

MARTY DE CAMBIAIRE





COUVERTURE:

Pierre Subleyras (1699-1749) et
Théodore Géricault (1791-1824)
Le Martyre de Saint Hippolyte



LE MARTYRE DE SAINT HIPPOLYTE

UN TABLEAU DE PIERRE SUBLEYRAS (1699-1749)
RETOUCHÉ PAR THÉODORE GÉRICault (1791-1824)

THE MARTYRDOM OF SAINT HIPPOLYTUS

A PAINTING BY PIERRE SUBLEYRAS (1699-1749)
REWORKED BY THÉODORE GÉRICault (1791-1824)

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

Marc et Maryse Aynard, Laurence Baron-Caligari, Jean-Luc et Cristina Baroni, Damien et Manuela Boquet, Bruno Chenique, Nicolas et Albertine Lesur, Saverio, Giulio et Viola Fontini, Lorraine Ouvrieu et Alberto Ricci.

Cet ouvrage accompagne l'exposition dossier, « *Le Martyre de saint Hippolyte*, un tableau de Pierre Subleyras (1699-1749) retouché par Théodore Géricault (1791-1824) » présentée 16 place Vendôme à Paris du mercredi 13 novembre au vendredi 22 novembre 2013, tous les jours de 10h à 19h, à l'exception du dimanche 17 novembre.

MARTY DE CAMBIAIRE
FINE ART

16 place Vendôme – 75001 Paris
Tél. +(33) 1 49 26 05 01 - info@bmcfineart.com

LE MARTYRE DE SAINT HIPPOLYTE

UN TABLEAU DE PIERRE SUBLEYRAS (1699-1749)
RETOUCHÉ PAR THÉODORE GÉRICault (1791-1824)

THE MARTYRDOM OF SAINT HIPPOLYTUS

A PAINTING BY PIERRE SUBLEYRAS (1699-1749)
REWORKED BY THÉODORE GÉRICault (1791-1824)

Catalogue rédigé par

Nicolas Lesur
Laurie Marty de Cambiaire

MARTY DE CAMBIAIRE
FINE ART

PIERRE SUBLEYRAS
Saint-Gilles-du-Gard 1699-1749 Rome

THÉODORE GÉRICAULT
Rouen 1791-1824 Paris

Le Martyre de saint Hippolyte
Huile sur toile
74,5 x 98,2 cm

The Martyrdom of Saint Hippolytus
Oil on canvas
29^{3/8} x 38^{5/8} in.

Historique

Probablement Rome, collection Charles-Joseph Natoire (1700-1777) ; probablement sa vente, Paris, 14 décembre 1778, n° 20, acquis 2 301 livres, peut-être par Hippolyte Félicité Raffard de Marcilly (1750-1791) ; peut-être par héritage à sa fille Marie Émilie Félicité Raffard de Marcilly (décédée le 6 juin 1862), épouse d'Armand Seguin (1765-23 janvier 1835) ; par héritage ou donation à leur fille Zoé Seguin (Sèvres, 1797-Calais, 1^{er} septembre 1877), épouse d'Adam Elmore (Brighton, 1784-Paris, 1849) ; par héritage à leur fils George House-Elmore (Londres, 21 juillet 1827-Calais, 7 février 1894), époux d'Élise Messe (12 mars 1829-15 juillet 1904) ; par héritage à leur fille Ellen Elmore (Calais, 3 septembre 1852-Calais, 16 juillet 1934) ; par héritage aux actuels propriétaires.

Provenance

Probably Rome, Charles-Joseph Natoire (1700-1777) collection; probably his sale, Paris, 14 December 1778, n° 20, purchased for 2301 livres, perhaps by Hippolyte Félicité Raffard de Marcilly (1750-1791); perhaps by descent to his daughter Félicité Raffard de Marcilly (died on 6 June 1862), spouse of Armand Séguin (1765 – 23 January 1835); by descent to their daughter Zoé Séguin (Sèvres, 1797 – Calais, 1 September 1877), spouse of Adam Elmore (Brighton, 1784 – Paris, 1849); by descent to their son George House-Elmore (London, 21 July 1827 – Calais 7 February 1894), spouse of Élise Messe (12 March 1829 – 15 July 1904); by descent to their daughter Ellen Elmore (Calais, 3 September 1852 – Calais, 16 July 1934), and by descent to the actual owners.



Bibliographie

Émile Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, vol. 4, t. VIII, Paris, Société de reproduction des dessins de maîtres, 1913, p. 47 ; Odette Arnaud, « Subleyras, 1699 à 1749 », dans Louis Dimier (dir.), *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, Paris, 1930, t. II, p. 49-92, n° 171 ; Michel Le Moël et Pierre Rosenberg, « La collection de tableaux du duc de Saint-Aignan et le catalogue de sa vente illustré par Gabriel de Saint-Aubin », dans *Revue de l'art*, n° 6, 1969, p. 61 ; Olivier Michel et Pierre Rosenberg, *Subleyras, 1699-1749*, catalogue de l'exposition Paris-Rome, 1987, Paris, RMN pour l'édition française, et Rome, Edizioni Carte Segrete pour l'édition italienne, 1987 (pagination identique), p. 155-157 ; Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. VII, « Regard social et politique : le séjour anglais et les heures de souffrance, documentation É. Raffy », Paris, Wildenstein Institute & Bibliothèque des arts, 1997, p. 21-23, reproduit p. 23, fig. 12 et 14 ; Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, Arthena, 2012, p. 533 ; Pierre Rosenberg et Nicolas Lesur, *Pierre Subleyras (1699-1749)*, « Cahiers du dessin français » n° 17, Paris, galerie de Bayser, 2013, p. 15.

Œuvres de Pierre Subleyras en rapport :

Un dessin préparant l'ensemble de la composition avec des variantes significatives.

Un dessin préparatoire pour la femme morte au premier plan à droite.

Un dessin préparatoire pour les deux hommes morts à gauche.

Une copie peinte conservée au ministère du Trésor à Rome.

Gravé à l'eau-forte par Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759).

Dessiné par Gabriel de Saint-Aubin dans son exemplaire du catalogue de la vente Natoire (Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, inv. Rés. Yd 129-8°).

Une réplique avec variantes conservée à Fontainebleau, musée et domaine national du Château, en dépôt du musée du Louvre, inv. 8002.

Une version inversée et plus petite de la composition passée en vente à plusieurs reprises entre 1786 et 1801 (perdue).

Bibliography

Émile Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, vol. 4, t. VIII, Paris, Société de reproduction des dessins de maîtres, 1913, p. 47; Odette Arnaud, "Subleyras, 1699 à 1749", in Louis Dimier (ed.), *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, Paris, 1930, t. II, pp. 49-92, n° 171; Michel Le Moël and Pierre Rosenberg, "La Collection de tableaux du duc de Saint-Aignan et le catalogue de sa vente illustré par Gabriel de Saint-Aubin", in *Revue de l'Art*, n° 6, 1969, p. 61; Olivier Michel and Pierre Rosenberg, *Subleyras. 1699-1749*, Paris-Rome exhibition catalogue, 1987, Paris, RMN for the French edition and Rome, edizioni Carte Segrete for the Italian edition, 1987 (same pagination), pp. 155-157; Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. VII, *Regard social et politique: le séjour anglais et les heures de souffrance, documentation É. Raffy*, Paris, Wildenstein Institute & Bibliothèque des arts, 1997, pp. 21-23, illustrated p. 23, figs. 12 & 14; Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, Arthena, 2012, p. 533; Pierre Rosenberg and Nicolas Lesur, *Pierre Subleyras (1699-1749)*, "Cahiers du dessin français n° 17", Paris, Galerie de Bayser ed., 2013, p. 15.

Related works:

A preparatory drawing for the whole composition with significant variations;

A preparatory drawing for the dead woman in the foreground right;

A preparatory drawing for the two dead men on the left;

A painted copy kept in the Ministry of Treasury in Rome;

Etched by Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759);

Sketched by Gabriel de Saint-Aubin in his copy of the Natoire sale catalogue (Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, inv. Rés. Yd 129-8°);

A replica with variations in Fontainebleau, musée et domaine national du château, on loan from the Louvre museum, inv. 8002;

A smaller version of the composition in reverse which appeared in several sales between 1786 and 1801 (now lost).



L'INVENTION DE SUBLEYRAS

Si la fête de saint Hippolyte est fixée au 13 août par le calendrier catholique, l'histoire de ce martyr des premiers temps de l'ère chrétienne demeure auréolée de légendes sur lesquelles les textes anciens ne s'accordent guère. La plus célèbre, celle que Subleyras a représentée, fait d'Hippolyte un soldat, gardien de saint Laurent, dont la fête se célèbre trois jours avant la sienne. Saint Hippolyte, à qui saint Laurent est confié après son premier interrogatoire, en devient le disciple et l'enterre avec l'aide du prêtre Justin. L'empereur Dèce l'apprend et le fait comparaître. L'interrogatoire est suivi de diverses tortures, puis le saint est confié au préfet Valérien, qui fait venir sa nourrice Concordia et les gens de sa maison. Concordia est battue avec des fouets plombés et meurt sous les coups. Les gens de la maison sont conduits hors les murs sur la voie Tiburtine et sont décapités, tandis qu'Hippolyte est attaché par les pieds à un cheval qui le traîne au sol.

Pierre Subleyras concentre les protagonistes de ce *Martyre de saint Hippolyte* en une seule scène réunissant, autour du corps du saint traîné par un cheval hors les murs, sa nourrice Concordia, morte, au premier plan à droite, les gens de sa maison figurés par les deux corps décapités à gauche, sous l'œil du préfet Valérien et de sa suite au second plan à gauche.

SUBLEYRAS' INVENTION

In the Catholic calendar the feast day of Saint Hippolytus falls on 13 August; however the story of this early Christian martyr remains steeped in different versions of a legend on which ancient sources diverge. According to the most famous one, illustrated by Subleyras, Hippolytus was a soldier, guardian of Saint Lawrence whose feast day is celebrated three days before his own. Saint Hippolytus, to whom Saint Lawrence was entrusted after his first cross-examination, became a disciple of the latter whom he buried with the help of Justin the Confessor. Upon hearing this, Emperor Decius summoned Hippolytus. The cross-examination was followed by various forms of torture, then the saint was referred to Prefect Valerian who summoned his nurse Concordia and his household. Concordia was beaten up with leaded whips and died as a result. The other members of the household were taken outside the city walls on via Tiburtina and beheaded while Hippolytus' feet were tied up to a horse which dragged him in its wake.

Pierre Subleyras brings together the protagonists of the *Martyrdom of Saint Hippolytus* within one single scene. The artist depicts them around the saint's body dragged by a horse out of the city walls: his nurse Concordia is shown dead to the right in the foreground, while his household is represented by two beheaded bodies to the left, lying under



Fig. 1 P. Subleyras, *Le Martyre de saint Hippolyte*, musée du Louvre (inv. 32923)



P. Subleyras, *Le Martyre de saint Hippolyte*



Fig. 2 P. Subleyras, *Deux corps étendus*, musée du Louvre (inv. 35042)



P. Subleyras, *Le Martyre de saint Hippolyte* (détail)

Comme à son habitude, Subleyras a préparé son œuvre par plusieurs études. Un dessin préparatoire d'ensemble (fig. 1¹) montre la composition déjà bien en place avec le bourreau à cheval levant son fouet au centre de la scène et les juges spectateurs du martyr à gauche au second plan, mais il présente quelques variantes : le corps d'Hippolyte et les deux chevaux ne sont pas disposés comme dans le tableau définitif et la nourrice Concordia n'apparaît pas à droite au premier plan. L'ange portant la palme du martyr possède un compagnon qui ne figurera pas dans notre version. Deux autres dessins préparent les figures isolées des compagnons du martyr de saint Hippolyte : les deux hommes décapités au pied du consul à gauche (fig. 2²) et la nourrice Concordia morte au premier plan (fig. 3³).

