreté de touche utile pour les effets atmosphériques, comme ceux que l'on observe dans le haut de ce massif montagneux. Le dessin des personnages et des chevaux fait preuve d'une précision extraordinaire pour un artiste à la formation autodidacte. On peut localiser cette scène de campement près du fleuve Terek, entre la Russie et la Georgie, grâce aux costumes que portent les personnages. Il s'agit de cosaques de la mer noire, une communauté installée dans la région vers la fin du XVIIIe siècle, qui a joué un rôle essentiel dans la politique russe de conquête du Caucase. Leurs vêtements ont été influencés par ceux des peuplades locales, notamment les Tcherkesses, auxquels ils ont emprunté le long manteau fermé par une ceinture et le chapeau en peau de mouton.

Bossoli a tenu de son vivant le catalogue de ses œuvres ainsi qu'une liste des ses clients (propriété Ferrazzi, Falconara Marittima). Comme l'observe Ada Peyrot¹, l'énorme succès du peintre de son vivant, notamment en Angleterre et en Italie, tient bien sûr à son talent, à son génie à exploiter la lithographie pour la diffusion de son œuvre, mais aussi à une facilité déconcertante à se faire admettre dans tous les cercles de la noblesse où qu'il soit. C'est ainsi qu'en octobre 1856, il fut, preuve de son immense succès en Angleterre, reçu par la reine d'Angleterre dans une de ses résidences préférées, Balmoral.







J. Boucher



DESSINS
DRAWINGS

14 DOMENICO CAMPAGNOLA

Venise vers 1500 - Padoue 1564

La Fuite en Égypte

Avec inscription *Campagnola* en bas à droite

Plume et encre brune

185 x 249 mm (7 1/3 x 9 7/8 in.)

PROVENANCE

Sir Peter Lely, Londres (L. 2092)

Jonathan Richardson Senior, Londres, son montage

Né à Venise mais d'origine allemande, Domenico Campagnola est adopté par Giulio Campagnola, qui lui dispense aussi un enseignement artistique complet, peinture, dessin et surtout gravure. À la mort de Giulio en 1516, Domenico devient l'éditeur d'estampes le plus important de Venise. En 1520, il installe son atelier à Padoue, où il pratique peinture et gravure. La plupart de ses fresques sont aujourd'hui détruites et il est plus célèbre pour ses gravures et ses dessins, très appréciés au XVII^e et au XVIII^e siècle par des artistes com-

me Watteau et d'importants collectionneurs, parmi lesquels Peter Lely, Everhard Jabach, Pierre Crozat.

Après la naissance du Christ, la Sainte Famille fuit les massacres de Néron vers l'Égypte. Ce sujet, tiré de l'Évangile selon saint Matthieu, est rare dans l'œuvre des Campagnola¹. Graveur et proche d'Albrecht Dürer, dont il aurait inséré un portrait dans une fresque de la *Scuoletta del Carmine*, Campagnola connaissait certainement sa gravure du même sujet pour la suite de la *Vie de la Vierge* (fig. 1)². Dans les deux œuvres, un dattier regorgeant de fruits situe la scène géographiquement, la famille s'apprête à passer un pont, et le bœuf de la crèche, qui ne fait normalement pas partie de cet épisode, les accompagne. Campagnola a gardé ces trois éléments qui, bien qu'en harmonie avec le sujet, n'appartiennent pas traditionnellement à son iconographie. Il accentue encore le caractère anecdotique et humain de la représentation : Marie, qui tient l'Enfant bien serré dans ses bras, est descendue de l'âne, pendant que Joseph le convainc en lui parlant avec douceur de passer sur le petit pont étroit qui surplombe la rivière. Le bœuf semble suivre la Sainte Famille avec docilité, comme de sa propre initiative. Dans ses dessins de paysages, qu'il destinait au commerce, Campagnola est habituellement plus préoccupé par le rendu des différents plans, des fabriques, des montagnes. Dans cette scène bien connue, ce sont des détails spontanés, humains intimes qui l'intéressent.

Tobias Nickel date le dessin des années 1540.



(Fig. 1) A. Dürer, *La Fuite en Égypte*, gravure sur bois, 1503-1504



campagna

15 OTTAVIO SEMINO

Gènes vers 1520 - 1604

Saint Jean l'Évangéliste

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire, traits d'encadrement à l'encre noire
411 x 252 mm (16 1/8 x 9 7/8 in.)

PROVENANCE

Richard Cosway, Londres (L. 628)

Dans son ouvrage *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi* complété par Giuseppe Ratti, Raffaello Soprani donne une biographie assez complète d'Ottavio Semino. Selon lui, l'artiste et son frère Andrea furent formés par leur père Antonio Semino, peintre aujourd'hui peu connu, qui les envoya à Rome parfaire leur éducation. Soprani énumère les œuvres réalisées en commun par les frères « Semini » puis il développe pour chacun d'eux une étude individuelle en insistant sur la différence de leur caractère. Il rappelle à plusieurs reprises la vie dissolue, l'apparence négligée et la cruauté d'Ottavio mais reconnaît, presque à regret, qu'il était meilleur peintre que son frère. Ceci est confirmé par la différence de qualité entre les œuvres qui reviennent à chacun d'eux aujourd'hui. Nourri des modèles de l'Antique et de Raphaël, étudiés lors du séjour romain, mais très influencé également par Perino del Vaga qui avait travaillé à Gènes entre 1528 et 1533 au Palais Doria, Ottavio aurait ouvert avec Luca Cambiaso une académie où l'on dessinait d'après le modèle¹. Son style n'a pourtant rien en commun avec celui de cet artiste qui développa une manière graphique bien caractéristique. Par ailleurs, la collaboration fréquente entre les frères Semino empêche parfois de pouvoir clairement distinguer leur style. Andrea eut deux fils et Ottavio un seul, qui devinrent peintres à leur tour, ce qui complique encore les attributions.

Parmi les œuvres réalisées par Ottavio à Gènes, à Savone ou à Milan, Soprani évoque avec admiration ses façades peintes, comme celles du palais Doria sur la piazza Squarciafichi ou du palais Spinola près de la Chiesa di san Siro, deux commandes prestigieuses dont il ne reste rien aujourd'hui. À Milan, l'artiste fut le protégé du comte d'Adda qui le fit travailler de nombreuses fois, le logea chez lui et lui fournit même des vêtements corrects « per decoro della professione² ». Malgré sa réputation sulfureuse, Ottavio Semino travailla également pour des congrégations religieuses et décora,

entre autres, la chapelle de la bienheureuse Vierge et la chapelle de saint Jérôme dans l'église Sant'Angelo ainsi que deux chapelles dans l'église San Marco. Notre dessin est probablement préparatoire à un élément d'un décor religieux, du même type que celui peint dans la chapelle de saint Jérôme (église Sant'Angelo, Milan), qui comprend une voûte et 8 ovales avec les évangélistes et les docteurs de l'Église.

Encore empreint des diverses influences qui participèrent à la formation de l'artiste, le dessin doit être daté d'assez tôt dans sa carrière. Le visage très structuré, l'insistance sur les boucles de la chevelure qui rappelle certains dessins de Pirro Ligorio ainsi que les drapés épousant les formes du corps, trahissent l'étude assidue de l'antique. Cette physionomie réapparaît dans plusieurs de ses dessins, notamment le *Martyre de saint André* (Louvre inv. 9560). Enfin, la pose de l'apôtre, un bras arrondi vers le haut désignant le ciel, l'autre vers le bas tenant un livre, est une juxtaposition du bras droit de Platon et du bras gauche d'Aristote dans l'École d'Athènes de Raphaël (fig. 1). Soprani rapporte qu'à Rome les frères s'étaient efforcés « d'imiter toujours le très élégant style de Raphaël d'Urbain ». Et plus loin, il explique qu'Ottavio, en compagnie de Luca Cambiaso, étudiait les gravures de ou d'après les maîtres anciens, notamment Raphaël, et en faisait aussi commerce.



(Fig. 1) Raphaël, *L'École d'Athènes* (détail), Chambre de la signature, Vatican, 1508-1512



16 ANNIBALE CARRACCI

Bologne 1560 - Rome 1609

L'enlèvement d'Europe

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de sanguine

Inscrit *Hanibal Caracio* en bas à droite

147 x 272 mm (5 ¹³/₁₆ x 10 ¹¹/₁₆ in.)

PROVENANCE

Nicolas Lanier, Londres (L. 2886) ; Jonathan Richardson Senior, Londres (L. 2183) ; Charles Rogers, Londres (L. 624) ; Sir Thomas Lawrence, Londres (L. 2445) ; Lord Francis Egerton, 1st Earl of Ellesmere, Londres (L. 2710b) ; par descendance au Duc de Sutherland ; sa vente, Sotheby's Londres, 1972, lot 42 (illustré) ; British Rail Pension Fund, Londres ; vente Sotheby's Londres, 2 juillet 1990, lot 49 ; collection privée, Londres

BIBLIOGRAPHIE

Peter Alexander Tomory, *The Ellesmere Collection*, Leicester, 1954, n° 53, pl. XIII. Colnaghi, *Drawings by the Carracci and other Masters*, Londres, 1955, n° 24 ; Ralph Holland, *The Carracci : Drawings and Paintings*, Newcastle upon Tyne, 1961, n° 16 ; Donald Posner, « An Unpublished Drawing by Annibale Carracci for the Palazzo Fava Frescoes », in *Master Drawings*, 1966, p. 29-31, fig. 2 ; Donald Posner, *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Londres, 1971, II, p. 7, fig. 14a ; Ann Sutherland Harris, « Ludovico, Agostino, Annibale : « ...l'abbiam fatta tutti noi » dans *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 33-34, 1994, p. 74-75 ; Clare Robertson, « Annibale Carracci and Invenzione. Medium and Function in the early Drawings » in *Master Drawings*, 1997, p. 28, fig. 38 ; Daniele Benati dans *The Drawings of Annibale Carracci*, Washington, National Gallery of Art, 1999, catalogue d'exposition, p. 44, fig. 1 ; Catherine Loisel dans *Gli affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, Bologne, 2000, p. 54.

EXPOSITION

Londres, Lawrence Gallery, *Sixth Exhibition, A Catalogue of One hundred original Drawings by ... Carracci ...*, 1836, n° 91 (comme pour l'un des décors du Palazzo Farnese) ; Londres, P & D. Colnaghi,

Drawings by the Carraccis and other Masters, 1955, n° 34 ; Newcastle upon Tyne, *The Carracci, Drawings and Paintings*, 1961, n° 116 ; Bologne et Rome, *Annibale Carracci*, 2006-2007, catalogue d'exposition, III 12.

Ce dessin représentant *L'enlèvement d'Europe* dans un cadre ovale, entouré de différents éléments décoratifs tels qu'un lion, des grotesques et des guirlandes, peut être daté de la période bolonaise d'Annibale Carracci. Le dessin a d'abord été mis en rapport, notamment par Donald Posner, avec un *camerino* du *piano nobile* du Palazzo Fava où, selon le biographe des peintres bolonais Carlo Cesare Malvasia¹, Annibale et Agostino exécutèrent une fresque du même sujet, alors qu'ils travaillaient aussi avec Ludovico la fresque de *L'Histoire de Jason* pour le grand salon du palais vers 1584. On retrouve dans le *camerino* l'idée des fausses draperies et le système de décor illusionniste alternant *quadri riportati* et *ignudi*, hérité des œuvres romaines de Raphael et de Michel-Ange et tout à fait novateur à Bologne à la fin du XVI^e siècle.

Mais Catherine Loisel pense que les ressemblances thématiques et formelles entre le dessin et la fresque du *camerino* sont fortuites. Elle date le dessin des années 1585-90 et le met en rapport avec le décor du Palazzo Magnani dans lequel on retrouve le motif des guirlandes de fruits sous la corniche et surtout cette même recherche d'un illusionnisme exubérant mais très maîtrisé.

Quelle que soit sa destination, cette feuille qui a appartenu à de prestigieux collectionneurs, illustre à merveille la grande énergie créatrice d'Annibale et son sens de la modernité, qu'il allait pousser à leur paroxysme dans les grandes et complexes réalisations de la galerie Farnèse, de 1597 à 1607.



17 ANTONIO BUSCA

Milan 1625 - 1686

Études d'hommes

Pierre noire et craie blanche sur papier gris

161 x 203 mm (6 ³/₈ x 8 in.)

Cette étude d'hommes peut être avantageusement comparées aux études graphiques d'Antonio Busca conservées à la Biblioteca Ambrosiana et au Museo Civico de Milan : le papier gris, la technique des deux craies, les physionomies post-maniéristes et le dynamisme des figures sont en tous points semblables. En son temps respecté comme artiste et chef d'école, Busca fut rapidement oublié, notamment à cause de la destruction de beaucoup de ses œuvres, majoritairement religieuses. La bibliographie qui le concerne est assez mince : les habituelles sources de l'histoire de l'art lombard, parmi lesquelles les auteurs Carlo Torre, Francesco Bartoli, Servilio Latuada¹ et encore Luigi Malvezzi², le citent régulièrement mais il faut attendre l'article publié en 1959 par Giacinta Rossi pour que ses travaux les plus importants soient enfin étudiés³. Élève de Carlo Francesco Nuovolone, Antonio Busca semble avoir travaillé sous la direction d'Ercole Procaccini à plusieurs chantiers décoratifs à Milan et Turin, bien que nous n'ayons que peu de renseignements sur cette période de sa jeunesse. L'œuvre la plus notable de cette époque est *L'Érection de la croix*, effectuée pour la chapelle de la Crucifixion dans l'église San Marco de Milan, où Busca travaille en compagnie de Johan Christoph Storer, Guglielmo Caccia dit Il Moncalvo et Luigi Pellegrino Scaramuccia. En 1664, il est chargé d'exécuter à fresque le décor de la chapelle San Siro de la chartreuse de Pavie et, en 1669, il travaille à la chapelle Arese à San Vittore à Milan dont il peint à fresques les prophètes et les anges.

Cette même année, il est choisi avec d'autres artistes pour organiser la réouverture de l'Académie de peinture de l'Ambrosiana (fermée à la mort de Federico Borromeo en 1631) dont il est élu « maître de peinture », c'est à dire directeur. C'est aussi lui qui est chargé de peindre le décor des portes de l'entrée de cette Académie. Ce rôle institutionnel témoigne que la notoriété dont il jouissait à l'époque était au moins égale à celle d'artistes aujourd'hui plus connus, tels que Stefano Maria Legnani, Andrea Lanzani et

Filippo Abbiati. Il est ensuite chargé de réaliser un grand cycle de fresques dans le sanctuaire du Sacro Monte à Varese, dans lequel Giacinta Rossi reconnaît l'influence de Giulio Cesare Procaccini.

Un dessin signé, préparatoire pour le retable de l'église du Seminario de Seveso, *Saint Dominique et saint Pierre Martyre aux pieds de la Vierge* (collection Bertarelli), est très proche du nôtre. Simonetta Coppa et Paolo Strada ont particulièrement étudié la grande huile sur toile représentant *Le paiement du tribut*, réalisée par Busca pour la salle des sénateurs du Palais ducal de Milan (fig. 1) en pendant de celle d'Agostino Santagostino, *L'onction de David comme roi d'Israël par le prophète Samuel*⁴. L'expressivité particulière de cette œuvre, qui passe notamment par la gestuelle, l'agitation des mains, la lourdeur des drapés et les larges physionomies des hommes, concorde tout à fait avec le style de notre dessin. Celui-ci pourrait donc être une étude préparatoire pour les personnages de cette œuvre. La plupart des feuilles de Busca démontrent une aisance et un style hérités des Procaccini et sont vraiment caractéristiques de l'élégante manière lombarde du Seicento.



(Fig. 1) A. Busca, *Le Paiement du tribut*, Milan, Palais ducal



18 CIRO FERRI

Rome, vers 1634 - 1689

Anges et putti sur des nuages, surmontés par la colombe du Saint-Esprit

Plume et encre brune, lavis brun

Inscription *Pietro da Cortona* en bas à droite

193 x 241 mm (7 ⁵/₈ x 9 ¹/₂ in.)

PROVENANCE

Christie's, Londres, 29 novembre 1983, lot 35 ; Katrin Bellinger, Munich, 1990 ; Sotheby's, New York, 12 janvier 1994, lot 1 ; Sotheby's, Londres, 11 juillet 2001, lot 150 ; Jean-Luc Baroni, Londres; collection privée

EXPOSITIONS

Katrin Bellinger Kunsthandel chez Harari & Johns, *Meisterzeichnungen / Master Drawings 1500 – 1900*, 1990, Londres, n° 11 ; Jean-Luc Baroni, New York (mai 2012) et Londres (juillet 2012)

Bien que l'on sache, grâce à Lione Pascoli, que *Ciro Ferri* « inventò molti disegni per varie fabbriche e per vary altari¹ », cet aspect de son œuvre graphique a longtemps été un peu négligé. Pourtant, il s'inscrit bien dans la démarche de création de grands décors telle qu'apprise auprès de *Pierre de Cortone* qui multiplia « belle idee e bizzarre invenzioni² ». Au faîte de sa carrière, *Ciro Ferri* produisit lui aussi d'impressionnants dessins pour des stucs, des autels et des objets liturgiques, déclinant brillamment le style de son maître mort à Rome en 1669.

Ce dessin se situe, selon différents auteurs, parmi les premiers du genre et peut être relié aux stucs placés dans les lunettes surplombant les retables latéraux de *Sant' Agnese in Agone*, sur la place Navona à Rome. Édifiée à partir de 1651 sur le site d'une ancienne basilique, la construction de cette église fut commandée par le pape *Innocent X* à l'architecte *Girolamo Rainaldi* et à son fils *Carlo*, dans le but d'en faire sa sépulture. C'est *Francesco Borromini* qui termina le chantier. Les travaux de peinture et de décoration intérieure commencèrent en 1670 et le décor à fresque de la coupole fut confié à *Ciro Ferri*.

La décoration du maître-autel et des quatre autels qui ornent les niches de la croisée du transept en croix grecque revint à l'origine au grand sculpteur *Alessandro Algardi*. Après sa mort en 1654, le projet fut redistribué entre différents artistes, dont *Ercole Ferrata*. Les

quatre retables sculptés sont surplombés de lunettes en forme de bassins, ornées de stucs réalisés par *Ferrata* (fig. 1). *Jennifer Montagu* fut la première à suggérer que ces stucs pourraient avoir été réalisés d'après des projets de *Ferri*. Il existe quatre dessins très proches de ces lunettes : l'un est dans une collection privée, un autre au *Courtauld* et deux autres au *Kupferstichkabinett* de Berlin. Tous représentent les anges dans leur position finale, munis des attributs des saints sculptés dans le retable inférieur et semblent plutôt revenir à l'atelier qu'à *Ferri* lui-même.

Notre dessin n'est pas encore aussi proche des stucs et semble être en réalité une première pensée posant le principe de la forme en lunette et des principaux éléments de la représentation : des anges et des putti, accoudés à des nuages, regardent vers le bas. C'est peut-être à partir de cette idée que *Ferri* a perfectionné son invention et composé quatre lunettes bien distinctes, chacune en rapport avec la scène sculptée sur le retable. Un autre dessin représentant *Deux anges*, autrefois chez *Baskett and Day*, a été lui aussi rapproché du travail de *Ferri* à *Sant' Agnese in Agone*.



(Fig. 1) E. Ferrata, *Anges musiciens* (détail), *Sant' Agnese in Agone*



19 JEAN BÉRAIN

Saint Mihiel 1640 - Paris 1711

Étude de costume : un homme debout vêtu d'une cape et tenant une canne

Plume et encre brune, aquarelle, rehaussé d'or, découpé et collé sur une autre feuille de papier inscription postérieure *Sketch for the stage*. en bas à droite

Dessin : 190 x 129 mm (7 1/2 x 5 1/8 in.) ; feuille : 259 x 206 mm (10 1/4 x 8 1/8 in.)

Découpée et collée sur une feuille qui était autrefois montée dans un album de collectionneur, cette belle étude de costume provient d'une collection anglaise comme l'indique l'inscription portée en bas de la feuille. La collection Houthakker possède deux études très proches, montées sur des feuilles portant la même inscription. Cependant, il s'agit d'aquarelles sur traits gravés, pratique adoptée de temps à autre par Bérain parce qu'elle lui permettait de pouvoir se concentrer uniquement sur la conception des costumes. Ce n'est pas le cas de notre étude dont les contours sont bien tracés à la plume.

La découpe des études de costumes était une pratique fréquente ; le Louvre en possède plusieurs, soigneusement collées en plein. Selon Jérôme de la Gorce, ceci permettait aux collectionneurs de ne garder que la silhouette et d'éliminer toutes les inscriptions et recommandations généralement annotées sur le côté à l'intention des artisans chargés de la réalisation des costumes¹ (fig. 1). Il arrivait aussi que le collectionneur fasse copier les annotations de l'artiste d'une belle écriture élégante et lisible sur la page opposée.

Ici, comme dans les deux œuvres de la collection Houthakker, le collectionneur a redessiné l'ombre sous les jambes du personnage d'une manière qui lui semblait peut-être plus naturelle que les petites ombres pointues et stylisées de Bérain.

Ces études étaient des projets de costumes qui devaient être portés par les acteurs et les danseurs lors de ballets ou pièces de théâtre joués à la cour de Louis XIV. On retrouve ici la minutie et la sophistication des meilleures feuilles de Bérain. Il est difficile d'identifier le personnage dans cet univers où bergers, messagers, Fleuves et Vents sont vêtus aussi richement que les souverains. Sa coiffe est ornée de bijoux, il porte un sabre d'apparat à la hanche. Sa cape tombe en volutes souples sur ses jambes élégamment positionnées pour la déclamation et sa pose rappelle celle du roi Egée dans la tragédie de *Thésée* (1675) dont Bérain a dessiné les costumes, mais aussi celle de Louis XIV dans ses

portraits d'apparat. Le costume est relativement sobre et ne porte ni mascarons ni grotesques. Ceci indique qu'il est bien destiné à un personnage humain et non à un personnage allégorique, qui serait affublé de ses attributs afin d'être facilement identifiable par les spectateurs. Il s'agit probablement d'un roi oriental.

Ce dessin, à l'exemple des plus belles feuilles du Louvre ou du musée Condé de Chantilly, est coloré avec soin ; même la doublure intérieure de la cape est parée de délicates rayures bleues et blanches. La combinaison raffinée du rose et du vert est assez typique de Bérain ainsi que les rehauts d'or ou d'argent qu'il faisait apposer par un miniaturiste afin de ne pas abîmer ses couleurs. Le traitement du visage est tout aussi caractéristique de Bérain ; tracé à la plume, il est animé de subtiles petites touches de lavis, gris pour modeler et rose pour colorer les pommettes.



(Fig. 1) J. Bérain, *Costume de Pluton pour l'opéra Proserpine*, Paris, musée du Louvre



taille réelle / actual size

20 ANTONIO BALESTRA

Vérone 1666 - 1740

Le martyre de saint Côme et saint Damien

Sanguine, rehauts de craie blanche

Inscrit *Ci Benedetto Luti* sur le côté gauche et *C. B. L.* ; inscrit *C. B. Luti 1671* au verso
460 x 547 mm (16 x 15 in.)

Le mérite de l'attribution de cette belle et grande sanguine à Antonio Balestra revient à Vittorio Azzoni, qui l'a mise en relation avec l'immense peinture de même sujet qui orne la paroi gauche du transept droit de la basilique Santa Giustina de Padoue¹ (fig. 1). Signée et datée de 1717, elle fut commandée par le cardinal Cornaro avec son pendant, *Saint Côme et saint Damien sauvés par les anges*, pour l'église des moniales de la Miséricorde de Padoue. Les deux œuvres monumentales furent transférées à leur emplacement actuel après la destruction totale de l'église des moniales dans les années 1930. Elles font partie des réalisations les plus importantes d'Antonio Balestra. Notre dessin, étant donné sa taille et son degré de finition, est très certainement un projet de présentation destiné à proposer la composition au commanditaire. Présentant de nombreuses petites différences avec l'œuvre peinte, la feuille ne peut être un *ricordo*.

Le style graphique est brillant, très vénitien et anticipe d'une certaine manière celui de Piazzetta ou de Pittoni, chez lesquels on retrouvera par exemple l'usage de ces figures agenouillées et vues de dos au premier plan.



(Fig. 1) A. Balestra, *Le martyre de saint Côme et saint Damien* (détail), Padoue, basilique Santa Giustina

Le velouté de la sanguine et le bel usage en réserve de la couleur dorée du papier témoignent d'une grande maîtrise du dessin. Balestra, qui fut pourtant le maître de toute une génération d'artistes importants de Venise et de Vérone, tels que Bortoloni, Cignaroli, Nogari etc., est encore assez peu étudié et sa notoriété a souffert des préjugés de décadence longtemps éprouvés envers la peinture vénitienne du XVIII^e siècle. Ainsi Cesare Bernasconi pouvait écrire à ce propos en 1864 qu'après sa formation auprès d'Antonio Bellucci à Venise puis de Carlo Maratta à Rome, Balestra « retrouva sa patrie et sembla y maintenir un style adapté au mauvais goût de ce siècle ; cependant, dans la grande décadence de tout la peinture italienne, il fut le seul des siens qui fit grand honneur à Vérone »². Si le jugement est exagéré, il est vrai que l'artiste, comme beaucoup de ses contemporains, est moins préoccupé dans son dessin par la vraisemblance des expressions et des sentiments ou par la véracité de la mise en scène que par l'effet décoratif de la composition dans sa globalité. Dans l'œuvre peinte, l'échelle monumentale et l'usage savant de la couleur et du clair-obscur produisent un fort effet dramatique, impossible à exprimer par la sanguine, dont la douceur permet cependant de beaux effets lumineux. Le témoignage de son contemporain Anton Maria Zanetti montre cependant qu'il fut de son vivant un peintre très apprécié, au talent solide et reconnu ainsi qu'un grand pédagogue. En 1771, le célèbre théoricien écrivait : « Il genio del Balestra era sodo, nobile, e allegro prudentemente : l'opera amoroso : il dipingere facile e ben condotto ; e belle idee di Grazia e di venusta aveasi impresse nella fantasia coll'osservare anche le opere de'saporosi Lombardi, oltre quelle de' scienziati Romani. Dimoro lungo temp in Venezia col fratello che attendeva alla mercatura ; e tenne aperta scuola con molta utilita della gioventu nostra, a cui insegnava l'arte con amore e facilità³. »







21 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Venise 1696 - Madrid 1770

Feuilles d'études avec diverses têtes

Pierre noire, plume et encre de bistre, lavis de bistre; deux études à la plume et encre noire, lavis gris, sur deux feuilles séparées et collées dans la partie haute

250 x 203 mm (9 ¹³/₁₆ x 8 in.)

PROVENANCE

Issu d'un album donné par l'artiste au monastère des Padri Somaschi à Santa Maria della Salute, Venise ; Comte Leopold Cicognara ; Antonio Canova ; son demi-frère Monsignor Giovanni Battista Sartori-Canova ; Francesco Pesaro, Venise ; vendu par lui à Edward Cheney, Badger Hall, Shropshire (L. 444) ; en 1842, à son beau-frère Col Alfred Capel-Cure, Blake Hall, Essex ; vendu par lui chez Sotheby's, 29 avril 1885, partie du lot 1024 ; acheté £11 par Parsons & Sons, Londres, par qui les albums furent démembrés ; Savile Gallery, Londres, 1928; Agnew's Londres ; Christie's New York, 24 janvier 2001, lot 56

seulement celui du XIX^e siècle, mais surtout et déjà celui du XX^e siècle.

Avant son départ pour Madrid en 1762, Giovanni Battista Tiepolo confia cet album et beaucoup d'autres à son fils Giovanni Maria, prêtre de Santa Maria della Salute. Le professeur Knox date cette série d'études des années 1760 (G. Knox, *Tiepolo, A Bicentenary Exhibition, 1770-1970*, catalogue d'exposition, Fogg Art Museum, 1970, n° 93). D'autres dessins de têtes provenant de cet album, tous de la même dimension, furent vendus chez Christie's à Londres le 10 avril 1993, lot 138 et à New York le 30 janvier 1998, lot 128-129.

Ces études de têtes d'hommes assemblées sur une même feuille font partie d'une série de dessins autrefois réunis en albums. Spontanées et imaginaires, elles ne sont pas forcément préparatoires à des personnages en particulier, bien qu'elles appartiennent complètement au registre de Tiepolo, ses fresques et ses tableaux de chevalet regorgeant de physionomies très proches. Ces études furent probablement montées par l'artiste lui-même dans des albums destinés à servir de répertoires d'image ou peut-être assemblés tout simplement pour le plaisir. Ces œuvres ont une qualité graphique et visuelle inimitable et elles montrent l'extraordinaire capacité de Tiepolo qui, partant de ses propres stéréotypes, peut les décliner à l'infini sans jamais lasser. Il renouvelle, avec une facilité déconcertante, la représentation de tous ces personnages de la mythologie, de la Bible et de la littérature ; vieillards, orientaux, reines, vierges et saints sont hissés par sa plume et son pinceau au rang de héros surnaturels et traités avec la même fantaisie et la même inspiration que ses caprices architecturaux. Ces études, par leur incroyable modernité, par l'intuition de l'ombre et de la lumière et par la fluidité qui les caractérisent, ne cessent de surprendre. Le sens graphique dont elles font preuve anticipe non



22 GIUSEPPE ANGELI

Venise 1712 - 1798

Tête d'homme coiffé d'un chapeau de fourrure

Pastel sur papier, contrecollé sur toile
440 x 351 mm (17 ¼ x 13 7/8 in.)

Comme le prouve un dessin de la Pinacothèque Estense de Modène donné à l'entourage de Giovan Battista Piazzetta, ce pastel est étroitement lié à une invention de cet artiste, utilisée par Franz Xavier Jungwirth dans sa onzième planche des *Têtes de caractères* publiés à Monaco en 1753¹. La même image est reprise, mais inversée et avec quelques variantes, par Teodoro Viero dans une des douze *Têtes de fantaisie* publiées à Venise vers la fin des années 1760 et la première partie des années 1770².

Il n'est cependant pas certain que Giuseppe Angeli ait utilisé ici un modèle gravé de cette image. Il avait en effet un accès direct aux œuvres - dessins ou peintures -



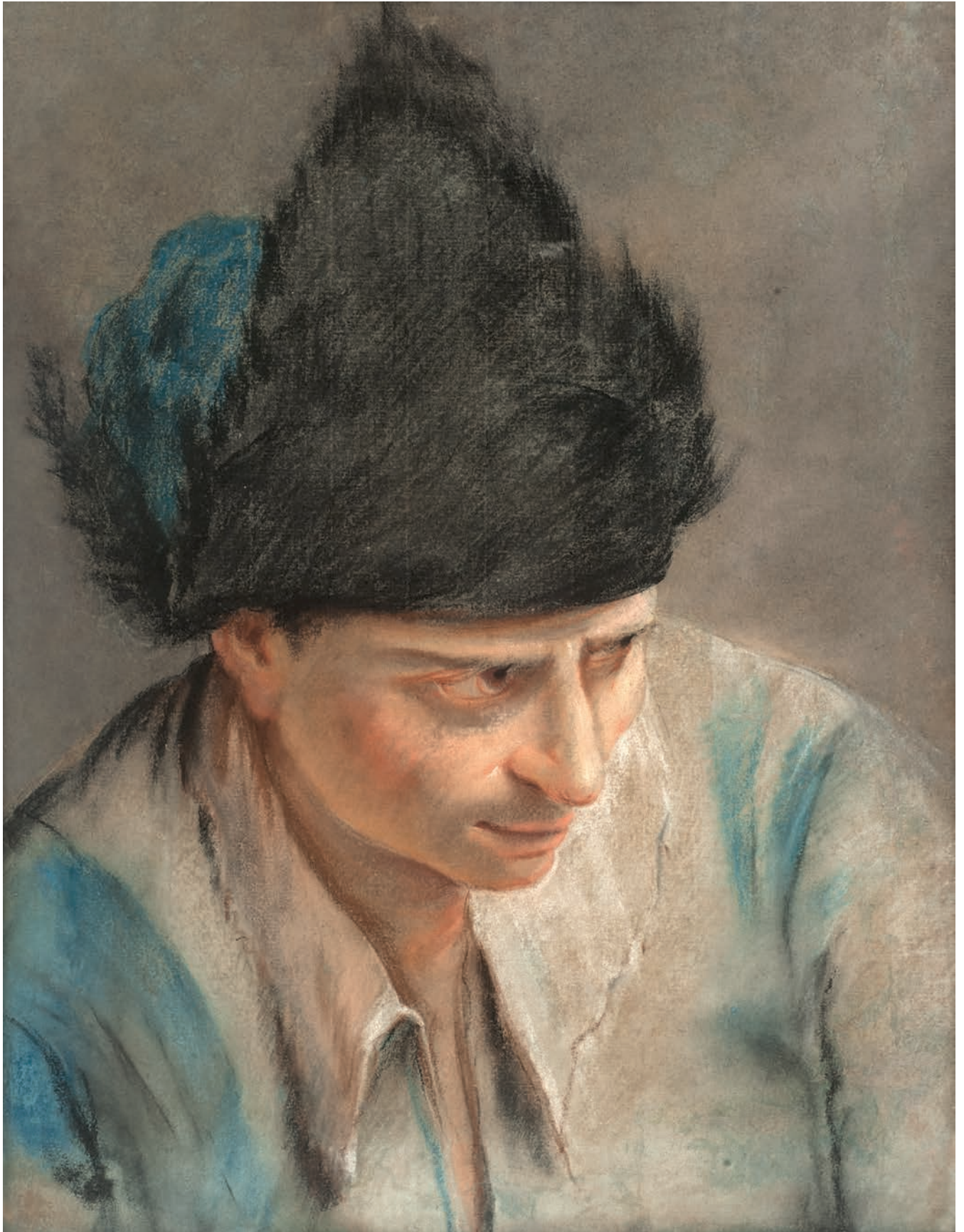
(Fig. 1) G. Angeli, *Sainte en prière*, Venise, Musée Correr

de Piazzetta dont il fréquentait l'atelier depuis le début de sa carrière de peintre et dont il devint le directeur en 1745, à 33 ans. L'utilisation du pastel ou des craies colorées n'était alors pas une pratique fréquente au sein de l'atelier de Piazzetta. Cependant quelques rares pastels par Giuseppe Angeli sont répertoriés, parmi lesquels une *Sainte en prière* (fig. 1) et un *Saint Jacques*³ tous les deux au Musée Correr de Venise, ainsi qu'un autre *Saint Jacques* (ou *saint Roch*) passé en vente à Milan le 16 mai 2007 et attribué à Angeli par l'auteur de cette notice dans une communication écrite au propriétaire.