La datation de nombreuses œuvres de la courte carrière de Pierre Subleyras reste une question largement ouverte tant la manière du peintre paraît tôt acquise. Ici, on remarquera que la figure du juge barbu penché au-dessus du consul Valérien est très proche de l'un des disciples de *La Madeleine au pied du Christ chez Simon le Pharisien*, dit aussi *Le Repas chez Simon*, peint en 1737 pour le réfectoire du couvent de Santa Maria Nuova d'Asti près de Turin⁴. Une datation voisine peut d'autant plus volontiers être envisagée que la date du départ du duc de Saint-Aignan de Rome, l'automne 1740, forme un *terminus ante quem*.

La composition de ce *Martyre de saint Hippolyte* de Subleyras est en effet connue par deux versions légèrement différentes passées en vente publique au XVIII^e siècle à deux années d'intervalle. La

the eyes of Prefect Valerian and his retinue in the middle ground to the left.

Typically Subleyras worked on his composition by executing several preliminary studies. A general preparatory drawing¹ shows the composition already well established, with the executioner on a horse brandishing his whip at the centre of the martyrdom scene, while the judges are spectating the martyr on the left in the background. However this particular study shows a number of variations: Hippolytus' body and the two horses are not positioned as in the final painting, nor does his nurse Concordia lie in the foreground to the right. The angel holding the martyr's palm is flanked with a companion which has been removed in our version. Two other drawings are preparatory for the isolated figures of the martyr's companions: the two beheaded men lying at the feet of the consul to the left² and nurse and Concordia lying dead in the foreground³.

It is difficult to date many of Pierre Subleyras's works in his short career, for his style seems to have been established very early on. Here it is worth noting that the figure of the bearded judge leaning over Prefect Valerian is highly similar to one of the disciples in *Mary Magdalen washing Christ's Feet in the House of Simon*, also known as *In the House of Simon*, painted in 1737 for the refectory in the convent of Santa Maria nuova d'Asti near Turin⁴. A close date seems all the more plausible as the date of duc de Saint-Aignan's departure for Rome, in the autumn 1740, marks a *terminus ante quem*.

The composition of the present *Martyrdom of Saint Hippolytus* by Subleyras is in fact known through



Fig. 3 P. Subleyras, *Jeune femme étendue sur le dos*, Musée du Louvre (inv. 35034)



P. Subleyras, *Le Martyre de saint Hippolyte* (détail)

première est celle qui figure sous le n° 44 dans le catalogue de la vente après décès du duc de Saint-Aignan (1684-1776)⁵, le 17 juin 1776. La seconde figure sous le n° 20 du catalogue de la vente après décès de Charles-Joseph Natoire (1700-1777), le 14 décembre 1778⁶. Toutes deux (fig. 4 et fig. 5) ont été dessinées par Gabriel de Saint-Aubin dans ses exemplaires des catalogues de vente. Ces croquis, comme souvent précieux, permettent d'assurer qu'il s'agit de deux compositions différentes. Dans l'exemplaire Saint-Aignan, deux anges portent les palmes du martyr en haut à droite, tandis qu'un seul figure dans la version Natoire, tourné vers le saint. L'examen des tableaux montre également des divergences dans les détails qui, en tant que telles, ne pouvaient apparaître dans les petits croquis de Saint-Aubin, en particulier dans les drapés et la position du corps de la nourrice dont la main est aussi légèrement refermée dans la version Natoire. L'exemplaire Saint-Aignan, acquis pour les collections royales en 1776, est conservé au château de Fontainebleau en dépôt du musée du Louvre depuis 1904 (fig. 6)⁷. La version de la composition présentée ici correspond à celle de la vente Natoire telle qu'elle a été dessinée par Gabriel de Saint-Aubin dans son exemplaire du catalogue de la vente. Elle était jusqu'à présent, si l'on excepte sa publication par Germain Bazin en 1997⁸, seulement connue par une copie peinte conservée au ministère du Trésor à Rome et anciennement attribuée à Niccolò Lapiccola (vers 1730-1790)⁹ ainsi que par une gravure à

two slightly different versions which came up in auction sales two years apart in the 18th century. The first is the one which is listed as n° 44 in the catalogue of duc de Saint-Aignan (1684-1776)⁵'s posthumous sale on 17 June 1776. The second one is listed as n° 20 in the catalogue of Charles Joseph Natoire (1700-1777)'s posthumous sale on 14 December 1778⁶. Both were sketched by Gabriel de Saint-Aubin in his copies of the sale catalogues. These invaluable sketches enable us to ascertain that these were two different compositions. In the Saint-Aignan version, two angels are holding the palms of martyrdom at the top right, while only one angel, turned towards the saint, features in the Natoire version. Under close examination the paintings also show differences in the details which, being so small, could not be included in Saint-Aubin's little sketches; this is particularly true of the draperies and the position of the nurse's body whose hand is also slightly cupped in the Natoire version.

The Saint-Aignan version was acquired for the royal collections in 1776 and is now in Château de Fontainebleau, on loan from the Louvre since 1904⁷. The version of the composition presented here corresponds to the one in the Natoire sale, such as it was sketched by Gabriel de Saint-Aubin in his copy of the sale catalogue. It was known until now, except for Germain Bazin's publication in 1997⁸, only through a painted copy kept in the Ministry of Treasury in Rome and formerly attributed to Niccolò Lapiccola

l'eau-forte réalisée par le peintre Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759) (fig. 7)¹⁰.

La présence de deux versions autographes, très légèrement différentes, pose nécessairement la question de la primauté de l'une sur l'autre. Jusqu'à présent, la seule connue, celle de Saint-Aignan, directement rattachée à son propriétaire par son sujet, puisque Hippolyte est l'un de ses prénoms, pouvait légitimement prétendre avoir été peinte en premier. L'examen visuel de la composition présentée ici permet peut-être de remettre en cause cette hypothèse. Des repentirs parfaitement visibles à l'œil nu figurent en effet à plusieurs endroits : dans la tête du préfet Valérien, dans la main de la nourrice et sur son vêtement bleu, dans le pied droit du martyr. Dès lors, on pourrait aussi imaginer que Saint-Aignan ait vu cette première version et en ait commandé une nouvelle pour sa collection personnelle à laquelle il aura ajouté *La Mort d'Hippolyte*, qui lui fait pendant dans sa vente après décès mais est aujourd'hui perdu.

La version du *Martyre de saint Hippolyte* présentée ici correspond donc à la composition mise aux enchères lors de la vente après décès du peintre Charles-Joseph Natoire. L'un des grands peintres de la fameuse « génération de 1700 », directeur de l'Académie de France à Rome entre 1752 et 1775, Natoire fut aussi l'un des principaux collectionneurs des œuvres de Pierre Subleyras, puisque pas moins de quinze tableaux figurent dans sa vente après décès de 1778¹¹. Nous en transcrivons ici la liste telle qu'elle figure dans le catalogue de la vente par Alexandre Joseph Paillet :



Fig. 4 G. de Saint-Aubin, *Le Martyre de saint Hippolyte* (version Saint-Aignan), Paris, Bibliothèque de l'Institut

(c. 1730 - 1790)⁹, as well as through an etching executed by the painter Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759)¹⁰.

The existence of two autograph versions, differing slightly from each other, naturally raises the question of which one came first. To this day the Saint-Aignan version, which was the only one known, was directly related to its owner because of its subject: indeed Hippolytus was one of Saint-Aignan's names. Therefore this version could legitimately have been painted first. Yet a first-hand examination of the version presented here challenges this assumption. In fact pentimenti perfectly visible to the naked eye appear in several places: on Prefect Valerian's head, in the nurse's hand and on her blue garment. Consequently it seems fair to assume that Saint-Aignan saw this initial version and commissioned another for his personal collection; to this he added *The Death of Hippolytus*, which featured as a pendant in his posthumous sale, but is now lost.

The version of the *Martyrdom of Saint Hippolytus* presented here therefore corresponds to the composition auctioned during painter Charles Joseph Natoire's posthumous sale. As one of the great painters of the famous "1700 generation", Natoire was at the head of the prestigious French Academy in Rome from 1752 to 1775; he was also one of the main collectors of Pierre Subleyras' work. Indeed his 1778 posthumous sale lists no less than fifteen paintings by the master¹¹. Here is the list such as it appears in the sale catalogue established by Alexandre Joseph Paillet:



Fig. 5 G. de Saint-Aubin, *Le Martyre de saint Hippolyte* (version Natoire), Paris, BNF



Fig. 6 P. Subleyras, *Le Martyre de saint Hippolyte*, Fontainebleau, musée national du château (Inv. 8002, MR 2485)

PIERRE SUBLEYRAS

Peint sur toile, large 23 pouces, haut 8 p. 9 lignes.

18. Jesus-Christ à table chez Simon le Pharisien ; ce petit Tableau, composé d'une grande quantité de figures & d'une belle ordonnance, peut-être cité comme un chef-d'œuvre, tant par sa touche légère & précieuse que par la belle harmonie de couleur qui y regne. La même composition en grand, est placée dans le réfectoire des Chanoines réguliers de Saint Jean de Latran, Ville d'Asti en Piémont.

19. Diane & Endymion : ce Tableau, dont l'effet de nuit est parfaitement entendu, est

PIERRE SUBLEYRAS

Painted on canvas, 23 inches wide, 8 $\frac{3}{4}$ in. high.

18. Jesus-Christ at the Banquet of Simon the Pharisee; this small Painting, showing a large number of figures & an orderly composition, may be considered as a masterpiece, due to its light, refined touch as well as its harmonious array of colours. The same composition full size is located in the refectory of the Canons Regular of St. John Lateran, in the city of Asti, Piedmont.

Painted on canvas, 36 inches wide, 27 high.

19. Diana & Endymion: this Painting, which demonstrates a perfect command of nocturnal effects, is enhanced by various



P. Subleyras, *Le Martyre de saint Hippolyte*

enrichi de différens accessoires analogues au sujet ; le fond est un Paysage.

20. Peint sur toile, large 37 pouces, haut 28. Saint Hyppolite traîné à la queue d'un cheval, qui est chassé par un Bourreau monté sur un autre cheval ; en second plan à gauche, l'on voit les Juges, plusieurs Martyrs, & une Femme, étendue morte sur le devant, terminent la composition de ce Tableau, dont le ton de couleur est aussi beau que la touche est libre & savante.

21. Peint sur toile, large 23 pouces, haut 18. La mort de Cléopatre, esquisse terminée & d'une belle Ordonnance de composition.

accessories in keeping with the subject; in the background lies a Landscape.

20. Painted on canvas, 37 inches wide, 28 high. Saint Hyppolitus dragged behind a horse, whipped into motion by an Executioner riding another horse; in the background to the left, the Judges, several Martyrs & a Woman, lying dead in the foreground, complete the composition of the Painting, whose tone of colour is as rich as the hand is free & deft.

21. Painted on canvas, 23 inches wide, 18 high. The death of Cleopatra, a completed sketch presenting a most orderly composition.

- Peint sur toile, haut 17 pouces, large 9.
22. Une autre belle esquisse, représentant Jesus-Christ soutenu par des Anges le jour de son Ascension ; ce Tableau, d'une touche ferme & savante, est aussi du plus beau ton de couleur.