Ces trois œuvres sont stylistiquement similaires à notre *Tête d'homme coiffé d'un chapeau de fourrure*. Toutes présentent l'adoption d'une écriture graphique et surtout picturale basée sur une interprétation personnelle du langage de Piazzetta : un académisme esthétique, tendre et édulcoré qui caractérise une grande partie de la production de l'artiste et une palette, proche de celle de Jacopo Amigoni, « de gris argentés et poudrés, de roses pâles et de bleus, avec lesquels Angeli alanguit et transforme le langage de Piazzetta, basé sur le clair-obscur », selon la belle interprétation de Rodolfo Palluchini⁴.

Il semble raisonnable de dater ce pastel d'après la mort de Piazzetta en 1754, période qui correspond à un renouvellement dans la carrière de Giuseppe Angeli, au cours duquel l'artiste se libère des dictats du clair-obscur qui emprisonnent la forme en exaltant la valeur plastique, au profit d'une évolution vers les termes plus modernes de la syntaxe rococo. Ceci apparaît clairement dans les trois toiles du plafond de la chancellerie de la Scuola Grande di San Rocco réalisées la même année ainsi que dans d'autres œuvres contemporaines ou légèrement postérieures⁵.

Ugo Ruggeri



23 FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703 - 1770

Étude d'une jeune fille, de profil trois quart dos, les mains jointes

Sanguine et estompe, craie blanche, traces de pierre noire

Inscrit *F. Boucher* en haut à gauche

Inscrit au verso *6820. dub*

312 x 229 mm (12 1/4 x 9 in.)

Pleine d'une émotion presque tangible, cette extraordinaire représentation d'une jeune fille en prière, vue presque de dos, soulève une problématique intéressante : évoquant immédiatement François Boucher par le style et le sujet, elle déroute dans un second temps par sa monumentalité et sa réserve, rares dans l'œuvre du peintre. Alastair Laing, qui n'a vu qu'une photographie du dessin, réfute l'attribution que nous proposons et suggère le nom d'élèves de second rang, tels que Saint-Quentin. Françoise Joulie, en revanche, après examen du dessin, soutient l'attribution. Nous les remercions tous les deux pour leur disponibilité et sommes particulièrement reconnaissants à Françoise Joulie pour son aide précieuse dans la rédaction de cette notice.

À partir de la fin des années 1740 et sous l'impulsion de madame de Pompadour, le peintre, donnant habituellement dans la mythologie galante et la pastorale libertine, commence à traiter des sujets religieux. Deux types de réactions s'ensuivent : certains, comme Diderot, trouvent que ses Vierges sont de « gentilles petites caillettes » et ses anges « de petits

satyres libertins »¹ ; d'autres, au contraire, apprécient le réalisme et la simplicité de ses œuvres. Ainsi, Antoine Bret écrivait dans sa notice nécrologique de Boucher : « Dans le nombre de Tableaux de dévotion qu'il a faits, la Nativité & le sujet le plus simple et gracieux des Saintes Familles sont les objets qu'il a choisis le plus souvent parce qu'ils ne l'éloignaient ni des grâces, ni de la beauté qu'il aimait à peindre &, et qu'il retrouvait aisément dans la figure de la Vierge & dans celle de l'Enfant². » L'auteur désigne par Nativité et Sainte Famille les deux œuvres peintes pour madame de Pompadour, *La Lumière du monde* (Lyon, musée des Beaux-arts) et *Le Repos pendant la Fuite en Egypte* (Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage), mais sa remarque s'applique tout à fait à notre dessin qui possède la simplicité et la grâce évoquées.

L'inclinaison du cou, la beauté du profil rond et tendre, de la nuque souple que caressent quelques mèches échappées de la coiffure relevée, les mains à la fois longues et replètes, sont autant d'éléments caractéristiques de la beauté idéale selon François Boucher. Cependant, ce dessin n'a rien en commun avec les représentations de jeunes beautés à la mode, que Boucher a multipliées pour le commerce et que ses graveurs et ses élèves, parmi lesquels Saint-Quentin et Huet, ont généralisées. Dans celles-ci, le plus souvent colorées au pastel, les modèles sont généralement placés de face, leur joli visage et autres attraits bien visibles. Or, cette jeune fille en prière n'est pas exactement une étude autonome mais semble au contraire envisagée dans le contexte d'un tableau religieux, celui d'une Nativité ou d'une Adoration par exemple. Il pourrait aussi s'agir d'une étude pour une Éducation de la Vierge : jeune, presque encore enfant, la Vierge apprend à lire avec sainte Anne³. La lumière, savamment posée à la craie blanche, semble jaillir d'un point que regarde la jeune fille, ce qui conforte l'idée que l'étude est pensée en fonction d'un sujet et d'une composition.



(Fig. 1) F. Boucher, *Étude de garçon*, Londres, British Museum

J. Bouché





Quant à la datation de l'œuvre, son statut religieux offre un *terminus post quem* : il paraît impossible de la dater d'avant 1748, date vers laquelle Boucher commence à travailler à sa première œuvre religieuse, *La Lumière du monde* commandée pour le château de Bellevue et terminée en 1750. Sur le plan du style, par son écriture large et ronde, mais très raffinée grâce au subtil alliage de la sanguine, de l'estompe et des rehauts de pierre noire, la feuille se rapproche justement de certaines études datant de la fin des années 1740 et de la décennie suivante. On peut citer une *Étude de garçon* (fig. 1) du British Museum de Londres en rapport avec *Le panier mystérieux* (1748, Australie, National Gallery of Victoria). Ce dessin, bien que principalement dessiné à la pierre noire avec un peu de sanguine et des rehauts de blanc, offre ce mélange de rondeur et de sûreté de trait.

Par ailleurs, comme l'a remarqué Françoise Joulie lors de son examen visuel de l'œuvre, l'influence d'Abraham Bloemaert dans notre dessin est évidente. Lors de son voyage en Italie (1728-1731), Boucher avait en effet étudié, copié et gravé des dizaines de dessins du maître hollandais dans son *Livre d'Étude d'après les Dessains originaux de Blomart*. Par sa technique de sanguine et rehauts de blanc avec un peu de pierre noire, mais surtout par la rondeur des joues, le renflement du nez, les yeux légèrement pochés et le chignon très féminin, le dessin rappelle incontestablement la typologie des nombreuses études de femmes dessinées par Bloemaert et gravées par son fils Frederik dans son *Tekenboek*. Françoise Joulie, qui a étudié le rapport de Boucher avec les peintres du Nord⁴ et la résurgence dans des œuvres bien postérieures au voyage de certains motifs empruntés à Bloemaert, entre autres artistes, apporte



(Fig. 2) F. Boucher, *Femme tenant une cruche*, Vienne, Albertina



(Fig. 3) F. Boucher, *Femme coiffée d'un voile*, Vienne, Albertina

à titre de comparaison une *Étude de femme tenant une cruche* (fig. 2) conservée à l'Albertina (inv. 14271). Dans ce dessin, qui date des années 1750, Boucher s'inspire d'un motif de Bloemaert qu'il réutilise dans la *Lumière du monde*, en vieillissant un peu le modèle. Ceci confirme que, lors du processus d'élaboration de ses premières œuvres religieuses, Boucher revient à l'observation des modèles étudiés chez les artistes du Nord. L'usage prédominant de la sanguine dans notre dessin, rare chez l'artiste pour ce genre d'études de figures, s'explique d'ailleurs aussi très bien par la référence à Bloemaert.

On ne retrouve notre jeune fille dans aucun des tableaux de Boucher, mais la figure peut, à l'exemple de celle de l'Albertina, avoir évolué et servi de référence dans des œuvres plus tardives. Ainsi, une jeune fille de dos, les mains jointes, mais coiffée d'un foulard, apparaît dans la *Présentation du Christ au Temple*, composition de 1770, explorée dans trois dessins : l'un est au Louvre⁵ (RF 24751), un deuxième à Cleveland⁶ (N° 25.1005), un troisième est passé en vente en 1788⁷. Notre dessin date certainement d'une période bien antérieure mais on peut voir dans cette jeune fille au foulard une résurgence de notre motif.

Quelle que soit sa destination, cette feuille inédite fait partie des plus belles de l'artiste et sa qualité graphique extraordinaire exclut la possibilité qu'elle soit l'œuvre d'un suiveur. Elle prouve la capacité de Boucher à répondre à la demande de tableaux religieux et illustre sa démarche : ses personnages religieux continuent à appartenir physiquement au registre de la pastorale, mais le peintre sait leur insuffler une réserve et une gravité nouvelles, appropriées aux sujets. Cette démarche est tout à fait conforme, toujours selon Françoise Joulie, au quiétisme et à l'esprit salésien qui marquent la vie religieuse française aux XVII^e et XVIII^e siècles. De ce profil de trois quart dos émane la sensation d'une beauté supérieure et sereine, incarnée, mais ni érotique ni voluptueuse. Boucher la traite avec une sincérité frappante, que l'on observe aussi dans un petit dessin de l'Albertina (inv. 12187) représentant une femme coiffée d'un voile (fig. 3). Pleine d'une fraîcheur et d'une grâce bien françaises mais aussi empreinte d'une profondeur nouvelle, cette feuille montre de quelle manière Boucher, en grand artiste, est capable de renouveler son propre répertoire pour se confronter avec intelligence et sensibilité à la peinture religieuse.

24 FRANÇOIS JÉRÔME CHANTEREAU

Paris entre 1710 et 1715 - 1757

Deux épagneuls folâtrant

Pierre noire, sanguine, craie blanche, estompe

225 x 176 mm (8 ⁷/₈ x 6 ⁷/₈ in.)

Ce délicieux petit dessin revient à l'artiste Chantereau, féru de la technique des trois crayons qu'il tenait de son maître spirituel Watteau, mais aussi de petits chiens, que l'on croise partout dans ses tableaux. Parfait exemple du « petit maître », Chantereau ne fut jamais oublié et ses œuvres, bien que rares, apparaissent dans plusieurs collections des XVIII^e et XIX^e siècles. La collection Paignon-Dijonval en comptait un certain nombre¹ et Philippe de Chennevières en avait au moins quatre².

Abordé par Rey³ puis mentionné par Ananoff⁴ comme l'un des « cent petits maîtres à connaître », Chantereau ne fut réellement étudié que dans les années 1970. Per Bjurström, s'appuyant sur le groupe de dessins acquis par le comte Carl-Gustav Tessin en 1741 et conservés à Stockholm, tenta un premier catalogue qui dénombrait alors 27 dessins⁵. De son côté et à la même époque, Pierre Rosenberg lui consacra deux notices⁶. Outre le groupe de Stockholm, Per Bjurström pouvait encore citer les cinq dessins du Louvre et quelques autres feuilles conservées en France dans les musées de Dijon, Marseille et Rennes et, en Europe, à Munich et Rotterdam. En 2007, Pierre Rosenberg vint ajouter à ce petit corpus un groupe d'académies masculines conservées au Prado et en profita pour publier le ravissant *Banquet à la chandelle* (Strasbourg, musée des Beaux-arts) jusqu'alors inédit⁷. Le marché offre d'autres occasions de redécouverte ; nos *Deux épagneuls folâtrant* en est un bon exemple.

Chantereau était avant tout marchand d'art, ce qui explique probablement l'éclectisme de sa manière et les diverses sources d'influence que l'on sent dans ses tableaux et ses dessins. Cependant, la texture chatoyante et le trait tendre, presque moelleux, que l'on observe dans la plupart de ses dessins, lui sont bien propres. L'attrait pour la vie quotidienne, les scènes croquées

rapidement, presque volées au passage, sont aussi caractéristiques de cet artiste qui aime par-dessus tout esquisser des hommes jouant aux dés, des vagabonds somnolant, des ânes, des chiens, des enfants joufflus... L'influence des écoles flamandes se fait sentir dans son trait qui s'efforce de rendre la brillance des textures et de sculpter la forme par la lumière, grâce notamment aux rehauts de blanc.



25 JEAN-BAPTISTE GREUZE

Tournus 1725 - Paris 1805

Scène familiale

Pinceau, lavis gris et brun, sur des traits à la pierre noire
352 x 273 mm (13 ⁷/₈ x 10 ³/₄ in.)

« Que vous dirais-je de ces dessins ? Que c'est là vraiment que Greuze s'est montré un homme de génie¹. » En 1769, alors qu'il commente le Salon, Diderot ne voue plus la même admiration à Greuze que dans les années précédentes, notamment à cause de l'affaire du *Septime Sévère reprochant à Caracalla son fils d'avoir attenté à sa vie dans les défilés d'Ecosse*. L'homme, « totalement impossible », l'a déçu par sa vanité. Greuze, formé à Lyon, puis élève de Natoire, était admis à l'Académie depuis 1755 comme membre associé dans la catégorie de « peintre de genre particulier ». Magnifique portraitiste et en quelque sorte créateur d'une nouvelle catégorie, celle de la peinture de genre morale, il ambitionnait tout de même d'entrer à l'Académie comme peintre d'histoire. Or, le morceau de réception qu'il présenta en 1769 fut très critiqué et ne lui valut d'être admis que comme peintre de genre. Pour montrer sa désapprobation, Greuze se retint d'exposer au Salon jusqu'en 1800. Cette forte personnalité ne l'empêcha pas de conserver tout au long de sa carrière d'importants mécènes et patrons, comme Jean de Jullienne, Ange-Laurent de Lalive de Jully, le Duc de Choiseul, et l'impératrice Catherine II de Russie.

Malgré cet échec, Greuze continue à plaire, particulièrement ses dessins. Ses têtes d'expressions et ses études de personnages à la sanguine ne sont pas les seules à être appréciées par le public. Les feuilles plus tardives comme la nôtre, dessinées au pinceau et au lavis gris et brun, font preuve d'une grande liberté et d'une sûreté de geste qui forcent l'admiration dès cette époque. On peut comparer notre feuille à deux dessins du musée des Beaux-arts de Lille, préparatoires à son diptyque de *La Malédiction paternelle* représentant *Le Fils ingrat* et *Le Fils puni* (tous deux à Paris, au musée du Louvre, 1777-1778). L'influence des écoles du Nord, notamment des artistes hollandais, se ressent fortement dans son œuvre. Elle s'exprime dans sa peinture par le choix

de sujets domestiques et familiaux et par le traitement des matières et des textiles, mais elle est encore plus perceptible dans la manière graphique qu'il va développer au cours de cette décennie. L'usage du pinceau et du lavis, l'efficacité du trait, l'angulosité des physionomies et l'économie de moyens trahissent tous l'étude assidue de Rembrandt et de ses élèves, dont les œuvres étaient alors très prisées par les collectionneurs parisiens.

Le sujet de ce dessin est impénétrable et on ne connaît pas de tableau en rapport. Une jeune fille reçoit une marque d'affection de la part d'un homme plus âgé, son père probablement, qui l'enlace. S'agit-il d'un moment de réconfort ? De pardon ? Évoquent-ils la possibilité d'un mariage ? Bien que les expressions soient très soignées, elles n'apportent pas vraiment d'informations. Sur la chaise, la présence du chien, symbole de fidélité, semble indiquer des relations plutôt paisibles entre les deux principaux acteurs de la scène. Cette sensation est renforcée par l'expression de satisfaction sereine de la femme qui se tient debout à l'arrière, légèrement en réserve. Les œuvres de Greuze sont toujours admirablement mises en scène : la théâtralisation des gestes et l'adéquation des expressions donnent au spectateur l'impression de faire irruption dans une pièce et d'assister à un moment dramatique ou crucial qui se joue entre les protagonistes. On peut observer les mains de la jeune fille qui ramène de manière caressante celles de son père contre son visage, mais garde son propre pouce appuyé contre son menton. Ce petit détail enrichit l'impression générale de tendresse qui se dégage de la scène d'une sensation plus subtile encore, d'intériorité, de pudeur. Greuze utilise souvent les mains de ses personnages pour exprimer leurs émotions très profondes, les élans indéfinissables et incontrôlables dont ils sont saisis. S'il est aujourd'hui difficile de décrypter le sujet précis de ce dessin, l'affection et la tendresse, la sérénité et l'apaisement qui gagnent les personnages, sont en revanche presque palpables.



26 JEAN-BAPTISTE HUET

Paris 1745 - 1811

Le Soir, paysage pastoral avec un berger et son chien conduisant un troupeau

Plume et encre noire, pierre noire, sanguine, lavis de gris et de sanguine, filigrane grand écu

Signé et daté *J.B. Huet 1790* en bas à droite

244 x 333 mm (9 3/8 x 13 1/8 in.)

PROVENANCE

Alfred Beurdeley, Paris, (Lugt 421) ; sa vente, Paris, galerie Georges Petit, 13-15 mars 1905, lot 105 (sous *Le Retour du marché : un berger en veste rouge, coiffé d'un turban blanc, son bâton à la main, pousse devant lui un troupeau de bœufs, de moutons, de chèvres et un âne, traversant un site agreste. Composition inscrite dans un ovale simulant un œil-de-bœuf en pierre, daté 1796 à tort*), vendu pour 2,550 francs ; William H. Crocker, San Francisco

BIBLIOGRAPHIE

Cyrille Gabillot, *Les Huët : Jean-Baptiste et ses trois fils*, Paris, 1892, illustré p. 17 (comme *Le Soir*) ; Benjamin Couilleaux, *Jean Baptiste Huet, Le plaisir de la nature*, catalogue d'exposition, Paris, musée Cognac-Jay, 2016, p. 82, illustré.

Issu d'une famille de peintres, Jean-Baptiste Huet fut un élève précoce. C'est probablement dans les ateliers du Louvre, où il était né selon Charles Blanc et où son père Nicolas Huet avait un atelier, qu'il rencontra François Boucher ainsi que Jean-Baptiste Le Prince avec lequel il devait entretenir une longue relation de maître à élève, puis d'amitié. Vers 1765, il participa au décor du salon du graveur Gilles Demarteau, sous l'égide de Boucher et de Jean-Honoré Fragonard. Il fut reçu à l'Académie en juillet 1769 comme « animalier » avec un *Dogue attaquant des oies*, œuvre encore très influencée par la peinture d'Oudry, que Diderot, faisant parler le peintre Saint-Quentin, citait encore en exemple en 1775 : « L'action est charmante et la composition d'une grande vérité, tous les charmes de l'art sont réunis. C'est un morceau inappréciable. La plupart des artistes de ce genre ne lui vont pas à la cheville du pied¹. » Huet exposa massivement au Salon de 1769 à 1802.

Cette belle feuille reprend, à l'envers, une composition représentant le *Soir*, dernière des quatre de la série des *Heures du jour*. Huet traita le sujet en peinture, avec quatre œuvres exposées au Salon de 1773², qui semblent aujourd'hui non localisées. La série fut reproduite par Gilles Demarteau vers 1775 en manière de pierre noire

et de sanguine, d'après des œuvres originales qui auraient appartenu à M. Nera³. Sous ce pseudonyme se dissimulait selon Roux, la fille du poète néerlandais Van Haren, grande collectionneuse notamment de dessins de Huet. La lettre des gravures distingue les compositions du *Matin*, *Midi* et *Après-midi* réalisées d'après des œuvres du « cabinet » de M. Néra, du *Soir*, se trouvant lui dans le « portefeuille ». Pourquoi prendre le soin de distinguer cabinet et portefeuille ? Les gravures sont-elles réalisées d'après les tableaux de 1773 ou d'après des dessins ? Celle du *Soir* le fut vraisemblablement d'après un dessin. Par ailleurs, au Salon de 1775, Huet présentait le *Matin* et le *Midi*, de 21 pouces de haut sur 17 de large chacun et en 1777, le *Matin* et le *Soir*, de 2 pieds 8 pouces de large sur 2 pieds 4 pouces de haut chacun cette fois. Les compositions avaient donc connu un beau succès et demandaient à être reprises.

Comment situer notre dessin par rapport à cette production ? La datation de 1790 et le fait qu'il soit dans le sens inverse de la gravure écartent l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'un dessin préparatoire. Bien que certains dessins de Huet aient été signés et datés postérieurement à la date de leur création⁴, il s'agit ici plus probablement d'une réplique autographe plus tardive. Les *Heures du jour*, très appréciées, furent abondamment diffusées par les gravures de Demarteau et il n'est pas étonnant que Huet y soit revenu quelques années plus tard, probablement à la demande d'un amateur. Gardant le pittoresque motif en trompe-l'œil du bord de pierre, l'artiste varie le sens de la composition, afin de s'essayer à autre chose ou de dialoguer avec la technique de la gravure qui plaisait tant au public depuis les progrès techniques réalisés par Louis-Marin Bonnet et qui se posait en concurrente du dessin. Il faut d'ailleurs signaler que le graveur possédait plusieurs dessins de Huet, dont le *Midi* et le *Soir*, qui passèrent en vente le 7 novembre 1793, dans un lot de 4 dessins (lot 38). Il pourrait s'agir de notre dessin. Une aquarelle, de moins jolie facture, représentant le *Matin* est passée en vente en 1934 (galerie Charpentier, 25 mai 1934, lot 29, comme *Le passage du gué*), dans le sens de la gravure.



AB. hüt 1790



27 PIETRO GIACOMO PALMIERI

Bologne 1737 - Turin 1804

Homme et chevaux au repos, un village dans le lointain

Plume et encre brune, lavis brun

Signé *Palmierus In et Fecit.* en bas à gauche

326 x 404 mm (12 ¹³/₁₆ x 15 ¹⁵/₁₆ in.)

Formé à l'Accademia Clementina de Bologne auprès de Donato Creti et d' Ercole Graziani, Palmieri y étudie les modèles bolonais, mais aussi vénitiens, de l'art du paysage, comme ceux de Marco Ricci, Giuseppe Zais et Francesco Zuccarelli. Vers 1770, Palmieri s'installe à Parme alors en plein essor économique et culturel sous le gouvernement du duc Philippe Ier (Philippe de Bourbon) et de son secrétaire Guillaume du Tillot. Celui-ci, devenu premier ministre en 1759, repère rapidement Palmieri et le place comme professeur de dessin à l'Académie des Beaux-arts de Parme créée sous son impulsion, comme le musée de l'Antiquité.

En 1773, Guillaume du Tillot, tombé en disgrâce, rentre à Paris. Palmieri l'accompagne en qualité de valet de chambre et entreprend pour lui de réaliser des copies dessinées de tableaux lui appartenant et d'autres œuvres. À Paris, le dessinateur bolonais entre en contact avec le graveur Jean Georges Wille et le marchand Basan ; il acquiert rapidement une notoriété certaine pour ses dessins qui imitent la gravure. Les collectionneurs et les amateurs de l'époque apprécient aussi ses gravures qui sont vendues dans son atelier près du Louvre ou chez des éditeurs comme Isabey ou Basan. Le jeu de l'émulation entre la gravure et le dessin qui préoccupe particulièrement les artistes français à cette époque, avait aussi été exploré par les artistes bolonais comme les Gandolfi. Il trouve donc un écho particulier chez Palmieri, qui copie avec plaisir, produit des pastiches pour les amateurs, dessine de magnifiques compositions en trompe-l'œil et aime se nourrir de diverses influences. Malgré ses succès parisiens, Palmieri entreprend de visiter

l'Angleterre, l'Espagne et la Suisse puis il rentre à Turin où il s'installe définitivement. Il y importe le goût pour le dessin comme œuvre finie et collectionnable et y rapporte sa conception du paysage, forgée grâce aux influences anglaises, françaises et nordiques recueillies au cours de ses voyages.

Dans notre dessin, ce n'est pas avec la gravure que Palmieri cherche à rivaliser. Sa manière est donc plus souple, moins hachurée que sur certaines feuilles très finies. Ici, la référence est Nicolaes Berchem (1634 – 1684), que Palmieri a pu connaître par les œuvres conservées dans les collections parisiennes mais aussi à travers les gravures d'après ses tableaux, réalisées par Jacques-Philippe Le Bas par exemple. La peinture hollandaise du XVII^e siècle, très en vogue chez les collectionneurs parisiens pendant la seconde partie du XVIII^e siècle, a aussi exercé son influence sur l'artiste. D'autres feuilles montrent en effet qu'il aime utiliser et réinterpréter des groupes de figures et d'animaux tirés des compositions peintes de Berchem et d'autres artistes hollandais. Un tableau de Berchem, conservé à Copenhague, présente une composition similaire à notre dessin, avec deux chevaux devant un village. C'est clairement à ce genre de compositions que se réfère notre artiste, cultivé et prolifique. Le berger somnolant, accoudé sur une pierre et vu de dos, est un personnage tiré de la peinture hollandaise qui va traverser le XVIII^e siècle français : on le retrouve dans des œuvres de François Boucher et Jean-Baptiste-Marie Pierre, entre autres. Le cheval, hormis pour la couleur de sa robe, rappelle les chevaux Frison que l'on trouvait à l'époque en Hollande et en Espagne.



28 PIETRO FANCELLI

Bologne 1764 - Pesaro 1850

Tête de femme

Pierre noire et estompe, rehauts de craie blanche, sur papier gris

340 x 264 mm (13 ³/₈ x 10 ¹/₂ in.)

Par son style et sa technique, cette étude se situe dans le sillage des Gandolfi à Bologne : la craie noire et l'estompe, les rehauts de blanc discrets mais efficaces, ainsi que la physionomie mélancolique et élégante de la femme appartiennent à la façon de faire de cette famille d'artistes. Ces caractéristiques ont été reprises par leurs nombreux suiveurs. Parmi les « gandolfiani », Pietro Fancelli, dont on connaît peu¹ bien qu'il ait tenu un journal manuscrit², est le plus susceptible d'être l'auteur de ce dessin. Nous remercions Donatella Biagi Maino qui a, de manière concomitante, suggéré une attribution à Fancelli pour ce dessin.

Fils de Petronio Fancelli, peintre de décors aujourd'hui relativement oublié, Pietro fut formé à Venise auprès du portraitiste Luigi Gallina puis à l'Accademia Clementina de Bologne, dont il devint membre en 1791. En 1804, il fut nommé professeur de dessin de cette institution, alors réorganisée en Académie nationale des Beaux-arts. De sa formation paternelle, il avait gardé le goût pour le théâtre et continua toute sa vie à travailler autour de la scénographie et des décors de scène. Mais loin de se limiter à cette activité, il réalisa aussi de nombreux tableaux et décors intérieurs à l'exemple des scènes de chasse qu'il peignit à la villa Guerrini en 1797. Il ne négligea pas les sujets religieux : l'église Santo Stefano de Bazzano conserve *Le Christ et les trois Marie sur le chemin du Calvaire* et *Le Christ tombe sous la croix*. Il traita à nouveau ce dernier sujet dans un tableau réalisé pour l'église paroissiale de Castelguelfo.

À Faenza, l'église San Francesco conserve son *Saint François recevant les stigmates*. On peut voir d'autres de ses tableaux religieux dans les églises de Bologne. Fancelli collabora souvent avec le peintre de paysage Vincenzo Martinelli, à la mort duquel il conçut un projet de monument funéraire³.

On ne connaît réellement qu'un petit nombre de dessins de Fancelli, parmi lesquels *La Sagesse*⁴, en rapport avec des figures peintes dans la maison du Signor Baravelli sur la via Tagliapestre à Bologne, et *Jason et Médée*, signé et daté de 1784, conservé à Bologne à l'Académie des Beaux-arts. Ces deux feuilles, dont l'attribution est absolument certaines, sont stylistiquement très proches de notre *Tête de femme*. On peut encore citer parmi les dessins de l'artiste une représentation de la *Bienfaisance* (collection Schloss Fachsenfeld, inv. 785) en rapport avec une fresque à la chartreuse de Bologne⁵. Enfin, il faut signaler trois études très comparables à notre dessin, toutes à la pierre noire et à l'estompe, sur le même type de papier : une *Étude pour Apollon* et une *Étude pour une figure en mouvement* en vente en 1975 chez Finarte, ainsi qu'une *Allégorie du temps* en vente en 1997 à la galerie de Loës.

Les autres œuvres graphiques qui peuvent lui être attribuées sont des feuilles plus tardives et d'obédience très néo-classique. L'Institut néerlandais possède, par exemple, deux dessins de tombeaux qui s'inscrivent certainement dans le contexte de la commande de projets de monuments funéraires, passée à l'artiste en 1801, pour le cimetière alors nouvellement construit aux abords de Bologne⁶.



29 ALEXANDRE JEAN NOËL

Brie-Comte-Robert 1752 - Paris 1834

Scène de naufrage près d'une côte

Gouache sur papier

Signé *Noël* en bas à gauche

446 x 710 mm (17 ⁹/₁₆ x 27 ¹⁵/₁₆ in.)

S'il est reconnu qu'Alexandre Jean Noël fut un élève de Jacques Augustin Sylvestre, la tradition en a fait aussi un élève de Joseph Vernet. Cette présomption découle de l'influence du peintre des *Ports de France* qui apparaît de façon tout à fait perceptible dans l'œuvre de Noël. Spécialisé dans les marines comme Vernet, Noël possède cette même aisance dans les scènes de tempêtes et de naufrages, qui pouvait faire écrire à Diderot : « Les marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les Sept Sacrements du Poussin¹. » Son goût pour l'expression des sensations des éléments et des sentiments de frayeur ou de panique est aussi directement hérité de Vernet. À seize ans, Noël accompagna l'abbé Jean Chappe d'Auteroche dans son expédition en Amérique du Sud d'où il rapporta une trentaine de dessins ethnographiques du plus grand intérêt, conservés au Louvre. L'un d'entre eux représente d'ailleurs l'enterrement de l'abbé qui mourut en Californie. Noël fit également un voyage en Espagne puis au Portugal en 1780, au même moment que Jean-Baptiste Pillement. Il a réalisé plusieurs vues topographiques, notamment des côtes ibériques.

Cette gouache, d'une belle dimension et en excellent état, fait partie de la meilleure veine de l'artiste, spécialiste des marines à la gouache sur papier, mais

particulièrement doué dans les scènes de tempêtes et de nocturnes. Tandis que sombre un navire, arborant son pavillon rouge², l'équipage et les passagers essaient d'embarquer sur des canots pour tenter de gagner la côte. Des habitants alertés se précipitent avec des cordages pour porter secours aux rescapés dont les embarcations risquent d'être projetées et fracassées contre les rochers. Noël maîtrise admirablement la science de la composition et de la couleur. La teinte d'un bleu métallique qui domine dans la scène est animée par de vifs coups de gouache blanche pour figurer la lumière qui se reflète sur l'écume, les voiles du navire, les bâtiments du port. On ne peut qu'admirer, comme le public des Salons de peinture, où Noël exposait régulièrement, la mise en scène bien maîtrisée d'une nature hostile et dominatrice contre laquelle tous les hommes sont impuissants. Les représentations d'orages et de naufrages se multiplient dans la seconde partie du XVIII^e siècle dans les œuvres de Joseph Vernet, Adrien Manglard, Jean-Baptiste Pillement, Charles Lacroix de Marseille et Noël lui-même. Offrant au spectateur un véritable spectacle, elles reflétaient la réalité historique des longs voyages et des risques qu'ils comprenaient, mais correspondaient aussi à une réflexion philosophique, celle de l'inanité de la raison face à la nature, et esthétique, celle de la beauté de l'effroi.







30 FERDINAND BOURJOT

Paris 1768 - 1838

Le Couronnement du doge Mighelangelo Cambiaso au Palais ducal de Gènes le 6 février 1792

Plume et encre noire, lavis gris

Daté, inscrit et signé .ANNO. M.DCC.XCLL. FEBRUARII. VI. et d'après nature Par Ferdinand

Bourjot Arch.te français. sur le montage

297 x 425 mm (11 ¹³/₁₆ x 16 ⁹/₁₆ in.)

Architecte et dessinateur de paysage, Ferdinand Bourjot aurait été un élève de David. Après sa formation d'architecte, il fit carrière comme ingénieur et architecte de la République de Gènes dans les années 1790. De retour en France, il participa à différents concours pour des monuments publics comme la caisse d'escompte de Paris, le grand théâtre de Lyon et l'achèvement du palais des États de Bourgogne à Dijon.

On connaît peu de choses de lui sinon quelques dessins, en général plutôt des vues d'architecture. La Bibliothèque nationale de France possède deux gravures d'après ses dessins¹ et le musée Rolin d'Autun six lavis d'encre de Chine représentant des monuments de la ville, exposés au Salon de 1838². L'artiste travaillait alors à une *Description historique et vue pittoresque (...) des monuments (...) d'Autun*, annoncée par un prospectus en 1831 mais qui ne parut pas³. Le musée des Beaux-arts de Dijon conserve lui aussi quelques très belles œuvres de l'artiste, dont une impressionnante aquarelle représentant *La Baie d'une ville italienne* (probablement Gènes) et le musée Magnin une intéressante représentation de forge (cat 1939, n°100)⁴. Une vue de *l'Entrée du cloître du Palais Saint-Pierre* se trouve au musée des Beaux-arts de Lyon. On connaît encore quelques adroites représentations de Versailles et de Fontainebleau. Bourjot semble aussi avoir voyagé dans des pays lointains puisqu'existent un

dessin représentant le *Pont d'Auska*, qui se trouve près de la frontière hongroise (Paris, collection particulière, lavis brun et gris) et un *Paysage de l'Inde animé de personnage*, signé en bas à gauche (marché de l'art)⁵.

Notre dessin, dans son montage d'origine, date donc de la jeunesse de l'artiste alors qu'il séjourne à Gènes. Le couronnement du doge Mighelangelo Cambiaso (Gènes 1738 –1813) se déroula, selon la coutume, pendant deux jours consécutifs : une grande messe à San Lorenzo, puis, le couronnement lui-même au Palais ducal dans le salon del Maggior Consiglio le 6 février 1792, en présence des "Serenissimi Collegi, della Nobiltà d'ambo i sessi, e di altri qualificati personaggi"⁶. Utilisant comme à son habitude le lavis gris, Bourjot fait preuve de beaucoup de talent dans le traitement de l'architecture qu'il sait mettre en valeur par un usage intelligent de la lumière. Il exagère la taille de la salle par rapport à celle des personnages afin d'amplifier le caractère solennel de la cérémonie et de lui conférer une dimension presque sacrée.

Bien qu'architecte, et donc avant tout attentif à la précision descriptive, Bourjot n'oublie pas la sensibilité ; ses dessins ne sont jamais exempts d'un grand romantisme qui s'exprime avant tout par la lumière et le pittoresque, « héritage vedutiste et piranésien » pour reprendre l'expression d'André Strasberg⁷.



ANNO . M.DCC.LXII . FEBRUARII . VI .



Sculpsit Jo. Goussier Sculp. Art. Franc.

31 SAVERIO DELLA GATTA

Actif à Naples entre 1777 et 1827

Vue de la baie de Naples

Gouache sur papier

Signé et daté *Sav° della Gatta 1803* en bas à droite

379 x 669 mm (14 ⁷/₈ x 27 ¹/₈ in.)

Tout nouvel arrivant à Naples ne pouvait manquer d'être surpris, voire stupéfait, devant cette ville peu commune. Et qu'il soit arrivé par l'antique voie Appienne, par l'itinéraire moderne emprunté par Goethe et décrit en 1817 par Marien Vasi dans son *Itinéraire instructif de Rome à Naples ou Description générale des monumens*¹, ou encore par la voie maritime, il ne pouvait manquer l'hypnotique vision de la baie.