- Peint sur toile, haut 24 pouces, large 18.
23. Un buste de Femme, vue presque de profil & coëffée d'un turban ; ce morceau bien peint & du coloris le plus vrai, est une répétition de celui qui a été vendu chez M. De la Live.

- Peint sur toile, haut 17 pouces, large 14.
24. Deux Etudes de Diacres pour le Tableau qui est placé dans l'Eglise de Saint Pierre à Rome.

- Peint sur toile, large 10 pouces & demi, haut 13.
25. Deux sujets des Contes de la Fontaine ; l'un est le Faucon ; l'autre, l'Hermite Luce ; ces deux Tableaux d'une grande finesse joignent à l'agréable des Sujets, celui d'être du bon tems de Subleyras.

- Peint sur toile, haut 24 pouces, large 18.
26. Deux différentes têtes de vieillard ; l'une est coëffée d'un turban, l'autre nue portant une longue barbe.

27. Deux autres têtes même grandeur, l'une un Saint Jean, l'autre un vieillard : études pour son grand Tableau de Jesus chez le Pharisien.

28. Une étude d'un Moine qui ressuscite de son souffle un Enfant mort : ce Tableau porte 9 pouces & demi, sur 9 de haut.

Subleyras et Natoire sont nés à trois mois d'écart et à peu de distance l'un de l'autre. Le premier, né le 25 novembre 1699 à Saint-Gilles-en-Languedoc (aujourd'hui Saint-Gilles-du-Gard), est originaire d'Uzès, tandis que le second a vu le jour à Nîmes le 3 mars 1700. Aussi étonnant que cela puisse paraître, il semble pourtant que les événements aient toujours empêché le Nîmois et



Fig. 7 L.J. Le Lorrain, *Le Martyre de saint Hippolyte*, eau-forte, localisation inconnue

- Painted on canvas, 17 inches wide, 9 high.
22. Another beautiful sketch, depicting Jesus-Christ supported by Angels the day of his Ascent; this Painting, showing a firm and deft hand, also boasts the most marvellous array of colour.

- Painted on canvas, 24 inches high, 18 wide.
23. A Woman's bust, seen almost in profile, with a turban; this beautifully executed fragment, displaying the finest colours, is a replica of the one which was sold by M. De la Live.

- Painted on canvas, 17 inches high, 14 wide.
24. Two Studies of Deacons for the Painting located in the Church of St. Peter, Rome.

- Painted on canvas, 10 and a half inches wide, 13 high.
25. Two subjects drawn from la Fontaine's Tales; one is the Falcon; the other, Luce the Hermit; these two fine Paintings not only illustrate pleasant Subjects but were also executed during Subleyras' best years.

- Painted on canvas, 24 inches high, 18 wide.
26. Two different old men's heads; one with

l'Uzétien de se rencontrer, en tout cas à un âge où leurs succès de peintres leur auraient fourni bien des sujets de conversation. Natoire quitte en effet Nîmes pour Paris en 1716 ou 1717 quand Subleyras est à Toulouse en apprentissage auprès d'Antoine Rivalz. Puis Natoire gagne Rome en 1723¹², sans doute en s'arrêtant à Nîmes, mais Subleyras est alors de nouveau à Toulouse. Subleyras arrive à Rome à la fin d'octobre 1728, quelques semaines après le départ de Natoire, qui rentre à Paris en passant par le nord de l'Italie. Enfin, Subleyras est mort depuis un an et demi lorsque Natoire revient à Rome le 31 octobre 1751 pour prendre la direction de l'Académie de France¹³. Comment, dès lors, expliquer une telle abondance d'œuvres du peintre d'Uzès dans la collection de Natoire ? Il est très vraisemblable que ce dernier les ait recueillies auprès de la veuve de Subleyras, Maria Felice Tibaldi, dont les ressources, maigres, ont pu l'obliger à céder une partie des œuvres de l'atelier de son mari. Nous savons que Pierre-Jean Mariette avait ainsi acquis certains des cinq dessins du maître de sa collection par l'intermédiaire de Natoire¹⁴. Sans doute sa position de directeur de l'Académie de France à Rome, son prestige de peintre et les origines provençales de Natoire lui ont-ils permis d'entrer facilement en contact avec la famille de Subleyras après son décès.

La version de Natoire est-elle celle qui passe ensuite en vente dans la collection de Charles-Louis de Beauchamp, comte de Merle le 1^{er} mars 1784 sous le n° 9, achetée 2 252 livres par Alexandre Joseph Paillet ? Le tableau est ainsi décrit dans le catalogue, rédigé par le même Paillet :

« Le Martyr de Saint Hyppolite [*sic*]. On voit, dans le milieu de la composition, ce Saint étendu sur le chemin, & attaché par les jambes à la queue d'un cheval grisâtre, taché de noir. Un Bourreau monté sur un cheval brun, est dans l'attitude de porter un coup de fouet. Un groupe de deux figures mortes occupe la droite ; & en second plan, du même côté, sont placés des Juges. Un Ange, vu dans le haut du Tableau, tient la couronne de Martyr & la palme.

a turban on, the other bare with a long beard.

27. Two other heads of the same dimensions, one of St. John, the other of an old man: studies for his great Painting Jesus at the Pharisee's.
28. Study of a Monk breathing to resuscitate a dead Child: this Painting is 9 inches and a half wide, and 9 high.

Subleyras and Natoire were born three months apart and geographically close. The former, born on 25 November 1699 in Saint-Gilles-en-Languedoc (presently known as Saint-Gilles-du-Gard), grew up in Uzès, while the latter was born in Nîmes on 3 March 1700. Surprisingly, the two men never met, at least not at an age when they could have conversed on their success as painters. In fact Natoire left Nîmes and settled in Paris in 1716 or 1717 whilst Subleyras was in Toulouse, working as an apprentice under Antoine Rivalz. Later Natoire moved to Rome in 1723¹², probably breaking the journey in Nîmes, yet Subleyras had moved back to Toulouse at the time. Subleyras settled in Rome at the end of October 1728, a few weeks after Natoire left the city, on his way back to Paris via the north of Italy. Ultimately, Subleyras had been dead for over a year when Natoire returned to Rome on 31 October 1751 to run the French Academy¹³. How is it possible then to account for the wide number of works by the Uzès master in Natoire's collection? It may well be that Natoire got them from Subleyras' widow, Maria-Felice Tibaldi, whose meagre resources must have forced her to part with some of the works left in her husband's studio. It is known that Pierre Jean Mariette thus acquired some of the five drawings by the master in his collection with the mediation of Natoire¹⁴. No doubt his capacity as head of the French Academy in Rome, his prestige as an artist and his provençal origins must have helped him liaising with Subleyras' family after his death. Is the Natoire version the one which came up in a sale as part of Charles-Louis de Beauchamp, comte de Merle's collection on 1 March 1784 under n° 9, and was purchased for 2252 livres by Alexandre Joseph Paillet? The painting is described in the catalogue, written by Paillet himself, as follows:

Ce morceau de caractère a beaucoup d'avantage ; il réunit au génie de la Composition, un beau ton de couleur, une finesse & un moëlleux de touche que ce bon peintre a employé avec tant d'art dans les ouvrages de son meilleur temps : Celui-ci est un de ceux qui doit soutenir la réputation qu'il s'est acquise : hauteur 24 pouces, largeur 30 pouces. T. »

Certes, un exemplaire du catalogue est annoté « du catalogue de Natoire n° 20 », mais l'écriture est d'une main du XIX^e siècle. Certes, encore, l'exemplaire du catalogue de la vente Natoire illustré par Saint-Aubin est accompagné d'une annotation du dessinateur qui se déchiffre « meroï » et qui a pu faire penser au comte de Merle. Olivier Michel et Pierre Rosenberg ont montré les premiers que la version qui figure dans la vente du comte de Merle ne pouvait correspondre au tableau de la vente Natoire, ses dimensions comme sa description dans le catalogue – la composition est inversée par rapport à la version Natoire – ne correspondant en aucune façon. Ajoutons que l'auteur du catalogue de la vente Natoire, Alexandre Joseph Paillet, est aussi celui de la vente du comte de Merle et qu'il était dans ses habitudes de citer la provenance de ses œuvres, surtout lorsqu'il s'agissait de ventes qu'il avait lui-même dirigées. Or, la notice de la vente Merle ne fait en aucune manière référence au tableau Natoire. Enfin, le tableau du comte de Merle repasse en vente à deux reprises par la suite et les descriptions qui en sont données, encore plus détaillées, ne laissent aucun doute sur le fait que la composition, plus petite, est entièrement inversée par rapport au tableau Natoire¹⁵.

La tradition familiale des actuels propriétaires de l'œuvre rapporte que ce tableau proviendrait d'Armand Séguin. Or, si le collectionneur, célèbre pour son goût pour les écoles du Nord, achète abondamment lors de la dernière vente dans laquelle passe la toile du comte de Merle en 1801¹⁶, l'acquéreur du tableau de Subleyras est Laneuville. La raison en est, peut-être, que sa femme pouvait déjà être propriétaire de la version de la vente Natoire, par héritage. Le beau-père de Séguin, Hippolyte Félicité Raffard de Marcilly

Martyrdom of Saint Hyppolitus (sic). In the middle of the composition, the Saint can be seen, lying on the road, his feet tied to the tail of a grey horse speckled with black. An Executioner riding a brown horse is about to whip him. A pair of dead figures lies on the right; & in the background, on the same side, the Judges are standing. An Angel, seen in the upper part of the Painting, is holding the wreath of Martyrdom & the palm.

This purple patch is full of qualities; it combines a masterful composition, a rich palette, and a delicate hand which this fine painter has so artfully put to good use in the works characterising his better years: the present painting ranks amongst the ones which confirm the reputation he has acquired: height 24 inches, length 30 inches. T.

Admittedly, one copy of the catalogue bears the mention "from the Natoire catalogue n°20, but the handwriting is in a 19th-century hand. Moreover the copy of the Natoire sale catalogue illustrated by Saint-Aubin is inscribed with an annotation by the latter which can be deciphered as "meroï" and could refer to comte de Merle. Olivier Michel and Pierre Rosenberg were the first to argue that the version which came up in the comte de Merle sale could not coincide with the painting in the Natoire sale. In fact neither its dimensions nor its description in the catalogue - the composition is in reverse compared to the Natoire version - match. In addition, the author of the Natoire sale catalogue, Alexandre Joseph Paillet, also wrote the catalogue for the comte de Merle sale. Paillet would systematically mention the provenance of the works in the sale, especially when they had been in sales which he had conducted himself. In fact the entry in the Merle sale catalogue does not in any way mention the Natoire painting. Finally the comte de Merle's painting subsequently came up in two later sales; the descriptions included in the catalogues are even more detailed and leave no doubt on the fact that the composition, smaller, is in the exact reverse of the Natoire painting¹⁵. Owing to the current owners' family tradition, the painting would have come by descent from Armand Séguin. The collector's taste for northern schools was well-known; he bought many lots in

(1750-1791) est un collectionneur à peu près inconnu, hormis pour deux de ses achats dans la vente de Guillaume-Léon du Tillot, marquis de Felino, le 27 mars 1775¹⁷. Ceci pourrait expliquer, et nous mesurons la fragilité de notre hypothèse, qu'il ne se soit intéressé au *Martyre de saint Hippolyte* de Subleyras de la vente Natoire qu'en raison de son prénom, Hippolyte. Cet achat exceptionnel de la part d'un collectionneur peu familier des ventes aux enchères expliquerait aussi l'indication approximative, « meroï », inscrite par Saint-Aubin sur son exemplaire du catalogue pour nommer un acheteur qui lui était vraisemblablement totalement inconnu. Si notre hypothèse était juste, le tableau ici présenté proviendrait donc directement de la vente Natoire par descendance aux actuels propriétaires.

Le tableau a été modifié par Théodore Géricault selon Germain Bazin, qui confirme la tradition familiale des propriétaires, dont l'aïeul, le marchand de chevaux Adam Elmore, s'était lié d'amitié avec le peintre lors de son séjour à Londres en 1821.

Nicolas Lesur

the last sale in which the comte de Merle painting came up in 1801¹⁶. However he did not buy the Subleyras painting in the sale: it was purchased by Laneuville instead. The reason for this may be that his father-in-law already owned the Natoire version. Séguin's father-in-law, Hippolyte Félicité Raffard de Marcilly (1750-1791), was a fairly obscure collector, only known for two acquisitions in the Guillaume-Léon du Tillot, marquis de Felino, sale on 27 March 1775¹⁷. It would account - and this is only an assumption - for the fact that he took an interest in the *Martyrdom of Saint Hippolytus* by Subleyras in the Natoire sale only because of his own name, Hippolytus. This exceptional purchase, by a collector who was not accustomed to auction sales, may therefore account for the approximate mention "meroï", inscribed by Saint-Aubin in his copy of the catalogue, thereby designating a buyer who was most probably unknown to him. Should this assumption prove correct, the painting presented here would thus come straight from the Natoire sale, by descent from its previous owners.

The painting has been altered by Théodore Géricault (1791-1824) according to Germain Bazin who confirms the owners' family tradition; indeed their ancestor, the horse dealer Adam Elmore, had befriended the painter during his 1821 sojourn in London.

Nicolas Lesur

LA PART DE GÉRICAULT

En 1821, le tableau est donc à Londres chez Adam Elmore, marchand de chevaux qui avait épousé le 24 février 1816 à Saint-François-Xavier dans le 7^e arrondissement de Paris, Zoé Seguin¹⁸, fille d'Armand Segouin, dit Seguin. Ce personnage intrigant et haut en couleur qui traverse la Révolution, l'Empire et la Restauration, tour à tour ingénieur, banquier, homme d'affaires et collectionneur, avait fait fortune en commercialisant un procédé de tannage des cuirs, qui permettait de fournir à l'armée des souliers en très grande quantité. Propriétaire de l'île de Sèvres (actuellement île Seguin), sur laquelle il avait installé ses usines, il fit une fortune colossale mais s'attira l'animosité de Napoléon en refusant de lui vendre des chevaux et fut envoyé en prison avec ceux qui étaient accusés d'avoir profité du régime républicain. Il accueillit avec joie le retour des Bourbons, qui lui permit de récupérer sa fortune.

La tradition familiale veut donc qu'Armand Seguin ait acheté le tableau entre 1800 et 1815 puis l'ait donné à sa fille et son gendre peut-être à l'occasion de leur mariage¹⁹. Si aucun document particulier ne vient confirmer cette tradition, il est vrai que l'inventaire après décès détaillé du domicile et des biens d'Armand Seguin ne mentionne nulle part ce tableau, alors même qu'on y retrouve bon nombre d'autres œuvres achetées notamment à la vente de 1801²⁰. Ceci confirme que le tableau n'est plus chez lui à cette époque et qu'il peut donc avoir été donné à Zoé Seguin et Adam Elmore.

Si le tableau provient de la famille Raffard de Marcilly, selon l'hypothèse développée plus haut, il a certainement été apporté à Londres par la femme d'Armand Seguin, Marie Félicité Seguin, née Raffard de Marcilly, qui, selon la tradition familiale, s'était installée chez sa fille et son gendre pour fuir les excentricités de son mari. Elle y demeura jusqu'à la mort de son époux, ce que confirme l'inventaire après décès d'Armand Seguin dans lequel elle est mentionnée comme habitant Londres au 3 John Street, Edgeware Road avec son gendre et sa fille.

GERICAULT'S INTERVENTION

So in 1821 the Subleyras painting was in London with Adam Elmore, a horse dealer. Elmore had married Zoé Seguin¹⁸ on 24 February 1816 in Saint-François-Xavier in Paris, (7th arrondissement). Zoé was the daughter of Armand Segouin, known as Seguin. A scheming and colourful character, he went through the Revolution, the Empire and the Restoration as an engineer, a banker, a businessman and a collector. Seguin had made a fortune by commercialising a leather tanning method, which enabled him to provide boots in vast quantities for the army. He owned île de Sèvres (which was hence called île Seguin), on which he established his factories. He thus built a colossal fortune yet raised the ire of Napoleon when he refused to sell some of his prized horses to him. Consequently Seguin was sent to prison along with those who were accused of having taken advantage of the republican regime. The return of the Bourbons to power enabled him to retrieve his fortune.

The family tradition has it that Armand Seguin bought the Subleyras painting some time between 1800 and 1815, then gave it to his daughter and son-in-law perhaps upon their marriage¹⁹. While no concrete evidence documents this scenario, it cannot be disputed that there is no record of the painting in the detailed posthumous inventory of Armand Seguin's domicile and belongings, which does list a number of artworks, notably those purchased in the 1801 sale²⁰. This confirms that the painting was no longer with him at the time and that it might indeed have been donated to Zoé Seguin and Adam Elmore.

If the painting originated from the Raffard de Marcilly family, as suggested above, it would have been taken to London by Armand Seguin's wife, Marie Félicité Seguin, née Raffard de Marcilly. Indeed according to the family tradition Félicité had fled her husband's eccentricities and moved in with her daughter and son-in-law in London. She is even said to have stayed in London there



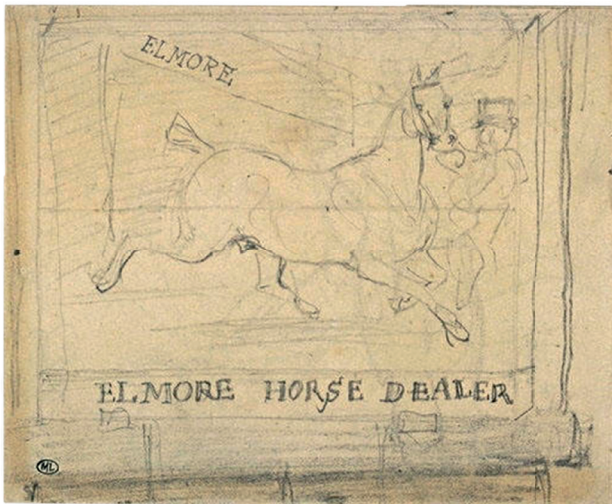


Fig. 8 T. Géricault, *Cheval au trot conduit par le palefrenier*, musée du Louvre (RF 5930)

Au début de l'année 1821, Géricault se rend pour la seconde fois à Londres où il restera jusqu'en décembre. Si l'on ne sait précisément à quelle occasion Géricault prend contact avec Adam Elmore, les relations entre les deux hommes, déjà bien étudiées par Bazin, semblent avoir été étroites. Un dessin à la mine de plomb sur papier portant l'inscription *Elmore Horse Dealer* (fig. 8) montre que Géricault a imaginé – et peut-être réalisé – un projet d'enseigne pour le marchand. C'est aussi pour lui, et alors qu'il logeait chez lui, qu'il a peint son fameux *Derby d'Epsom* (fig. 9), comme l'a clairement prouvé Germain Bazin en s'appuyant sur un livre de raison de madame Elmore qu'il a pu consulter mais qui a aujourd'hui disparu²¹. Il élaborera aussi de très beaux portraits de Zoé et d'Adam Elmore à cheval, ainsi que des études de cheval, certaines encore en possession des descendants au moment de la rédaction du catalogue de Germain Bazin²². Toujours ainsi que celui-ci le relève, Géricault rentré à Paris, écrit dès le 27 décembre 1821 à son ami le peintre Jules-Robert Auguste en lui recommandant de le rappeler au bon souvenir de monsieur et madame Elmore et de madame Seguin²³. Il avait par ailleurs acheté trois chevaux à Elmore, qu'il n'avait pas acquittés lors de sa mort²⁴.

Comment ont-ils fait connaissance ? Déjà avant son départ pour Londres, Géricault aurait pu rencontrer à Paris Armand Seguin, lui-même grand

until her husband's death. This is corroborated by Armand Seguin's posthumous inventory in which his wife is referred to as living in London, 3 John Street, Edgeware road, with her daughter and son-in-law.

At the beginning of 1821, Géricault travelled to London for the second time in his life; he stayed there until December of that year. While it is not known precisely when Géricault became acquainted with Adam Elmore, the two men seem to have been close, as Bazin demonstrated. A graphite drawing on paper inscribed *Elmore Horse Dealer* (fig. 8) shows that Géricault worked on, maybe even executed, a design for the dealer's signboard. It was also for Elmore, and while staying with him, that the artist painted his famous *Epsom Derby* (fig. 9). This has been clearly established by Germain Bazin on the basis of the commonplace book kept by Mrs Elmore which Bazin managed to consult, but which is now lost²¹. Also according to Bazin²², Géricault wrote to his friend the painter Jules-Robert Auguste once freshly returned to Paris on 27 December 1821, begging him to give his best regards to Mr and Mrs Elmore as well as to Madame Seguin²³. Moreover Géricault had purchased three horses from Elmore, which the artist still owed him upon his death²⁴.

How did the two men meet then? Already before leaving for London, Géricault may have come across Armand Seguin in Paris. Indeed Seguin was a great horse lover himself²⁵; thus through him, the artist might have subsequently become acquainted with Elmore. The horse dealer frequently travelled to France on business; on those occasions he may naturally have stayed at his father-in-law's townhouse, on 35 rue de Varenne. Equally, Elmore and Géricault may have been introduced by their mutual friend, Jules-Robert Auguste, who also spent time in London. Could they have met at the races? In any case, horses were a shared interest: a passion for the artist and trading material for the dealer. At the beginning of his English sojourn, Géricault was fairly lonely and isolated, as revealed in his correspondence with his friend Dedreux-Dorcy; so he produced work susceptible to attract new clients. In a letter dated 12 February 1821, Géricault wrote:



Fig. 9 T. Géricault, *Le Derby d'Epsom*, huile sur toile, 1821, musée du Louvre (MI 708)

amateur de chevaux²⁵, et par son intermédiaire faire la connaissance d'Adam Elmore. Celui-ci venait fréquemment pour affaires en France et pouvait bien sûr demeurer dans l'hôtel de son beau-père au 35, rue de Varenne. Ou bien est-ce leur ami commun, Jules-Robert Auguste, qui les présente à Londres ? Se sont-ils rencontrés sur les champs de course ? Quoi qu'il en soit, les chevaux, passion de l'un, outil de travail de l'autre, sont leur point commun. Au début de son voyage, sa correspondance avec son ami Dedreux-Dorcy montre qu'il est seul, plutôt isolé et qu'il travaille à produire des œuvres susceptibles d'intéresser de nouveaux clients. Dans une lettre du 12 février 1821, Géricault écrit : « Je travaille et je lithographie à force. Me voilà voué pour quelque temps à ce genre qui, étant tout neuf à Londres, y a une vogue inconcevable. Avec un peu plus de ténacité que je n'en ai, je suis sûr qu'on pourrait faire une fortune considérable. Je me flatte que ce ne sera bientôt pour moi que l'affiche, et que

“... I am working, and now even grappling with lithography. I shall have to devote myself to this genre which is a novelty in London and as such is inconceivably fashionable. With a little more perseverance and tenacity, I am certain I could make a considerable fortune. I like to think that it will soon be no more than a form of publicity and that before long the true connoisseurs will commission work more worthy of my talent. (...) Since I am beginning to take heart, I send to the devil all those Sacred Hearts of Jesus. That is work for starving beggars. I abdicate the buskin and Holy Scripture, to lock myself into the stables and not return until I am covered in gold.”²⁶ What sounds like a metaphorical turn may have been a reality, and it is probably in Elmore's stables that the artist locked himself up to work away.