Goethe décrit ainsi sa première impression de Naples : « L'atmosphère était presque tout éclaircie quand nous approchâmes de Naples, et nous nous trouvâmes alors réellement dans un autre pays. Les maisons à toits plats annoncent un autre climat. À l'intérieur elles peuvent n'être pas très confortables. Tout le monde est dans la rue, assis au soleil, aussi longtemps qu'il veut luire... Naples même s'annonce joyeux, libre et vivant ; une foule innombrable court pêle-mêle, le roi est à la chasse, la reine est en espérance, ainsi tout va pour le mieux². » La ville, qui comptait alors près de 400 000 habitants, juste derrière Londres et Paris en terme de peuplement, était une véritable capitale culturelle qui regorgeait de théâtres, de concerts, de bals, d'opéras, de lieux antiques, de soirées en tous genre et qui reléguait les autres villes italiennes au rang de « simples villes provinciales » selon les mots de Stendhal. Cette animation est décrite par Marien Vasi : « le chant des uns, le cri des autres qui vont en Ville ou qui en reviennent en troupe, le bruit des carrosses, des chaises et des cabriolets, le tintamarre du dehors, le fracas du dedans...à en juger du mouvement, de l'agitation dont on est témoin, on croirait que c'est un jour de Fête extraordinaire : c'est cependant ce qui se fait tous les jours depuis l'Aurore jusqu'au soir ; et c'est ce qui nous donne une certaine idée d'un peuple qui ne ressemble à aucun autre de l'Europe. »

C'est bien cette extraordinaire agitation que décrivent en général les gouaches de Saverio Della Gatta. Dès le XVIII^e siècle, les visiteurs se multiplient, attirés par le pittoresque de la ville et les fouilles antiques. C'est précisément pour eux que se développe cet art de la gouache napolitaine dont Della Gatta devient l'un des maîtres après un premier apprentissage auprès du peintre Giacomo Cestaro. Elles sont très prisées par les adeptes du Grand Tour, principalement les anglais comme en témoigne le nombre important de ce type d'œuvres dans les collections britanniques. Grand védutiste, Saverio Della Gatta est aussi très influencé par Jacob Philip Hackert, qu'admiraient les visiteurs anglais et allemands, et par le chevalier Volaire. Comme eux, il représente avec un grand raffinement non seulement les paysages napolitains, mais aussi les scènes du quotidien de la ville, ses danses et ses traditions colorées.

Et pourtant, ce n'est pas cet aspect de la ville que choisit de montrer Della Gatta dans cette gouache, qui compte parmi ses plus belles. En effet, tout visiteur, nouvel arrivant ou simple habitant, pouvait s'extraire du tumulte des rues de la ville en montant, comme les personnages de cette scène, à la Chartreuse de San Martino ou encore plus haut au Castel Sant'Elmo et admirer depuis ces calmes hauteurs l'incroyable panorama qui se déroulait devant lui. Ici un moine chartreux, habillé de blanc, décrit le panorama à deux visiteurs étrangers. Avec un sens poétique et atmosphérique remarquable, Della Gatta sait transmettre au spectateur l'exceptionnelle vision qu'offrait alors aux visiteurs l'immense baie de la cité parthénopéenne.

Nous sommes reconnaissants à Fabrice Bonasso d'avoir indiqué que les tons de gris et de bleu dominant dans notre gouache, presque à la manière d'un camaïeu, témoignent de l'influence de Pietro Fabris, dont Della Gatta était le gendre et dont il avait repris l'atelier.







32 GIOVANNI DE MIN

Belluno 1786 - Tarzo 1859

Concours de lutte entre femmes spartiates

Plume et encre brune, lavis brun, lavis gris

Signé *Giovanni De Min* en bas à droite

566 x 686 mm (22 1/4 x 27 1/16 in.)

Giovanni De Min ou Demin, originaire d'une modeste famille de Belluno, est l'un des peintres les plus intéressants du début de l'Ottocento. Bien que quelques études lui aient été consacrées¹, il demeure toujours mal connu. Il fut d'abord l'élève du padouan Paolo de Filippi qui l'envoya étudier à l'Académie de Venise, où il devint en 1803 l'élève de Teodoro Matteini. Il se lia d'amitié avec Francesco Hayez et tous deux furent envoyés à Rome par le directeur de l'Académie, où ils séjournèrent de 1808 à 1817 afin de parfaire leurs connaissances. Là, De Min fit la connaissance du sculpteur Canova dont il devint l'un des grands admirateurs et collaborateurs. C'est lui qui aurait exécuté les apôtres dans le temple de Possagno, grand projet architectural de Canova, réalisé à ses propres frais et qu'il n'eut pas le temps de voir achevé. En 1817, De Min revient à Venise, et travaille dans toute la région du Veneto à de grands décors qui représentent souvent des scènes de l'histoire antique ou religieuse, placées dans de belles architectures savamment maîtrisées : on peut citer à titre d'exemple la salle du conseil du Palazzo Rosso à Belluno, le palais municipal de Belluno, Civica Aula Cenedese à Vittorio Veneto et les salons de la Villa Gera de Conegliano (1837).



(Fig. 1) G. De Min, *Concours de lutte entre femmes spartiates*, Belluno, Villa Manzoni ai Patt di Sedico

Le Museo d'Arte de Padoue conserve quelques belles feuilles de cet artiste² mais aucune ne présente le degré d'achèvement de la nôtre, ni ne l'égale en taille. Presque toujours à la plume et encre brune, lavis gris ou brun, la plupart de ces feuilles, par exemple une belle *Scène médiévale ; un cavalier emportant une jeune femme évanouie* (Padoue, Museo Civico, inv. 1631) portent une signature caractéristique que l'on retrouve sur notre dessin.

Cette grande feuille est reliée à l'œuvre du même sujet commandée par Gian Antonio de Manzoni en août 1836 pour sa villa près de Belluno, la Villa Manzoni ai Patt di Sedico (fig. 1). Dès septembre, De Min se mit au travail pour pouvoir montrer des projets préparatoires. Notre dessin qui est une feuille de présentation, comporte encore des différences importantes avec l'œuvre finale. Un autre très grand dessin préparatoire (650 x 1180 mm), mis au carreau pour le report, semble être le projet final³.

La scène représente des jeunes filles spartiates recevant une récompense pour leur aptitude à la lutte. Le sujet est tiré des vers de « Solitudine », une ode du poète Ludovico Savioli tirée de son ouvrage le plus célèbre, *Amori*⁴. Les femmes de Sparte étaient élevées à l'inverse de celles d'Athènes : elles apprenaient la lutte, le javelot, la musique au même titre que les garçons et développaient force et agilité afin de mettre au monde des enfants solides qui seraient à leur tour de vigoureux soldats. La fresque eut beaucoup de succès : l'originalité du sujet et la nouveauté de l'invention furent remarquées à plusieurs reprises⁵. Ce thème est en effet très rare. On peut le rapprocher de ceux traités par Jean-Jacques Le Barbier dans ses deux œuvres *Une Spartiate remettant le bouclier à son fils* (Portland Art Museum, 85.58) et *Le Courage des femmes de Sparte* (Paris, musée du Louvre, inv. 2413). Degas a lui aussi abordé, bien plus tard, le thème des spartiates dans sa fameuse toile *Jeunes spartiates s'exerçant à la lutte* (National Gallery, Londres).







33 ANTOINE CHAZAL

Paris 1793 - 1854

Une jeune femme assise (recto) ; Portrait d'un enfant (verso)

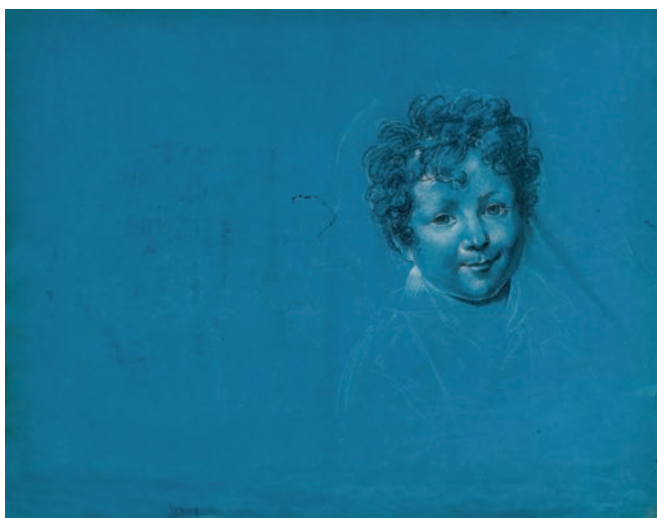
Pierre noire et craie blanche sur papier bleu, mis au carreau à la sanguine
595 x 460 mm (23 ³/₈ x 18 in.)

Antoine Chazal, élève de Gérard van Spaendonck fut initialement formé à la peinture de fleurs. Mettant son talent au service de la science, il produisit de nombreuses planches d'anatomie et d'illustration médicale pour l'Académie de médecine. Parmi celles-ci, les plus frappantes sont incontestablement celles qui concernent la naissance et la césarienne. Il produisit également des planches de paléontologie et, en 1831, il succéda à Nicolas Huet au Muséum d'histoire naturelle comme maître de dessin d'animaux. En 1840, il fut nommé premier peintre de fleurs du cabinet de la reine Marie-Amélie en remplacement de Pierre-Joseph Redouté. La partie scientifique de son activité, très importante quantitativement, nous est bien connue puisqu'elle a été conservée et diffusée par la gravure, mais elle a peu à peu occulté à la postérité son talent de portraitiste et de peintre de paysage. Son célèbre *Yucca gloriosa*, par exemple, lui valut les louanges de Baudelaire qui, au-delà de sa jolie facture, appréciait sa « profonde naïveté¹ ». Les livrets de Salon nous renseignent sur sa production, ainsi qu'une notice écrite par lui qui énumère ses ouvrages, publiée par Philippe Nusbaumer dans son ouvrage consacré au peintre². Malheureusement, seule une petite partie de son œuvre peint a pu être retrouvée.

La jeune femme portraiturée, par sa pose naturelle,

comme prise sur le vif, pourrait être quelqu'un de l'entourage intime ou au moins amical du peintre. Elle tient un bouquet de fleurs et semble regarder, avec une expression rêveuse, quelque chose qui est esquissé sur la droite par quelques coups de crayon : un enfant, un chien ou peut-être un berceau ? La mise au carreau suggère le projet d'un tableau.

Il pourrait s'agir d'une première pensée pour le portrait d'une femme en compagnie de ses enfants comme il en réalisa plusieurs, par exemple, celui de sa cliente la plus fidèle et sans doute amie, *Madame Rostan avec ses enfants* (Paris, Salon de 1853, n° 242). Chazal a aussi portraituré les membres de la famille Lamy avec laquelle sa femme et lui étaient amicalement liés. Il pourrait tout simplement s'agir d'un portrait de sa femme, Marie Augustine Françoise Chapitey, encore jeune. Le portrait de garçon au verso (fig. 1) peut être celui d'un de leur fils, Léon qui devint contrôleur à la Banque de France ou Camille, qui devint peintre. En l'absence d'autre preuve, on ne peut malheureusement que suggérer sans la moindre certitude. Extrêmement décoratif sur cette grande feuille bleue, le dessin a la belle qualité que développèrent ces artistes français du début du XIXe siècle, alliant un trait classique et vigoureux à une sensibilité et une expressivité romantiques.



verso



34 ANTOINE BÉRANGER

Paris 1785 - Sèvres 1867

Une famille endormie (recto) ; *Études de branchages et d'homme en buste* (verso)

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, sur traces de pierre noire

Inscrit *Antoine Béranger* en bas à gauche

212 x 286 mm (8 1/4 x 11 1/4 in.)

Graveur et peintre sur toile et porcelaine, Antoine Béranger est surtout connu pour son travail à la manufacture de Sèvres, notamment sous la direction ambitieuse d'Alexandre Brongniart. Ce dernier, fils du célèbre architecte et auteur du *Traité des arts céramiques* (1844), visait en effet à faire de la manufacture un établissement de grand prestige en améliorant ses techniques et en réorganisant ses ateliers tout en portant la plus grande attention aux questions artistiques. Brongniart choisit les meilleurs artistes pour la décoration et les fit régulièrement travailler à plusieurs sur un même projet afin d'employer au mieux les atouts de chacun. Ainsi Béranger, comme les peintres Pierre-André Leguay et Pierre-Nolasque Bergeret, se spécialisa dans la réalisation des personnages sous la direction artistique de François-Antoine Gérard.

La technique de ce dessin est typique de Béranger qui utilise fréquemment de forts rehauts de blanc comme, par exemple, dans les dessins d'éléments décoratifs conservés à la Cité de la céramique de Sèvres. L'aspect très graphique de cette série de dessins d'ornement ainsi que les rehauts de blanc très contrastés évoquent une tradition du dessin bien française et très classique, dont il faut peut-être chercher les origines presque un siècle plus tôt à Versailles, auprès d'artistes tels que Michel Corneille le Jeune, mais surtout Louis Chéron ou René Antoine Houasse.

À travers son activité à Sèvres, Béranger s'est spécialisé dans la représentation de scènes antiques, alors en

vogue et très utilisées pour orner les services et objets précieux, comme par exemple la pendule représentant *Le philosophe grec Anaximandre montre à son élève Anaximène la manière d'établir un gnomon* (Sèvres, Cité de la céramique, MNC 16740). Il est aussi chargé de sujets officiels. Sous l'Empire, la manufacture travaille à des commandes célébrant les moments importants du règne de Napoléon et Béranger dessine, par exemple, le décor d'un vase à rouleaux célébrant l'arrivée à Paris des trésors saisis lors des campagnes napoléoniennes (Sèvres, Cité de la céramique, MNC 1823). À l'époque de la Restauration, c'est naturellement la famille royale qui est représentée, au gré des commandes passées à la manufacture. Cependant Béranger aime aussi peindre et dessiner des scènes de genre. Il expose régulièrement au Salon de 1814 à 1840. Une très gracieuse feuille représentant *Des enfants jouant aux billes*, passée en vente en 1993, est proche de la nôtre et témoigne de l'intérêt du peintre pour les sujets du quotidien et de la vie de famille. Sur notre dessin, une petite famille semble avoir à l'instant trouvé le sommeil après une nuit agitée passée à s'occuper du bambin potelé qui a fini par s'endormir, gracieusement lové contre sa mère et le nez dans ses cheveux. Ce charmant sujet ne devait pas être totalement étranger à l'artiste, lui-même père de quatre enfants qui devinrent à leur tour des artistes plus ou moins amateurs. Antoine Béranger, toujours très élégant dans sa mise en page et dans son écriture, est encore peu étudié et mériterait qu'on s'intéresse à lui.



35 CHARLES-LOUIS-FRANÇOIS QUINART

Valenciennes 1788 - 1848

Les ruines du Théâtre-Italien après l'incendie du 13 janvier 1838

Mine de plomb et aquarelle

Signé et daté *Quinart 1838* en bas à gauche

660 x 984 mm (26 x 38 3/4 in.)

EXPOSITION

Paris, Salon de 1839, n° 1743 (*Suite de l'incendie du Théâtre-Italien*)

On connaît peu de choses sur Charles-Louis-François Quinart, parfois appelé Quinaurt. Il fut en 1832 l'élève de Jacques-François Momal à l'Académie de Valenciennes et les musées français possèdent quelques-unes de ses œuvres : au musée des Beaux-arts de Bordeaux se trouve un *Tancrede dans la forêt enchantée*¹, autrefois dans la collection du duc de Berry puis du duc d'Orléans ; au musée Quesnel-Morinière de Coutances, un paysage historique représentant *Tancrede égaré*²; au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon *La mort du duc d'Orléans*. D'autres de ses œuvres, vues et paysages historiques, ont été exposées aux Salons de Valenciennes et de Cambrai et sont répertoriées dans l'ouvrage *Les Salons retrouvés. Éclats de la vie artistique dans la France du Nord, 1815 – 1848* (2 tomes, Calais, Dunkerque, Douai, 1993).

Cette aquarelle de grande taille et de bel effet fut exposée au Salon de 1839. Elle représente les ruines

du Théâtre-Italien après l'incendie de la nuit du 13 janvier 1838. Les comédiens italiens avaient obtenu une nouvelle salle en 1780, construite par l'architecte Heurtier entre 1781 et 1783 à l'emplacement de l'hôtel de Choiseul (place Favart ou des Italiens). Une aquarelle de Victor Jean Nicolle (musée national des châteaux de Rueil et de Bois-Préau) documente la façade néoclassique à six colonnes ioniques formant un portique. La salle fut abandonnée en 1797, occupée par intermittence par différentes troupes puis par les chanteurs italiens. Dans la nuit du 13 au 14 janvier 1838, après la représentation de *Don Giovanni* de Mozart, un tuyau du calorifère du foyer de l'orchestre mit le feu au magasin de décors. Après l'incendie, on transporta le Théâtre-Italien à l'Odéon, puis la salle Favart fut reconstruite et donnée aux artistes de l'opéra comique.

Cet événement fournit aux artistes un lieu d'étude pittoresque, presque piranésien mais, paradoxalement, peu de représentations subsistent aujourd'hui. Il existe un tableau attribué à Eugène Isabey (fig. 1) en prêt à la Fondation Custodia représentant la scène depuis un autre point de vue et le musée Carnavalet conserve un dessin par Jean-Charles Geslin (CARD 10269).

Si les personnages de Quinart sont un peu naïfs, l'ensemble forme une image onirique, avec ces restes d'intérieurs aux murs tapissés, ces poutres calcinées, ces colonnes solitaires, ces escaliers sans destination, ces échelles et ces passerelles. Le ciel banalement nuageux et les couleurs tendres et douces utilisées par l'artiste contrastent avec la violence de l'incendie qui vient d'avoir lieu et que l'on peut imaginer. Sur la gauche, un petit personnage adresse à l'artiste ou au spectateur un signe mystérieux, comme pour l'engager à le suivre. Presque vide de présence humaine, à l'exception de quelques petites silhouettes éparées et affairées, le théâtre est habité du calme étrange et même surnaturel qui succède toujours aux grandes catastrophes.



(Fig. 1) Attribué à E. Isabey, *Les ruines du Théâtre-Italien*, Collection privée, en prêt à la Fondation Custodia







36 AMBROISE-LOUIS GARNERAY

Paris 1783 - 1857

L'Astrolabe prise dans les glaces de l'Antarctique près de la Terre-Adélie

Gouache sur papier marouflé sur toile

Signé L. Garneray en bas à gauche

666 x 896 mm (26 1/4 x 35 1/4 in.)

Peintre et écrivain, mais aussi marin dans la mer des Indes, corsaire dans l'équipage du fameux Robert Surcouf et prisonnier des sinistres pontons anglais, Ambroise-Louis Garneray, fils du peintre Jean-François Garneray, mena une vie aventureuse et trépidante comme en témoignent ses nombreux écrits. Autobiographiques ou inspirés par ses expériences, ceux-ci outrepassent parfois la réalité historique, mais donnent un aperçu très vivant de vingt années de sa vie, pendant lesquelles il n'eut pour tout atelier que le pont des navires. Après sa libération des prisons anglaises en 1814, il abandonne la navigation au profit du métier de peintre et ses premiers tableaux rencontrent immédiatement un vif succès, ce qui lui vaut la commande par Napoléon d'un tableau illustrant son retour de l'île d'Elbe, *La rencontre du brick l'Inconstant avec le brick français le Zéphir*¹ (Paris, musée de la Marine). Artiste au regard irremplaçable – « je gagerais ma vie qu'il avait pratiqué son sujet », écrivait Herman Melville à son propos – il conforte l'opinion de Théodore Gudin, peintre et marin lui aussi, selon laquelle : « Pour peindre la mer, il faut avoir navigué. Ce n'est qu'après avoir mené la vie de gens de mer qu'un peintre de marine apprend son art². »

Cette belle gouache représente l'un des moments les plus dramatiques et les plus romanesques de l'expédition vers le Pôle Sud, menée par l'explorateur français Jules Dumont d'Urville à l'aide de deux bateaux : l'Astrolabe, autrefois nommée la Coquille et rebaptisée ainsi en hommage au célèbre navire de La Pérouse, et la Zélée. Durant cette expédition, Dumont d'Urville et ses hommes eurent à affronter les icebergs au moins à deux reprises : une première fois en février 1838, puis une seconde en janvier 1840. Ce combat dans de véritables labyrinthes glacés est décrit quasiment heure par heure dans le récit de l'expédition publié postérieurement. À chaque fois, les corvettes

eurent le plus grand mal à s'extraire de ces « îles de glace » qui formaient « une masse effrayante divisée par des canaux étroits et sinueux³ ». Sans cesse menacées d'être broyées par les énormes blocs de glace en mouvement, l'Astrolabe et la Zélée étaient incapables d'avancer en l'absence de vent, mais dérivèrent malgré tout, risquant la collision.

C'est très probablement la seconde de ces expériences que Garneray représente ici : arrivés vers l'Antarctique en janvier 1840, les navigateurs atteignirent des terres inexplorées sous le cercle polaire antarctique, à très peu de distance du Pôle Sud magnétique et de la Terre-Adélie qu'ils étaient sur le point de découvrir. Bien que Garneray n'ait pas participé à cette expédition, il a, comme tout marin de l'époque, probablement été tout à fait passionné par cette aventure vers des terres encore inexplorées et sauvages. Il a dû lire le récit de Dumont d'Urville et s'en inspirer pour représenter avec habileté « les effets de lumière vraiment magiques et saisissants », les « immenses monuments » de glaces, les « vastes cavernes creusées par la mer », tout ce « spectacle grandiose et effrayant⁴ ». Il parvient à dépeindre avec un souffle particulier le danger encouru par l'équipage, prisonnier des glaces, et l'atmosphère crépusculaire qui tient lieu de nuit au pôle Sud en cette saison. Au loin, dans l'obscurité, on distingue la silhouette de la Zélée : une des grandes inquiétudes du capitaine était de la perdre de vue pendant ce long parcours dans les glaces.

Une autre version de cette scène est conservée à la manufacture de Sèvres, preuve du succès de l'œuvre, dont l'atmosphère dramatique fut probablement influencée par les représentations de Louis Le Breton. Originellement aide-chirurgien de l'expédition, Le Breton était devenu le peintre de l'Astrolabe après la mort du peintre officiel, Ernest Goupil, et ses œuvres sont, elles aussi, assez saisissantes.





R. Garneray



37 ROSA BONHEUR

Bordeaux 1822 - Thomery 1899

Les charbonniers en forêt

Fusain, estompe, rehauts de craie blanche
Signé *Rosa Bonheur* en bas à gauche
500 x 648 mm (19 ³/₄ x 25 ¹/₂ in.)

PROVENANCE

Atelier Rosa Bonheur, vente Paris, 3 et 4 juin 1900, lot 1104, *Les Charbonniers en forêt*, « dessin au crayon rehauté de blanc » (cachet de cire de la vente de 1900, au verso)

Fille et élève de l'original Raymond Bonheur, élevée dans les cercles saint-simoniens, Rosa Bonheur devait mener sa vie et son art d'une façon très personnelle. Se spécialisant dès sa première apparition au Salon en 1841 dans la peinture animalière et la représentation de la vie paysanne, elle développa une touche lisse et précise, inspirée par celle des peintres du nord. Elle reçut au Salon de 1848 une médaille d'or, et son *Labourage Nivernais* commandé par l'Etat la même année et acquis en 1849, connut un réel succès. Sa célébrité s'étendit rapidement à l'étranger, en Angleterre et aux États-Unis, avec son *Marché aux chevaux* (1853). Cette œuvre fut successivement achetée par différents collectionneurs anglais et américains avant d'être acquise en 1887 pour \$53,000 par Cornelius Vanderbilt qui l'offrit au Metropolitan Museum de New York la même année. À propos de Rosa Bonheur, Théophile Gautier ne tarit pas d'éloges de toute sorte, la mettant « sur la même ligne que Paulus Potter, le Raphaël des moutons », et Baudelaire lui-même écrit au sujet d'un tableau de la collection de M. Crabbe qu'il lui trouve « une bonhomie qui tient lieu de distinction¹ ». Cependant, la génération des peintres modernistes allait vite prendre en horreur sa peinture aux sujets rustiques mais dépourvus d'ambition politique, cet « excellent sous-ordre », « horriblement ressemblant² » selon les mots de Cézanne (à propos du *Labourage Nivernais*).

Rosa Bonheur avait pourtant un tempérament fort et

libre. Elle ne se maria pas, mais vécut avec son amie de jeunesse Nathalie Micas, puis avec Anna Klumpke, à qui elle légua tous ses biens. Elle portait des pantalons grâce à une permission de travestissement, ce qui lui permettait d'arpenter plus librement les foires aux animaux et les abattoirs et, autre extravagance, possédait de nombreux animaux dont un couple de lions.

Les dessins de Rosa Bonheur révèlent cette liberté de caractère, moins visible dans sa peinture à la facture très contrôlée et aux sujets d'un champ restreint. Bien que dépourvu de message politique ostentatoire, cette grande feuille est, par le seul choix du sujet, un hommage à la dure vie des hommes qui travaillent le bois. Les charbonniers vivaient en forêt et préparaient pendant l'hiver le bois qu'ils carbonisaient de la fin de la saison jusqu'à l'automne suivant. Habitant avec leur famille dans des huttes faites de perches recouvertes de feuillage et de terre, ils travaillaient de manière continue, préparant les charbonnières, construisant les meules de bois, surveillant la combustion et ensachant le charbon une fois prêt.

En raison de leur activité qui allie le feu et la nuit, les charbonniers ont toujours, dans la littérature du XIX^e, une aura particulière. Craints ou méprisés, ils peuplent l'obscurité des forêts dans les romans et les nouvelles de cette époque. On peut penser, pour citer une autre femme en pantalons, à la nouvelle *Mauprat* de Georges Sand, au début de laquelle le narrateur évoque leurs « huttes éparses » et « les tas de charbons allumés que les ouvriers surveillent toute la nuit ». Le dessin de Rosa Bonheur est privé de toute revendication politique comme de toute superstition : il se fait seulement l'observateur objectif d'un mode de vie.





NOTES

1 THEODOOR VAN LOON

- 1 « Théodore van Loon et la peinture italienne », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XVII, 1936, p. 187-211.
- 2 Notamment « Theodoor van Loon », dans A. Zuccari (éd.), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, Milan, 2010, vol. 2, p. 743-749.
- 3 Fondée à Rome en 1603 par Federico Cesi, l'Accademia a joué un rôle prépondérant dans la diffusion des écrits de Galilée.
- 4 Wim Hupperetz, « Nieuwe gegevens over de zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse schilder Theodorus van Loon », *De Maasgouw*, Maastricht, 1997, p. 137-144.
- 5 « Les retables de Theodor van Loon commandés par les béguines pour l'église du Grand Béguinage à Bruxelles », *Theodor van Loon, « pictor ingenius » et contemporain de Rubens*, Cahiers des Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, 2011, p. 67-68.
- 6 Elle mesure 103 x 74 cm et est réalisée à l'huile sur toile, marouflée sur panneau.
- 7 Jana Sanyova, Sabine van Sprang, Hélène Dubois, Catherine Van Herck et Marie-Annelle Mouffe, « La technique picturale de Van Loon : une première approche » dans *Theodor van Loon, « pictor ingenius » et contemporain de Rubens*, *op. cit.*, p. 88.

2 VINCENZO MANNOZZI

- 1 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue... (1681-1728)*, sous la direction de F. Ranalli, IV, Firenze 1846, p. 643.
- 2 Voir sa notice biographique de l'artiste sur www.treccani.it.
- 3 E. Borea « Dipinti alla Petraia per don Lorenzo de' Medici: Stefano della Bella, V. M., il Volterrano, i Dandini e altri », *Prospettiva*, 1975, n. 2, pp. 28 s., 37 et *La Quadreria di don Lorenzo de' Medici*, catalogue de l'exposition à Poggio a Caiano, Florence 1977, p. 51-54.
- 4 G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983, p. 104 et fig. 514-523.
- 5 Le tableau est aujourd'hui au Musée d'Etat d'Archangel'sk, voir S. Bellesi, *Luce e ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento* (catalogue de l'exposition à Pontedera), sous la direction de P. Carofano, Pise, 2005, pp. 66, 68.
- 6 E. Borea, *La Quadreria di don Lorenzo de' Medici*, catalogue de l'exposition à Poggio a Caiano, Florence 1977, p. 51-54.
- 7 Cesare Ripa, *Iconologia*, p. 24.

3 LUIGI MIRADORI, DIT IL GENOVESINO

- 1 Lia Bellingeri, *Genovesino*, Salento, Mario Congedo Editore, 2007.
- 2 G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, édité par L. Bandera Gregori, Crémone 1989, p. 262 – 270.
- 3 Lia Bellingeri, *op. cit.*, p. 13.
- 4 Giambattista Zaist, *Notizie Istoriche De Pittori, Scultori, Ed Architetti Cremonesi ...*, Crémone, chez Pietro Ricchini, 1774, volume 2, p. 98 ; Giuseppe Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Crémone, Co. Torchj D'Omobono Manini, 1827, p. 176.
- 5 Cette œuvre est passée en vente chez Dorotheum le 18 avril 2012, lot 719. Elle n'est pas reproduite dans l'ouvrage de Lia Bellingeri (*op. cit.*) et nous ne savons pas si elle est acceptée dans le corpus de l'artiste. Elle est de toute façon rapport étroit avec les deux versions reconnues du *Sacrifice d'Isaac* et peut être à ce titre apportée comme point de comparaison.

4 MATTHIEU LE NAIN

- 1 Champfleury, *Les peintres de la réalité sous Louis XIII. Les frères Le Nain*, Paris, Jules Renouard, 1863. L'expression est reprise en 1934 dans l'exposition *Les Peintres de la réalité en France au XVIIe siècle* qui eut lieu au musée de l'Orangerie à Paris, et elle englobe plusieurs artistes dont les frères Le Nain et Georges de La Tour.

5 SIMONE PIGNONI

- 1 Francesca Baldassari, *Simone Pignoni*, Florence Artema, 2008.
- 2 Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, Florence, 1702, p. 142.

6 SÉBASTIEN BOURDON

- 1 Sa présence à Rome est documentée à Pâques 1636 puisqu'il apparaît dans le recensement des *anime* de la paroisse San Lorenzo in Lucina. Référence cat.
- 2 Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon 1616 – 1671*, Arthéna, Paris, 2000, p. 186 – 187, n° 43 – 44, illustrés.

7 GIUSEPPE ROMANI

- 1 Palomino Velasco, *An account of the lives and Works of the most éminent Spanish painters, sculptors and architects ; and where their several performances are to be seen*, London, 1739, p. 106-108.
- 2 E. Cabassi, *Notizie degli artisti carpigiani con le aggiunte de tutto ciò che ritrovasi d'altri artisti dello Stato di Modena*, ms. sec XVIII, sous la direction d'A. Garuti, Modène, 1986, p. 157 mentionné dans Daniele Benati, *Galerie Sarti*, 2003, *op. cit.*, p. 148.
- 3 Milan, Casa d'Aste, 2 décembre 2013, lot 379 (100 x 82 cm).

8 ANTONIO MARIA MARINI

- 1 R. Bassi-Rathgeb, « L'imprevedibile Antonio Marini », *Bollettino del Museo Civico di Padova*, a. LI, 1963, n° 1, p. 133-136.

- 2 L. Moretti, *Risarcimento di Antonio Marini*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, sous la direction de M. Natale, vol. 2, Milan, 1984, p. 787-800.
- 3 M. S. Proni, *Antonio Maria Marini l'opera completa*, Napoli, (1991) 1992; M. S. Proni, « Antonio Maria Marini. Un ricongiungimento all'Accademia Carrara », *Antonio Maria Marini Pittura di paesaggio tra Lombardia e Veneto nel Settecento*, sous la direction de M. C. Rodeschini, Montello, Bergame, 2013, p. 25-50.
- 4 Voir M. S. Proni, *op. cit.*, 2013. Le paysage cité a été récemment acquis par l'Accademia Carrara qui possède son pendant provenant de la collection du comte Carrara et qui a ainsi reconstitué la paire séparée lors de la vente de la collection du comte en 1835.
- 5 Seize œuvres exposées lors de l'exposition monographique consacrée à Marco Ricci en 1963 à Bassano del Grappa ont par exemple été rendues à Marini.
- 6 Les fameuses *Burrasche* de la collection Zambecchi de Bologna, seront identifiées par le comte Carrara dès 1772 comme des œuvres de Marini, contestant ainsi l'attribution à Rosa. Les deux œuvres furent exposées par la suite à l'exposition *Mostra della Pittura Italiana del Sei e del Settecento* au Palazzo Pitti en 1922 comme étant des œuvres de l'atelier de Magnasco. À la même exposition étaient présentées, comme des œuvres de Marco Ricci, les deux tempêtes du Museo Civico de Bassano del Grappa, par la suite rendues à Marini.
- 7 J'ai publié des œuvres de Marini enregistrées auprès de l'État Italien comme des œuvres de Salvator Rosa (*op. cit.*, 1992, p. 228, n° 3.45, 3.46a, 3.47b.).
- 8 Une paire de tableaux importants que j'ai publiés sous le nom de Marini (*op. cit.*, 1992, p. 233, n°3.50a, 3.50b) sont passés sur le marché de l'art comme des Francesco Guardi et deux grandes batailles du Museo Civico de Padoue, dont l'attribution à Marini ne fait aucun doute (M. S. Proni, *op. cit.*, 1992, p. 233, n° 3.50a, 3.50b), ont aussi été publiées sous le nom de Guardi (D. Succi, *Due inedite battaglie di Gian Antonio Guardi*, in *Inverno, 91'*, Galleria Salomon, Milan, 1991, p. 76-83).
- 9 Parmi les nombreuses, en outre déjà citées, il suffit de rappeler: P. L. Fantelli, « Ancora su Antonio Marini » *Bollettino del Museo Civico di Padova*, a. LXI, 1972, n°1-2, p. 165-178; E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, 1982, p. 31-35, 490-493; L. Muti – D. De Sarno Prignano, *Antonio Marini*, Rimini, 1991.
- 10 Voir M. S. Proni, *op. cit.*, 2013, p. 32-33.
- 11 Voir M. S. Proni, *op. cit.*, (1991), 1992, p. 15-16.
- 12 La citation provient d'une lettre datée du 13 mai 1662, adressée à son ami l'artiste Giovanni Battista Ricciardi: S. Rosa, *Lettere 1641-673*, rassemblées par L. Festa et publiées sous la direction de G. G. Borelli, Naples, 2003.
- 13 La composition est conservée dans une collection privée de Lodi.
- 14 La toile, inédite jusqu'à maintenant et mesurant 91 x 136 cm, est passée, avec son pendant - une *Bataille* d'une excellente qualité - en vente chez Sotheby's Florence, le 18 mai 1992, lot 313.
- 15 La toile et son pendant sont conservés à Brescia, dans la collection Gnutti et mesurent 72,5 x 101,5 cm.
- 16 La toile mesure 70 x 110 cm (M. S. Proni, *op. cit.*, (1991) 1992, p. 127, n° 2.4).