Géricault's style did not quite match the equestrian imagery then in vogue amongst English collectors

bientôt le goût des vrais amateurs qui auront ainsi appris à me connaître m'emploieront à des travaux plus dignes de moi [...] et puisque je commence à être encouragé, j'envoie au diable tous les Sacrés cœurs de Jésus. C'est un vrai métier de gueux à mourir de faim. J'abdique le cothurne et la sainte Écriture pour me renfermer dans l'écurie d'où je ne sortirai que cousu d'or²⁶. » L'expression métaphorique de se « renfermer dans les écuries » correspond aussi à la réalité, et c'est probablement dans les écuries d'Elmore que Géricault s'enferme pour travailler.

Son style ne correspondait en effet pas vraiment à l'imagerie équestre alors appréciée des collectionneurs anglais et telle que développée par des artistes comme George Stubbs et Henry Alken. S'il se met à la lithographie, très en vogue, et dont il comprend tout de suite le potentiel commercial, ce n'est surtout pour lui qu'une manière de se faire connaître. Mais, là encore, il ne se plie pas vraiment aux canons anglais. Être introduit dans des cercles d'amateurs et les convaincre de sa valeur lui était donc indispensable. Elmore ne semble pas avoir fréquenté les salles de vente ni avoir cherché à constituer une collection d'œuvres choisies, mais il fréquentait les artistes avec plaisir et aimait s'entourer de beaux tableaux. Boilly a fait son portrait, Spindler celui de son épouse. Il avait aussi acheté à Isabey une toile, originellement un portrait de Walter Scott, qu'il aurait d'ailleurs demandé à Géricault de transformer en son propre portrait²⁷. Il fréquentait David d'Angers, Carle Vernet et, en 1825, il se lia avec Delacroix au point de devenir son maître d'équitation. Il possédait quelques aquarelles que lui laissa Géricault, ainsi que plusieurs portraits de lui ou de sa femme. Autour de sa personne et de son écurie devait graviter toute la bonne société de Londres, les amateurs de courses hippiques et d'équitation, tous susceptibles de s'intéresser à la peinture de cheval. En travaillant pour lui, en se chargeant de concevoir son enseigne, puis de réaliser le *Derby d'Epsom* et toutes les aquarelles qui se trouvaient dans la collection, Géricault espérait sans doute se faire connaître et apprécier par un cercle d'amateurs éclairés.

C'est donc dans le contexte de cette relation amicale que Géricault est amené à retravailler

and epitomised artists such as George Stubbs or Henry Alken. The reason the French artist took to lithography, which was in vogue at the time and whose commercial potential he immediately grasped, is that it was a means to make a name for himself. But then again, Géricault did not quite set out to meet English expectations. It was therefore vital for him to be introduced in the right circles of connoisseurs and persuade them of his artistic merit. Elmore is not known to have been an auction buyer nor to have sought to build a collection. Yet he enjoyed the company of artists and being surrounded by fine paintings. In fact Boilly painted a portrait of him, while Spindler portrayed his wife. He purchased from Isabey a painting, originally a portrait of Walter Scott, which he is said to have asked Géricault to turn into a portrait of himself²⁷. Elmore was also acquainted with David d'Angers and Carle Vernet; in 1825 he befriended Eugène Delacroix and even became his riding instructor. He owned a number of watercolours given to him by Géricault, as well as several portraits of himself and his wife. Around the dealer and his stables the London high society must have gravitated, alongside with horse race and horse riding enthusiasts - all susceptible to have an interest in horse painting. By working for Elmore, designing a signboard for instance, then painting the *Epsom Derby* and all the watercolours which were in the collection, the artist probably hoped to get to be known and appreciated by a circle of discerning connoisseurs.

It is in the context of this friendship that Géricault came to work on the present painting, more precisely on the figure of the white horse dragging the martyr's body. Owing to family tradition, Adam Elmore was the one who requested Géricault to touch up the horses and give them an up-to-date look.

The resulting intervention far exceeds a crowd-pleasing gesture. First the posture gains in realism and testifies to well-honed observation skills when it comes to equine anatomy. Originally Subleyras' horse was a mere prop in the drama, its anatomy credible yet empirical. Géricault transformed it into a horse whose posture looks true-to-life because it is the fruit of endless efforts as well as the object

dans ce tableau de Pierre Subleyras la figure du cheval blanc qui traîne le corps du martyr. Selon la tradition familiale, c'est Adam Elmore qui demanda à Géricault de remettre les chevaux au goût du jour.

L'apport du peintre dépasse pourtant le simple effet de mode. La posture en premier lieu devient plus réaliste et témoigne d'une observation expérimentée de l'anatomie équine. Le cheval de Subleyras, simple ustensile de l'histoire, dont l'anatomie est crédible mais empirique, est transformé en un cheval à la posture vraie parce qu'inlassablement travaillée et sincèrement ressentie. Les changements apportés aux membres antérieurs et postérieurs sont visibles et donnent à l'animal plus de stabilité, plus de force, mais aussi plus d'expressivité. Géricault peint encore les nerfs du cheval, saillants presque à l'excès, pour montrer la réaction physique de l'animal à l'effort, à la peur, à l'odeur de la mort. Cette surexcitation est aussi soulignée par la dilatation des naseaux, rougis de l'intérieur par le sang qui afflue trop violemment dans les parois nasales ainsi que par les yeux exorbités. Sa robe est maculée de sang : est-ce celui du martyr ? le sien ? ou les deux mélangés ?

Le cheval bai, trop encastré dans les autres figures, ne pouvait être modifié sans risquer de déséquilibrer l'ensemble du tableau. Cependant Géricault ne peut s'empêcher de retoucher sa croupe et surtout d'ajouter dans ses yeux une pointe de blanc, simple touche qui lui donne immédiatement le même air de folie et de terreur qu'au cheval blanc. Il oriente aussi la direction de leur regard vers le saint martyr. Comme dans le *Cuirassier blessé* (Paris, musée du Louvre), il détourne la tradition académique de la tête d'expression pour l'appliquer aux chevaux, perturbant ainsi, et avec joie, la retenue toute classique de la scène. Ainsi, simple objet de l'histoire chez Subleyras, le cheval obtient avec Géricault les rôles concomitants « d'acteur, de témoin, de victime²⁸ » et exprime, par son impuissance angoissée, toute l'absurde violence de la scène.

C'est peut-être effectivement Adam Elmore qui a demandé à Géricault de retoucher le tableau afin de le moderniser. Il est vrai que l'éleveur anglais, fréquemment parisien pour les affaires²⁹, pouvait

of strong empathy. The changes he operated on the front and back legs are visible and confer to the animal greater stability, greater strength, but also a higher degree of expression. Géricault also painted in the horse's nerves, protruding almost to the point of excess, in order to mark the physical reaction of the animal to the effort, to fear, and to the smell of death. This sense of overexcitement is also accentuated by the dilated nostrils, swollen with blood rushing down the nasal lining, as well as by the protruding eyes. The horse's coat is stained with blood : is it the martyr's? the horse's? or a mixture of both?

The bay horse, colliding as it does with the other figures, could not have been modified without jeopardising the composition's overall balance. Yet Géricault could not refrain from retouching its rump and adding in the horse's eyes a touch of white, which immediately endows it with the same look of madness and terror as in the white horse. Géricault also redirected both animals' gaze towards the saint martyr. As in the *Wounded Cuirassier* (Paris, Musée du Louvre), he borrowed *têtes d'expression* from the academic repertoire and applied it to the horses, thereby jubilantly disrupting the classical restraint of the scene. While the horse is a mere dramatic element instrument in Subleyras' original painting, it is elevated to the compounded role of "agent, witness and victim"²⁸. Its anxious powerlessness is the expression of the absurd violence of the scene.

In fact it may well be Adam Elmore who requested Géricault to touch up the painting in order to modernise it. It is true that the English horse breeder often came to Paris on business²⁹ and must have been familiar with the French Romantic school. His personal taste, originally probably quite similar to that of most English horse lovers, may have distanced from English horse painting, distinctly more contained and codified. Yet it is equally possible that Géricault, who was greeted as a friend and almost a member of the Elmore household, may have taken an interest in the Subleyras painting on his own accord. In fact the artist couldn't have failed to notice it, for several reasons: firstly because he is known to have observed, copied and used the masters,

s'être familiarisé avec l'école romantique française. Son goût personnel, à l'origine certainement très proche de celui des amateurs et cavaliers anglais, a pu se détacher de la peinture de cheval anglaise toujours plus retenue et codifiée. Mais on peut aussi aisément penser que Géricault, accueilli de manière si amicale et presque familière par les Elmore, se soit lui-même intéressé au tableau de Subleyras. Il ne pouvait manquer de le remarquer, d'abord parce que l'on sait comme il a regardé, copié et utilisé les maîtres, et notamment ceux du XVIII^e siècle, encore parce que les corps mutilés des gens de la maison d'Hippolyte rappellent étrangement les malheureux du radeau de la Méduse et de ses différentes études préparatoires, enfin parce qu'il connaissait l'autre version, alors au musée Napoléon dont il avait été un visiteur assidu³⁰. Bruno Chenique rappelle dans son rapport d'expertise de l'œuvre la carte de copiste que possédait Géricault et qui lui a été confisquée pour « s'y être conduit d'une manière scandaleuse et avoir résisté par des voies de fait aux gardiens du Musée qui lui redemandaient sa carte et aux militaires de service qui voulurent les appuyer³¹ ». Il est facile d'imaginer l'impétueux artiste discutant avec son hôte de la pose si classique du cheval pommelé et proposant spontanément, peut-être presque sur le mode du pari ou de la plaisanterie, d'en faire un vrai cheval, lui « qui n'aimait que des chevaux entiers et choisissait les plus fougueux³² ». Qu'Adam Elmore ait autorisé la retouche est évident, mais il se pourrait bien que ce soit Géricault qui l'ait initiée parce que, au-delà du simple problème du goût du jour, l'expressivité du cheval, en ce qu'elle avoue des hommes et révèle de la société, est primordiale dans l'œuvre de Géricault.

Nous remercions Bruno Chenique de l'aide précieuse qu'il nous a apportée dans l'élaboration de cette notice. Ce tableau sera reproduit dans son futur *Catalogue raisonné des tableaux de Théodore Géricault*.

Laurie Marty de Cambiaire

particularly 18th-century ones; secondly because the mutilated bodies of various members of Hippolytus' household are strangely reminiscent of the shipwreck victims in the *Raft of the Medusa* and of its various preparatory studies; finally because Géricault was familiar with the other version, then in the Napoleon Museum, of which he was a regular assiduous visitor³⁰. Bruno Chenique reminds us in his expertise report that Géricault was in possession of a copyist card which had been confiscated from him "for having assaulted the museum wardens who were asking for his card and the soldiers on duty who tried to give them assistance³¹". The impetuous artist can easily be pictured discussing the strictly classical pose of the dappled horse with his host, and offering spontaneously, almost as one would take a bet or crack a joke, to turn it into a proper horse. Evidently Adam Elmore authorised the artist's intervention, yet it could well be Géricault himself who initiated it. For, as Delacroix reported, Géricault "had a marked preference for stallions and would only select the most spirited ones³²." In fact, beyond the zeitgeist consideration, it is significant that Géricault should have endowed the horse in the present painting with such an intensity of expression. This reinterpretation can be read as an indirect commentary on human nature and on society.

We must thank Bruno Chenique for his helpful contribution to this note. The painting will be reproduced in his forthcoming *Catalogue raisonné des tableaux de Théodore Géricault*.

Laurie Marty de Cambiaire

NOTES

- 1 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 32923. Pierre noire, lavis gris et jaunâtre avec rehauts de craie blanche sur papier gris-bleu. H. 0,344 ; L. 0,487 m (format irrégulier). Voir Rosenberg et Lesur, *op. cit.*, n° 18, p. 15, reproduit en couleurs.
- 2 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 35042. Pierre noire et rehauts de gouache blanche sur papier gris-bleu. H. 0,298 ; L. 0,498 m. Voir Rosenberg et Lesur, *op. cit.*, n° 19, p. 15, reproduit en couleurs.
- 3 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 35034. Pierre noire et rehauts de gouache blanche sur papier bleu. H. 0,303 ; L. 0,451 m (format irrégulier). Voir Rosenberg et Lesur, *op. cit.*, n° 20, p. 15, reproduit en couleurs.
- 4 Paris, musée du Louvre, inv. 8000.
- 5 Paul Hippolyte de Beauvillier, duc de Saint-Aignan est nommé ambassadeur près le Saint-Siège le 11 octobre 1730 mais n'arrive dans la Ville éternelle que le 13 mars 1732. Il repart à l'automne 1740.
- 6 Dacier, *op. cit.*, p. 47. L'auteur suppose, à tort, que le tableau de la vente Natoire est celui du musée Louvre.
- 7 Fontainebleau, musée et domaine national du château, en dépôt du musée du Louvre, inv. 8002. Huile sur toile. H. 0,740 ; L. 1 m. L'œuvre est acquise par les Bâtiments du roi pour la somme considérable de 1 501 livres. Il s'agit ainsi du premier tableau de Subleyras à intégrer les collections royales, un an après l'achat de cinq dessins lors de la vente du célèbre collectionneur Pierre-Jean Mariette.
- 8 Bazin, *op. cit.*, p. 21-23, reproduit p. 23, fig. 12 et 14.
- 9 Huile sur toile. H. 0,750 ; L. 0,960 m. Voir Michel et Rosenberg, *op. cit.*, p. 155-157, reproduit fig. 3, p. 155.
- 10 *Ibid.*, p. 155-157, reproduit fig. 4, p. 155. Il est logique que Le Lorrain ait gravé la version Natoire puisque la version Saint-Aignan avait selon toute vraisemblance déjà quitté Rome avec son propriétaire à l'automne 1740 quelques semaines avant l'arrivée à Rome de Le Lorrain le 31 décembre.
- 11 *Catalogue de Tableaux et Dessins originaux Des plus grands Maîtres des différentes Ecoles ; Morceaux à Gouasse, Terres-cuites, Pierres gravées & Pâtes de composition, &c. Qui composoient le Cabinet de feu CHARLES NATOIRE, ancien Professeur & Directeur de l'Académie de France à Rome. Cette Vente se fera le Lundi 14 Décembre 1778, quatre heures de relevée & jours suivans, rue S. Honoré, à l'Hôtel d'Aligre. Le présent catalogue se distribue, A PARIS, Chez M. CHARIOT, Huissier-Priseur, quai de la Mégisserie. P.A. Paillet, Peintre, à l'Hôtel d'Aligre, voir Caviglia-Brunel, op. cit., p. 533.*
- 12 Anatole de Montaiglon et Jules-Joseph Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments publiée d'après les manuscrits des Archives nationales (1666-1804)*, Paris, Jean Schemit, 1887-1908, t. VI, p. 294.
- 13 Sa nomination date du 22 mai 1751 et il entre officiellement en fonctions le 1^{er} janvier 1752. Voir Caviglia-Brunel, *op. cit.*, p. 115-116.
- 14 *Correspondance des directeurs...*, *op. cit.*, t. XI, p. 279 ; lettre de Natoire au marquis de Marigny, 30 mai 1759. Voir Pierre Rosenberg et Laure Barthélemy-Labeuw, *Les Dessins de la collection de Pierre-Jean Mariette*, Milan, Electa, 2011, p. 1063.
- 15 Vente Paris, François-Antoine Robit, 6 décembre 1800, n° 145 : « Le martyr de saint Hyppolite. On voit au milieu de la composition, ce saint étendu sur le chemin, et attaché par les jambes à la queue d'un cheval gris moucheté, guidé par un homme monté sur un cheval brun, dans l'attitude de porter un coup de fouet ; un groupe de deux figures mortes occupe la droite ; et en second plan, du
- 1 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 32923. Black chalk, grey and yellowish wash with white chalk heightening on blue-grey paper. H. 0,344; W. 0,487 m (irregular format). See Pierre Rosenberg and Nicolas Lesur, *Pierre Subleyras (1699-1749), "Cahiers du dessin français"* n° 17, Paris, Galerie de Bayser ed., 2013, n° 18, p. 15, illustrated in colour.
- 2 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 35042. Black chalk with white gouache heightening on blue-grey paper. H. 0,298 ; W. 0,498 m. See Rosenberg and Lesur, *op. cit.*, 2013, n° 19, p. 15, illustrated in colour.
- 3 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 35034. Black chalk and white heightening on blue paper. H. 0,303; W. 0,451 m (irregular format). See Rosenberg and Lesur, *op. cit.*, 2013, n° 20, p. 15, illustrated in colour.
- 4 Paris, musée du Louvre, inv. 8000.
- 5 Paul Hippolyte de Beauvillier, duc de Saint-Aignan was appointed ambassador to the Holy-Seat on 11 October 1730 yet only reached Rome on 13 March 1732. He left during the autumn 1740.
- 6 Dacier, 1913, p. 47. The author wrongly assumes that the painting in the Natoire sale is that in the Louvre.
- 7 Fontainebleau, musée et domaine national du château, on loan from the Louvre, inv. 8002. Oil on canvas. H. 0,740; W. 1.000 m. The painting was acquired by the *Bâtiments du roi* for the considerable amount of 1501 livres. It was the first painting by Subleyras to enter the royal collections, a year after the acquisition of five drawings by the artist in celebrated collector Pierre Jean Mariette's sale.
- 8 Bazin, 1997, pp. 21-23, illustrated p. 23, figs. 12 & 14.
- 9 Oil on canvas. H. 0,750 ; W. 0,960 m. See Olivier Michel and Pierre Rosenberg, *Subleyras. 1699-1749*, Paris-Rome exh. cat., 1987, Paris, RMN for the French edition and Rome, edizioni Carte Segrete for the Italian edition, 1987 (same pagination), pp. 155-157, illustrated fig. 3, p. 155.
- 10 *Ibid.*, pp. 155-157, illustrated fig. 4, p. 155. It is only logical Le Lorrain should have engraved the Natoire version since the Saint-Aignan version had most probably already left Rome with its owner in the autumn 1740, just a few weeks before Le Lorrain got to Rome on 31 December 1740.
- 11 *Catalogue de Tableaux et Dessins originaux Des plus grands Maîtres des différentes Ecoles; Morceaux à Gouasse, Terres-cuites, Pierres gravées & Pâtes de composition, &c. Qui composoient le Cabinet de feu CHARLES NATOIRE, ancien Professeur & Directeur de l'Académie de France à Rome. Cette Vente se fera le Lundi 14 Décembre 1778, quatre heures de relevée & jours suivans, rue S. Honoré, à l'Hôtel d'Aligre. Le présent catalogue se distribue, A PARIS, Chez M. CHARIOT, Huissier-Priseur, quai de la Mégisserie. P.A. Paillet, Peintre, à l'Hôtel d'Aligre, Susanna Caviglia-Brunel ed., Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, Arthena, 2012, p. 533.
- 12 *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments publiée d'après les manuscrits des Archives Nationales (1666-1804)* by Anatole de Montaiglon and Jules-Joseph Guiffrey, Paris, 1887-1908, VI, p. 294.
- 13 He was appointed on 22 May 1751 and officially took his functions on 1 January 1752. Caviglia-Brunel, 2012, pp. 115-116.
- 14 *Correspondance des Directeurs...*, *op. cit.*, XI, p. 279 ; letter by Natoire to marquis de Marigny, 30 May 1759. See Rosenberg and Barthélemy-Labeuw, *op. cit.*, 2011, p. 1063.
- 15 Paris sale, François-Antoine Robit, 6 December 1800, n° 145 : "The Martyrdom of Saint Hyppolitus. In the middle of the composition the saint is depicted lying on the road; his legs are tied up to the tail of a dappled grey horse, steered by a man on a brown horse, about to strike a blow with his whip; on the right is a group of two dead figures; and at the back, on the same side, are two judges

même côté, sont placés des juges : un ange, vu dans le haut du tableau ; tient la couronne et la palme du martyr. Ce morceau, réunit au génie de la composition, un beau ton de couleur, une finesse et un moelleux de touche que ce peintre a employé avec tant d'art dans les ouvrages de son meilleur temps ; celui-ci est un de ceux qui doit soutenir la réputation qu'il s'est acquise. Hauteur 64 cent., largeur 80 cent. »

Vente Paris, François-Antoine Robit, 11 mars 1801, n° 133, acquis par Laneuville : « Le sujet d'un martyr, indiqué sous celui de Saint Hippolyte. Sur le devant de la composition, l'on voit ce saint étendu à terre, ayant les pieds attachés à la queue d'un cheval gris pomelé, qu'un bourreau, monté sur un autre cheval d'un ton brunâtre, excite à coups de fouet pour entraîner cette victime. Dans un plan plus reculé, on distingue les juges qui ont ordonné ce supplice. Dans le haut du Tableau, et sur la gauche, l'on voit un ange tenant la palme et la couronne du martyr. Ce morceau réunit au genre de la composition un beau ton de couleur, avec une finesse de dessin et d'exécution qui se trouvent ordinairement dans les ouvrages de choix de ce peintre, et lui ont mérité la plus haute réputation. 24 sur 30 pouces. »