9 ANTOINE COYPEL

- 1 Baron Portalis, *Les dessinateurs d'illustrations au XVIIIe siècle*, Morgand et Fatout, Paris, 1877, t. 1, p. 133.
- 2 Hurtaut et Magny, *Dictionnaire de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, chez Moutard, 1779, tome 1, p. 505. Mais elle est aussi décrite dans Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, 1765, tome IX, p. 35 ; et Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs (...)*, 1788, p. 3. Jacques Antoine Dulaure la mentionne en 1786 dans sa *Nouvelle description des environs de Paris ... dédié au Roi de Suède*, Paris, Lejeay, tome 1, p. 21, mais plus dans l'édition de 1787.
- 3 Cité dans Arsène Houssaye, *Galerie du XVIIIe siècle. La Régence*, Paris, E. Dentu, 1874, p. 141.
- 4 *Amours Pastorales de Daphnis et Chloé* publiée à Paris chez Quillau, en 1718, dans le format in-8°, puis rééditée en 1745, à Paris dans le format in-12, et en 1757 toujours à Paris mais dans le format in-4°.
- 5 Archives Nationales, X 1A, 9161.
- 6 Dans cet inventaire, notre tableau est le n° 1059, estimé à 800 livres ; son cadre porte le numéro 2.
- 7 Anonyme, « Chronique, documents, faits divers », *Revue Universelle des Arts*, t. XIV, octobre 1861-mars 1862, p. 399-400.
- 8 Toute trace du décor a aujourd'hui entièrement disparu, à l'exception de notre tableau et d'un autre représentant les *Noces de Daphnis et Chloé*, récemment passé en vente comme d'après Coypel et que nous n'avons pas pu observer (Sotheby's Paris, Paris 16 octobre 2007, lot 90).

10 JEAN VALADE

- 1 Voir Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 245 (« Cette Allégorie de Valade choque les yeux par le discordant... »)
- 2 Poitiers, musée de Chièvres, inv. 971.1.1 et 970.1.1.
- 3 Pour la bibliographie de cette paire, voir : galerie Heim, *Paris et les ateliers provinciaux au XVIIIe siècle*, Bordeaux, 1958, n°133 (comte de Durfort) et n°134 (comtesse de Durfort), reproduits pl. 5 ; *Peintures de l'Ecole Française du XVIIIe siècle dans les musées de province. Récentes acquisitions (Revue du Louvre et des musées de France, 1972, 4/5, p. 353).*

11 PIERRE LACOUR

- 1 Il devint maire de cette ville et compte parmi les fondateurs du musée de Bordeaux. Il fut exécuté le 23 octobre 1793.
- 2 On peut comparer ce modèle à un piano carré d'Ignace Pleyel conservé au musée des arts décoratifs de Bordeaux ou à un modèle de piano carré créé par Jacques Joachim Swanen en 1786. Cependant, nous n'avons pas retrouvé les références exactes du modèle.

12 ACHILLE-ETNA MICHALLON

- 1 *Oraison funèbre de feu A. E. Michallon prononcée par V. A. Vanier son cousin le mercredi 25 septembre 1822*, Paris, Anthelme Boucher, 1822.
- 2 André Michel, *Notes sur l'art moderne (peinture). Corot, Ingres, Millet, Eug. Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvis de Chavanes. A travers les Salons*, Paris, Armand Colin, 1896, p. 10.
- 3 Le 23 février 1818 (lot 117), « Paysage de composition. On y voit un villageois qui pique deux bœufs attelés à une charrette et passant sur un pont » puis à deux reprises, dont le 27 décembre 1819 (lot 77) et le 13 novembre 1820 (lot 89) « Vue prise sous les murs d'une ville de guerre, quelques momens avant le coucher du soleil. Une charette attelée de bœufs, traverse un pont sur le devant du tableau ; dans le fond est une montagne couverte de fortifications. »
- 4 Blandine Lesage, « Achille Etna Michallon (1796 – 1822) catalogue de l'œuvre peint », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1997, p. 101-142, n° 30, n° 89 et n° 66, illustrés.
- 5 Paris, musée du Louvre, RF 13784 (133 x 185 mm) et 13785 (114 x 175 mm).
- 6 Geneviève Lacambre, « Valenciennes et le milieu de la Monnaie à Paris », *Pierre Henri de Valenciennes, actes du colloque du 28 mai 2003*, musée Paul Dupuy, Portet sur Garonne, 2005, p. 25-70.
- 7 Il faudrait vérifier consciencieusement les inventaires après décès de la famille de l'Espine conservés aux Archives nationales (Minutier central, XXXIX/871), partiellement publiés par Geneviève Lacambre, *op. cit.*

13 CARLO BOSSOLI

- 1 Ada Peyrot « L'uomo e l'artista », sous la direction de Cristina Vernizzi, *Carlo Bossoli, Cronache pittoriche del Risorgimento (1859-1861) nella collezione di Eugenio di Savoia Principe di Carignano*, Turin, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, Palazzo Carignano, Artema, 1998, p. 11-17.

14 DOMENICO CAMPAGNOLA

- 1 Il est traité dans trois autres dessins, l'un à la Pierpont Morgan Library (IV 60), l'autre au Nationalmuseum de Stockholm (NMH 281/1963), le dernier au Louvre (inv. 4725). Un dessin au Courtauld montre *la Sainte Famille sortant de l'étable* (D.1952. RW.2099), peut-être avant l'épisode de la fuite elle-même. Ce dessin appartenait aussi à Peter Lely.
- 2 Marco Antonio Michiel, *Dürer. L'opera incisoria*, Franco Martella Editore, Padoue, p. 247.

15 OTTAVIO SEMINO

- 1 Soprani et Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, tome I, Gènes 1768, p. 67.
- 2 Soprani et Ratti, *op. cit.* p. 71.

16 ANNIBALE CARRACCI

- 1 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, Vite de pittori bolognesi*, Bologne, 1678, p. 499

17 ANTONIO BUSCA

- 1 Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, Milan, 1714 (première édition en 1674), p. 51, 130, 145, 160, 197, 204, 239, 255, 286, 365.) ; Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture (...) d'Italia*, Venise, 1777, p. 137, 178, 184, 211, 215, 223, 227, 238 ; Servilio Latuada, *Descrizione di Milano*, Milan 1737, I, p. 91.
- 2 Luigi Malvezzi, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milan, 1882, p. 219, 221, 226, 238, 268, 277, 280
- 3 Giacinta Rossi, « Notizie su Antonio Busca », *Arte lombarda*, 4.1959, 2, 314-322.
- 4 Simonetta Coppa, *La pittura lombarda del seicento e del settecento nella pinacoteca di Brera*, Florence, Cantini editore, 1988, p. 179, illustré ; Simonetta Coppa et Paolo Strada, *Seicento lombardo a Brera*, 2013, « Dalla sala dei senatori nel palazzo ducale di Milano alla Pinacoteca di Brera », p. 55-58.

18 CIRO FERRI

- 1 Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Rome, 1730, p. 172.
- 2 Lione Pascoli, *op. cit.*, p. 171.

19 JEAN BÉRAIN

- 1 Jérôme de la Gorce, « Le recueil des habits de masques du Kupferstich-Kabinett de Dresde », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2004, Beiträge, p. 63.

20 ANTONIO BALESTRA

- 1 La toile mesure 5,5 mètres sur 10 mètres.
- 2 Cesare Bernasconi, *Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli 4 e 15 e della scuola pittorica veronese da medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Vérone, Librairie H.F. Münster, 1865, p. 372.
- 3 *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de veneziani maestri*, libri V, Venise, 1771, p. 433-434.

22 GIUSEPPE ANGELI

- 1 Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, Venise, Il Cardo editore, 1996, n° 108.
- 2 Chiari Moretto Wiel, *op. cit.*, n° 159.

- 3 Filippo Pedrocchi, *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, sous la direction de Terisio Pignatti, vol. I, Venise, Pozza, 1980, n° 10 et 11.
- 4 Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venise, Rome, Istituto Per La Collaborazione Culturale, 1960, p. 159.
- 5 Rodolfo Pallucchini, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milan, Electa, 1996, tome II, fig. 235-237.

23 FRANÇOIS BOUCHER

- 1 *Œuvres de Denis Diderot, Salons*, tome I, Paris, chez J.L.J. Brière, 1821, p. 116.
- 2 Antoine Bret, « Eloge de M. Boucher », dans *Le Nécrologe des Hommes Célèbres de France* par une Société de Gens de Lettres, vol. IV, p. 47-70, Paris, 1771.
- 3 Dans cette scène, le visage de la Vierge est en effet presque toujours éclairé, mais elle n'a normalement pas les mains jointes. C'est pourtant le cas dans certaines œuvres, comme par exemple dans le tableau peint par Jean Jouvenet pour le prieuré de Longpré (aujourd'hui à Haramont dans l'église Saint-Clément). Cette irrégularité iconographique est forcément dictée par les nécessités de la commande, qui veut ici mettre l'accent sur la mission d'éducation de l'ordre féminin.
- 4 Françoise Joulie, « Autour d'un tableau retrouvé pour les petits appartements de Louis XV au château de Fontainebleau, les premières pastorales de François Boucher », *BSHAF*, 2008, année 2007, p. 174 – 189 ; *François Boucher et les peintres du Nord*, Paris, RMN, 2004, p. 77-182.
- 5 Ce dessin provient de la vente après décès du peintre 18 février-9 mars 1771, n° 81.
- 6 Ce dessin provient de la vente Blondel d'Azincourt, 18 avril 1770, n° 61.
- 7 Françoise Joulie signale en effet une troisième étude dans la vente Chariot du 28 janvier 1788, lot 128, à la plume et encre, avec des lavis bistre et à la sanguine, et décrite dans le catalogue de la vente comme étant exécutée "dans le stile de Rembrandt" (*François Boucher, fragments d'une vision du monde*, Somogy, 2013, p. 266, n° 93).

24 FRANÇOIS JÉRÔME CHANTEREAU

- 1 M. Bénard, *Cabinet de M. Paignon-Dijonval*, Paris, Madame Huzard, 1810, lots 3844 à 3849.
- 2 Louis-Antoine Prat, Laurence Lhinarès, *La collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français*, Paris, Musée du Louvre éditions/ENSBA, 2007, p. 528, n° 1226-1229.
- 3 R. Rey, *Quelques satellites de Watteau*, Paris, 1931, p. 159-183.
- 4 A. Ananoff, « Les cent petits maîtres qu'il faut connaître », *Connaissance des arts*, n° 148, 1964, p. 65.
- 5 Per Bjurström, « François-Jérôme Chantereau, dessinateur », *Revue de l'art*, 1971, n° 14.
- 6 Pierre Rosenberg, « Dessins du Nationalmuseum de Stockholm », *Revue de l'Art*, n° 11, 1970, p. 100-101 ; *French Master Drawings of the 17th and 18th centuries. Dessins français du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, Toronto et autres lieux, 1972, catalogue d'exposition, n° 25, illustré.
- 7 Pierre Rosenberg, « Ni Bencovitch, ni Restout, mais Chantereau », *Artibus et historiae an art anthology*, n° 55, Vienne, Cracovie, 2007, p. 173-178.

25 JEAN-BAPTISTE GREUZE

- 1 Diderot, *Héros et martyrs, salons de 1769, 1771, 1775, 1781 ...* Paris, Hermann, 1995, p. 93.

26 JEAN-BAPTISTE HUET

- 1 *Diderot, Héros et martyrs, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781...*, Hermann, Paris, 1995, Salon de 1775, p. 278.
- 2 Salon de 1773, n° 119 à 122, « Le Matin, le Midi, l'Après-Dinée, le Soir : ces quatre tableaux ovales ont un pied de large sur 9 pouces de haut ».
- 3 Les quatre gravures sont reproduites dans Gabillot, *Les Huët : Jean Baptiste et ses trois fils*, Paris, 1892, p. 11, 13, 15, 17.
- 4 Une *Étude de plante* est signée et datée deux fois, 1767 puis 1769 (Londres, Kate de Rothschild at Alan Jacobs Gallery, *Exhibition of Old Master Drawings*, 1984, n° 20) ; un dessin représentant un chien préparatoire à l'un des animaux réalisés pour le décor de Demarteau est daté de l'an III (Metropolitan Museum de New York, 64.244)

28 PIETRO FANCELLI

- 1 Fancelli a fait l'objet de deux articles par Ombretta Bergomi : « Alcune opere di Pietro Fancelli (1764 - 1850) e inediti documenti d'archivio », *Strenna storica bolognese*, Bologne, 2009, 59.2009, p. 19-41 ; « Pietro Fancelli e Filippo Pedrini, figuristi nei "paesi" di Vincenzo Martinelli », *Il carrobbio*, Bologne, 1988, 14.1988, p. 19-28.
- 2 *Memoria di lavori di pittura*, Bologne, Biblioteca comunale, MS n° B3365, n° 170.
- 3 *Apollo*, juin 1972.
- 4 Colnaghi, catalogue d'exposition, New York, 6-30 mai 1992 ; Londres, 1-10 juillet 1992, n° 46.
- 5 Ch. Thiem, *Disegni di artisti bolognesi dal seicento all'Ottocento della collezione Schloss Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart, Bologne, 1983, p. 166-167, n° 100, illustré.
- 6 Voir l'article d'Antonio Matteucci, « Monumenti funebri d'eta napoleonica alla Certosa di Bologna », *Psicon*, Centro Studi di architettura, Ouborobos, 1975, 2.1975, 4, p. 71-78.

29 ALEXANDRE JEAN NOËL

- 1 P. Vernière, éd., *Diderot, œuvres esthétiques*, 1965, p. 726.
- 2 Le pavillon rouge, arboré sous la barre de perroquet, est un signal de détresse ou d'incommodité répertorié par le *Dictionnaire de la marine française* de Charles Romme (Paris, Barrois l'Aîné, 1792) sous l'article « Incommodité ».

30 FERDINAND BOURJOT

- 1 *Fête militaire exécutée par les élèves de l'École de Mars en célébration de l'expulsion des ennemis du territoire français ; cette fête eut lieu à Paris au Champ de Mars le 30 vendémiaire de l'an 3.e de la R.F...*, dessiné d'après nature par Bourjot et gravé à l'eau forte par Malbeste ;
Vue du Champ de la Fédération et de l'arrivée des députés des Gardes nationales de tous les départements le 14 j.et 1790, dessiné par Bourjot et gravé par Sergent.
- 2 Salon de 1838, Architecture, n° 1932 : « un cadre contenant les dessins suivants à l'encre de chine : 1° Monumens (sic) antiques et du moyen-âge de la ville d'Autun ; etc. »
- 3 André Strasberg, *Revue du Louvre*, 2001, n° 2, avril, p. 88.
- 4 Exposées en 2008. Voir le catalogue *Les bonnes feuilles des Magnin. Cent dessins français de la collection*, Dijon, musée Magnin, 2008.
- 5 Passé en vente le 24 avril 1989 chez Poulain Lefur.
- 6 "Avvisi", 11 février 1792, n° 6.
- 7 Strasberg, *op. cit.*

31 SAVERIO DELLA GATTA

- 1 Cet itinéraire passait par Albano, Gensano, Mesa, Gaète, Sant'Agata, Capoue et qui faisait trouver le Vésuve « à main droite », selon les mots de Goethe.
- 2 Goethe, *Œuvres*, vol IX. « Voyage en Suisse et en Italie », Paris, L. Hachette, 1862, p. 233.

32 GIOVANNI DE MIN

- 1 Giovanni Paludetti, *Giovanni De Min: 1786-1859*, Udine, 1959 ; *The Art bulletin*, septembre 1985, vol. LXVII n° 3 ; Francesco Pellegrini, *Da Giovanni De Min a Emilio Greco. Disegni del Museo d'Arte secoli XIX – XX*, Padoue, Il Poligrafo, 2005 ; Federico Piscopo, *Giovanni De Min pittore a Crespano e nella Pedemontana ai tempi di Monsignor Sartori Canova*, Crespano del Grappa, 2009.
- 2 Francesco Pellegrini, *op. cit.*, p. 73-80.
- 3 Adriano Cera, *Disegni, Aquarelli, tempere di artisti italiani dal 1770 ca. al 1830 ca.*, Bologna, Tipoarte, 2002, vol. 1, n° 12, collection privée.
- 4 La commande est expliquée en détail par Giovanni Paludetti, *op. cit.*, p. 67-70.
- 5 Par exemple par Francesco Beltrame, *Del pittore Giovanni Demin e de' suoi piu recenti affreschi, memoira letta all' ateneo di Treviso nella giornata del 23 luglio 1846*, Padoue, 1847, p. 74.

33 ANTOINE CHAZAL

- 1 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, Curiosités esthétiques V*, Arvensa éditions, p. 569.
- 2 Philippe Nusbaumer, *Antoine Chazal 1793 – 1854, Vie et Œuvre*, Nusbaumer éditeur, Le Pecq-sur-Seine, 2012.

35 CHARLES-LOUIS-FRANÇOIS QUINART

- 1 Exposé au Salon de 1819, n° 929.
- 2 Exposé au Salon de 1822, n° 1053.

36 AMBROISE-LOUIS GARNERAY

- 1 Exposé au Musée royal le 1^{er} mai 1831, au Salon de 1833.
- 2 Edmond Béraud (dir.), *Souvenirs du baron Gudin*, Plon-Nourrit Paris, 1921, p. 34.
- 3 Dumont d'Urville, *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes l'Astrolabe et la Zélée*, Paris, Gide, 1842, tome 8, p. 142.
- 4 Dumont d'Urville, *op.cit.*, p. 142-143.

37 ROSA BONHEUR

- 1 Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, « Catalogue de la collection de M. Crabbe », p. 259.
- 2 Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, Georges Crès, 1919, p. 115, 180.



PAINTINGS & DRAWINGS

1 THEODOOR VAN LOON

Erkelenz 1581 or 1582 - Maastricht 1649

The Assumption of the Virgin (recto);
Studies of legs (verso)

Oil on paper

360 x 265 mm (14 ³/₁₆ x 10 ⁷/₁₆ in.)

Van Loon who trained in Flanders and then in Italy is at the intersection of the various movements that appeared in European art at the beginning of the 17th century. In a way that was as personal as it was appealing, he reconciled Caravaggism and Classicism, movements that appear to be opposites. In 1936, Thérèse Cornil considered this artist's training in Italy in a fundamental article¹ and more recently Irène Baldriga has published several studies.² From these it is now known that, from the time of his first Roman period between 1602 and 1612, Van Loon was well integrated into the artistic and intellectual community of the Eternal City. Close to Jacob de Haase and Anthonie van Os, he became a member of the Accademia di San Luca in 1604. In 1612, he was back in Brussels where he cultivated intellectual friendships formed in Rome: a close friend of Erycius Puteanus, he was also close to members of the Accademia dei Lincei,³ especially Johannes Faber and Justus Ryckius. His works, such as the *Pieta*, (Saint-Saint-Jean-Baptiste du Grand Béguinage church, Brussels) or the *Martyrdom of St. Lambert* (1617, church of Woluwe-Saint Lambert) were greatly influenced at the time by Caravaggio and his followers such as Borgianni and Valentin de Boulogne. But in the *Assumption of the Virgin* (Fig. 1) for which our sketch is a preparatory study, it is the influence of Domenichino and the Carracci that prevails. Van Loon apparently returned to Italy on



two further occasions, in 1617-19 and in 1628-1632. Among many commissions, one deserving particular mention is that for Notre-Dame de Montaigu for which he created a large group of seven altarpieces and where he worked over a period of ten years interspersed by other projects as well as a journey to Italy. The end of his career is not documented. His will and the inventory of his property were discovered in 1997 at Maastricht.⁴ In France, the *Calling of St. Matthew* is at the Musée des Augustins in Toulouse. The *Assumption of the Virgin* that is now at the Royal museum of Brussels formerly adorned the main altar of the church of Saint-Jean-Baptiste du Grand Béguinage in the same city, which still conserves numerous works by Van Loon. Founded in the 13th century, this beguinage which at the time was called Notre-Dame de la Vigne, was one of the most important in the Netherlands. The church, pillaged and partially demolished under the Calvinist regime, was slowly restored and in 1617 the *Assumption of the Virgin* was donated for the main altar. During the 1620s, the lateral altarpieces were in turn decorated, some with paintings by the same artist. In his *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Jean Baptiste Descamps described the *Assumption* in 1769 thus: "large and ingenious composition...the heads are all beautiful, with good colour and effect."

The iconography of the *Assumption* is not trivial: a favourite theme of the Counter-Reformation, it was generally customary in churches dedicated to the Virgin or more generally to women. The episode does not appear in the Bible and comes from various sources recorded in the *Golden Legend*. Van Loon's composition, in two sections, is traditional: in the lower – terrestrial – area, the apostles and other witnesses to the miracle, in the upper– celestial– area, Mary and the angels.

Nevertheless, the presence of certain details recall the intended location of the altarpiece specifically: the tendrils in the cherubs' hands evoke the former name of the beguinage and the pious women in the foreground allowed the women who lived there to identify personally with the religious depiction, according to the principles of the Counter-Reformation. Eelco Nagelsmit has identified them as St. Dorothy with the basket of flowers, Mary Magdalen with her long hair and a Sybil wearing a turban, inspired by those of Domenichino (Fig. 2).⁵ The sibyls of antiquity were said to have foretold the Salvation and the *Sibylline Oracles*, texts wrongly attributed to them, were often cited by the founders of the Church. The presence of a sibyl in the scene shows the syncretic fusion of classical wisdom and Christian doctrine, in agreement with the artist's philosophical feeling.

There is a preparatory study at the Musée communal de Molenbeek-Saint-Jean (Brussels), which is very close to the final painting, but of uneven quality (Fig. 3).⁶ It is probably a studio work, "an intermediate stage to be placed next to an initial *modello*, now lost and which would have been made by van Loon alone".⁷ Our sketch, which shows major variations compared both with the final work and with the one in Molenbeek, is certainly this *modello*. Although the overall composition is already in place, the faces show other inclinations and, a significant difference, the saint with the basket of flowers and the one with the book are reversed: at this stage of the process, Van Loon had not yet found the idea of the Sybil.

Made on paper, the sketch shows that on his return to Brussels, Van Loon could not remain entirely distant from Rubens's influence: here reusing a way of working that is specific to the master and his studio, that of an oil on paper *modello*, he has also used the older artist's range of brown colours, enlivened by joyful reds and greens, as well as his schematic manner, which is quick and lively, to trace outlines. This influence disappears in the final

work, but does pose the question of the relations between the artist and the master, which has not been elucidated and which deserves further study, so as to better understand Van Loon's work.

- 1 "Théodore van Loon et la peinture italienne", *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XVII, 1936, p. 187-211
- 2 In particular "Theodoor van Loon", in A. Zuccari (ed.), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, Milan, 2010, vol. 2, p. 743-749.
- 3 Founded in Rome in 1603 by Federico Cesi, the Accademia played a leading part in the circulation of Galileo's writings.
- 4 Wim Hupperetz, « Nieuwe gegevens over de zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse schilder Theodorus van Loon », *De Maasgouw*, Maastricht, 1997, p. 137-144.
- 5 "Les retables de Theodor van Loon commandés par les béguines pour l'église du Grand Béguinage à Bruxelles", *Theodor van Loon, "pictor ingenius" et contemporain de Rubens*, Cahiers des Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, Brussels, 2011, p. 67-68.
- 6 Its dimensions are 103 x 74 cm and it was painted in oil on canvas, glued to a wood panel.
- 7 Jana Sanyova, Sabine van Sprang, Hélène Dubois, Catherine Van Herck and Marie-Annelle Mouffe, "La technique picturale de Van Loon: une première approche," *Theodor van Loon, "pictor ingenius" et contemporain de Rubens*, Cahiers des Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Brussels, 2011, p. 88

2 VINCENZO MANNOZZI

Florence 1600 - 1658

Allegory of Astronomy

Oil on canvas
129.5 x 98 cm (51 x 38 ⁹/₁₆ in.)

PROVENANCE

Galerie Richard Pardo, Paris, 1982, catalogue of the exhibition *Thèmes de l'âge classique*, p. 30; private collection

BIBLIOGRAPHY

Giuseppe Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983, p. 104, fig. 522 and 523; Sandro Bellesi, entry on Treccani.it

Vincenzo Mannozi was a pupil of Domenico Cresti, before working with Francesco Furini who has been known as his master since Filippo Baldinucci.¹ Sandro Bellesi has recently added nuances to this information.² He suggests rather a simple association between the two artists since Mannozi was three years older than Furini. Anyway, the two artists had in common a fondness for sensual and libertine painting that corresponds perfectly to the tastes of the patrons of the time. Among these, the most important were of course the Medici, in particular Don Lorenzo de' Medici (1599 - 1648), for whom Mannozi was not only the painter and "aiuto di camera" (or valet) but also his advisor on the acquisition of works of art.

The catalogue of Mannozi's works is still quite small despite the efforts of Evelina Borea³ and more recently Giuseppe Cantelli.⁴ It was necessary to identify some paintings in museums by archival sources to develop it. The Medici accounts mention payments for commissions, but unfortunately do not provide details on the works in question: thus, we find references to payments made in 1636 for four paintings and in 1638 for a picture created for the Villa Petraia without any further information.



We know however that for Cardinal Giovan Carlo de' Medici, second child of Cosimo II (Lorenzo's nephew) and Maria Maddalena of Austria, Mannozi, painted an *Angelica attached to the Rock* and the *Story of Leander* (the two paintings, now lost, are mentioned in the 1736 inventory of the villa de Mezzomonte). In 1646, an inventory also mentions an *Olimpia Abandoned by Bireno* (in the Medici casino on the Via della Scala).⁵ For the Grand Duchess of Tuscany, Vittoria della Rovere, Mannozi probably created mid-century *Truth Revealing Lies* (inventory of the Villa di Poggio Imperiale in 1690).⁶ Preparatory drawings for this work are conserved at the Uffizi in Florence, while a large *bozzetto* is in a private collection. The canvas was finally identified at the Bardellini museum. A *Mary Magdalen* in the National Gallery of Ireland, Dublin can also be mentioned. A coherent corpus is thus being constituted slowly and works reappearing at times on the art market with an attribution to the artist on the basis of stylistic comparison constitute each time a useful contribution to knowledge about Mannozi's work. This is the case for our *Allegory of Astronomy*, which was with Richard Pardo in 1982 and attributed by him to the painter.

Astronomy, or rather Astrology to respect the term of the time, is according to Cesare Ripa's description, dressed in blue, holding a compass and a celestial globe in her hand "so that she can stand and measure the heavens, & consider their movements, and their correct symmetry."⁷

The very elegant figure painted by Mannozi is very close to a *Cleopatra* published by Cantelli (in a private Milanese collection at the time): the round and delicate shoulders, small bust, elegant hands with long fingers and sophisticated drapery highlighting the beauty of an idealized body. A languid and diaphanous sensuality emanates from the white veil which envelops the female model, from her loosened hair with free locks on her round shoulders, and from the tender expression of her face. Although in other works Mannozi tries out innovations by

Cesare Dandini or Francesco Volterrano, in this *Astronomy*, he remains, with the female subject and her undeniably voluptuous treatment, close to the soft manner of Francesco Furini. Like him, Mannozi has integrated the figure in space by lessening the contours in a way that is entirely reminiscent of that of his master's *Allegory of Peace* (Galerie Canesso) and *Saint Agatha* (Walters Art Museum, Baltimore).

- 1 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue...* (1681-1728), edited by F. Ranalli, IV, Florence 1846, p. 643.
- 2 See the artist's biography on www.treccani.it.
- 3 E. Borea, "Dipinti alla Petraia per don Lorenzo de' Medici: Stefano della Bella, V. M., il Volterrano, i Dandini e altri", *Prospettiva*, 1975, n. 2, pp. 28 s., 37 and *La Quadreria di don Lorenzo de' Medici*, exhibition catalogue, Poggio a Caiano, Florence 1977, p. 51-54.
- 4 G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983, p. 104 and fig. 514-523.
- 5 The painting is now in the State Museum of Archangel'sk, see S. Bellési, *Luce e ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento* (catalogue of the exhibition at Pontedera), edited by P. Carofano, Pisa, 2005, pp. 66, 68.
- 6 E. Borea, *La Quadreria di don Lorenzo de' Medici*, catalogue of the exhibition at Poggio a Caiano, Florence 1977, p. 51-54.
- 7 Cesare Ripa, *Iconologia*

3 LUIGI MIRADORI, CALLED IL GENOVESINO

Genoa circa 1610 - Cremona 1657

The Sacrifice of Isaac

Oil on canvas

149,3 x 112 cm (58 3/4 x 44 1/16 in.)



According to Lia Bellingeri, who dedicated a small monograph to the artist, Luigi Miradori, called il Genovesino, was not only one of the most important artistic personalities of the seventeenth century in Cremona, but also one of the most interesting protagonists of the Lombard *Seicento*.⁸

From the description of Giambattista Biffi, we know that Luigi Miradori "was a jovial man, fine and quick-witted, an able interlocutor, [who] with each encounter revealed his ingenuity and on many occasions demonstrated his considerable courage at the time when one unfairly resorted to one's sword. He played the mandolin excessively well... He went around the city wearing his red beret, his moustache in the Spanish fashion and a small beard covering his chin."⁹ Biffi and Desiderio Arisi are convinced to be able to identify the artist's self portrait in the man with the beret in the large *Multiplication of the Loaves* (Cremona, Palazzo Comunale) and in the *Martyrdom of St. John of Damascus* (location unknown).¹⁰

According to Giovanni Battista Zaist and Giuseppe Grasselli¹¹, Miradori, who was born in Genoa, is likely to have been trained in this city before becoming active in Milan, Piacenza and especially Cremona, where he settled around 1635-1637. He remained associated primarily to the latter, which granted him, according to Zaist, the "cittadinanza". A significant number of his paintings have been mentioned in the collection inventories in Cremona, although it is impossible to trace most of them. A few signed and dated paintings provide valuable chronological indications, such as *The Birth of the Virgin* and *The Beheading of Saint Paul*, both at the Museo Civico of Cremona, dating 1642. Some archival documents also deliver information on the commissions, for example, an *Adoration of the Magi*, now lost, was commissioned in 1639 by abbé Melchiorre Aimi and a *Saint Eusebius* was paid for in 1647 by conte Nicolò Ponzone. However, the dating of the artist's works must often be made on stylistic bases and be consistent with different influences that can be detected in each work: the Genoese influence of Strozzi and Ferrari that persisted in his work; the influence of Caravaggio, introduced in Genoa by Gentileschi and Vouet; the Tuscan influence; and finally, that of Pietro Ricchi who, during his short stay in Cremona in 1647, helped to accelerate the renewal of pictorial formulas that were in use there and that had been inherited from the art of Campi and Giovanni Battista Trotti, called il Malosso.

Miradori treated the subject of the *Sacrifice of Isaac* at least twice, maybe thrice. There is, in addition to the present painting, a version in the Figge Museum, Davenport, USA (Fig. 1), and another one that went on sale at the Dorotheum, Vienna, Austria (Fig. 2), as "attributed to Miradori."¹²

These three versions with the same subject share the identical atmosphere and present some interesting similarities. The colours of the costumes and complexions are close: the yellow tunic of Abraham, the puffed white shirt of the angel worn under the red dress, and Isaac's dark brown skin in the present painting are almost identical in the works in the Figge Museum. In the painting from the Dorotheum, the theme of sleeping Isaac is taken from the present painting and simply reversed, while Abraham's physiognomy rather seems to be borrowed from that of the Figge Museum. This manner of working is typical of Miradori who in different paintings reuses different elements and physiognomies, sometimes borrowing them from the engravings, for example by Goltzius or Callot.

How can we date the present work, on the one hand, within the totality of the works by Miradori, and on the other, in relation to the other two versions? It undeniably bears traces of the

artist's visit to Genoa. The influence of Bernardo Strozzi can be detected in a number of elements: the brown palette, the slightly rotund face of the angel, the manner in which the silhouettes stand out against a dark background, crumpled draperies, and distinct rich strokes. The idea of the angel floating above Abraham, distantly derives from Caravaggio's angel descending to whisper his inspiration into Saint Matthew's ear in the work preserved in the church of San Luigi dei Francesi, Rome. The influence of Pietro Ricchi does not seem very important in the present work, unlike in the one from the Dorotheum. There, the long face and almond-shaped eyes of the angel, the aquiline profile and long flowing beard of Abraham, as well as the grey evanescent palette, all recall this itinerant artist. Ricchi was trained in Florence and finished his life in Udine, having worked in Bologna, Rome, Lyon, in several cities of Lombardy, Venice, Padua, as well as Cremona, where he arrived in 1647. Therefore, our painting may have been executed before this date. Yet it is impossible to be certain, given the current state of information on the artist.

Miradori seems to have retained from the lesson of Caravaggism the will to represent men above all else: insisting on the carnal, physical side of the scene, he chose realistic physiognomies without any idealisation, with which viewers could empathise. The craggy, bronzed, and rough face of the patriarch of the tribes of Israel, the curled up, dark, and stocky body of Isaac, the rotund feet of the angel with irregular toes, all evoke a tangible reality.

This forced realism does not deprive the work of all poetry or a sense of mystery. Miradori stripped down the episode of almost all its accessories – the bush, fire, the cloud of smoke, the ram – to keep solely the protagonists, placed on a dark background. The angel wrapped his left arm around Abraham's neck to stop the hand raised for the sacrifice, yet their eyes do not meet: Abraham's revelation is an inner reality and it is for the attention of the viewer, rather than the patriarch, that the angel extended his right hand pointing back at the ram, intended to substitute for Isaac although not represented in the canvas.

Miradori seems to have manipulated the same elements from one version to another, which relates them closely. The present painting, however, has a particular visual strength. The attitude of Isaac, entirely at the mercy of fate; the face of Abraham, marked by stupor and shock; the suspended flight of the angel and the texture of his grey wing which is stretched above the scene like a stormy sky; and finally, the strangeness of the postures – all this with great force conveys the sense of the revelation which constitutes one of the major episodes of the Old Testament.

- 1 Lia Bellingeri, *Genovesino*, Salento, Mario Congedo Editore, 2007.
- 2 G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, edited by L. Bandera Gregori, Crémone 1989, p. 262 – 270.
- 3 Lia Bellingeri, *op. cit.*, p. 13.
- 4 Giambattista Zaist, *Notizie Istoriche De Pittori, Scultori, Ed Architetti Cremonesi ...*, Crémone, Pietro Ricchini, 1774, volume 2, p. 98 ; Giuseppe Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Crémone, Co. Torchj D'Omobono Manini, 1827, p. 176.
- 5 This work went on sale at Dorotheum, 110 x 129 cm. It is not reproduced in Lia Bellingeri's book (*op. cit.*) and we are unaware whether it has been accepted in the corpus of artist's works. It is nonetheless very closely related to the two accepted versions of the *Sacrifice of Isaac* and as such can be used as a point of comparison.

4 MATTHIEU LE NAIN

Laon 1607 - Paris 1677

Rest on the Flight into Egypt

Oil on canvas
46 x 61 cm (18 1/8 x 24 in.)

PROVENANCE

Philipp's, London 10 April 1990, lot 76; Galerie Serre et Leegenhoeck, 1992 exhibition catalogue, n. 12, illustrated; private collection, Brussels

BIBLIOGRAPHY

Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint des Le Nain*, Les classiques de l'art, Flammarion, p. 93, n. 80, illustrated, p. 92.



Paintings by the Le Nain brothers are a rarity in the art trade. The present canvas was still unknown at the time of the 1979 exhibition at the Grand Palais in Paris, the first and precious overview of the work of the three brothers, their collaboration and their diversity. After it reappeared in a public sale in 1990, it was published by the merchant Jacques Leegenhoeck in 1992 and in 1993, it was included in Pierre Rosenberg's catalogue raisonné of works by the Le Nain brothers as attributed to Matthieu Le Nain and dating it to his maturity.

Famous for their peasant scenes in interiors of quiet melancholy, the three brothers had inspired the art critic Champfleury to describe them with the famous expression "painters of reality"¹³ which nowadays is used for a certain number of seventeenth century painters attracted by minors genres – landscapes, still lifes and genre scenes – through which they depicted the life of ordinary people engaged in everyday activities. This label tends to make us forget that the Le Nain brothers were also history painters, which is proved by biographical sources and some remaining religious works. They seem to have worked a great deal for convents around Laon or on private commissions. Unfortunately, few of these works have survived as a fair amount was destroyed during the French Revolution.

According to Pierre Rosenberg, the present painting belongs to the artist's mature period. Other works from this period present considerably weak compositions and anatomies unlike the present painting. Indeed, besides the physiognomies typical of Matthieu Le Nain at the end of his career, the characters possess the grace and innocence that are usually found in his earlier paintings, as, for example, in *The Annunciation* executed for the

Convent of Augustins in Paris and now kept in the church Saint-Jacques-du-Haut-Pas.

It is truly difficult to compare this *Rest on the Flight into Egypt* to other religious works of the artist's maturity and it is preferable to look at the outdoor scenes by Louis Le Nain – for example, his *Landscape with a Chapel* – in order to understand the poetry of landscape that is common to the three brothers. The constructions and characters on this canvas are distributed in a somewhat naïve manner in the landscape animated by numerous small irregularities under the sky filled with luminous and full clouds. In both works, the same feeling of serenity is transmitted by fine and enveloping strokes. We find the same desire to depict reality in the best possible way: the bodies stand out from the background with a tangible carnal presence, and the faces are treated with realism, particularly that of St. Anne, but also those of the Virgin and Child who are beautiful but not idealized.

However, in the treatment of a religious subject Mathieu Le Nain could not simply observe reality, he had to turn to earlier models. The composition – with the Virgin of slender grace and the little John the Baptist in an unstable pose – is strongly reminiscent of an engraving attributed by Renouvier to Jean Mignon (Henri Zerner, *Ecole de Fontainebleau, gravures*, Paris, 1969, Mignon, n. 4, illustrated). Albeit “painters of reality”, the Le Nain brothers remained very influenced by the formal models of the school of Fontainebleau known through engravings, which explains the difficulty of confining them to a precise aesthetic category.

1 Champfleury, *Les peintres de la réalité sous Louis XIII. Les frères Le Nain*, Paris, Jules Renouard, 1863. The expression was picked up in 1934 in the exhibition *Les Peintres de la réalité en France au XVIIe siècle* in the Musée de l'Orangerie in Paris and was used for a number of artists including the Le Nain brothers and George de La Tour.

5 SIMONE PIGNONI

Florence 1611 - 1698

Maenad and Satyr

Oil on canvas
119,3 x 97,1 cm (47 x 38 ¼ in.)

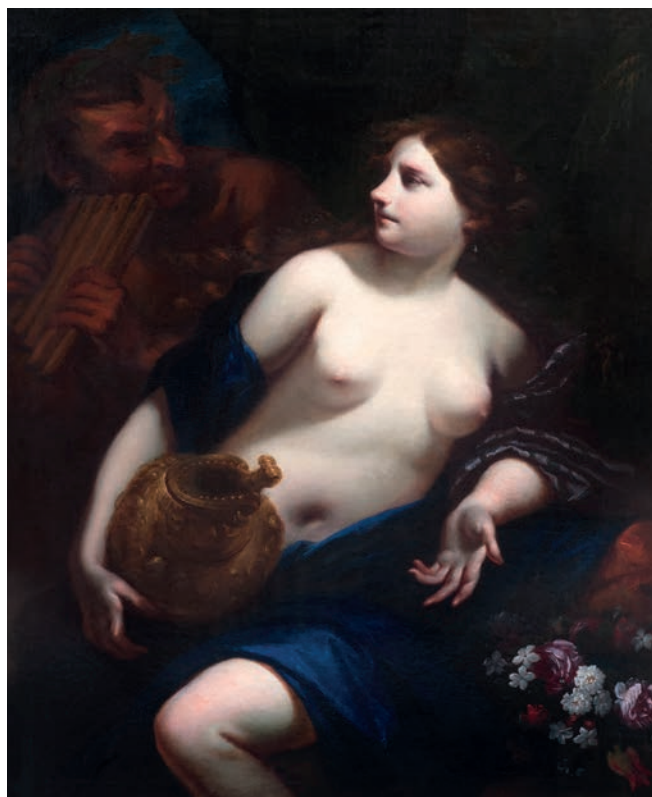
PROVENANCE

Certainly the painting mentioned in 1677 as “Venus and Pan” in the collection of Valentino Farinola, Florence

BIBLIOGRAPHY

Ridolfo Maffeis, “Ritratto di Simone Pignoni”, *Proporzioni*, n. 5, 2004, illustrated fig.113 (*Nymph et faune (Allégorie de l'odorat et de l'ouïe)*); Francesca Baldassare, *Simone Pignoni*, Florence 2008, p.162, cat.106, fig.106, illustrated in colour, p.77, pl.XXIX

Our knowledge of the life and work of Simone Pignoni had long suffered from the lack of documentation. The painter had been considered and appreciated simply as the pupil of Francesco Furini until Ridolfo Matteis and, later, Francesca Baldassari each dedicated him a study.¹⁴ Officially omitted from Filippo Baldinucci's *Notizie* for chronological reasons, he was however mentioned under the entries of Fabrizio Boschi and Domenico Cresti Passignano, his first masters. Pignoni, who while Balduccini was “writing these things” lived “enjoying the reputation of



an excellent artist,”¹⁵ entered the workshop of Furini and upon his death in 1646, began his own career, leading it in a more independent way. In conformance with the taste of his late master, which was the same as that of the Florentine patrons of the time (the first among whom were the Medici) he multiplied depictions of lascivious and sensual female figures. Pignoni's student, the painter Camillo Sagrestani, who left behind his own *Vite dei pittori*, wrote that towards the end of his life the master fell sick, repented and then was healed, after which he decided to turn to more pious subjects

The present *Maenad and Satyr* shows much more expressiveness than Furini's paintings. Among other influences, Pignoni was also not insensible to those of Pietro da Cortona and Luca Giordano, both of whom worked in Florence, and he developed a painting style with a much more pronounced Baroque accent than his master's. Here, in the Maenad's profile and in her long thin fingers, whose tips are heightened with pink, one may even see the influence of Simon Vouet, who had left Italy in 1627 and with whose works Pignoni must have been acquainted.

The question of the date of this painting is not easy. Its presence in the Farinola collection in 1677 is a *terminus ante quem*, but it is difficult to be more specific. The subject – which opposes a young and beautiful woman in the foreground, whose figure is given prominence by the light, to an old man, placed in the darker background – is typical for this artist, who repeated it several times simply changing the identity of the characters: *The Abduction of Persephone* (Innsbruck, Schloss Ambras and Nantes, Musée des Beaux Arts), *The Rape of Lucretia* (Florence, Palazzo Pitti), and *David and Abigail* in a private collection in Florence. The two specialists in the artist's work have different opinions on the bouquet of flowers, of an excellent quality, at the lower right: according to Ridolfo Matteis, it was executed by the floral painter Andrea Scacciati, while Francesca Baldassari thinks that it was made by Pignoni himself.

The young woman – identified as Venus in the inventory of the

Farinola collection – rather reminds of the Maenads or Bacchae, which is to say those women who formed Bacchus' cortege together with Pan and the satyrs and indulged in drunkenness and frenzied trances. Holding a piece of goldsmithery most likely with wine, this Maenad is not in the least alarmed by the presence of the satyr but seems to be inviting or welcoming him. This type of subject, full of erotic innuendos and references to the sensual Antiquity was a delight for erudite collectors and hedonists of the time.

- 1 Francesca Baldassari, *Simone Pignoni*, Florence Artema, 2008.
- 2 Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, Florence, 1702, p. 142.

6 SÉBASTIEN BOURDON

Montpellier 1616 - Paris 1671

Bambochade

Oil on copper
294 x 372 mm (11 ⁵/₈ x 14 ³/₄ in.)



Sent to Paris at the age of seven years old with his painter uncle, whose name appears in biographical sources as Barthélémy, Bourdon trained with him for several years and then succeeded in being hired for different decorating works around Bordeaux and Toulouse. There are no known works from this period stretching until 1636, the year of his twentieth birthday and his departure for Italy. However, his sojourn in Rome came to an end relatively soon thereafter, as less than two years following his 1636 arrival, around the second half of 1637, Bourdon hastily set out on the journey back to Paris. A painter named Rieux threatened to denounce him as a heretic. The protestant Bourdon preferred to return to France to avoid any risk of the Inquisitorial court.

This stay of a little less than two years was clearly an opportunity for Sébastien Bourdon to expand his repertoire and experiment with styles and subject matters that were still alien to Parisian artistic milieu. His biographer Guillet de Saint-Georges reports that while Bourdon was working for a merchant he "very easily imitated every artwork he saw and got quite into the manner of each painter." Thus owing to "his facility with the brush," Bourdon seems to have made counterfeits or started working "in the genre of" imitating the painters then in vogue in order to

earn a living and make a name for himself. The genre of *bambochade* had not reached France yet; these paintings of small size with realistic subjects treated in humorous fashion were very much appreciated by Roman art lovers. An examination of the catalogue raisonné of Bourdon's works displays that he took a certain pleasure in exploring and elaborating all sub-genres brilliantly: paupers, gypsies, brawling soldiers, taverns, brigands in ambush, guardrooms... He represented the entire Roman underworld following the fashion established with great success by Pieter van Lear and the Bamboccianti. On the occasion of his hasty return, Bourdon brought this style to France and continued to people his works, with, brigands, soldiers and paupers in the atmosphere of crepuscular light. These works were destined for knowledgeable collectors, eager for novelties imported from Italy.

However, in France the style of Bourdon's *bambochades* evolved to suit the French taste and fit the French context. In addition to the influence of Bamboccianti, the artist drew on the work of Le Nain brothers, like in *Mendiants près d'une chapelle* (Beggars near a Chapel) (Paris, Louvre), and that of Teniers and Ostade, which is demonstrated by the introduction of still lifes and characters with unpleasant smirks. And once France entered the Thirty Years' War, the subjects of soldiers and guardrooms gradually replaced gypsies and fortune-tellers.

As David Mandrella suggested, the present painting likely dates to the period immediately following his return to France, around 1640. The setting of the ruins recalling the Colosseum is inspired by the artist's stay in Rome, whereas the subject of the soldiers and the colouring, rather grey than brown, belong to the French period. Lit by the moonlight, a group of soldiers is playing cards on the left, while on the right, the most persistent drinkers are bunching around a barrel. In the background, the glow of a fire reveals other silhouettes. The ensemble of the composition, the colouring and atmosphere can be related to two works on the subject of guardrooms reproduced in the catalogue raisonné of the artist's work¹⁶. There, Bourdon develops the same vocabulary: ruins, fire, a dog, a soldier lying in the centre. The expressions of the characters are treated with great finesse, which once more recall the Bamboccianti who worked in Rome, for example, Andries Both, whom he might have met. However, the savagery of the Roman scenes is attenuated, which is typical of the years that the artist spent in Paris.

- 1 Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon 1616 – 1671*, Paris, Arthéna, 2000, p. 186 – 187, n° 43 – 44, illustrated.

7 GIUSEPPE ROMANI

Como 1654 - Modena 1727

Chronos or Allegory of Time

Oil on canvas
101 x 84 cm (39 ³/₄ x 33 ¹/₁₆ in.)

BIBLIOGRAPHY

Galerie Sarti, *Le XVIIe siècle, racines et développements*, Paris, 2003, p. 148, illustrated and identified as a St. Jerome by Daniele Benati.

From the 18th century, Giuseppe Romani – who should not be confused with his homonym from Bologna who spent his career in Madrid until 1684¹⁷ – has only really been known for his gen-



re scenes and animal paintings. Thus, Eustachio Cabassi, mayor of Carpi from 1762 and an intellectual personality in the region, left manuscript notes about the artists of the states of Modena which were published in 1986. He mentions Romani's paintings of farmyard animals and describes him as a good painter "especially in the genres of various beggars described with realism, chickens, birds, animals and other similar subjects."¹⁸ By these paintings of beggars, the author means scenes such as those of the *Bagpipe Player* of the Museo Civico di Modena or the *Bean Eater* with the Galerie Sarti, traditional in the north of Italy and which are direct descendents of the *Bean Eater* by Carracci, but also of a well established Lombard tradition, that of *pitocchi*. Beyond these genre scenes, marine paintings are also attributed to the artist, which were probably painted under the influence of Giovanni Peruzzini. The Galleria Estense of Modena has four interesting examples of these.

However Romani did not neglect religious paintings and seems to have enjoyed an equally satisfying career in this area, since at the church of la Madonna del Ponte at Formigine, there is a *Visitation* painted in 1691, and in the church of San Carlo of Modena, two large paintings, *The Adoration of the Shepherds* and *The Adoration of the Magi*, painted around 1701. The Galleria Estense di Modena owns a *St Peter Mourning* and a *St. Jerome* has appeared on the art market (Fig. 1).¹⁹ Both are perfectly comparable in their physiognomies with the figures as well as the composition and colour palette with our *Allegory of Time* which furthermore was formerly identified incorrectly as a *St. Jerome*. With his wings and baton, which is undoubtedly the top of a scythe held upside down, there is no doubt that our old man represents Time personified by Chronos. The composition and the figure of the old man are treated with surprisingly formal elegance for this artist who is usually more realist, certainly explained by the work's allegorical status. This shows that Romani also treated mythological or allegorical subjects in painting using a decorative manner, intended for private patrons

of the region. If today there is no information on the artist's likely clients, it is nevertheless possible to recall that he painted the *Portrait of the Benefactor Vincenzo Massa*, dated 1722, formerly in the Casa Franciosi at Carpi and now at the Cassa Risparmio de Carpi.

- 1 *Spanish painters, sculptors and architects; and where their several performances are to be seen, London, 1739, p. 106-108.*
- 2 E. Cabassi, *Notizie degli artisti carpigiani con le aggiunte de tutto ciò che ritrovasi d'altri artisti dello Stato di Modena, ms. sec XVIII, under the direction of A. Garuti, Modena, 1986, p. 157 mentioned in Daniele Benati, Galerie Sarti, 2003, op. cit., p. 148.*
- 3 Milan, Casa d'Aste, December 2, 2013, lot 379 (100 x 82 cm).

8 ANTONIO MARIA MARINI

Venise, 1668 - 1725

Storm near rocky coast

Oil on canvas

65 x 82.2 cm (25 9/16 x 32 3/8 in.)



The work of Antonio Maria Marini has only received due attention relatively recently, thanks to the signature "ant. Marini"²⁰ discovered on a landscape at the Accademia Carrara in Bergamo. The signature became the ground for the reconstitution of this Venetian painter's style, which was also made possible thanks to the documentary research conducted by Lino Moretti.²¹ Referring to the author's previous publications, the traditional attributions of Marini's artwork²², and his biography, the author would furthermore like to emphasize the recent discovery of three more paintings signed by the artist – a landscape bearing the signature "Antonio Marini P. Berg.mo" and two battles²³ – that contributed to the confirmation of the attributions the author had once suggested. For the reconstruction of the pictorial corpus of Marini traditional attributions made by Marco Ricci²⁴, Magnasco²⁵, Salvator Rosa²⁶, Gian Antonio Guardi²⁷ had to be challenged thus demonstrating that Marini's paintings had often been confused with those made by the prominent eighteenth-century artists, which confirms the high quality of Marini's artistic creation. This creation evolved from the teachings of Eismann Johann, Peter Mulier, Salvator Rosa, Calza and became reference for future painters, first among whom was Francesco Guardi.

Numerous publications dedicated to this Venetian painter²⁸ de-

fine Marini as a protagonist of the landscape and battle scene genres who worked between the end of the seventeenth and the first three decades of eighteenth century. Born in Venice on 9 February 1668, according to documentary evidence, Marini was in Bologna in 1694 and he returned to Venice in 1706, where he lived until his death on 15 December 1725 making only short visits to Padua. He stayed in Bergamo at least on one occasion, as proved by the inscription on the before-mentioned painting for the Count Carrara and by numerous canvases mentioned in the inventories of the collections in Bergamo²⁹, where he was mentioned as “Marini Kvaliere.” The hypotheses of Marini’s sojourns in Brescia and Florence have been advanced as well.³⁰

The artist’s supposed trip to Florence could give him the possibility to get acquainted with the works by Salvator Rosa and his particular representation of landscape, the savage harshness of which – differing greatly from the classical canons of rigor and balance – found an echo in young Marini, who embraced Rosa’s emotional world without reservation, albeit with a subjective interpretation. Rosa’s landscapes, imaginative and asymmetrical, which he himself defined as “horrid beauty”³¹, with their arches, coarse promontories, protruding rocks and rivulets, in Marini’s works became a means for arousing in the viewer the turmoil that strong, untameable, bustling and completely baroque nature is likely to arouse. As can be excellently demonstrated in the unpublished painting *Seascape with promontory, cave and figures*³² (Fig. 1), even in a serene landscape the artist does not renounce to reproduce an imperious promontory.

Antonio Marini learned a lesson from Salvator Rosa and re-introduced it in his best works, but he transformed the special, soothing golden light of Neapolitan artists using it as dense atmospheric dust that become greyish, frozen and crystal-like in the paintings in which he needed to increase the sense of precariousness, of human powerlessness before an uncontrollable natural event.

And it is definitely the case of the present painting whose attribution to Antonio Maria Marini is absolutely certain and which is a valuable addition to the artist’s catalogue. Numerous references can be made to the similar known works of the artist. The five boneless and convulsive figures that animate the foreground of the composition can be found, although in different poses, in many of the artist’s works, for example in the pair of storms in the Pinacoteca Nazionale di Bologna, formerly in Francesco Zambeccari’s collection, and in a pair of paintings in the Art Gallery of Ontario in Toronto, or also in the unpublished *Stormy Sea*³³, *Seascape with tower, horsemen and soldiers* and *Landscape with stream and horsemen*³⁴ (Fig. 2 and 3). The organization of the painting space with the help of figures, collocated almost in line in the foreground, becomes a way of increasing the depth of the scene. Furthermore, the human presence introduces the true protagonist of the depiction – the landscape – without dominating it. Marini’s canvases are replete with horsemen, warriors, wanderers and the shipwrecked who are depicted as demonic figures, sketched without definite facial features. They are but clots of colour that turn into unsettling lanky ghosts, often grotesque, on the verge between reality and dream. After all, the painter is interested not in human figures³⁵, but in the variety of atmospheric changes, so the human figure is given no more credit than a rock, a plant mass, a rivulet, or a wave in motion. The dynamic and vibrant brushwork – of the paint that seems to be dilating, pasty and free, but ready to squirt into the foamy crest of a wave or into the outlining of an improbable sail – gives to the depiction an impulse that bridges the gap between the animate and inanimate.

All these features can be found in our canvas, which has the same silvery tone as the renown composition *Storm at sea with three rocks*³⁶ (Fig. 4), formerly in the collection of Laura Guastalla, Milano. However, it is lighter in colour, which chronologically places our painting later in time, at the beginning of the Settecento, when the artist already showed an untimely intuition of the eighteenth-century concept of light. Nevertheless, the exact time frame is always difficult to set for landscapes in general and for the paintings by Marini in particular.

Behind the figures involved in the frantic effort of contrasting natural elements, a scene of great beauty opens before us. Although the sky still looks menacing, the air seems to be already clearing slowly, the hidden sun is timidly reverberating on the clouds and pinkish rocks; unreal light breaks up the forms, disintegrates the very structure of the rocks, erodes the promontory, standing central, and undermines its overbearing authority. And the rocky ridge, oblivious of its own structure, rises to the sky in a movement that agrees with the white shimmering foam bubbling, smashing against the rocks. It almost seems that rock, sea and sky acquire the same consistency by integrating into each other.

The enthusiasm in the description of the scene is pushed to the limits. The author’s skilful brush executed without hesitation the usual virtuosity offering a free and synthetic style, where few determined strokes slightly outlined the sailing ships, rocks, leafy branches and towers in calibrated contrasts of chiaroscuro.

The representation of the storm brings to mind ancestral fears, but the background – with the sea quieting down, the sky clearing and the boat, having escaped the fury of the elements, looking for a safe harbour – transmits the comfort that one always feels once the elements have quieted and the storm has given way to the serene sky. At the same time, it reminds that even the worst hurricane is transient and the reconstituted order with its quiet force washes strong emotions away in a vital spirit that binds and unites all.

- 1 R. Bassi-Rathgeb, *L'imprevedibile Antonio Marini*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, a. LI, 1963, n. 1, pp. 133–136.
- 2 L. Moretti, *Risarcimento di Antonio Marini*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, edited by M. Natale, vol. 2, Milan, 1984, pp. 787–800.
- 3 M. S. Proni, *Antonio Maria Marini l'opera completa*, Napoli, (1991) 1992; M. S. Proni, *Antonio Maria Marini. Un ricongiungimento all'Accademia Carrara*, in *Antonio Maria Marini Pittura di paesaggio tra Lombardia e Veneto nel Settecento*, edited by M. C. Rodeschini, Montello (Bergamo), 2013, pp. 25–50.
- 4 See M. S. Proni, *op. cit.*, 2013. The landscape has recently been acquired by the Carrara Academy which has its pendant from the collection Count Carrara. This allowed for the re-union of the pair split up in the 1835 auction which dispersed the count’s collection
- 5 At the monographic exhibition of Marco Ricci in Bassano del Grappa in 1963, for example, as many as 16 artworks, later re-attributed to Marini, were exposed under Ricci’s name.
- 6 The famous *Storms* from Zambeccari collection, Bologna, were already mentioned by Count Carrara in 1772 as Marini’s contesting the attribution to Rosa. The two paintings were exposed at the *Mostra della Pittura Italiana del Sei e del Settecento* in the Palazzo Pitti in 1922 attributed to the workshop of Magnasco. The same exhibition presented the two *Storms* from the Museo Civico in Bassano del Grappa attributed to Marco Ricci and later rightly re-attributed to Marini.
- 7 The author published works with the attribution to Marini (*op. cit.*, 1992, p. 228, nn. 3.45, 3.46a, 3.47b.) that the Italian State assumed Salvator Rosa’s.

- 8 A pair of important paintings that the author published with the attribution to Marini (*op. cit.*, 1992, p. 233, nn. 3.50a, 3.50b) had appeared on the market attributed to Guardi the elder; whereas the two large battles from the Museo Civico in Padua, whose attribution to Marini is an absolute certainty (M. S. Proni, *op. cit.*, 1992, p. 233, nn. 3.50a, 3.50b), had been published as Guardi's (D. Succi, *Due inedite battaglie di Gian Antonio Guardi*, in *Inverno*, 91', Galleria Salamon, Milano, 1991, pp. 76-83).
- 9 In addition to the numerous publications mentioned above, we can add: P. L. Fantelli, *Ancora su Antonio Marini*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", a. LXI, 1972, nn.1-2, pp. 165-178; E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, 1982, pp. 31-35, 490-493; L. Muti – D. De Sarno Prignano, *Antonio Marini*, Rimini, 1991.
- 10 See M. S. Proni, *op. cit.*, 2013, pp. 32-33.
- 11 See M. S. Proni, *op. cit.*, (1991) 1992, pp. 15-16.
- 12 The quote appears in a letter, dated 13 May 1662, that the artist addressed to his friend Giovanni Battista Ricciardi: S. Rosa, *Lettere 1641-673*, collected by L. Festa and edited by G. G. Borelli, Naples, 2003.
- 13 The composition is in private collection in Lodi.
- 14 The painting, unpublished until now, 91 x 136 cm, went on sale with its pendant, another *Battle* of an excellent quality, at Sotheby's in Florence on 18 May 1992, lot 313, with its pendant.
- 15 The copies of paintings are in the Gnutti collection, Brescia, and measure 72,5 x 101,5 cm each.
- 16 In fact, in religious canvases narrating biblical stories or episodes from the lives of the saints – such as, for example, *Landscape with St Jerome* in the Museo Civico in Belluno or the pair *Temptation of St Anthony* and *Communion of St Jerome* in the Museo Civico in Padua – the figures are often traced by Gerolamo Brusaferrero (Venice, 1677 – 1745), who was the imitator of Sebastiano Ricci (Belluno 1659 – Venice 1734) and documented collaborator of Marini in Padua.
- 17 The canvas, attributed by the author (M. S. Proni, *op. cit.*, (1991) 1992, p. 127, n. 2.4), measures 70 x 110 cm.

9 ANTOINE COYPEL

Paris 1661 - 1722

PHILIPPE D'ORLÉANS

(Saint-Cloud 1674 - Versailles 1723)

With probable participation of

Charles-Antoine Coypel (1694 - 1752)

Daphnis makes his goats obey the sound of his flute

Oil on canvas

187,5 x 209 mm (76 ¹³/₁₆ x 82 ¹/₂ in.)

PROVENANCE

Part of a series of 27 paintings painted for Philippe d'Orléans, circa 1714, perhaps after his own sketches and with his participation, mentioned until 1779 in the Château de Bagnolet; at the time of the Revolution, in the Château de Meudon; likely belonged to the Marquis d'Aligre

This painting represents a scene from *The Pastoral Loves of Daphnis and Chloe*, the Greek novel of the second or third century AD attributed to Longus. It belongs to a series of 27 paintings, today lost, which according to most accounts of the time, were said to have been painted by the Duke of Orleans in collaboration with the painter Antoine Coypel, probably circa 1710-1715.

Philippe d'Orléans supposedly placed the series in the Châ-



teau de Bagnolet, where it seems to have remained until the Revolution as it was still mentioned by Hurtaut and Magny¹. In 1719, the Château de Bagnolet was acquired by the Duchess d'Orléans, who made it her favourite residence, and it appears that the series was executed for the Duchess. Thus, the Princess Palatine wrote referring to her son: "...as he had nothing to do, he had a small cabinet of Madame d'Orleans decorated with scenes from a pastoral novel, *Daphnis and Chloe*. He had them engraved on copper." It was in fact Benoît Audran who engraved the series of paintings to illustrate a 1718 edition of Longus' novel (Fig. 1 and 2). Various inventories provide information regarding the placement of the paintings in Bagnolet. The post-mortem inventory after the death of Philippe d'Orléans drawn up in Bagnolet on Monday, 18 April 1724, meticulously describes and estimates the paintings that were divided between the "cabinet de compagnie" and a "grande salle à côté". Finally, the Duke was so proud of the series that he commissioned the Gobelins Manufactory to produce a set of tapestries to the paintings to decorate the Palais-Royal (Fig. 3). From the *Inventaire des papiers, registres dans le bureau de M. Chastellain, fait à la mort du peintre Châtelain, Inspecteur de la Manufacture* (inventory upon the death of painter Châtelain, inspector of the manufactory), drawn up on 2 August 1755 we know that "each tapestry of the set commissioned to the *Haute-Lisse* (upright loom) workshops of Jans and Le Febvre must recreate the arrangement of a large painting surrounded by four small scenes, faithfully reproducing the woodwork panelling of the salon in Bagnolet."

The difficulty with the attribution of the painting, and more generally of the series, arises in fairly simple terms. It would seem logical that the idea of illustrating Longus' novel came from Philippe d'Orléans, who certainly knew and enjoyed it in the delightful translation of Amyot. With the help of Antoine Coypel, his first painter and teacher of painting, he developed compositions that were later executed by the painter, his son Charles-Antoine, his workshop and the duke himself. According to numerous sources of the time, the duke had indeed a proven taste for painting and was keen not only on collecting but also practicing it. The actual degree of his participation in the execution of the series is debatable. According to Dezallier Argenville, he is their sole author after the drawings by Antoine Coypel. Conversely, Jean Aymar Piganiol de la Force, Jacques Antoine Dulaure, and Luc-Vincent Thiery de Saint-Colombe believe

that only two paintings are by the hand of the regent, the others are Coypel's. Regardless of these discussions, Philippe seems to have taken great pride in this series and considered himself as its author. Moreover, the inscriptions on most engravings by Audran indicates *Philibus invenit*.

We should furthermore remember to mention a memoire of Charles-Antoine Coypel addressed to the regent in which he wrote: "A. Coypel left a son in his profession. HRH was willing to keep for him the position of his first painter held by his father. He already had the pleasure of executing eight paintings for HRH. Five were after the sketches of the prince, scenes from Daphnis and Chloe: they are in Bagnolet." This memoire cannot be consulted today: a part of it was published anonymously in a magazine in 1861-1862. The author however asserted that the memoire was coming from the cabinet of Duchesne the elder, who was a curator of the French Bibliothèque Nationale.

This commission, which raised such enthusiasm of the Duke d'Orléans and would therefore have drawn the attention of many, was a good opportunity for Coypel the elder to introduce his eighteen-year-old son by entrusting him with realization of some of the paintings, and possibly a few large formats.

There is a drawing at the New York Metropolitan Museum by Antoine Coypel, preparatory for a figure of the old man sitting on the left (Fig. 4), yet we cannot imagine that the present painting is entirely performed by the artist who was then very confirmed. The comparison with the early works of Charles-Antoine Coypel is fairly convincing. However, the future regent was also Coypel the elder's pupil and his style had to approach that of the two artists. In all probability, it may be a work, like most of those in the series, executed by several hands. It should be considered as a unique curiosity and exciting testimony of a commission, so far little studied due to its disappearance, which in fact utterly characteristic of the art of living "The Regency": an era of light decorative painting, designed to interact with *boiseries*, furniture, and tapestry, yet replete with messages and references, both erudite and sensual.

1 Hurtaut and Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, Moutard, 1779, tome 1, p. 505. But it is also described in Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, 1765, tome IX, p. 35 and in Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs (...)*, 1788, p. 3. Jacques Antoine Dulaure mentions it in his *Nouvelle description des environs de Paris ... dédié au Roi de Suède*, Paris, Lejeay, 1786, tome 1, p. 21, but not anymore in the 1787 version.

10 JEAN VALADE

Poitiers 1710 - Paris 1787

Portrait of Alphonsine Geneviève Barjot de Roncé, Comtesse de Durfort

Oil on canvas, in its original Louis XV frame
76 x 61,5 cm (29 3/4 x 24 in.)

The son of a painter from Poitou, Jean Valade trained with Charles Coypel in Paris and likely with the portraitist Louis Tocqué, whose protection he most certainly enjoyed as it was through him that Valade was presented to the Académie Royale de Peinture et Sculpture. He was *agrégé* of the Academy in 1750 (gaining the right to apply for the admission to the Academy) and *reçu* in 1754 on presentation of two portraits: one of the painter Louis de Sil-



vestre, and the other, quite spectacular, of the sculptor Jean-Baptiste Lemoyne (both in Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon). Valade could thereafter participate in the Salon, to which he sent a number of works throughout his career. Thanks to his judicious marriage with the daughter of the secrétaire de l'intendance de Flandre Louise Gabrielle Rémond in 1752, Valade quickly became one of the favourite portraitists among both the old *noblesse d'épée* and the very new *noblesse de robe*, who admired his ability to "peindre ressemblant" (paint close resemblance), as well as his solid draughtsmanship and simple and direct style. His models paced in the frontal position, expression lively and unaffected, this formula quickly achieved great success thus reducing the value of Diderot's criticism to mere theoretical discussion.³⁷ A prolific pastellist, he sent many pastels to the Salon, all of which were of fine quality.

This remarkable portrait of the Comtesse de Durfort is the artist's replica of a painting, now in the Musée de Chièvres in Poitiers with its pendant, the portrait of the husband Francois Armand de Durfort, Comte de Boissière.³⁸

These two works, formerly in the Galerie Heim and Galerie Marcus, were acquired by the museum in 1970.³⁹ According to the inscriptions on the stretchers, they date 1747, which is still relatively early in the artist's career. In these works, we no longer find the influence of Largillière, which was still pressingly visible in his works of the early 1740s, for example in the solemn *Portrait de René Hénault* (Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1740). Here, it appears to have been replaced by the influence of his benefactor Tocqué, which confirms the reliability of the inscriptions on the stretchers and makes 1747 a perfectly plausible date. This information gives the works a symbolic significance as it is the year of the couple's marriage: in 1747, Jean-François-Armand de Durfort, comte de Boissière was joined in matrimony, at the age of 44, to Alphonsine Geneviève de Barjot de Roncé. The painter, although still young, already demonstrated an un-

deniable talent. His strokes are resolute and thick and he perfectly depicts the beautiful textures of the clothes, the volume of the garments, the stunning contours of the arms and hands. Replicas of portraits by the artists was a common practice in the eighteenth century, as the sitters wished to have multiple versions of their most successful representations for their various homes or for giving them to family members or bequeathing them to their heirs.

Successful portrait painters often delegated the production of replicas of a part or the whole work to their workshop. As regarding the present work, it appears very unlikely that the young artist – at the outset of a dazzling career in the milieu that was just opening itself to him – would have delegated to a workshop replicas of the portraits of such models, both coming from old and prestigious families.

This successful commission was the perfect opportunity for the artist to prove himself and he could not risk mediocrity. Besides, the quality of the replica is indisputable and speaks for itself. The face, slightly different from the Poitiers version because of a small dimple on the chin that does not appear there, indicates that the present painting may have been executed from different studies of the face. Portraitists often executed several sketches of their models with which they further worked in their workshops to avoid imposing tedious posing sessions on their models.