- 16 Armand Seguin achète dans cette vente dix-neuf tableaux : Gerard ter Borch, Jan van Huysum (2), Gabriel Metsu, Isaac van Ostade, Giovanni Paolo Panini, Paulus Potter (2), Jan Steen, David Teniers (4), Adriaen Van de Velde, Eustache Lesueur (une *Annonciation* qui est à Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art), Claude Joseph Vernet (2), Philips Wouwerman, Jan Weenix.
 - 17 Deux dessins de paysages et ruines de Jean-Baptiste Lallemand, n° 129, pour 83,15 livres et « Deux Tableaux ; représentant l'un une Marine, l'autre un Incendie », n° 79, pour 86 livres.
 - 18 Contrat de mariage du 23 février 1816, Archives nationales, MC/ET/XLVI/735.
 - 19 Un mémoire très détaillé a été écrit par le père des propriétaires actuels, en se fondant sur les documents familiaux et les carnets de madame Elmore, aujourd'hui disparus. Malgré quelques imprécisions et erreurs minimes, il apporte un témoignage précieux à prendre très au sérieux.
 - 20 Inventaire après décès du 7 février 1835, Archives nationales, MC/ET/XLVI/876.
 - 21 Bazin, *op. cit.*, t. VII, p. 24-25.
 - 22 Bazin, *op. cit.*, t. VII, n°s 2246-2253 et 2264.
 - 23 Bazin, *op. cit.*, t. I, doc. 207, p. 66.
 - 24 Bazin, *op. cit.*, t. I, doc. 299.
 - 25 Il possédait encore à sa mort deux étalons, deux hongres et trois juments dans son hôtel particulier.
 - 26 Bazin, *op. cit.*, t. I, doc. 191, p. 62. Cette lettre, qui n'a été pendant longtemps connue que par la transcription volontairement incomplète qu'en avait donné Clément, est passée en vente en 1999. Elle est aujourd'hui au musée des Lettres et des Manuscrits à Paris. Elle évoque également une « conquête » que certains auteurs ont voulu rapprocher de Zoé Seguin mais que Bruno Chenique a récemment identifiée comme madame Trouillard.
 - 27 Germain Bazin accrédite cette histoire, puisque le tableau ayant été radiographié ; on retrouva effectivement une tête à la physionomie proche de celle de Walter Scott.
 - 28 Bruno Chenique, rapport d'expertise du 27 mai 2013, p. 22.
 - 29 Après la mort de son beau-père, il garda une adresse à Paris, au 8, rue de la Concorde, ainsi qu'un domaine qu'il avait acquis vers Calais, La Remonte.
 - 30 L'autre version acquise pour le roi à la vente après décès du duc de Saint-Aignan (17 juin 1776) avait été déposée au Musée spécial de l'école française à Versailles en 1802 puis fut exposée au musée Napoléon en 1809. Elle est au musée du château de Fontainebleau (depuis 1904).
 - 31 Lettre de Vivant-Denon à Guérin du 23 mai 1812, dans Bruno Chenique, « Lettres et documents », *Géricault*, catalogue d'exposition, t. I, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1991-6 janvier 1992, p. 317
 - 32 Paul Flat et René Piot (dir.), *Journal d'Eugène Delacroix*, Paris, Plon-Nourrit, 2^e édition, t. I, p. 60.
- : an angel, seen in the upper part of the painting; is holding the crown and the palm of the martyr. This great painting, combines the genius of the composition, a fine colour, a delicate and gentle touch which the artist used with such flair in the works which characterise his best period ; the present painting is apt to confirm the reputation he has gained. Height 64 cent., width 80 cent.”
- Paris sale, François-Antoine Robit, 11 March 1801, n° 133, acquired by Laneuville : “The subject is a martyr, indicated as Saint Hippolytus. In the foreground, the saint is depicted lying on the road ; his feet are tied to the tail of a dappled grey horse, which an executioner, riding another, brownish horse, whips him up to trail the victim. In the background, the judges who ordered this act of torture can be seen. In the upper part of the painting, and on the left, an angel holding the palm and the crown of the martyr. This great painting enhances the composition with a fine colour, exquisite draughtsmanship which are characteristic of the painter's best works, and which won him the strongest reputation. 24 by 30 inches.”
- 16 In this sale Armand Séguin bought nineteen paintings: Gerard Ter Borch, Jan van Huysum (2), Gabriel Metsu, Isack van Ostade, G. P. Panini, Paulus Potter (2), Jan Steen, David Teniers (4), Adrian van de Velde, Lesueur (an Annunciation now in Toledo, OH, USA Museum of Art), Vernet (2), Philips Wouwerman, Jan Weenix.
 - 17 Two drawings of landscapes and ruins by Jean-Baptiste Lallemand, n° 129, for 83,15 livres and “Two Paintings ; one representing a Seascape, the other a fire”, n° 79, for 86 livres.
 - 18 Marriage contract dated 23 February 1816, Archives Nationales, MC/ET/XLVI/735.
 - 19 An extremely detailed memoir has been written by the current owners' father, based on the family papers and Mrs Elmore's registers, now lost. Despite a few inaccuracies and minor errors, it is an invaluable record.
 - 20 Posthumous inventory dated 7 February 1835, Archives Nationales, MC/ET/XLVI/876.
 - 21 Bazin, Géricault, *Etude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, Wildenstein Institute, 1997, tome VII, pp. 24-25.
 - 22 Bazin, *op. cit.*, t. VII, n°2246-2253 and 2264.
 - 23 Bazin, *op. cit.* t. I, doc. 207, p. 66
 - 24 Bazin, tome I, doc 299.
 - 25 At the time of his death Seguin still owned two stallions, two geldings and three mares, kept at his Paris townhouse.
 - 26 Bazin, tome I, doc 191, p. 62. This letter was for long only known through the deliberately incomplete transcription by Clément ; it came up in a sale in 1999. It is now in the Musée des Lettres et des Manuscrits in Paris. In the letter Géricault also mentions “a conquest” which some authors have assumed to be Zoé Seguin but which Bruno Chenique seems to have recently identified as Madame Trouillard.
 - 27 Germain Bazin substantiated this story: the painting was X-rayed, confirming the presence of a head presenting a physiognomy close to that of Walter Scott.
 - 28 Bruno Chenique, expertise report, 27 May 27 2013, p. 22.
 - 29 After his father-in-law's death, he kept a base in Paris, 8 rue de la Concorde, as well as an estate near Calais which he had acquired, La Remonte.
 - 30 The other version purchased for the king in the posthumous sale of duc de Saint-Aignan (17 June 1776) had been placed on loan to the Musée spécial de l'école française in Versailles in 1802 ; it was then exhibited at the Napoleon museum in 1809. It is now in the Musée du château de Fontainebleau (since 1904).
 - 31 Letter by Vivant-Denon to Guérin dated 23 May 1812 in Bruno Chenique, “Lettres et documents”, *Géricault*, exh. cat. t. I, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 October 1991 - 6 January 1992, p. 317.
 - 32 Paul Flat and René Piot (ed.), *Journal d'Eugène Delacroix*, Paris, Plon-Nourrit, 2nd edition, t. I, p. 60.

Pierre Subleyras
(Saint-Gilles-du-Gard, 1699 - Rome, 1749)

Né la même année que Chardin, Subleyras appartient à la désormais fameuse « génération de 1700 », qui compte dans ses rangs François Boucher, Charles-Joseph Natoire, Edme Bouchardon ou Carle Van Loo pour ne citer que certains des plus célèbres. Après un apprentissage auprès d'Antoine Rivalz à Toulouse, il devient le collaborateur de son maître, puis se rend à Paris où il remporte le grand prix de peinture de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1727. Fort de ce succès, il gagne Rome comme pensionnaire à l'Académie de France jusqu'en 1735. Marié à une Romaine, Maria Felice Tibaldi, il effectue ensuite toute sa carrière dans la Ville éternelle jusqu'à sa mort en 1749. Peintre d'histoire admiré pour la rigueur de ses compositions et la noblesse de ses personnages, portraitiste exceptionnel, il reçut des

commandes prestigieuses parmi lesquelles le portrait du pape Benoît XIV. Avec Poussin, Vouet et Valentin, Subleyras est le seul Français à avoir jamais peint un tableau pour la basilique Saint-Pierre, *La Messe de saint Basile*, commandée en 1743 et achevée en 1748, aussitôt transcrite en mosaïque, qui est aujourd'hui conservée à Sainte-Marie-des-Anges.

1699

Pierre Subleyras est né le 25 novembre à Saint-Gilles-en-Languedoc, aujourd'hui Saint-Gilles-du-Gard. Baptisé quatre jours plus tard, il est le troisième enfant de Matthieu Subleyras et de Laurette Dumont, habituellement domiciliés à Uzès. Son père et son oncle sont peintres mais on ne connaît rien de sa première formation avec certitude.

Vers 1715-1716

Subleyras séjourne un an à Carcassonne.

Vers 1716-1720

Subleyras est l'élève d'Antoine Rivalz à Toulouse.

Pierre Subleyras
(Saint-Gilles-du-Gard, 1699 - Rome, 1749)

Born the same year as Chardin, Subleyras belongs to the now famous "1700 generation" which includes François Boucher, Charles Joseph Natoire, Edme Bouchardon or Carle Vanloo, to name but the most widely known artists. After working as an apprentice for Antoine Rivalz in Toulouse, the artist became his master's collaborator then moved up to Paris where he was awarded the Grand Prix de peinture by the Académie royale de peinture et de sculpture in 1727. Emboldened by this success, he went off to Rome as a resident of the French Academy until 1735. Having married a Roman lady called Maria Felice Tibaldi, he lived and worked in the Eternal City until his death in 1749. As a history painter, he was admired for the rigour of his compositions and the nobleness of his characters. He exceptionally painted portraits, executing

prestigious commissions amongst which the portrait of pope Benedict XIV. Along with Poussin and Valentin, Subleyras was the only Frenchman to have produced a painting for St Peter's, *The Mass of Saint Basil* commissioned in 1743, completed in 1748; it was immediately translated into a mosaic, now kept in Santa-Maria-degli-Angeli.

1699

25 November : birth of Pierre Subleyras in Saint-Gilles-en-Languedoc, now known as Saint-Gilles-du-Gard. He is baptised four days later. He is the third son of Matthieu Subleyras and Laurette Dumont, who resided in Uzès. Both his father and uncle were painters but there is no definite certainty regarding his early training.

c. 1715-1716

Subleyras lives in Carcassonne for a year.

c. 1716-1720

Subleyras is the pupil of Antoine Rivalz in Toulouse.



Fig. 10 P. Subleyras, *Autoportrait*, huile sur toile, 1746, Vienne, Akademie

Vers 1720-1722

Subleyras séjourne deux années à Uzès, ville d'origine de sa famille. Il y peint un double portrait de ses parents (collection particulière).

Vers 1722-1726

Subleyras revient à Toulouse pour collaborer avec Antoine Rivalz. Il y peint notamment *Le Sacre de Louis XV* d'après les dessins de son ancien maître (Toulouse, musée des Augustins).

1726-1728

Installé à Paris, il remporte, le 30 août 1727, le premier prix du concours de l'Académie royale de peinture et de sculpture avec *Moïse et le Serpent d'airain* (Nîmes, musée des Beaux-Arts).

1728-1735

Subleyras est pensionnaire du roi à l'Académie de France à Rome établie au palais Mancini sur le Corso et alors dirigée par Nicolas Vleughels. Il y côtoie notamment les peintres Carle, Louis-Michel et François Van Loo, Pierre-Charles Trémolières, Michel-François Dandré-Bardon, Louis-Gabriel Blanchet et Jean-Baptiste Marie Pierre, les sculpteurs Edme Bouchardon, les frères Adam et Michel-Ange Slodtz, ainsi que l'architecte Jacques-Germain Soufflot. En 1732, il peint un dessus-de-porte représentant *Psyché et l'Amour* pour décorer l'Académie et copie l'*Ecce Homo* de l'Albane conservé au palais Colonna (Genève, musée d'Art et d'Histoire).

1737

Le 15 septembre, le duc de Saint-Aignan, ambassadeur de France à Rome, remet l'ordre du Saint-Esprit au prince Girolamo Vaini en l'église Saint-Louis-des-Français. Subleyras commémore l'événement par une toile restée chez les descendants de Saint-Aignan et dont une grande version appartient au musée de la Légion d'honneur à Paris.

Subleyras peint *La Madeleine au pied du Christ chez Simon le Pharisien* pour le réfectoire du couvent des chanoines réguliers du Latran à Santa Maria Nuova d'Asti près de Turin (Paris, musée du Louvre).

1739

Le 23 mars, Subleyras épouse Maria Felice Tibaldi dans la chapelle de la Madone du Puits à Santa Maria in Via. Son portrait peint par Subleyras est conservé au Worcester Art Museum aux États-Unis (Massachusetts).