- 1 See Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 245 (“Cette Allégorie de Valade choque les yeux par le discordant...”)
- 2 Poitiers, Musée de Chièvres, inv. 971.1.1 and 970.1.1.
- 3 For the bibliography of this pair, see: Galerie Heim, *Paris et les ateliers provinciaux au XVIIIe siècle*, Bordeaux, 1958, n° 133 (comte de Durfort) et 134 (comtesse de Durfort), reproduces Pl. 5; *Peintures de l’Ecole Française du XVIIIe siècle dans les musées de province. Récentes acquisitions* (revue du Louvre et des musées de France, 1972, 4/5, p. 353).

11 PIERRE LACOUR

Bordeaux 1745 - 1814

Portrait of Madeleine-Aimée Lacour seated at a square piano

Oil on panel

Signed and dated *lacour 1800 etatis 55* on the drawn self-portrait of the father

56 x 66,2 cm (22 x 26 in.)

PROVENANCE

Pierre Lacour junior sale, 1859; collection Henri Desrousseaux; private collection, Bordeaux

EXHIBITIONS

71ème exposition de la Société des Amis des Arts avec une exposition rétrospective Pierre Lacour, Bordeaux, Terrasse du Jardin-Public, 1927, exhibition catalogue n. 630; *Exposition d’Iconographie Bordelaise*, Bordeaux, musée d’Art ancien, 1928, exhibition catalogue n. 18

BIBLIOGRAPHY

Robert Mesuret, *Pierre Lacour 1745-1814*, Bordeaux, 1937, ed. Delmas, p. 111, CLXIX.



Since Robert Mesuret’s book was published in 1937, which provided a fairly detailed biography and a first catalogue of the works of Pierre Lacour, little study has been conducted on this artist who stands among the most important Bordeaux painters and is intrinsically linked to the cultural history of the city and the history of its museums.

Philippe Le Leyzour and Dominique Cante published a part of the memoirs of Lacour’s son, also called Pierre, in *Notes et souvenirs d’un artiste octogénaires*. These memoirs cover the period from 1778 to 1798, from the eve of the Revolution to the decade following it. They provide valuable information on Pierre Lacour the Elder as well as amusing and touching anecdotes that plunge the reader into the intimacy of this family.

Trained in Bordeaux in the workshop of a medal and fine stone engraver and the founder of the Royal Academy of Painting, Sculpture, and Civil and Naval architecture of Bordeaux, Pierre Lacour befriended Jean-Joseph Taillasson, another significant painter from Bordeaux. They both went to Paris to improve their skills and in June 1764 entered the workshop of Joseph Marie Vien, the painter then in vogue. Admitted to compete for the Grand Prize of the Royal Academy of Painting and Sculpture for three consecutive years, Lacour succeeded in winning the second prize in 1769. He managed to obtain a commission, that the decorator Deleuze entrusted him with, for the execution of the figures in the stage design for the Théâtre Favart, as well as a commission for the painting for the choir of the Cathedral of Lisieux. These commissions allowed him to afford a trip to Italy the following year, with Rome as the ultimate destination. During this trip, he kept a diary recording his visits and impressions. From Rome, he sent some works to the Academy of Bordeaux that agreed to admit him for the presentation of a reception piece. Back in Bordeaux and stronger with two metropolitan experiences, the artist quickly achieved success in fashionable Bordeaux society. François Armand de Saige, General Counsel to the parliament of Bordeaux⁴⁰, commissioned eight large history paintings to Lacour for the decoration of the gallery in his mansion (now the Prefecture). Pierre-Paul Nairac, ship owner and refiner, commissioned a portrait that he intended to place in his new *hôtel particulier* built by Victor Louis. In 1775 Lacour presented his reception piece to the Academy that received him as an artist and amateur. He made his career there until it was closed and even opened a School of Drawing. The commissions started coming in and the artist enjoyed a full and successful career even at the

outbreak of the Revolution with its attendant difficulties and dangers. After the troubled times, he was one of the founders of the Museum of Fine Arts in 1801, created from the collection of the former academy and with the contribution of the state.

This beautiful painting with melancholic atmosphere and refined composition is a portrait of the artist's daughter wearing a white gown and sitting at the square piano.⁴¹ She is surrounded by portraits of the loved ones: on the right of the painting, placed on an easel, there is a drawn portrait representing her father in profile and on the left, there is a veiled sculpted bust of her mother, inscribed "She was." On the wall, there is a painted portrait of her brother.

Pierre Lacour junior tells in his memoirs that his father often used family members as models thus solving the problem of scarcity of professional models in Bordeaux. He also tells that his mother posed for the face of Queen Artemisia of Caria in the *Pain of Artemis* commissioned by Saige. However Lacour the Elder, like most painters, also loved to paint and draw intimate scenes of his family, as demonstrated by the beautiful portrait drawings representing his wife (Bordeaux, Public Library) and his son (Bordeaux, Museum of Fine Arts). To portray his family he follows the formula of small-scale Flemish style portraits already developed in France by Largillière, Rigaud and de Troy. Following particularly the example set by Largillière in *Madame de Noailles and her two daughters*, he created beautiful group portraits that truly reflected physical and emotional state of the family.

The Bordeaux museum, for instance, possesses a beautiful self-portrait of the artist painting a family portrait. On the portrait placed on an easel we recognise the artist in the company of his wife and his daughter, the latter holding an oval portrait of her brother (Fig. 1). The artist's beloved son is absent, as he had left for Paris in 1797 to study with Vincent and later with Vien, while the rest of the family was in Bordeaux living in rue du Palais Gallien at the time, almost opposite of the major Seminary. Thus on this portrait, Lacour depicted himself looking at his son's image with the preoccupied gaze of a father concerned for his son, whom he loves and cherishes ambition for. In another charming family portrait (private collection), he depicts himself painting his wife and his daughter.

Our portrait, was executed in 1800, the year following the death of his wife Catherine Chauvet, called Dorothy, a bakers' daughter and the artist's mistress whom he married out of obligation, which turned out to be one of the happiest unions.

After this loss, he lived alone with his daughter in Bordeaux, but with time he began to travel regularly to Paris again, where he visited his son. The sculpture of his mother on our painting, veiled in memory of the recent loss, certainly existed. It was likely to be executed by a sculptor from Bordeaux, a friend of the family. The Academy of Bordeaux had some talented sculptors among its members with whom Lacour was on good terms. One of them was Jean Louis Couasnon, whose talent Lacour praised in the issue of *Journal Patriotique et de Commerce* dated 9 April 1791 and who is practically unknown today except for a few works including the bust of Alexandrine Brongniart in the Louvre. The oval portrait of the son hanging on the wall on our painting resembles, albeit with some differences including the format, the one painted by the father and now at the Bordeaux Museum (fig. 2). Madeleine Aimée who seems to have inherited her mother's beauty, is represented here as a musician: she is sitting at the piano slightly touching its keys, but the violin that the artist deliberately placed on the cross bar of the piano informs us that she was also a violinist. We know that she drew very well: the portrait of her brother that she executed after a lost

painting by her father is of an excellent quality (Fig 3, Bordeaux Museum, Bx E 1890).

The tone of our portrait is different from the tone of the aforementioned portraits. In the present painting, Lacour appears indirectly through his drawn portrait, as if he too was absent, although he would only die in 1814. This way the artist probably expresses the feeling of his "broken" home due to the death of his wife and the distance separating him from his son. Dressed in white, surrounded by the representations of absent and belated family members, Aimée Madeleine is presented as the only consolation for the bereaved father. Her little dog lying at her feet may be interpreted as the symbol of her loyalty to her father: there is no record of her marriage, not when her father was alive anyway. She also appears dressed in white in her father's large canvas *Vue d'une partie du port et des quais de Bordeaux dits des Chartrons et de Bacalan* (fig.6) painted in 1806 and admired by the Empress Josephine in 1808. If we look closely at the figures on this painting, we can discover that the artist once again incorporated the faces of all his family members, including his own. The little dog is there too, begging for the caress of mistress who is busy watching her father draw leaned on the fence.

1 He became the mayor of this town was one of the founders of the Museum of Fine Arts. He was guillotined on the 23rd of October 1793.

2 This squared piano can be compared to a similar model by Ignace Pleyel in the Museum of Decorative arts in Bordeaux or to another one created by Jacques Joachim Swanen in 1786. However we have not succeeded in finding its exact references.

12 ACHILLE-ETNA MICHALLON

Paris 1796 - 1822

Landscape with a mill and a cart drawn by oxen on a bridge

Oil on linen

Inscribed *Michallon et Mme de l'...*, numbered 1988 and 34
7 cm (2 ¾ in.) on the verso

Coming from a family of sculptors, Achille-Etna Michallon was born in the Louvre and already at a very young age showed a talent for painting and drawing. Losing his father at the age of three, he was reared in the family of his mother and protected by many important artists such as David and landscapers Bertin and Dunouy who lavished him with abundant advice.⁴² Young Michallon was quickly noticed by Prince Yusupov who granted him a pension and urged him to go to Italy. Yet the artist entered the Ecole des Beaux-Arts in 1812 as a pupil of Valenciennes. He therefore left for Rome only after winning, by unanimous votes, the inaugural grand prix for the Historical Landscape painting in 1817. In Rome, he met, among others, Léon Cogniet, Auguste Vinchon and Jean Alaux. He frequented Scandinavian artistic circles that gathered around Dahl and Thorwaldsen and the Nazarenes. Like most French artists in Rome, Michallon travelled and went as far as Naples, tirelessly studying nature, implementing the following precept later passed on to his pupil Corot: "Carefully watch the nature and reproduce it naively with the greatest scrupulousness."⁴³ After returning to Paris, he opened a workshop but soon died of tuberculosis

Part of his works can be reconstructed from the description of



the lots in his posthumous sale, which numbered 410 paintings, and from about fifteen compositions that are known through prints. Blandine Lesage in her catalogue of the artist's painted oeuvre identified 80 of them. We must also add to these works those that the artist sold or gave out during his lifetime which are yet unknown and open up perspectives for future discoveries. Although the miniature format is rather surprising for this artist who is better known for historic landscapes and *plein-air* studies, it seems that we can rely on the inscription – contemporary of the artist – that the composition bears on the verso. The scale is smaller than usual, yet the pictorial vocabulary undoubtedly belongs to Michallon. It is the vocabulary of a compound landscape that he acquired during his neo-classical training at the same time thriving on true observation and *plein-air* work. Thus in his works we can find finely balanced edifices – here it is a water mill – paths strewn with stones, and trees covered with glistening foliage. The artist seems to have returned to the motif of a cart pulled by oxen crossing over a bridge, as it was described in at least two paintings that went on sale at the time.⁴⁴ The same glistening effect and precision of treatment are found in many of his larger compositions, such as *Le moulin de la Cuve* (or *de la Cava*), *Landscape near Cava* (Stair Sainty, 2007, described in the former collection of Pierre Miquel as *Landscape near Auvergne*) or else *Moulin et église dans un paysage* (Fontainebleau, Bibliothèque Municipale).⁴⁵ We can also compare the present composition with two landscape drawings in the Louvre, also of a very small size⁴⁶, which shows the artist's interest to small formats.

Unfortunately, it is difficult to decipher the inscription on the verso after *Mme de l'...*

It may evoke Madame de l'Espine, the wife of Pierre-Charles de l'Espine, the director of the *Monnaie de Paris* and dedicated collector of the landscapes by Valenciennes and Michallon, which is proved by his posthumous inventory⁴⁷ published by Geneviève Lacambre. The young artist enjoyed support of this

important financier and befriended his sons, Charles-Emile and Alexandre, who made the acquisition of 26 paintings and over 500 drawings by the artist during his posthumous sale, all of whom were donated to the Louvre by the princesse Louis de Croy in 1930. There exist the correspondence between the artist and the different members of the family, among whom Madame de l'Espine, therefore he may have offered this miniature of an intimate and refined nature as a sign of gratitude, for example, for his numerous stays in their house in Issy. However attractive, this hypothesis cannot be proved considering the insufficient current state of knowledge about the artist⁴⁸, who had other prestigious patrons and art lovers in Rome and Paris who were as likely to enjoy landscapes and miniatures.

- 1 *Oraison funèbre de feu A. E. Michallon prononcée par V. A. Vanier son cousin le mercredi 25 septembre 1822*, Paris, Anthelme Boucher, 1822.
- 2 André Michel, *Notes sur l'art moderne (peinture)*. Corot, Ingres, Millet, Eug. Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvis de Chavanes. *A travers les Salons*, Paris, Armand Colin, 1896, p. 10.
- 3 23 February 1818 (lot 117), "Composition landscape. It shows a villager whipping two oxen that are yoked to a cart and passing over a bridge" then, on two occasions, on 27 December 1819 (lot 77) and 13 November 1820 (lot 89) "View under the walls of a fortified town, a few moments before sunset. A cart drawn by oxen across the bridge is in the foreground of the painting; in the background is a mountain covered with fortifications."
- 4 Blandine Lesage, "Achille Etna Michallon (1796 – 1822) catalogue de l'œuvre peint," *Gazette des Beaux-Arts*, October 1997, p. 101-142, n° 30, n° 89 et n° 66, illustrated.
- 5 Paris, the Louvre, RF 13784 (133 x 185 mm) et 13785 (114 x 175 mm).
- 6 Geneviève Lacambre, "Valenciennes et le milieu de la Monnaie à Paris," *Pierre Henri de Valenciennes, actes du colloque du 28 mai 2003*, musée Paul Dupuy, Portet sur Garonne, 2005, p. 25-70.
- 7 The posthumous inventories of de l'Espine family shall be carefully studied in the National Archives (Minutier central, XXXIX/871), partly published by Geneviève Lacambre, *op. cit.*

13 CARLO BOSSOLI

Lugano 1815 - Turin 1884

Cossack settlements near the river Terek

Tempera on canvas
114,5 x 195,5 cm (45 1/8 x 77 in.)

PROVENANCE
Luigi Besnati, Milan

Although born in Switzerland, Carlo Bossoli grew up in Odessa, Ukraine, where his family had emigrated in the 1820s. He started to work very early as an assistant in a shop that sold books and prints, where he learnt drawing by copying the works of old masters. Countess Elizabeth Vorontsova, the wife of the governor of "New Russia" (or *Novorossia*, the tsar's southern Ukrainian domain) and Bessarabia, quickly noticed the young and talented autodidactic draughtsman and urged him to enter the workshop of Rinaldo Nannini, an Italian artist and pupil of Sanquirico, who had also settled in Ukraine and who was responsible for the decoration of the Opera House in Odessa. The apprenticeship with this painter and stage designer was defining for Bossoli's work,



which is demonstrated by his remarkable sense of composition and tendency to visual surprise.

Rapidly supported by the local aristocracy, he executed for the count Mikhail Vorontsov large views of Odessa, which pleased both spouses so much that they decided to send him to study in Italy in 1839-1840. He visited Naples and Rome and, although he was not affiliated with any particular school or workshop, he befriended some English artists with whom he refined his technique of watercolour. After returning to Ukraine, the artist settled in Alupka but in 1844 he definitively moved to Italy. He opened a workshop first in Milan and then in Turin in 1853 after fleeing the revolt against Austrian rule. From there he travelled tirelessly throughout Europe.

What distinguished the artist from the beginning of his career were landscapes and large perspective or panoramic views. Assembled in series, reproduced in lithographic prints, and published as albums, each time they enjoyed a great success. Thus in 1851, an album of prints of his drawings brought together views of Turin with a large panoramic view of the city. Then the following year, he was commissioned to produce a series of paintings with views on the railway between Turin and Genoa, intended to be lithographed.

Making use of his drawings and early works, he decided to assemble a series of views of the Crimea that were published in London by Day & Son and had a notable success at the time when the Crimean War was raging. This was the turning point of his career. He also produced a series of illustrations of the war in Italy that was turned into 40 colour lithographs. Employed by Prince Oddone (Eugenio Maria di Savoia duca di Monferrato), he followed the Piedmontese army and executed 150 gouaches on the subject of the war, which earned him the nomination to the "pittore reale di storia" by the royal family on 9 May 1862.

His views of the Crimea and Ukraine combine a research for a topographic accuracy and a great poetry, a search for the atmosphere of this wild and mountainous land. Tempera allows fluidity and lightness of stroke that are perfect for rendering atmospheric effects, such as the effects that can be observed on top of this mountain range. At the same time, the figures of people and horses are depicted with high accuracy, which is absolutely extraordinary for an autodidactic artist.

We can locate the scene of the camp near the river Terek, between Russia and Georgia, thanks to the costumes worn by the figures. These are the Cossacks of the Black Sea, a community that settled in this area around the end of the eighteenth century and played a key role in the Russian conquest of the Caucasus. Their clothes were influenced by those of the local tribes, particularly Circassians. From them they borrowed a long entari coat, held in place by a belt, and a sheepskin hat.

Bossoli himself published a catalogue of his oeuvre. There ex-

ist a list of his customers (property of Ferrazzi, Falconara Marittima). As noted by Ada Peyrot, the notable success that the painter achieved in his lifetime in England and Italy, among other countries, is clearly due to his talent, his genius to take advantage of lithography for the dissemination of his works, but also to a disconcerting ease in penetrating into all circles of nobility wherever life took him. Thus in October 1856, following his huge success in England, the artist was received by the Queen of England Victoria in one of her favourite residences Balmoral.

14 DOMENICO CAMPAGNOLA

Venice circa 1500 - Padova 1564

The Flight into Egypt

Inscribed *Campagnola* (at lower right)

Pen and brown ink

185 x 249 mm. (7 1/3 x 9 7/8 in.)

Provenance

Sir Peter Lely, London (L. 2092); Jonathan Richardson Senior, London, his mount



Of German origin yet born in Venice, Domenico Campagnola was adopted by Giulio Campagnola who dispensed him with a full artistic education: he was thus initiated to painting, drawing and above all engraving. When Giulio died in 1516, Domenico became one of the most important print publishers in Venice. In 1520, he established his studio in Padova, where he developed his activity as a painter and an engraver. Most of his frescoes have been destroyed and so he remains better known for his engravings and his drawings. These were eagerly sought after during 17th and 18th centuries by artists such as Watteau, also by major collectors, among whom Peter Lely, Everhard Jabach and Pierre Crozat.

Shortly after Jesus was born, the Holy Family fled to Egypt to escape the massacre initiated by King Herod. This theme is drawn from the Gospel of Matthew and is seldom found in the work of both Campagnolas⁴⁹. Close to Albrecht Dürer, whose portrait he is said to have inserted in a fresco for the Scuoletta del Carmine in Padova, Domenico probably knew the German master's engraving of the same subject for his *Life of the Virgin* series (fig. 1)⁵⁰. In both works, a palm tree laden with fruit locates the scene; the family is about to go over a bridge; the ox of the Nativity, which does not normally feature in this biblical episode, goes with them.

Campagnola significantly retained these three elements which somehow belong to the subject while not traditionally being part of its iconography. The artist brings out even more the anecdotal and human quality of the representation: Marie, holding the Child tightly in her arms, has dismounted from the donkey which Joseph is gently persuading to go over the narrow little bridge across the river. The ox seems to be following the family with voluntary obedience. In the landscape drawings Campagnola destined for the market, he usually gave more importance to the depiction of elements in the foreground or the background, such as buildings and mountains. By contrast the artist shows more interest in spontaneous, intimate and human details in this popular episode. Tobias Nickel dates the drawing around 1540.

It is treated in three other drawings, one in the Pierpont Morgan Library in New York (IV 60), another at the Nationalmuseum in Stockholm (NMH 281/1963), and another in the Louvre in Paris (inv. 4725). A drawing at the Courtauld Institute in London shows the Holy Family stepping out of a barn (D.1952.RW.2099), maybe preceding the episode of the Flight itself - a drawing which also belonged to Peter Lely.

2Marco Antonio Michiel, *Dürer, L'opera incisoria*, Franco Martella editore, p. 247.

15 OTTAVIO SEMINO

Genoa c. 1520 - 1604

John the Evangelist

Pen and brown ink, brown wash over traces of black chalk, framing lines with black ink
410 x 250 cm (16 1/8 x 9 7/8 in.)

PROVENANCE

Richard Cosway, London (L. 628)

Raffaello Soprani, in his publication *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi* (Volume I, Genoa 1768) that was by Giuseppe Ratti, provides quite a complete biography of Ottavio Semino. According to him, the artist and his brother Andrea were trained by their father Antonio Semino, a painter about whom today little is known, who sent them to Rome to complete their education. Soprani lists the works created jointly by the "Semini" brothers and then for each one, develops an individual study emphasizing their character differences. He recalls on several occasions the dissolute life, the unkempt appearance and cruelty of Ottavio but recognizes, almost with regret, that he was a better painter than his brother. This is confirmed by the difference in quality between the works that can be attributed to each one today. Inspired by models of Antiquity and Raphael that he had studied during the Roman sojourn, but also strongly influenced by Perino del Vaga who worked in Genoa between 1528 and 1533 at the palazzo Doria, Ottavio apparently opened an academy with Luca Cambiaso where it was possible to draw from the live model.⁵¹ His style however has nothing in common with Cambiaso who had developed a highly characteristic manner. In addition, the frequent collaboration between the Semino brothers sometimes prevents us from distinguishing their styles clearly; Andrea had two sons and Ottavio one, who became painters in turn, thus complicating attributions even more.

Among the works created by Ottavio in Genoa, Savona and Milan, Soprani praises his decorated facades such as at the Palazzo Doria on the Piazza Squarciafichi, the Palazzo Spinola

near the Chiesa di San Siro, two prestigious commissions of which nothing survives. In Milan, his patron was the Count d'Adda, who gave him work on numerous occasions and went as far as providing him accommodation in his home and giving him appropriate clothing "per decoro della professione".⁵² Despite his unsavoury reputation, Semino also worked for religious congregations and decorated, amongst others, the chapel of the Blessed Virgin and the chapel of St. Jerome in the church of Sant'Angelo as well as two chapels in the church of San Marco. Our drawing probably prepares part of a religious décor of the same type as the one painted in the chapel of St. Jerome (church of Sant'Angelo, Milan), which includes a vault and 8 ovals with the Evangelists and the Doctors of the Church. Our drawing bears the mark of a variety of influences that contributed to the artist's formations, suggesting a dating quite early in his career. The highly structured face, the insistence on the curls of the hair that recall some drawings by Pirro Ligorio as well as the draperies that sit close to the forms of the body, indicate thorough study of antiquity. This physiognomy reappears in several drawings by him, in particular the *Martyrdom of St. Andrew* (Louvre inv. 9560). Finally the apostle's pose, an arm curved upwards pointing to the heavens, the other downwards holding a book, is a juxtaposition of Plato's right arm and Aristotle's left in Raphael's *School of Athens* (Camera della Segnatura, Vatican, 1508-1512 - Fig. 1). Soprani tells how in Rome the brothers endeavoured to "always imitate the very elegant style of Raphael of Urbino". And further on, he explains that Ottavio, with Luca Cambiaso, was accustomed to studying prints by or



after the early masters, in particular Raphael, in which he also dealt.

- 1 Soprani and Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, volume I, Genoa, 1768, p. 67*
- 2 Soprani and Ratti, *op. cit. p. 71*

16 ANNIBALE CARRACCI

Bologna 1560 - Rome 1609

Rape of Europa

Pen and black ink, brown wash on red chalk
Inscribed *Hanibal Caraccio* at the bottom right
147 x 272 mm (5 ¹³/₁₆ x 10 ¹¹/₁₆ in.)

PROVENANCE

Nicolas Lanier (L. 2886), London; John Richardson senior (L. 2183), London; Charles Rogers (L. 624), London; Sir Thomas Lawrence (L. 2445), London; Lord Francis Egerton, 1st Earl of Ellesmere (L. 2710b), London; by descent to the Duke of Sutherland; his sale, Sotheby's London, 1972, lot 42 (illustrated); British Rail Pension Fund; sale Sotheby's London, 2 July 1990, lot 49; private collection

BIBLIOGRAPHY

Peter Alexander Tomory, *The Ellesmere Collection*, Leicester, 1954, No. 53, pl. XIII; Colnaghi, *Drawings by the Carracci and other Masters*, London, 1955, No. 24; Ralph Holland, *The Carracci: Drawings and Paintings*, Newcastle upon Tyne, 1961, No. 16; Donald Posner, "An Unpublished Drawing by Annibale Carracci for the Palazzo Fava Frescoes", in *Master Drawings*, 1966, p. 29-31, Fig. 2; Donald Posner, *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London, 1971, II, p. 7, Fig. 14a; Ann Sutherland Harris, "Ludovico, Agostino, Annibale: '...l'abbiam fatta tutti noi'" in *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 33-34, 1994, p. 74-75; Clare Robertson, "Annibale Carracci and Invenzione. Medium and Function in the early Drawings" in *Master Drawings*, XXXV, 1997, p. 28, Fig. 38; Daniele Benati in *The Drawings of Annibale Carracci*, Washington, National Gallery of Art, 1999, exhibition catalogue, p. 44, Fig. 1; Catherine Loisel dans *Gli affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, Bologna, 2000, p. 54

EXHIBITION

London, Lawrence Gallery, *Sixth Exhibition, A Catalogue of One hundred original Drawings by Ludovico, Agostino and Annibal Carracci.*, 1836, No. 91 (as one of the Palazzo Farnese decorations); London, P & D. Colnaghi, *Drawings by the Carraccis and other Masters*, 1955, No. 34; Newcastle upon Time, *The Carracci, Drawings and Paintings*, 1961, No. 116; Bologna and Rome, *Annibale Carracci*, 2006-2007, exhibition catalogue, III 12
This drawing representing *The Rape of Europa* in a *quadro riportato* frame surrounded by different decorative elements such as a lion, grotesques and garlands, can be dated to the Bolognese period of Annibale Carracci.

The drawing was first related by Donald Posner to a *camerino* of the *piano nobile* in the Palazzo Fava where, according to Carlo Cesare Malvasia, the biographer of Bolognese painters, Annibale and Agostino executed a fresco on the same subject⁵³,



whereas they also worked with Ludovico on the fresco *The Stories of Jason* for the grand salon of the palazzo circa 1584. We can find in the *camerino* the same idea of false draperies and the same system of illusionist decoration alternating *quadri riportati* and *ignudi*, inherited from Roman works of Raphael and Michelangelo and entirely innovative in Bologna in the late sixteenth century.

However, Catherine Loisel thinks that the similarities of theme and form between the drawing and the fresco of the *camerino* are fortuitous. She dated the drawing to 1585-1590 and related it to the decoration of the Palazzo Magnani in which we find the same motif of garlands and fruit under the moulding and, more important, the same research of an exuberant albeit well mastered illusionism.

Whatever its destination, this sheet that was owned by prestigious collectors, perfectly illustrates the immense creative power of Annibale and his sense of modernity that he would push to the limit in large and complex projects for the Galleria Farnese, from 1597 to 1607.

- 1 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, Vite de pittori bolognesi*, Bologna, 1678, p. 499.

17 ANTONIO BUSCA

Milan 1625 - 1686

Study of Male Figures

Black and white chalk on grey paper
161 x 203 cm (6 ³/₈ x 8 in.)

This *Study of Male Figures* can be advantageously compared with the graphic studies by Antonio Busca in the Biblioteca Ambrosiana and Museo Civico in Milan: grey paper, the technique of two tones of chalk, post-Mannerist physiognomies, and dynamism of the figures, these elements are similar in all the drawings.

Highly respected in his time as an artist and a head of school, Busca was rapidly forgotten, particularly due to destruction of many of his works, mostly religious. Literature concerning this artist is rather scarce: the researchers of Lombard art of the time, among whom Torre, Bartoli, and Latuada⁵⁴, as well as Luigi Malvezzi⁵⁵, mentioned him regularly, but it was not until the article by Giacinta Rossi was published in 1959 that his most important works were finally studied.⁵⁶ The pupil of Carlo Francesco Nuvolone, Antonio Busca seems to have worked under the direction of Ercole Procaccini on several decorative projects in Milan



and Turin, although we have little information on the period of his youth. The most notable work of this period is the *Erection of the Cross*, executed for the Cappella del Crocefisso in the basilica di San Marco, Milan, where Busca worked alongside Johan Christoph Storer, Guglielmo Caccia, called Il Moncalvo, and Luigi Pellegrino Scaramuccia. In 1664, he was responsible for the execution of the frescoes decorating the Cappella di San Siro of the Certosa di Pavia and in 1669, he worked in the Cappella Arese in the basilica di San Vittore, Milan, where he painted frescoes of prophets and angels.

The same year, he was chosen among other artists to organize the reopening of the Accademia Ambrosiana (closed after the death of Federico Borromeo in 1631) and was elected “master of painting”, that is to say its director. He was also entrusted with painted decoration of the entrance doors to the academy. This institutional role demonstrates that the reputation he enjoyed at the time was at least equal to that of such artists as Stefano Maria Legnani, Andrea Lanzani and Filippo Abbiati. He was then responsible for the execution of a large cycle of frescoes in the Santuario di Sacro Monte di Varese, in which, according to Giacinta Rossi, the significant influence of Giulio Cesare Procaccini is rather distinct.

A signed drawing representing *St. Dominic and St. Peter Martyr at the feet of the Virgin*, preparatory for the altarpiece of the church of the Seminario di Seveso, in the collection Bertarelli, is very close to the present sheet. A large oil on canvas representing *The Payment of Tribute* for the Sala dei Senatori of the Palazzo Ducale in Milan (Fig. 1), a pendant of the oil on canvas by Agostino Santagostino *David anointed by the prophet Samuel to be king*, was studied by Simonetta Coppa and Paolo Strad.⁵⁷ The particular expressiveness of this work, its gestures, agitation of the hands, the heavy drapes and wide faces of men agree completely with the style of the present drawing. Therefore the latter may be a character study in preparation for the painting. Almost all Busca’s drawings demonstrate a great ease and elegance inherited from the Procaccinis and entirely characteristic of the Lombard school in the Seicento.

- 1 C. Torre, *Il ritratto di Milano*, 1674, f. 32r (Milan 1714, pp. 197, 238 s., 253); F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture (...) d’Italia*, Venezia 1777, p. 137, 178, 184, 211, 215, 223, 227, 238; Latuada, *Descrizione di Milano*, Milano 1737, vol. I, p. 91.
- 2 Luigi Malvezzi, *Le glorie dell’arte lombarda*, Milan, 1882, p. 219, 221, 226, 238, 268, 277, 280.

3 Giacinta Rossi, “Notizie su Antonio Busca”, *Arte lombarda*, 4.1959, 2, 314-322.

4 Simonetta Coppa, *La pittura lombarda del seicento e del settecento nella pinacoteca di Brera*, Florence, Cantini editore, 1988, p. 179, illustrated; Simonetta Coppa and Paolo Strada, *Seicento lombardo a Brera*, 2013, “Dalla sala dei senatori nel palazzo ducale di Milano alla Pinacoteca di Brera”, p. 55-58.

18 CIRO FERRI

Rome, circa 1634 - 1689

Angels and putti on clouds, surmounted by the Holy Spirit

Pen and brown ink, brown wash

Inscription *Pietro da Cortona* lower right

193 x 241 mm (7 ⁵/₈ x 9 ¹/₂ in.)

PROVENANCE

Christie’s London sale on 29 November 1983; Katrin Bellinger, Munich, in 1990; Sotheby’s New York sale on 12 January 1994, lot 1; Sotheby’s, London, 11 July 2001; Jean Luc Baroni, London; private collection

EXHIBITIONS

London, Katrin Bellinger Kunsthandel at Harari & Johns, *Meisterzeichnungen / Master Drawings 1500 – 1900*, 1990, no.11 ; Jean Luc Baroni, New York (May 2012) and London (July 2012)



Although from Lione Pascoli we know that *Ciro Ferri* “inventò molti disegni per varie fabbriche e per vary altari”⁵⁸ (created many designs for various edifices and altars), this aspect of his graphic work has long been somewhat neglected. Yet he fit well into the process of creation of large sets, which he had learnt from *Pietro da Cortona*, who multiplied “belle idee e bizzarre invenzioni”⁵⁹ (beautiful ideas and bizarre inventions). At the peak of his career, *Ciro Ferri* also produced impressive drawings for stuccos, altars and liturgical objects brilliantly developing the style of his master, who died in Rome in 1669.

According to different authors, the present drawing is among the first of its kind and can be related to the stuccos in the lunettes overlooking the lateral altarpieces in the church of Sant’Agnese in Agone, on the Piazza Navona in Rome. The construction of this church, built on the site of an ancient basilica, started in

1651 and was commissioned by Pope Innocent X to the architect Girolamo Rainaldi and his son Carlo as the pope's burial place. The work was finished by Francesco Borromini. Painting and interior design works began in 1670 and the decoration in fresco of the dome was entrusted to Ciro Ferri.

The decoration of the main altar and the four altars adorning the niches of the Greek cross transept was originally intended to be commissioned to the famous sculptor Algardi. After his death in 1654, the project was divided between various artists, including Ercole Ferrata. The four carved altarpieces are overhung by crescent-shaped lunettes decorated with stuccos made by Ferrata (Fig.1). It was Jennifer Montagu who first suggested that these stuccos may have been executed after drawings by Ferri. There exist four drawings that are very close to the final works: one is in a private collection, another at the Courtauld and the other two at the Kupferstichkabinett in Berlin. These four sheets, which rather seem to be executed by Ferri's workshop, represent the angels already in their final postures, equipped with the attributes of the saints sculpted in the bottom altarpiece.

The present drawing is still not quite close to the stuccos and appears to be a first thought that lays down the principle of the lunette shape and the major elements of the representation: angels and putti leaning on their elbows on the clouds, looking down. Ferri may have departed from this idea and perfected his invention composing four well distinct lunettes, each connected with the scene sculpted on the altarpiece. We can also mention another drawing representing *Two Angels*, formerly at Baskett and Day, which had also been connected to Ferri's work in the church of Sant'Agnese in Agone.

- 1 Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Rome, 1730, p. 172.
- 2 Lione Pascoli, *op. cit.*, p. 171.

19 JEAN BÉRAIN

Saint Mihiel 1640 - Paris 1711

Costume Design: A standing Man with a Cape and a Cane

Watercolour with pen and brown ink, extensively heightened with gold, the drawing silhouetted and laid down onto another sheet

Later inscription *Sketch for the stage lower right*

Drawing: 190 x 129 mm (7 1/2 x 5 1/8 in.);

Sheet: 259 x 206 mm (10 1/4 x 8 1/8 in.)

PROVENANCE

England, private collection; London, Rafael Valls, 1978; London, Jean-Luc Baroni Ltd, 2003.

Cut out and pasted on a sheet that was once mounted in a collector's album, this beautiful costume design comes from an English collection, as indicated by the inscription made at the bottom of the sheet. The Houthakker collection has two designs closely related to ours and mounted on sheets that bear the same inscription. However, these are watercolours over engraved lines, a practice that Bérain adopted from time to time because it allowed him to focus solely on the realization of the costumes and thus save time. This is not the case of our design whose contours are drawn in pen.

Cutting out costume designs was a common practice; the Louvre has several of them carefully glued on backing sheets. According to Jérôme de la Gorce, this allowed collectors to keep only



the silhouette and eliminate all inscriptions and recommendations generally made on the side for the craftsmen who were to fabricate the costumes⁶⁰. It also happened that the collector had the artist's annotations copied in an elegant and legible handwriting on the opposite page. In the present drawing, as in the two works from the Houthakker collection, the collector redrew the shade under the legs of the figure in a way that may have seemed more natural to him than the small pointed and stylized shadows drawn by Bérain.

These studies were designs for the costumes that were worn by actors and dancers during ballets or plays they performed at the court of Louis XIV. Here, we find the thoroughness and sophistication of the best Bérain's drawings. It is difficult to identify the character in this universe where shepherds and messengers, rivers and winds were dressed as richly as sovereigns. His head-dress is decorated with jewels, and he wears a ceremonial sabre at the hip. His cape falls in soft folds on his legs elegantly positioned for declamation, and his pose is reminiscent of king Aegaeus in the tragedy *Thésée* (1675), for which Bérain designed the costumes, but also that of Louis XIV in his ceremonial portraits. The costume is relatively plain and bears (?) neither mascarons nor grotesque ornament, which means that it was intended for a human character and not an allegorical character, who would be dressed in these garments in order to be easily identified by the audience. This character may be an oriental king.

This drawing, like the finest examples in the Louvre's collection or in the Musée Condé in Chantilly, is coloured with care up to the inner lining of the cape, adorned with delicate blue and white stripes. The refined combination of pink and green is fairly typical of Bérain, as well as gold and silver heightening, which he had applied by a miniaturist in order not to damage

the colours. The treatment of the face is also rather characteristic of Berain; the lines in pen are animated by subtle touches of wash, grey for shaping and pink for colouring the cheeks.

- 1 Jérôme de la Gorce, « Le recueil des habits de masques du Kupferstich-Kabinet de Dresde, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2004, Beiträge, p. 63.

20 ANTONIO BALESTRA

Vérone 1666 - 1740

The Martyrdom of St Cosmas and St Damian

Red chalk heightened with white
Inscribed *Ci Benedetto Luti* on the right and *Ci. B° Li*; inscribed *C. B. Luti 1671* on the verso
460 x 547 mm (16 x 15 in.)



The attribution of this beautiful and large drawing in red chalk to Antonio Balestra has been proposed by Vittorio Azzoni, who established a connection between this drawing and a huge oil painting of the same subject that adorns the left wall of the right transept of the basilica of Santa Giustina in Padua (Fig.1). The canvas measures 5.5 x 10 meters. Signed and dated 1717, it was commissioned by Cardinal Cornaro with its pendant, *Saints Cosmas and Damian Saved by Angels*, for the church of the Sisters of Misericordia in Padua. Both canvases were moved to their current location after the church was completely destroyed in the 1930s. These two monumental paintings are among the most important works by Antonio Balestra. Our drawing, given its size and its degree of finish, is certainly a presentation drawing, executed to be shown to the commissioner to propose the composition. The sheet presents a number of small differences with respect to the painted work, therefore it cannot be a *ricordo*.

The graphic style is brilliant, typically Venetian, anticipating somehow that of Piazzetta or Pittoni, who use, for example, similar kneeling figures viewed from the back in the foreground of their works. The silky effect of red chalk combined with the reserve area of the paper of a beautiful golden hue shows a great mastery of draughtsmanship. Although Balestra belonged to the generation of important artists from Venice and Verona, like Bortoloni, Cignaroli, Nogari etc., his artwork has been relatively little studied and his reputation has suffered from the long established tradition of prejudice against the eighteenth century

Venetian painting considered decadent. Thus, Cesare Bernasconi wrote in 1864 that following his training with Antonio Bellucci in Venice and then with Carlo Maratta in Rome, Balestra "regained his homeland and there, he seemed to have tried to maintain a style which was appropriate for the bad tastes of this century; however, amid the dramatic decline of all Italian painting, he was the only artist who did Verona a great honour."⁶¹

Although this judgment is exaggerated, it is true that in his drawings Balestra, like many of his contemporaries, is less preoccupied by the likelihood of expression and feelings or by staging veracity than by the decorative effect of the composition as a whole. In the final painted work, the dramatic effect is produced by the size of the painting and the skilful use of colour and *chiaroscuro*, while the effect created by red chalk is much less dramatic although it creates beautiful luminousness.

Nevertheless, the testimony of the scholar Anton Maria Zanetti, Balestra's contemporary, shows that during his lifetime, he had become a very popular painter, whose talent was firmly acknowledged, as well as an excellent teacher. Thus in 1771, the famous theorist wrote: "Balestra's genius was solid, noble, and prudently cheerful: his creation was amorous: his painting was simple and well performed; and splendid ideas of grace and beauty were imprinted in his imagination which he acquired from observing the works of some delightful Lombard artists, in addition to the works of scholarly Roman artists. He lived a long time in Venice with his brother who dedicated himself to commerce; and he held a school offering great utility to our youth, to whom he taught art with love and facility."⁶²

- 1 Cesare Bernasconi, *Stufj sopra la storia della pittura italiana dei secoli 4 e 15 e della scuola pittorica veronese da medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Vérone, Librairie H.F., Münster, 1865
2 *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de veneziani maestri*, libri V, Venice, 1771, p. 433-434.

21 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Venice 1696 - Madrid 1770

Studies of heads

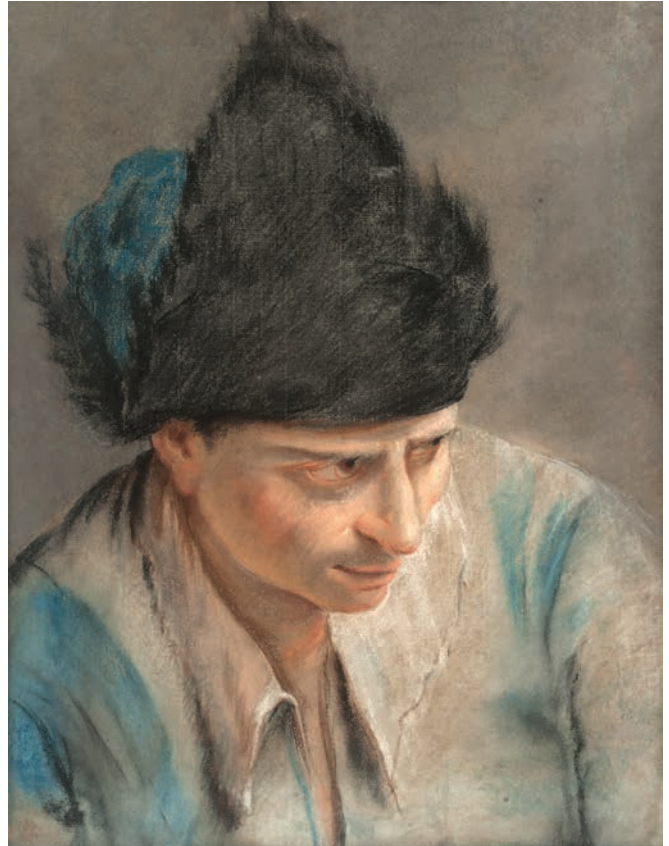
Black chalk, pen and brown ink, bistre wash; two studies with pen and grey ink, grey wash
on two separated sheets laid down on the upper part

250 x 203 mm (9^{13/16} x 8 in.)

PROVENANCE

From an album given by the artist to the monastery of the Padri Somaschi in Santa Maria della Salute, Venice; Count Leopold Cicognara; Antonio Canova; his stepbrother Monsignor Giovanni Battista Sartori-Canova; Francesco Pesaro, Venice; sold by him to Edward Cheney, Badger Hall, Shropshire (L. 444); in 1842, to his stepbrother Col Alfred Capel-Cure, Blake Hall, Essex; sold by him at Sotheby's, April 29th, 1885, part of lot 1024; bought £11 by Parsons & Sons, London, who dismantled the albums; Savile Gallery, London, 1928; Agnew's London; Christie's New York, January 24th, 2001, lot 56.

These studies of male heads assembled on one sheet are part of a series of drawings formerly part of an album. Spontaneous and imaginary, they are not necessarily preparatory for specific figures, although they correspond completely to Tiepolo's repertoire



and his frescoes and easel paintings are full of very similar physiognomies. These studies were probably assembled into albums by the artist himself, who intended to use them as image directories or simply for pleasure. These works have an inimitable graphic and visual quality and show the extraordinary ability of the artist, who, beginning from his own stereotypes, was able to decline them infinitely without ever tiring. With disconcerting facility he renewed the representation of all mythological, biblical and literary characters: with his pen and brush he promoted old men, orientals, queens, virgins and saints to the rank of supernatural heroes and treated them with the same imagination and the same inspiration that he treated his architectural caprices.

These studies never ceased to surprise by their incredible modernity, by intuition of shadow and light and the fluidity that characterise them all. The graphic mastery that they display anticipated not only the nineteenth century, but they already went ahead the twentieth century

Prior to his departure for Madrid in 1762, Giovanni Battista Tiepolo entrusted this album among many others to his son Giovanni Maria, priest of the Santa Maria della Salute. Professor Knox dated this series of studies to the 1760s (G Knox, *Tiepolo, A Bicentenary Exhibition, 1770-1970*, exh. cat., Fogg Art Museum, 1970, no. 93). Other studies of heads from this album, all the same size, were sold at Christie's in London on 10 April 1993, lot 138 and in New York on 30 January 1998, lot 128-129.

22 GIUSEPPE ANGELI

Venezia 1712 - 1798

Head of a Man in a Fur Cap

Pastel on paper, laid down on canvas
440 x 351 mm (17 1/4 x 13 7/8 in.)

The pastel is closely connected to an invention of Giovan Battista Piazzetta, which is demonstrated by a drawing in the Pinacoteca Estense, Modena, and was also used by Franz Xaver Junghwirth, plate 11 in *Character Heads* published in Monaco in 1753.⁶³ The same image was also used, albeit in reverse and with variations, by Teodoro Viero for one of his twelve *Capricious Heads*, published in Venice between the end of the sixth and the middle of the 1770s.⁶⁴

It is not sure, however, that in the present work Angeli made use of the aforementioned engraved models, as he was likely to have access to the works, both drawings and paintings, executed by Piazzetta himself, as he attended his workshop since his beginnings as a painter and in 1745, at the age of 33, became its director.

This rare example of the use of coloured chalks – the practice adopted by no other artist in the workshop of Piazzetta – has a particular stylistic congruence with the few other known pastels by Angeli. Two of them are in the Museo Correr in Venice, a *Santa Orante (Praying Saint)* and a *Saint James(?)*⁶⁵, as well as another *Saint James (or Saint Rock)*, attributed to the artist by the author of this notice and communicated to the owner in writing. They all correspond stylistically to the present sheet.

The works selected for comparison with the present *Head of a Man in a Fur Cap* have the same graphic and, particularly, picturesque style based on Angeli's personal interpretation of Piazzetta's language: graceful, tender and somewhat "sweetened" academicism, typical for a large part of his works, whose palette, evoking also that of Amigoni, has been beautifully defined by Rodolfo Pallucchini⁶⁶ as having "powdery silvery greys, washed out pinks and blues, with which Angeli enfeebles and enervates Piazzetta's *chiaroscuro* language."

It is reasonable to date this small pastel to the period following Piazzetta's death in 1754, that is to the new phase of the period in which Giuseppe Angeli was freeing himself from the bonds

of chiaroscuro, which imprison the shape enhancing its plastic value, in order to renovate his language with more modern Rococo terms. This is evident in the three paintings that decorate the ceiling of the Cancelleria of the Scuola Grande di San Rocco, executed the same year, as well as in other works of the same period or slightly later.⁶⁷

- 1 M.A. Chiari Moretto Wiel, *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, Venezia, 1996, n. 108.
- 2 Chiari Moretto Wiel, cit. num. 159.
- 3 F. Pedrocchi, *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, catalogo a cura di Terisio Pignatti, vol. I, Venezia, 1980, n.10-11.
- 4 R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venice-Rom, 1960, p. 159.
- 5 R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milan, 1996, t. II, fig. 235-237.

23 FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703 - 1770

Study for the Head of a Young Girl in three-quarter back profile, with hands joined

Red chalk and stumping, white chalk, traces of black chalk
 Inscribed *F. Boucher* upper left
 Inscribed 6820. *dub* on the verso
 312 x 229 mm (12 ¼ x 9 in.)

Full of nearly tangible emotion, this extraordinary representation of a praying girl, seen almost from the back, raises an interesting issue: it immediately evokes Boucher by the style and subject, but on a second thought, it bewilders by its monumentality and reserve, which are rarely found in the works of this painter. Alastair Laing, although he had not seen the drawing, rejected the proposed attribution and suggested names of his subordinated students, for example, Saint-Quentin. Françoise Joulie, on the other hand, upon examining the drawing, supported the attribution to Boucher. We thank them both for their availability and we are most grateful to Françoise Joulie for her precious help in preparation of this notice.

From the late 1740s and under the influence of Madame de Pompadour, the painter, who had usually been keen on romantic mythology and libertine pastorals, began to treat religious subjects. This provoked two kinds of reactions: some, like Diderot, found that his Virgins were “charming little minxes” and his angels “lewd little satires”;⁶⁸ others, however, appreciated the realism and simplicity of his works. Thus, Antoine Bret in his obituary of Boucher wrote: “Dans le nombre de Tableaux de dévotion qu’il a faits, la Nativité & le sujet le plus simple et gracieux des Saintes Familles sont les objets qu’il a choisis le plus souvent parce qu’ils ne l’éloignaient ni des grâces, ni de la beauté qu’il aimait à peindre &, et qu’il retrouvait aisément dans la figure de la Vierge & dans celle de l’Enfant.”⁶⁹ (In a number of devotional paintings that he produced, the Nativity and the simplest and most gracious subject of the Holy Family are the items that he selected most often because they separated him neither from graces nor from beauty that he loved to paint and that he easily found in the figures of the Virgin and the Child.) Referring to the Nativity and the Holy Family, the author intended the two works that Boucher painted for Madame de Pompadour – the *Light of the world* (Lyon, Musée des Beaux-Arts) and *The Rest on the Flight into Egypt* (St. Petersburg, Hermitage Museum) – but his remark



can also be perfectly applied to the present drawing that possesses the simplicity and grace evoked by Bret.

The curve of the girl’s neck, the beauty of the round and tender profile and of the supple nape, caressed by a few delicate strands escaped from her upswept hairdo, the hands, both long and roundish, – are all characteristic elements of ideal beauty according to François Boucher. Yet the present drawing has nothing in common with the representations of young beauties then in vogue that Boucher multiplied for commercial purposes and that his engravers and students, including Saint-Quentin and Huet, popularised. Usually coloured in pastel, these models were portrayed frontally to make their pretty face and other attractions clearly visible. The present young girl in prayer is not exactly an independent study but it may possibly be considered in the context of a religious painting, that of a Nativity or an Adoration for example. It could also be a study for an Education of the Virgin: very young Virgin, almost a child, is learning to read with St. Anne.⁷⁰ The light, cleverly laid with white chalk, seems to be radiating from a point that is facing the girl, which reinforces the idea that the study was thought as part of a subject and a composition. With regard to dating the present work, its religious theme provides a *terminus post quem*: it seems impossible to date it before 1748, when Boucher began his first work on religious subject *The Light of the World*, commissioned for the château de Bellevue and finished in 1750. In the matter of style, the sheet – with its large and round graphic manner, yet very refined thanks to the sophisticated combination of red chalk, stumping, and highlights in black chalk – is very close to certain studies from the late 1740s and the following decade. We can also mention the *Study for a Boy* (Fig. 1) in the British Museum, London, related to *The Mysterious Basket* (1748, Australia, National Gallery of Victoria). This drawing, although mostly drawn in black chalk, with a little red chalk and

white highlights, offers the same combination of roundness and determination of strokes.

Furthermore, as noted by Françoise Joulie during her visual examination of the work, the influence of Abraham Bloemaert in our drawing is obvious. During his journey to Italy (1728-1731), Boucher indeed studied, copied and engraved dozens of drawings by this Dutch master in his *Livre d'Etude d'après les Dessins originaux de Blomart*. With its technique of red chalk, white highlights and traces of black chalk, but particularly with round cheeks, bulging nose, slight puffiness under the eyes and very feminine chignon, the drawing undoubtedly recalls the type of numerous studies of women drawn by Bloemaert and engraved by his son Frederik in his *Tekenboek*. Françoise Joulie, who had studied the connection between Boucher and Northern painters and the resurgence of the elements borrowed from Bloemaert in the works that Boucher created after his journey, provided for comparison a study for a *Girl with Urn*, in the Albertina (inv. 14271). In this drawing (Fig. 2), dating from the 1750s, Boucher drew his inspiration from a model by Bloemaert and used it, albeit making it look a little older, in his *Light of the World*. This confirms that in the process of creation of his first works on religious subjects, Boucher returned to the models studied by the Northern artists. The predominant use of red chalk in the present drawing, rarely employed by the artist for this kind of figure studies, can also be perfectly explained by its reference to Bloemaert.

This young girl can be found in no painting by Boucher, but her figure, exactly like in the drawing in the Albertina, may have evolved to serve as a reference in later works. Thus, a young girl seen from the back with her hands joined, but wearing a scarf, appears in the *Presentation of Jesus in the Temple*, composition of 1770 explored in three drawings: one is in the Louvre⁷¹ (RF 24751), another in Cleveland⁷² (No. 25.1005), and the other went on sale in 1788⁷³. The present drawing certainly dates to a much earlier period, but we can suppose that the young girl with a scarf is a resurgence of the same element.

Whatever the destination, this unpublished sheet is among the finest works by the artist and due to its extraordinary graphic quality it is highly improbable that it was executed by a follower. This quality demonstrates Boucher's capacity to meet the demand for religious paintings and illustrates this process: the religious figures continue to belong physically to the register of pastorals, but the painter knows how to breathe into them reserve and new gravity appropriate for the subjects. According to Françoise Joulie, this approach is entirely consistent with quietism and Salesian spirit that marked the French religious life in the seventeenth and eighteenth centuries. This three-quarter back profile emanates the feeling of a superior and serene beauty, in flesh and bone, but neither erotic nor voluptuous. Boucher treats it with striking sincerity, which can also be observed in a small drawing in the Albertina (inv. 12187) representing a woman wearing a veil (Fig. 3). Full of typically French grace and freshness but also imbued with a new depth, this sheet shows exactly how Boucher as a great artist was able to renew his own repertoire in order to confront himself, with intelligence and sensitivity, to religious painting.

1 *Œuvres de Denis Diderot, Salons*, vol. I, Paris, J.L.J. Brière, 1821, p. 116.

2 Antoine Bret, "Eloge de M. Boucher", in *Le Nécrologe des Hommes Célèbres de France* by une Société de Gens de Lettres, vol. IV, p. 47-70, Paris, 1771.

3 In this scene, the Virgin's face was almost always illuminated, but her hands were usually not joined. Yet, it is the case of certain works,

such as, for example, in the painting by Jean Jouvenet for the priory de Longpré (today in Haramont in the church of Saint-Clément). The irregularity in imagery here was most certainly dictated by the commission that wanted to put an accent on the educative mission of the order of nuns.

4 This drawing comes from provient de la vente après décès du peintre 18 février-9 mars 1771, n° 81.

5 Ce dessin provient de la vente Blondel d'Azincourt, 18 avril 1770, n° 61.

6 Françoise Joulie signale en effet une troisième étude dans la vente Chariot du 28 janvier 1788, lot 128, à la plume et encre, avec des lavis bistre et à la sanguine, et décrite dans le catalogue de la vente comme étant exécutée "dans le stile de Rembrandt" (*François Boucher, fragments d'une vision du monde*, Somogy, 2013, p. 266, n° 93).

24 FRANÇOIS JÉRÔME CHANTEREAU

Paris between 1710 and 1715 - 1757

Two Frolicking Spaniels

Black, red, and white chalk, stumping
225 x 176 mm (8 7/8 x 6 7/8 in.)



This delightful little drawing is attributed to François Jérôme Chantereau, who was keen on the technique *aux trois crayons* which he inherited from his spiritual master Watteau, but who also had a particular liking for depicting dogs that we find in many of his paintings. A perfect example of a *petit maître*, Chantereau was never forgotten, and his works, albeit quite rare, appear in a number of collections of the eighteenth and nineteenth centuries. Paignon-Dijonval, for example, possessed a fair number⁷⁴ of them (lots 3844 – 3849 in the inventory prepared by M. Bénard in 1810), while Philippe de Chennevières had at least four.⁷⁵

Brought up by Rey⁷⁶ among the followers of Watteau and then mentioned by Ananoff⁷⁷ among one of the “cent petits maîtres à connaître”, Chantereau had not been truly studied until the 1970s. On the basis of the drawings purchased by the Count Carl-Gustav Tessin in 1741 (now in Stockholm), Per Bjurström attempted to put together a catalogue raisonné which contained 27 pieces.⁷⁸ Around the same period, Pierre Rosenberg dedicated two notices to the artist.⁷⁹ Besides the Stockholm group of drawings, Per Bjurström also included five drawings in the Louvre’s collection and a few other sheets in the French museums of Dijon, Marseille, and Rennes, as well as in the European museums of Munich and Rotterdam. In 2007, Pierre Rosenberg added to this small corpus a group of male academies from the Prado and, on the occasion, published the delightful *Banquet à la chandelle* (Musée des Beaux-Arts, Strasbourg), hitherto unpublished.⁸⁰ The market offers other opportunities for rediscovery of which our *Two Frolicking Spaniels* is a very good example. Chantereau was mainly an art merchant, which probably explains his eclecticism and different sources of influence that can be seen in his paintings and drawings.

However, the sparkling appearance and soft and gentle brush strokes can be observed on most of his drawings and are clearly his particular traits. So is the artist’s attraction to everyday life whose scenes he rapidly sketched as if he were stealing them passing by. He particularly loved to sketch men playing dice, drowsing tramps, donkeys, dogs, chubby children... The influence of Flemish school is apparent in his line that strives to make surfaces glitter and sculpt the shape through light with the help of white highlights.

- 1 M. Bénard, *Cabinet de M. Paignon-Dijonval*, Paris, Madame Huzard, 1810, lots 3844 through 3849.
- 2 Louis-Antoine Prat, Laurence Lhinarès, *La collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français*, Paris, Musée du Louvre Editions/ ENSBA, 2007, p. 528, n. 1226-1229.
- 3 R. Rey, *Quelques satellites de Watteau*, Paris, 1931, p. 159 – 183.
- 4 A. Ananoff, “Les cent petits maîtres qu’il faut connaître”, *Connaissance des arts*, n. 148, 1964, p. 65.
- 5 Per Bjurström, “François-Jérôme Chantereau, dessinateur”, *Revue de l’art*, 1971, n. 14.
- 6 Pierre Rosenberg, “Dessins du Nationalmuseum de Stockholm”, *Revue de l’Art*, n. 11, 1970, p. 100-101; *French Master Drawings of the 17th and 18th centuries. Dessins français du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, Toronto and other venues, 1972, exhibition catalogue, n. 25, illustrated.
- 7 Pierre Rosenberg, “Ni Bencovitch, ni Restout, mais Chantereau”, *Artibus et historiae an art anthology*, n. 55, Vienna, Cracow, 2007, p. 173 – 178

25 JEAN-BAPTISTE GREUZE

Tournus 1725 - Paris 1805

Domestic Scene

Brush, brown and grey ink over traces of black chalk
352 x 273 mm (13 7/8 x 10 3/4 in.)

“What can I say of ... these drawings? That is where Greuze truly shows himself to be a man of genius.”⁸¹ Diderot’s comments of the 1769 Salon no longer expressed the same admiration for Greuze as in previous years, particularly because of the affair of *Septimius Severus reproaching his son Caracalla with Having Wished to*



Assassinate Him in the Wilds of Scotland. He was disappointed by the vanity of the “totally impossible person”. Trained in Lyon, then pupil of Natoire, Greuze was admitted to the Academy in 1755 as an *agrégé*, or associate, in the category of “painter of genre scenes.” An excellent portraitist and in a certain way creator of a new genre, that of moralizing painting, he however aspired to enter the Academy as a history painter. Yet the reception piece that he presented in 1769 was widely criticized as unworthy of the artist, yet accepted into the Academy as a genre painter. To demonstrate his disapproval, Greuze suspended his Salon participation until 1800. His strong personality did not prevent him from retaining major patrons and benefactors all along his career, such as Jean de Jullienne, Lalive de Jully, le Duc de Choiseul, and the Empress Catherine II of Russia.

Despite this disappointment, Greuze continued to be successful, especially with his drawings. His character heads and figure studies in red chalk were not the only ones appreciated by the public. His late sheets, like the present, drawn with brush and grey and brown wash, reveal a great freedom and excellent confidence of brush strokes that compelled admiration from that time on. We can compare the present drawing to two sheets from the Musée de Beaux Arts in Lille, preparatory to his diptych *The Father’s Curse* representing *The Ungrateful Son* and *The Punished Son* (both in Paris at the Louvre, 1777-1778). The influence of the Northern schools, especially Dutch artists, is felt strongly in his work. It is expressed in his painting by the choice of domestic and familiar subjects and by treatment of materials and textiles, but is even more perceptible in his graphic manner which he would develop during that decade. The use of the brush and wash, the efficiency of strokes, the angularity of physiognomies and the extreme simplicity of expression betray Greuze’s assiduous study of Rembrandt and his pupils, whose works were so prized by Parisian collectors.

The subject of this drawing is impenetrable and there is no known

wn relating painting. A girl receives a sign of affection from an older man, probably her father, who embraces her. Is this a moment of consolation? Of forgiveness? Could this scene evoke a possible marriage? Although the expressions are very carefully executed, they do not provide a lot more information. The dog on the chair, the symbol of fidelity, seems to suggest rather peaceful relations between the two main figures in the scene. This feeling is reinforced by the expression of serene satisfaction on the face of the woman standing at the back, slightly aside. The works by Greuze are always beautifully staged: theatrical gestures and harmony of expressions give the viewer the impression of breaking into a room and assisting a dramatic or crucial moment enacted by the protagonists. We can observe the hands of the girl, who brings her father's hands to her face in a caressing gesture, but keeps her thumb pressed against her chin. This little detail enhances the overall impression of tenderness that emanates from the scene enriching it with an even more subtle feeling, that of inwardness, of modesty. Greuze often used the hands of the figures to express their most profound emotions, the indefinable and uncontrollable surges that swept over them. It is difficult to decipher the exact subject of this drawing, however, affection and tenderness, serenity and appeasement descending over the characters are almost palpable.

- 1 Diderot, *Héros et martyrs, salons de 1769, 1771, 1775, 1781 ...*, Paris, Hermann, 1995, p. 93.

26 JEAN-BAPTISTE HUET

Paris 1745 - 1811

Evening: pastoral landscape with a shepherd and his dog leading a flock

Pen and black ink over black chalk and red chalk, grey wash and red chalk wash

Signed and dated *J.B. Huet 1790* in black ink, lower right

Large shield watermark

244 x 333 mm (9 ³/₈ x 13 ¹/₈ in.)

PROVENANCE

Alfred Beurdeley, Paris, (Lugt 421); his sale, Paris, Galerie Georges Petit, 13-15 March 1905, lot 105 (as *Le Retour du marché : un berger en veste rouge, coiffé d'un turban blanc, son bâton à la main, pousse devant lui un troupeau de bœufs, de moutons, de chèvres et un âne, traversant un site agreste. Composition inscrite dans un ovale simulant un œil-de-bœuf en pierre*, wrongly dated 1796), sold for 2.550 francs; William H. Crocker, San Francisco

BIBLIOGRAPHY

Cyrille Gabillot, *Les Huë: Jean-Baptiste et ses trois fils*, Paris, 1892, illustrated p. 17 (as *Le Soir*); Benjamin Couilleaux, *Jean Baptiste Huet, Le plaisir de la nature*, exhibition catalogue, Paris, Musée Cognac-Jay, 2016, p. 82, illustrated

Coming from a family of painters, Jean-Baptiste Huet was a precocious pupil. It is probably in the Louvre workshops – where according to Charles Blanc he was born and where his father Nicolas Huet had a workshop – that he met François Boucher as well as Jean-Baptiste Le Prince, with whom he developed a long-lasting master and pupil relationship that later turned into friendship. Around 1765 he participated in the decoration of the



sitting room of the engraver Gilles Demarteau's house under the aegis of Boucher and Jean-Honoré Fragonard. He was received at the Academy in July 1769 as an "animalist" with a work entitled *Dogue attaquant des oies (Mastiff Attacking Geese)*, which was still very influenced by Oudry's painting style that Diderot, putting these words into the mouth of the painter Saint-Quentin, still cited as an example in 1775: "The scene is charming and the composition is of great truth, all charms of art have been reunited. It is a priceless piece. Most artists of this genre are not worth his little finger."⁸² Huet exposed regularly at the Salon from 1769 to 1802.

This beautiful sheet relates, in reverse, to a composition representing *Evening*, the last in a series of four titled *The Times of the Day*. Huet treated the subject in four paintings which were exhibited at the Salon⁸³ in 1773 and which today seem to be dispersed. The series was reproduced around 1775 by Gilles Demarteau in black and red chalk, from original works that belonged to M. Nera.⁸⁴ According to Roux, under the pseudonym of M. Nera was hiding the daughter of the Dutch poet Van Haren. She was an eminent collector and possessed, among other works, drawings by Huet. The inscriptions on the engravings stated that the compositions of *Morning*, *Midday* and *Afternoon* were executed after the works of M. Nera's "cabinet", while that of *Evening* – after a work in M. Nera's "portfolio". Why making the distinction between the cabinet and the portfolio? Were the prints executed after the 1773 paintings or from drawings? That of *Evening* was likely made after a drawing. Moreover, at the 1775 Salon, Huet exhibited *Morning* and *Midday* (both 17 x 21 in.), and in 1777 - *Morning* and *Evening*, this time (both 2 ft. 4 in. x 2 ft. 8 in.). Therefore, the compositions had enjoyed a great success and needed to be repeated.

How can we situate our drawing within this production? The date 1790 and the fact that it is in reverse of the print exclude the hypothesis of a preparatory drawing. Although it does happen that certain Huet's drawings were signed and dated after their creation⁸⁵, here it is most likely a later autographed replica. *The Times of the Day* were greatly appreciated and extensively diffused by Demarteau's engravings, and it is no surprise that Huet returned to them a few years later, possibly upon the request of an amateur. Keeping the picturesque trompe-l'oeil effect of the stone edge, the artist changed its direction in order to try something different, or to emulate the engraving technique which appealed so much to the public following Louis-Marin Bonnet's technical progress and which was claiming to be able to compete with drawing. It should also be mentioned that the engraver had several drawings by Huet, including *Midday* and

Evening, which went on sale on 7 November 1793 as a set of 4 drawings (lot 38). One of them may have been the present drawing. A watercolour, of a less attractive technique, representing *Morning* went on sale in 1934 (Galerie Charpentier, 25 May 1934, lot 29, as *Le passage du gué (River Crossing)*), designed in the direction of engraving.

- 1 *Diderot, Héros et martyrs, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781 ...*, Hermann, Paris, 1995, 1775 Salon, p. 278.
- 2 1773 Salon, No. 119 – 122, “Le Matin, le Midi, l’Après-Dinée, le Soir: ces quatre tableaux ovales ont un pied de large sur 9 pouces de haut.”
- 3 These four engravings are reproduced in Gabillot, *Les Huët: Jean Baptiste et ses trois fils*, Paris, 1892, p. 11, 13, 15, 17.
- 4 Une *Étude de plante* was signed and dated twice, in 1767 and then in 1769 (London, Kate de Rothschild at Alan Jacobs Gallery, *Exhibition of Old Master Drawings*, 1984, No. 20); a drawing representing a dog is related to the one representing animals executed for Demarteau’s decoration, dated year III (1794-1795 of French Republican calendar) Metropolitan Museum, New York, 64.244.

27 PIETRO GIACOMO PALMIERI

Bologna 1737 - Turin 1804

A Man and his Horses at Rest, with a village in the distance

Pen and brown ink, brown wash

Signed *Palmierus In et Fecit.* lower left

326 x 404 mm (12 ¹³/₁₆ x 15 ¹⁵/₁₆ in.)



Trained at the Accademia Clementina in Bologna with Donato Creti and Ercole Graziani, Palmieri clearly studied the models of Bolognese schools there, but also the standards of Venetian landscapes like those by Marco Ricci, Giuseppe Zaïs and Francesco Zuccarelli. Around 1770, Palmieri moved to Parma which was then enjoying economic and cultural growth under the rule of Philip of Spain, Duke of Parma (House of Bourbon-Parma) and his secretary Guillaume du Tillot. The latter, who became Prime Minister in 1759, quickly noticed Palmieri and appointed him as professor of drawing in the Accademia di Belle Arti in Parma that was created, as well as the Museo d’Antichità, under his patronage. In 1773 Guillaume du Tillot fell into disgrace and returned to Paris. Palmieri followed him as a valet and began to execute drawn

copies after paintings and other works that belonged to du Tillot. In Paris, the Bolognese artist came into contact with the engraver Johann Georg Wille and the merchant Basan, and soon achieved considerable fame with his drawings imitating engravings. Collectors and amateurs of the time also appreciated his prints that were sold in his workshop near the Louvre and at such publishers as Isabey or Basan. The game of *aemulatio* between prints and drawings particularly concerned French artists at the time and was also explored by such Bolognese artists as Gandolfi. Therefore it found a particular echo in Palmieri, who gladly copied, produced pastiches for amateurs, drew splendid *tromp-l’œil* compositions and thrived on various influences. Despite his Parisian success, Palmieri undertook visits to England, Spain and Switzerland and then returned to Turin where he settled permanently. He brought with him the taste for a drawing as a finished and collectable work and added his concept of landscape which he forged together from the English, French and Nordic influences, acquired during his travels.

In the present drawing, it is not with prints that Palmieri seeks to compete. His manner therefore is more flexible, less hatched than in certain highly finished sheets. Here, the reference is Nicolaes Berchem (1634 - 1684), whose works Palmieri saw in Parisian collections but also in prints, such as those by Le Bas, for example. Dutch painting of the seventeenth century, very much in vogue among Parisian collectors during the second half of the eighteenth century, exerted its influence on the artist. Indeed, there are other sheets that reveal the artist’s keenness for using and reinterpreting the groups of figures and animals taken from the painted compositions by Berchem and other Dutch artists. A painting by Berchem in Copenhagen represents a horse in the foreground, with its gaze directed towards the viewer while the other one is grazing in the background, with a village in the distance. The cultivated and prolific artist clearly made a reference to this kind of composition. The dozing shepherd leaning on his elbow on a stone, seen from the back, is a figure taken from the Dutch painting that would cross the French eighteenth century: it can be found, among others, in the works by François Boucher and Jean-Baptiste-Marie Pierre. The horse, apart from its colouring, resembles the Friesian horses found in Holland and Spain at the time.