Subleyras réalise les portraits *La Vénérable Battistina Vernazza* (Rome, collection Lemme et Montpellier, musée Fabre), *Anne Clifford, comtesse Mahony* (Caen, musée des Beaux-Arts) et *Frédéric Christian, prince électeur de Saxe* (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie), ainsi que *La Vision de saint Jérôme*

c. 1720-1722

Subleyras lives in Uzès, his family's hometown. There he paints a double portrait of his parents (private collection).

c. 1722-1726

Subleyras returns to Toulouse to collaborate with Antoine Rivalz. There he notably paints *Louis XV's Coronation* after drawings by his former master (Toulouse, musée des Augustins).

1726-1728

Subleyras is in Paris; on 30 August 1727 he is awarded the first prize in the Académie royale de peinture et de sculpture competition for his *Moses and the Bronze Serpent* (Nîmes, musée des beaux-arts).

1728-1735

Subleyras is a resident of the French Academy in Rome, then housed in the Mancini palace on the Corso and headed by Nicolas Vleughels. There he meets painters such as Carle, Louis-Michel and François Van Loo, Pierre-Charles Trémolières, Michel-François Dandré-Bardon, Louis-Gabriel Blanchet and Jean-Baptiste Marie Pierre, sculptors such as Edme Bouchardon, the brothers Adam and Michel-Ange Slodtz, as well as the architect Jacques-Germain Soufflot. In 1732, he paints an overdoor representing *Cupid and Psyche* to decorate the Academy and copies L'Albane's *Ecce Homo* in the Colonna palazzo (Genève, musée d'Art et d'Histoire).

1737

On 15 September, the duc de Saint-Aignan, French ambassador in Rome, grants the Order of the Holy Ghost to prince Girolamo Vaini in the church of San Luigi dei Francesi. Subleyras commemorates the occasion with a painting which has remained with Saint-Aignan's descendants, while a larger version belongs to the Légion d'honneur museum in Paris.

Subleyras paints *Christ and Mary Magdalene at the Banquet of Simon the Pharisee* for the refectory of the Canons Regular's convent in Santa Maria nuova d'Asti near Turin (Paris, musée du Louvre).

1739

On 23 March, Subleyras marries Maria Felice Tibaldi in the Madonna of the Well's chapel in Santa Maria in Via. Subleyras subsequently paints a portrait of his wife now in the Worcester Art Museum's collections (Massachusetts).

Subleyras paints several portraits: *Venerable Battistina Vernazza* (Rome, Lemme collection and Montpellier, musée Fabre), *Anne Clifford, countess Mahony* (Caen, musée des Beaux-Arts) and *Frédéric Christian, Prince Elector of Saxony* (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie), as well as *Saint*

pour l'église des pères hiéronymites de Milan, la basilique Santi Cosma e Damiano (Milan, Pinacoteca di Brera).

1740

Subleyras est élu membre de l'Académie de Saint-Luc. Il peint le *Portrait du père Léonard de Port-Maurice* (perdu, connu par des copies) et celui du pape Benoît XIV, connu par de très nombreuses versions et copies dont la plus célèbre est au musée Condé à Chantilly.

1742

Réalisation du *Portrait de Dom Cesare Benvenuti* (1669-1746) conservé à Paris, musée du Louvre.

1743

Subleyras présente au pape Benoît XIV l'esquisse achevée pour *La Messe de saint Basile* destinée à la basilique Saint-Pierre de Rome.

1744

Il peint *Le Christ en croix entre saint Eusèbe, saint Philippe Neri et la Madeleine* pour l'église des pères hiéronymites de Milan, la basilique Santi Cosma e Damiano (Milan, Pinacoteca di Brera) et *Saint Benoît ressuscitant un enfant* pour l'église du couvent des Olivétains de Pérouse (Rome, basilique Santa Francesca Romana).

1745

Subleyras réalise *Saint Ambroise donnant l'absolution à l'empereur Théodose* pour l'église du couvent des Olivétains de Pérouse (Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria).

1746

À l'occasion de la canonisation de saint Camille de Lellis et de sainte Catherine de Ricci le 29 juin, Subleyras peint *Saint Camille de Lellis sauvant des malades lors des inondations du Tibre en 1598* (Rome, Museo di Roma), une bannière de procession représentant *L'Apothéose de saint Camille* d'un côté et *Le Christ se détachant du crucifix pour tendre les bras à saint Camille* de l'autre (perdus, connus par des œuvres préparatoires), ainsi que *Le Mariage mystique de sainte Catherine de Ricci* (Rome, collection privée).

Octobre (?) 1746-juin (?) 1747

Subleyras séjourne à Naples avec sa femme pour des raisons de santé. Il y peint notamment le portrait *Horatio Walpole* (Leeds, City Art Galleries) et le *Portrait équestre du duc Eustache de La Vieuville* (perdu).

1748

Subleyras achève *La Messe de saint Basile* pour la basilique Saint-Pierre. Le tableau, rapidement traduit en mosaïque, est aujourd'hui conservé à Sainte-Marie-des-Anges.

1749

Subleyras meurt le 28 mai à Rome.

Jerome's Vision for the Hieronymite Fathers' church in Milan, St. Cosmas and St. Damian's (Milan, pinacoteca di Brera).

1740

Subleyras is elected a member of Accademia di San Luca. He goes on to paint the *Portrait of Father Leonardo of Port-Maurice* (lost, known through copies) and that of pope Benedict XIV, known through numerous versions and copies, the most famous of which is in the Condé museum.

1742

Portrait of Dom Cesare Benvenuti (1669-1746) now in Paris, musée du Louvre.

1743

Subleyras presents Pope Benedict XIV with a finalised sketch for *The Mass of Saint Basil* intended for St Peter's, Rome.

1744

Subleyras paints *Christ on the Cross surrounded by St. Eusebe, St. Philip Neri and Mary Magdalena* for the church of the Hieronymite Fathers in Milan, St. Cosmas and St. Damian's (Milan, pinacoteca di Brera) and *Saint Benedict resuscitating a Child* for the church of the Olivetan convent in Perugia (Rome, Santa Francesca Romana).

1745

Subleyras paints *Saint Ambrose granting Absolution to Emperor Theodosius* for the Olivetan convent church in Perugia (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria).

1746

On the occasion of Saint Camillus de Lellis and Saint Catherine de Ricci's canonization on 29 June, Subleyras paints *Saint Camillus de Lellis rescuing the Sick during the Flooding of the Tiber in 1598* (Rome, museo di Roma), a processional banner representing *The Ecstasy of St. Camillus* on one side and *Christ lifting Himself from the Cross to embrace St. Camillus* on the other (now lost, only known through preparatory work), as well as *The mystical Marriage of Saint Catherine de Ricci* (Rome, private collection).

October (?) 1746 – June (?) 1747

Subleyras stays in Naples with his wife for health reasons. There he notably paints *Portrait of Horatio Walpole* (Leeds, City Art Galleries) and *Equestrian Portrait of Duc Eustache de La Vieuville* (lost).

1748

Subleyras completes *The Mass of Saint Basil* for St. Peter's. The painting, soon executed in a mosaic, is now in Santa Maria degli Angeli.

1749

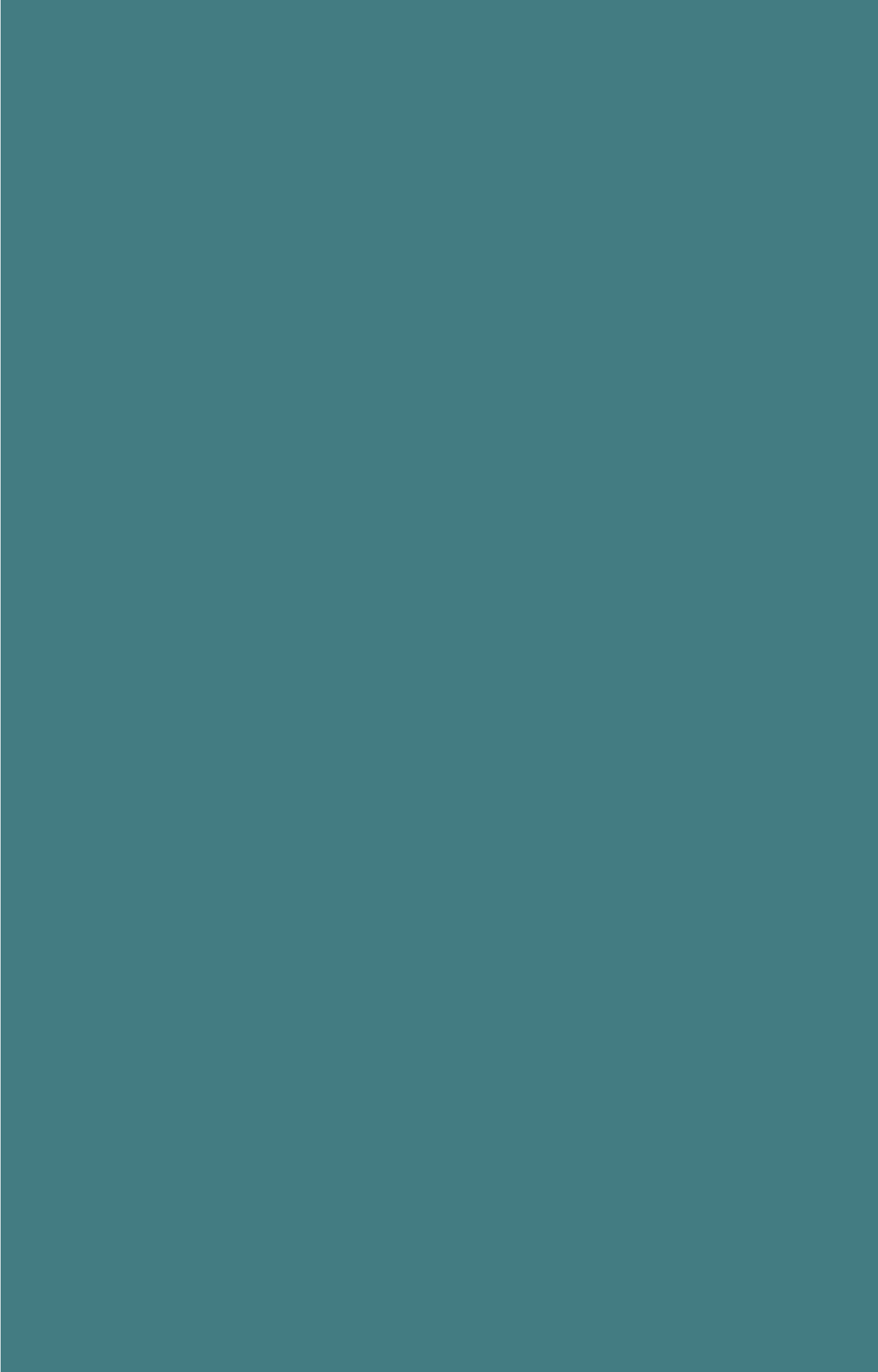
28 May : Pierre Subleyras dies in Rome.

Photographies
Alberto Ricci et archives privées

Relecture des textes français
Lorraine Ouvrieu

Graphisme
Saverio Fontini et Luca Volpi

La photogravure et l'impression ont été réalisées par
Viol'Art Firenze - info@violart.firenze.it
Achévé d'imprimé en septembre 2013



MARTY DE CAMBIAIRE
FINE ART

16 place Vendôme – 75001 Paris
Tél. +(33) 1 49 26 05 01
info@bmcfineart.com