28 PIETRO FANCELLI

Bologna 1764 - 1850

Study of the Head of a Woman

Black chalk and stumping on grey paper

340 x 264 mm (13 ³/₈ x 10 ¹/₂ in.)

This study can be situated by its style and technique in the wake of the Gandolfi family in Bologna: black chalk and stumping, discrete but effective white highlights, and melancholic and elegant physiognomy of the woman belong to the manner of this family of artists; these characteristics were adopted by their many followers. The drawing must therefore be attributed to an artist working in Bologna in the late eighteenth century. One the followers of Gandolfi, Pietro Fancelli, about whom we know very little⁸⁶ despite the existence of his handwritten diary⁸⁷, seems to be the most likely author of this sheet. We would like to thank Donatella Biagi who simultaneously suggested the attribution to Fancelli.

The son of Petronio Fancelli, a scene painter that has been relatively forgotten, Pietro was formed in Venice with the portrait



painter Luigi Gallina and then at the Accademia Clementina in Bologna whose member he became in 1791. In 1804 he was appointed professor of drawing of the academy then reorganised into the Accademia Nazionale di Belle Arti. From his training with the father, he acquired the taste for theatre and all his life he continued working in stage designs and decorations. He did not limit himself to this activity, he also produced paintings and interior decorations, as evidenced by the hunting scenes that he executed for the villa Guerrini in 1797. Neither did he neglect religious subjects: his *Christ and the Three Maries on the way to Calvary* and *Christ Falling on the Way to Calvary* are in the Church of Santo Stefano in Bazzano and the latter subject reappears under his brush in the painting for the parochial church in Castelguelfo. In Faenza, there is his *St Francis Receiving Stigmata* in the church of San Francesco. There are other paintings by this artist that can be seen in the churches of Bologna. Fancelli often collaborated with the landscape painter Vincenzo Martinelli, upon whose death he conceived a project for his funerary monument.⁸⁸

A very small number of drawings by Fancelli are known, among which *Wisdom*⁸⁹, related with the figures painted in Signor Baravelli's house in via Tagliapestre in Bologna, and *Jason and Medea*, signed and dated 1784, in the Accademia di Belle Arti in Bologna. Both are stylistically distinctively close to our sheet. Among other drawings by the artist, we can also mention a representation of *Charity* (Schloss Fachsenfeld collection, cat. 785) related to a fresco in the Certosa di Bologna.⁹⁰ Finally, we must note three more studies that are very close to our drawing, all three in black chalk and stumping on the same type of paper, on sale in 1975 at Finarte (a *Study for Apollo* and a *Study of a Human Figure in Motion*) and in 1997 at the Gallery de Loës (an *Allegory of Time*).

Other graphic works that can be attributed to the artist are later

sheets in neoclassical tradition. The Dutch institute has two such projects for tombs which are very likely part of the commission that the artist received in 1801 for projects of several funerary monuments destined for the new cemetery built on the outskirts of Bologna.⁹¹

- 1 Two articles by Ombretta Bergomi were dedicated to Fancelli: "Alcune opere di Pietro Fancelli (1764 - 1850) e inediti documenti d'archivio", *Strenna storica bolognese*, Bologna, 2009, 59.2009, p. 19-41; "Pietro Fancelli e Filippo Pedrini, figuristi nei 'paesi' di Vincenzo Martinelli", *Il carrobbio*, Bologna, 1988, 14.1988, p. 19-28.
- 2 *Memoria di lavori di pittura*, Bologna, Biblioteca Comunale, MS n° B3365, n. 170.
- 3 *Apollo*, June 1972.
- 4 Colnaghi, exhibition catalogue, New York, 6 – 30 May 1992; London, 1 – 10 July 1992, n. 46.
- 5 Ch. Thiem, *Disegni di artisti bolognesi dal seicento all'Ottocento della collezione Schloss Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart, Bologna, 1983, p. 166 – 167, n. 100, illustrated.
- 6 See the article by Antonio Matteucci, "Monumenti funebri d'eta napoleonica alla Certosa di Bologna", *Psicon*, Centro Studi di architettura, Ouroboros, 1975, 2.1975, 4, p. 71-78.

29 ALEXANDRE JEAN NOËL

Brie-Comte-Robert 1752 - Paris 1834

Shipwreck off a Rocky Coast

Gouache on paper

Signed Noël lower left

446 x 710 mm (17 ⁹/₁₆ x 27 ¹⁵/₁₆ in.)



Although Alexandre Jean Noël is acknowledged to be a pupil of Jacques Augustin Sylvestre, he has been also traditionally considered as a pupil of Joseph Vernet. This consideration is based on the influence of the 'painter of the ports of France' that appears with absolute clarity in Noël's work. Noël not only specialized in seascapes like Vernet, but he also possessed the same remarkable ability of painting the scenes of storms and shipwrecks, which inspired Diderot to write: "The marines of Vernet, offering all kinds of incidents and scenes, are for me as much history paintings as the Seven Sacraments of Poussin."⁹² Moreover, the manner in which Noël represents the sensation of wind and waves and the feeling of fear and panic is directly inherited from Vernet. Aged sixteen, Noël accompanied Father Jean Chappe d'Auteroche on an expedition to South America,

from where he returned with thirty ethnographic drawings of particular interest, which are now in the Louvre. One of them depicts the funeral of Chappe d'Aueroche who died in California. The artist also made a journey to Spain and Portugal in 1780, at the same time as Pillement. He produced a number of topographical views, including those of the Iberian coasts. This gouache, of a considerable size and in perfect condition, is painted in the best vein of this artist, who was an expert in marine gouache on paper, but also particularly gifted for scenes of storms and night views. As the ship is sinking, with the red flag hoisted⁹³, its crew and passengers are boarding the boats trying to reach the coast, while alarmed inhabitants are rushing with ropes to rescue the survivors whose boats are at risk of being smashed against the rocks. Noël splendidly masters the science of the composition and colour. The metallic blue hue that dominates the scene is enlivened with vivid strokes of white gouache used to depict the light reflected on the foam, the sails of the ship, and the buildings in the harbour. One cannot help admiring, as did the viewers of Paris Salons where Noël participated regularly, the well-controlled scene of a hostile and domineering nature against which all men are impotent. In the second half of the eighteenth century, the representation of storms and shipwrecks became more frequent in the works of Joseph Vernet, Adrien Manglard, Jean-Baptiste Pillement, Charles Lacroix de Marseille, and Noël himself. Offering the viewer a true performance, these scenes reflected the historic reality of long voyages and the risks they presented, and at the same time manifested, in philosophical terms, the futility of reason before the force of nature and the aesthetics of fear.

- 1 P. Vernière, éd., *Diderot, œuvres esthétiques*, 1965, p. 726.
- 2 The red flag raised on the top-mast is a signal of distress or discomfort, as listed in *Dictionnaire de la marine française* by Charles Romme (Paris, Barrois l'Aîné, 1792) under the entry "Incommodité".

30 FERDINAND BOURJOT

Paris 1768 - 1838

The Coronation of the Doge of Genoa Michelangelo Cambiaso in the Palazzo Ducale on 6 February 1792

Pen with black ink and grey wash
 Inscribed *D'après nature Par Ferdinand Bourjot Arch.te français.*
 on the mount
 297 x 425 mm (11 ¹³/₁₆ x 16 ⁹/₁₆ in)

An architect, as well as landscape and architecture designer, Ferdinand Bourjot was likely a pupil of David. After his training as an architect, he made a career as an engineer and architect of the Republic of Genoa in the 1790s. When he returned to France, he participated in various competitions for public buildings, such as the construction of the national savings bank Caisse d'Escompte in Paris, the Grand Théâtre de Lyon and the completion of the Palais des États de Bourgogne in Dijon. Little is known about this artist, except for a few drawings most of which are architectural views. The National Library of France has two engravings after his drawings. The Musée Rolin in Autun has six washes in China ink of the city's monuments that were exhibited at the Salon in 1838. At the time the artist was working on the *Description historique et vue pittoresque...des monuments...d'Autun* which, although announced in a prospectus of 1831, never appeared. Moreover, the Musée des



Beaux-Arts in Dijon possesses some fine examples of the artist's work, among which is an impressive watercolour of *La Baie d'une ville italienne* (*The Bay of a City in Italy*, probably Genoa), and the Musée Magnin has a very interesting representation of a forge (cat 1939 no 100). The Musée de Beaux-Arts in Lyon houses a view of *l'Entrée du cloître du Palais Saint-Pierre* (*Entrance of the Cloister of the Palais Saint-Pierre*). A few skilful representations of Versailles and Fontainebleau are also known. Bourjot seems to have travelled to distant countries, as there exist a drawing of the bridge of Auska, near the Hungarian border (Paris, private collection, brown and grey wash) as well as a *Paysage de l'Inde animé de personnage*, signed at the bottom left (art market).

The present drawing in its original mount is dated to the youth of the artist when he was in Genoa. The coronation of the Doge Michelangelo Cambiaso (Genoa, 1738-1813) was held, as according to the custom, for two consecutive days: a grand Mass performed in the San Lorenzo Cathedral, then the coronation itself in the Hall of the great Council of the Doge's Palace on 6 February 1792 in the presence of "Serenissimi Collegi, della Nobiltà d'ambo i sessi, e di altri qualificati personaggi" (Serene Confreres, the nobility of both sexes, and other eminent men).⁹⁴ By using grey wash, as was his usual habit, Bourjot displayed his exceptional artistic talent in the treatment of architecture to which he adeptly brings prominence through the intelligent use of light. He exaggerates the size of the room compared to that of the characters in order to magnify the solemn nature of the ceremony and give it a nearly sacred dimension. Although Bourjot was primarily an architect, and therefore attentive to the descriptive accuracy, he did not disregard sensitivity, and his drawings were never quite devoid of great Romanticism, which is expressed, above all else, by the light and the picturesqueness, "the heritage of a vedutista and a follower of Piranesi" in the words of André Strasberg.

1 "Avvisi", 11 February 1792, no 6

31 SAVERIO DELLA GATTA

Active in Naples between 1777 and 1827

View of the bay of Naples

Gouache on paper
 Signed and dated *Saverio della Gatta 1803* lower right
 379 x 669 mm (14 ⁷/₈ x 27 ¹/₈ in.)



No newcomer to Naples failed to be surprised or even stunned by this anything but common city. Whether they chose to arrive by the ancient Appian Way or by the modern road, taken by Goethe and described in 1817 by Marien Vasi in his *Itinéraire instructif de Rome à Naples ou Description générale des monumens*,⁹⁵ or else by sea, they could not miss the mesmerizing view of the bay. This is how Goethe described his first impression of Naples: “The atmosphere was perfectly clear and bright as we approached Naples; and we now found ourselves, in truth, in quite another world. The houses, with flat roofs, at once bespeak a different climate. Inside, perhaps, they may not be very comfortable. Every one is in the streets, or sitting in the sun as long as it shines. ... Naples at first sight leaves a free, cheerful, and lively impression. Numberless beings are passing and repassing each other: the king is gone hunting, the queen *promising*; and so things could not be better.”⁹⁶ The city, whose population had reached by then about 400,000 people, placing it just behind London and Paris, was a true cultural capital that abounded in theatres, concerts, balls, operas, ancient sites, and receptions of all kinds, which, in the words of Stendhal, relegated other Italian cities to mere provincial status. The city’s liveliness was thus described by Marien Vasi: “singing of some and crying of others going to town or returning in a band, the noises of carriages, sedan chairs and cabriolets ... the cacophony outdoors, the clattering indoors ... judging by the surrounding motion and bustle, one would think that it is a day of an extraordinary celebration: however the same turmoil occurs every day from dawn to dusk; and this gives us an idea of a people that is like no other in Europe.”

It is this extraordinary liveliness that Saverio Della Gatta generally described in his gouaches. From the eighteenth century, the visitors, attracted by the picturesque and ancient excavations, had increased in number and it is for them that the art of Neapolitan gouache was developing, of which Della Gatta became one of the masters after a first apprenticeship with the painter Giacomo Cestaro. They were highly prized among the followers of the Grand Tour, mainly English, which is evidenced by the fair number of such works in British collections. A great vedutista, Saverio Della Gatta was also rather influenced by Jacob Philip Hackert, much admired by the British and German visitors, and by Pierre-Jacques Volaire, also known as le chevalier Volaire; like them, the artist depicted the Neapolitan landscapes but he also introduced, with great refinement, the scenes of the city life, its dances, and colourful traditions.

Yet it is not this aspect of the city that he chose to depict in this gouache, ranking among his finest works. Indeed, city visitors, whether newcomers or inhabitants, could remove themselves from the turmoil of the city streets by going, like the figures in this scene, uphill to the Certosa di San Martino or even further up to Castel Sant’Elmo and from these calm promontories, admire the incredible panorama which opened to their view. Here,

a Carthusian monk dressed in white is describing the panorama to two foreign visitors. With a remarkable sense of poetry and atmosphere Della Gatta succeeded in conveying the exceptional view that the immense bay of the city of Naples has to offer.

- 1 This road passed through Albano, Gensano, Mesa, Gaeta, Sant’Agata, Capoa and here met Vesuvius “on the right”, according to Goethe’s description.
- 2 Goethe, *Œuvres, vol IX. Voyage en Suisse et en Italie*, Paris, L. Hachette, 1862, p. 233; translated by Alexander James William Morrison.

32 GIOVANNI DEMIN

Belluno 1786 - Tarzo 1859

Fight of the Spartan Women

Pen and brown ink, brown and grey wash
Signed *Giovanni De Min* in brown ink, lower right
566 x 686 mm (22 1/4 x 27 1/16 in.)



Giovanni De Min or Demin, coming from a modest family of Belluno, is one of the most interesting painters of the early Ottocento. Although some studies of Demin’s life and work have been conducted, he still remains little known. He was first a pupil of the Paduan Paolo Filippi, who sent him to study to the Academy of Venice where he became a pupil of Teodoro Matteini in 1803. He became friends with Francesco Hayez, and both were sent to Rome by the director of the Academy from 1808 to 1817 to improve their knowledge of art. There, he met the sculptor Canova and became one of his greatest admirers and collaborators.⁹⁷ It is him who executed the apostles in the Temple in Possagno, Canova’s grand architectural project performed at his own expense which he never saw completed in his lifetime. In 1817 Demin returned to Venice, and worked throughout the Veneto region on large decorations often depicting scenes from ancient history or religious scenes placed amidst beautiful skilfully mastered architectures: as an example we can cite the Council Hall of Palazzo Rosso in Belluno, the Town Hall in Belluno, Civica Aula Cenedese in Vittorio Veneto and the salons of Villa Gera in Conegliano (1837). There are a few beautiful sheets by the artist⁹⁸ in the Museo d’Arte in Padua, but none of them has the same degree of completion as ours, nor is equal in size. Almost always in pen and brown ink, and grey or brown wash, some of these sheets, in particular a *Medieval Scene; a knight carries away a fainted maiden* (Padua,

Museo Civico, inv. 1631), bear his signature clearly recognizable on our drawing.

This large drawing is connected with the fresco on the same subject which was commissioned by Gian Antonio Manzoni in August 1836 for his Villa Patt in Sedico, near Belluno (Fig.1). De Min set to work in September in order to produce preparatory projects. The present sheet is a presentation drawing which still presents significant differences from the final work. Another large preparatory drawing (650 x 1180 mm) squared for transfer seems to be the final project.⁹⁹

The scene represents Spartan girls receiving a reward for their skill in fighting. The subject is taken from "Solitudine", an ode by the poet Ludovico Savioli from his most famous work, *Amori*.¹⁰⁰ The Spartan girls were raised differently from the girls in Athens: they learnt to wrestle, to throw a javelin, music in the same way as boys, and developed strength and agility in order to later give birth to strong children who would in turn become vigorous soldiers. The fresco was very much praised: the novelty of the invention and the difficulty in treating a similar subject were mentioned on several occasions.¹⁰¹ It is indeed a rare theme. We can name as examples Jean-Jacques Le Barbier's *A Spartan Woman Giving a Shield to Her Son* (Portland Art Museum) and, from a later period, the famous painting by Degas *Young Spartans exercising* (National Gallery, London).

- 1 Giovanni Paludetti, *Giovanni De Min: 1786-1859*, Udine, 1959; *The Art Bulletin*, September 1985, vol. LXVII n. 3; Francesco Pellegrini, *Da Giovanni De Min a Emilio Greco. Disegni del Museo d'Arte secoli XIX-XX*, Padua, Il Poligrafo, 2005; Federico Piscopo, *Giovanni De Min pittore a Crespano e nella Pedemontana ai tempi di Monsignor Sartori Canova*, Crespano del Grappa, 2009.
- 2 Francesco Pellegrini, *op. cit.*, p. 73-80.
- 3 Adriano Cera, *Disegni, Aquarelli, tempere di artisti italiani dal 1770 ca. al 1830 ca.*, Bologna, Tipoarte, 2002, vol. 1, n. 12, private collection.
- 4 The commission is explained in detail by Giovanni Paludetti, *op. cit.*, p. 67-70.
- 5 For example by Francesco Beltrame, *Del pittore Giovanni Demin e de' suoi piu recenti affreschi, memoira letta all' ateneo di Treviso nella jornata del 23 luglio 1846*, Padua, 1847, p. 74.

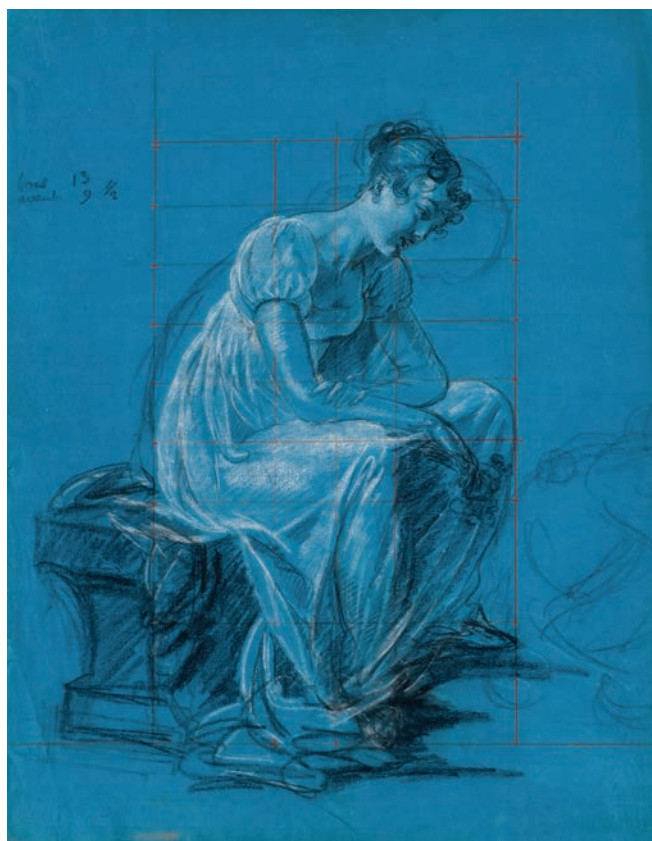
33 ANTOINE CHAZAL

Paris 1793 - 1854

A Woman Seated (recto); Portrait of a child (verso)

Black and white chalk on blue paper
595 x 460 mm (23 3/8 x 18 in.)

Antoine Chazal, a pupil of Spaendonck and like him a flower painter, developed a versatile talent nurtured by various opportunities that his craft offered. Putting his talent to the service of science, he produced numerous anatomical plates and medical illustration for the Académie de Médecine. The most striking among these are undoubtedly relating to the birth and caesarean section. He also produced palaeontology plates and in 1831, he succeeded Nicolas Huet at the Muséum d'Histoire Naturelle as a teacher of animal drawing. In 1840 he was appointed the Cabinet painter of flowers for Queen Marie-Amélie replacing Pierre-Joseph Redouté. The scientific aspect of his œuvre – which is significant in size and well known because it had been well preserved – gradually obscured for posterity his talent of a portraitist and of a landscape painter. His famous *Yucca*



Gloriosa earned him the praises of Baudelaire, who more than the superb technique appreciated its "profonde naïveté".¹⁰² The Salon booklets tell us about Chazal's production, as well as a notice that the artist wrote listing his works which was published by Philippe Nusbaumer in his book dedicated to the painter.¹⁰³ Unfortunately, only a small part of his work has been recovered. The young woman portrayed in this drawing, due to her natural pose as if depicted from life, may be someone from the intimate entourage of the painter or at least one of his friends. She is holding a bouquet of flowers and seems to be looking dreamingly at something that is only sketched with a few pencil strokes on the right side: a child, a dog or perhaps a cradle? The squaring marks suggest this is a project for a painting.

It may be a first thought for the portrait of a woman with her children as Chazal made several of such portraits, for example that of his most loyal customer and undoubtedly a friend Madame Rostan with her children (Paris, Salon 1853, No. 242). Chazal also portrayed members of the Lamy family with which his wife and he were very close. It may as well be simply a portrait of the artist's wife, Marie Françoise Augustine Chapitey, still young. The portrait of a boy on the verso (Fig. 1) might be that of their son Léon, who became a controller at the Banque de France, or their son Camille, who became a painter. As there is no other evidence, unfortunately we cannot but offer suggestions without any certainty. Highly decorative on the large blue sheet, the drawing is of the excellent quality that the French artists of the early nineteenth century developed by combining classic and vigorous strokes with a romantic sensitivity and expressiveness.

- 1 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, LCI/48, *Curiosités esthétiques* V.
- 2 Philippe Nusbaumer, *Antoine Chazal 1793 - 1854, Vie et Œuvre*, Nusbaumer éditeur, Le Pecq-sur-Seine, 2012.

34 ANTOINE BÉRANGER

Paris 1785 - Sèvres 1867

A Sleeping Family, recto; Study for Boughs and a Man, half-length

Pen and brown ink, and brown wash, heightened with white gouache on traces of black chalk
Inscribed *Antoine Béranger* lower left
212 x 286 mm (8 1/4 x 11 1/4 in.)



A painter on canvas and porcelain and an engraver, Antoine Béranger is mostly known for his work at the porcelain manufactory in Sèvres, in particular under the ambitious direction of Alexandre Brongniart. The latter, the son of a renowned architect and author of the *Traité des Arts Céramiques* (1844), indeed aimed at turning the manufactory into an establishment of great prestige by improving the process of manufacture and reorganizing its workshops, at the same time paying the utmost attention to artistic aspects. Brongniart chose the best artists for decoration and had them habitually work together on a project in order to use the best talents of each of them. Thus Béranger, like André Pierre Leguay and Pierre Nolasque Bergeret, specialized in painting figures under the artistic direction of François Antoine Gérard.

The technique of this drawing is typical of Béranger, who frequently used strong white highlights, like, for example, in the drawings of decorative elements preserved in the Cité de la Céramique in Sèvres. The aspect of this series of ornament drawings with very explicit contour lines and contrasting white heightening evoke a French and very classical tradition of drawing, whose origins probably be sought almost a century earlier, in Versailles, among such artists as Michel Corneille the Younger, but most particularly Louis Chéron and René Antoine Houasse. In the course of his work in Sèvres, Béranger specialized in the scenes from Antiquity, then in vogue and extensively used for services and precious vases, as for example the clock representing *The Greek Philosopher Anaximandre showing to his pupil Anaximenes how to use a gnomon* (Sèvres, Cité de la Céramique, MNC 16740). He was also entrusted with official subjects. Under the Empire, the manufactory worked on orders celebrating the important events of Napoleon's reign. He painted a scroll vase celebrating the arrival to Paris of the treasures seized during Napoleonic campaigns (Sèvres, Cité de la céramique, MNC 1823). Under the Restoration he obviously depicted the

members of the royal family, following the commissions that the manufactory received. Nonetheless Béranger also loved to paint and draw genre scenes. He regularly exhibited at the Salon from 1814 to 1840. A very graceful drawing representing *Children Playing Marbles* went on sale in 1993. It is very close to our sheet and demonstrates the artist's interest for every day and family life scenes. On our drawing, a small family seems to have just fallen asleep, after a restless night spent caring for a rotund baby who fell asleep graciously nestled against his mother with his nose tucked in her hair. This charming subject should not have been completely foreign to the artist, as he himself was father of four children, who in their turn became artists, albeit relatively amateurish. Antoine Béranger, whose works were always very elegant in his composition and draughtsmanship, is still little studied although he deserves to receive due attention.

35 CHARLES-LOUIS-FRANÇOIS QUINART

Valenciennes 1788 - 1848

Ruins of the Théâtre-Italien after the fire on 13 January 1838

Graphite and watercolour
Signed and dated *Quinart 1838*, lower left
660 x 984 mm (26 x 38 3/4 in.)

EXHIBITION

Paris, Salon in 1839, n. 1743 (*Suite de l'incendie du Théâtre-Italien*)



Little is known about Charles-Louis-François Quinart, sometimes called Quinart. In 1832, he was the pupil of Jacques-François Momal at the Academy in Valenciennes and French museums have some of his works: *Tancrede dans la forêt enchantée*¹⁰⁴, formerly in the collection of the Duke of Berry and later in that of Duke of Orléans in the Musée des Beaux-arts in Bordeaux; a historic landscape representing lost Tancred¹⁰⁵ in the Museum Quesnel-Morinière in Coutances; *La mort du duc d'Orléans* in the Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. His other works, historical views and landscapes, were exhibited at the Salons in Valenciennes and Cambrai and are listed in *Les Salons retrouvés. Éclats de la vie artistique dans la France du Nord, 1815 – 1848* (2 volumes, Calais, Dunkerque, Douai, 1993).

This watercolour of a large size and beautiful effect was exhibited at the Salon in 1838. It represents the ruins of the Théâtre-Italien after the fire on the night of 13 January 1838. The Italian players

had obtained this new theatre in 1780, which was built by the architect Heurtier between 1781 and 1783 on the site of the hotel Choiseul (Place Favart or Place des Italiens). A watercolour by Victor Jean Nicolle (Musée National des Châteaux de Rueil et de Bois Preau) offers precious evidence (preserves image) of the view of its neoclassical facade with six Ionic columns forming a peristyle. The theatre (location) was abandoned in 1797 and occupied intermittently by different production companies and then by Italian layers. On the night from 13 to 14 January 1838, after the performance of Mozart's *Don Giovanni*, a pipe from a radiator in the orchestra pit set the decoration warehouse on fire. The Italian theatre subsequently was moved to the Odeon and the Salle Favart was later reconstructed and given to the players of the Opéra Comique.

This event provided artists with a perfect site for the execution of picturesque studies, almost in the manner of Piranesi, but paradoxically only few these representations remain today. The Fondation Custodia has a painting on loan attributed to Isabey (fig. 1) representing the scene from a different point of view, while the Musée Carnavalet houses a drawing by Jean-Charles Geslin (CARD 10269).

If Quinart's figures are somewhat naïve, the ensemble forms a poetic image, with its remains of covered in paper interior walls, charred beams, solitary columns, staircases leading nowhere, ladders and catwalks. The tritely cloudy sky and the gentle and soft colours used by the artist provide contrast with the violence of the fire that has just taken place and can still be easily imagined. On the left, a little figure is making the artist or the viewer a mysterious sign, as if he wanted to make to be followed. Almost devoid of human presence except for a few scattered and busy silhouettes, the theatre is taken over by the strange and even supernatural calm that always succeeds grand disasters.

1 Exposé au Salon de 1819, n. 929.

2 Exposé au Salon de 1822, n° 1053.

36 AMBROISE-LOUIS GARNERAY

Paris 1783 - 1857

The Astrolabe caught in the Antarctic ice near Adélie Coast

Gouache on paper, laid down on canvas

Signed L. Garneray lower left

666 x 896 mm (26 1/4 x 35 1/4 in.)

A painter and a writer, but also a mariner in the Indian Ocean, a corsair of the crew of the famous privateer Robert Surcouf, as well as a prisoner on sinister English hulks, Ambroise Louis Garneray, the painter Jean-François Garneray's son, led an adventurous and exciting life, as is evidenced by his many writings. Autobiographical or inspired by his experiences, they sometimes exceed historical reality, but provide a lively insight into twenty years of his life during which his sole workshop was the deck of a ship. Following his release from the English hulk in 1814, he abandoned navigation for the life of a painter and his early paintings were immediately met with great success, which earned him the commission from Napoleon for a painting illustrating his return from the island of Elba, *La rencontre du brick l'Inconstant avec le brick français le Zéphir*¹⁰⁶ (Meeting of the brigantine Inconstant with the French brigantine Zephyr), now in the Musée de la Marine, Paris. The artist



whose marine experience has an irreplaceable value – “my life for it he was ... practically conversant with his subject,” as Herman Melville wrote about him – he confirmed the opinion of Theodore Gudin, a painter and mariner himself, according to which “To paint the sea one must have sailed. It is only after having lived the life of the people of the sea that a marine painter learns his art.”¹⁰⁷

This beautiful gouache illustrates one of the most dramatic and the most romantic moments of the expedition to the South Pole led by the great French explorer Jules Dumont d’Urville with two ships: the *Astrolabe*, formerly named *La Coquille* and renamed in homage of one of the famous *La Pérouse*’s ships, and the *Zélée*. During this expedition, Dumont d’Urville and his men were confronted with an impenetrable ice barrier on at least two occasions: first in February 1838 and then in January 1840. This crusade in the ice labyrinth was described almost hour by hour in the later published accounts of the expedition. On each of the occasions the corvettes had utmost difficulties finding their way out of these “ice islands” that were forming “a frightening mass carved up by narrow and winding channels.”¹⁰⁸ The *Astrolabe* and the *Zélée*, in constant danger of being crushed by the icebergs hemming the ships, were unable to advance with the wind dropped, but continued drifting forward and thus risked colliding with them.

In the present gouache Garneray likely depicted the second of these experiences: upon their arrival to the Antarctic in January 1840, the navigators reached unexplored lands below the Antarctic Circle, at a very small distance from the magnetic South Pole and from the Adélie Land that they were about to discover. Although Garneray did not participate in this expedition, like any mariner of the time, he took an avid interest in this adventure into the untamed regions of these barren lands. The artist must have read Dumont d’Urville’s accounts and drawn his inspiration from them to produce with skill and feeling “the effects of light and shade truly magical and startling”, the “enormous mountains of ice” “crossed by ravines or hollowed out by water,” and all this “spectacle” that was “once grand and terrifying.”¹⁰⁹ He managed particularly well to depict the danger that the crew was exposed to, trapped amidst ice in a crepuscular light that comes to replace the night in this part of the world at this time of the year. Far away in the dark, one can poorly distinguish the silhouette of the *Zélée*: the major concern of the captain was to lose sight of the corvette for too long on their journey through the ice.

Another version of this scene exists at the porcelain manufac-

tory in Sèvres proving the success of the present work, whose dramatic atmosphere was probably also influenced by the works by Louis Le Breton. Originally assistant surgeon of the expedition, Breton was appointed a painter and draughtsman for the Astrolabe following the death of the official painter Ernest Goupil.

- 1 Exhibited at the Musée Royal on 1 May 1831, at the Salon – in 1833.
- 2 Edmond Béraud (dir.), *Souvenirs du baron Gudin*, Plon-Nourrit Paris, 1921, p. 34.
- 3 Dumont d'Urville, *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes l'Astrolabe et la Zélée*, Paris, Gide, 1842, tome 8, p. 142.
- 4 Dumont d'Urville, *op.cit.*, p. 142, 143.

35 ROSA BONHEUR

Bordeaux 1822 - Thomery 1899

Charcoal Burners in the Forest

Charcoal, highlights in white chalk
Signed *Rosa Bonheur* lower left
500 x 648 mm (19 3/4 x 25 1/2 in.)

PROVENANCE

The workshop of Rosa Bonheur, Paris sale, 3 and 4 June 1900, lot 1104, *Les Charbonniers en forêt*, "drawing in pencil heightened with white" (wax seal of the sale of 1900, verso)



The daughter and pupil of eccentric Raymond Bonheur, raised in Saint-Simonian circles, Rosa Bonheur she was to live her life and her art in a highly personal manner. From her first appearance at the Paris Salon in 1841 she specialised in animal painting and representation of peasant life, and developed a smooth and precise touch, inspired by that of the Northern painters. She was awarded the Salon gold medal in 1848. The same year, she experienced a real success with her *Ploughing in the Nivernais*, commissioned by the State and purchased in 1849. Her fame rapidly spread abroad reaching England and the United States with *The Horse Fair* (1853). Successive English and American collectors owned it until 1887, when it was finally sold to Cornelius Vanderbilt for \$53,000, who offered it to the New York Metropolitan Museum the same year. Théophile Gautier spared no praise for Rosa Bonheur placing her "on a par with Paulus

Potter, this 'Raphael of the sheep'", whereas Baudelaire wrote regarding a painting of hers from the collection of M. Crabbe, that he found in it "a bonhomie serving as distinction."¹¹⁰ However, the generation of modernist painters was soon repelled by her painting of rustic subjects that was lacking political ambition, what Cezanne referred to as "excellent suborder" and "all horribly alike"¹¹¹ (about *Ploughing in the Nivernais*).

Yet Rosa Bonheur had a strong and free temperament. She did not get married but lived with her childhood friend Nathalie Micas, and later with Anna Klumpke, to whom she bequeathed all her property. She wore trousers thanks to a *permission du travestissement* (special permission from the police department to wear men's clothes), which enabled her to move around freely in animal fairs and slaughterhouses. Another extravagance of hers was that she owned numerous animals including a couple of lions.

Rosa Bonheur's drawings reveal the freedom of character which is less visible in her paintings with very controlled technique and on restricted subjects. Although devoid of ostentatious political message, this large sheet by the very choice of subject is a tribute to the hard life of men working the wood. Charcoal burners lived in the forest, and during the winter they prepared the wood they charred during the right season, that is from the end of winter to the following autumn. Living with their families in huts built of sticks covered with leaves and mud, they worked continuously preparing kilns, stacking up logs, controlling combustion and bagging up charcoal once it was ready.

As their work combined fire and night, charcoal burners had a special aura about them in the literature of the nineteenth century. Feared or despised, they inhabited the dark forests of the novels and short stories of this period. In order to give an example and to mention another woman who wore trousers, we can cite *Mauprat*, the novel by Georges Sand, in which the narrator evokes their "scattered huts" and "heaps of burning charcoal that the burners watch all night." Rosa Bonheur's drawing is as much devoid of political claims as of superstition; all she does here is act as an objective observer of a way of life.

- 1 Charles Baudelaire, *CŒuvres posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, "Catalogue de la collection de M. Crabbe", p. 259.
- 2 Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, Georges Crès, 1919, p. 115, 180.

Photographies
Alberto Ricci, Fondation Custodia (p. 98) et archives privées

Traductions des textes anglais
Marina Korobko et Jane MacAvock

Graphisme
Saverio Fontini

La photogravure et l'impression ont été réalisées par
Viol'Art Firenze – info@violart.it
Achévé d'imprimé à Florence en mars 2016





MARTY DE CAMBIAIRE
16 place Vendôme – Paris