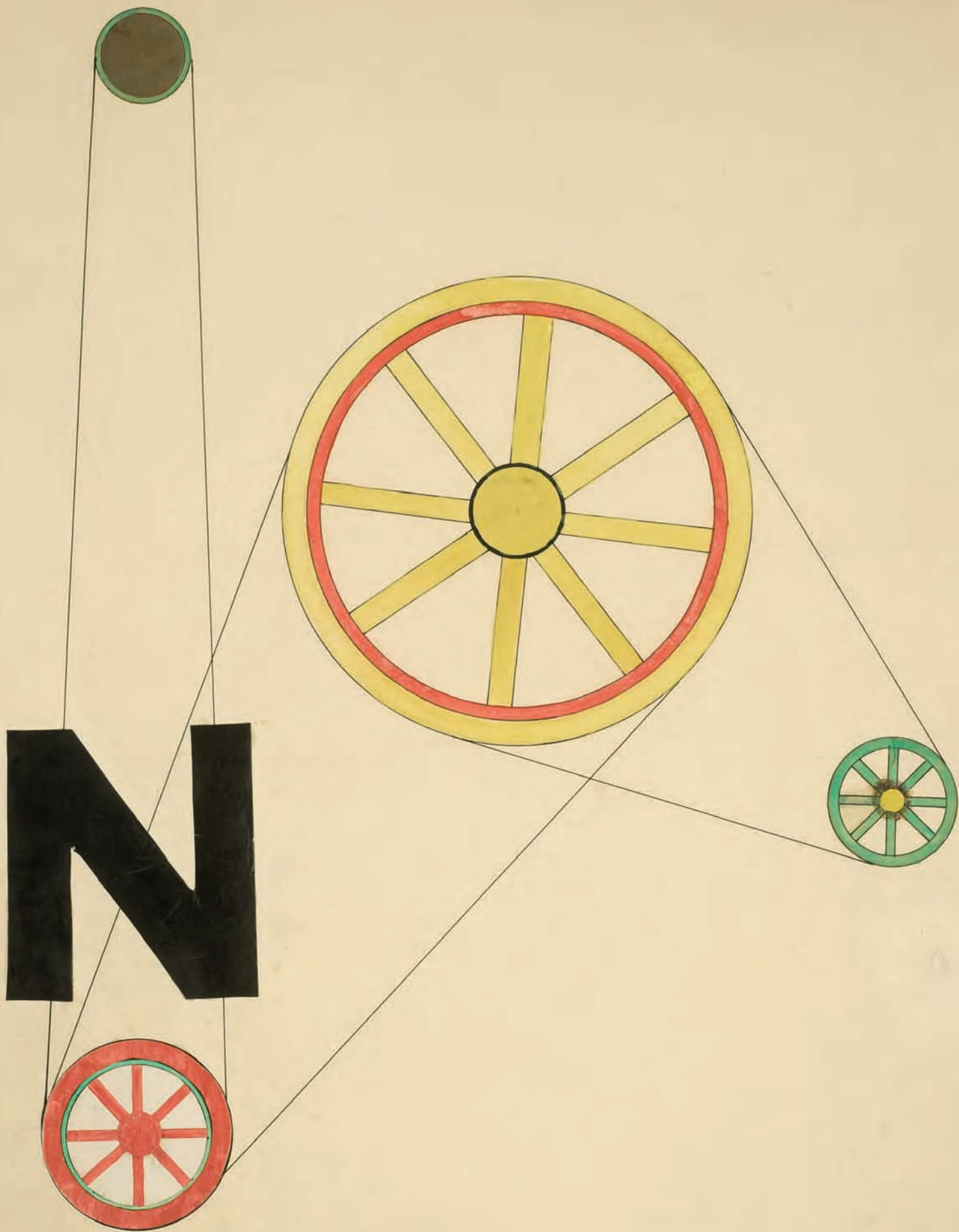


ŒUVRES SUR PAPIER
WORKS ON PAPER

BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE

FINE ART



ŒUVRES SUR PAPIER

DU XVI^e AU XX^e SIÈCLE

WORKS ON PAPER

FROM THE 16TH TO THE 20TH CENTURY

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

Stanislas d'Albuquerque, Stijn Alsteens, Jean-Luc et Cristina Baroni, Franck Baulme, Donatella Biagi Maino, Katrin Bellinger, Laurence Bonnaveau, Margola Boquet, Alex Bouzari, Dan Brarenberg, Arnauld et Barbara Brejon de Lavergnée, Julian Brooks, Yvonne Tan Bunzl, Sébastien Castel, Alvin Clark, Caroline Corrigan, Pauline Courtil, Matteo Crespi, Julien et Blandine Dossier, Florence Douanne, Bertrand Dumas, Adrian Eeles, Elzear de Forville, Georges et Angélique Franck, Vincent Giguère, George Goldner, Sylvain Gonzales, Christine Gouzi, Jill-Elyse Grossvogel, Lee Hendrix, Ariane James-Sarazin, Guillaume Kazerouni, Jody Klotz, Edouard Kopp, Hervé Lagaude, Alastair Laing, Florent Lepsch, Nicolas et Albertine Lesur, Adrien Meyer, Mary Newcome, Lorraine Ouvrieu, Georges Pebereau (†), Stéphane Pinta, Valérie Quellen, Constantin de Saint-Marcq, Clothilde de Saint Priest, Alberto Ricci, Edouard Seblin, Albert et Simon Sfez, Delia Sobrino, Perrin Stein, Olivier Thomas, Eric Turquin, Guillaume du Vair et Joanna Watson

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

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

Page précédente

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY voir pages 86 à 89

Cet ouvrage accompagne l'exposition « Œuvres sur papier du xvi^e au xx^e siècle », 16 place Vendôme à Paris, du 9 avril au 16 avril 2013, tous les jours de 10 heures à 19 heures.

BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE
FINE ART

16 place Vendôme – 75001 Paris

Tél. +(33) 1 49 26 05 01 – info@bmcfineart.com

ŒUVRES SUR PAPIER

DU XVI^e AU XX^e SIÈCLE

WORKS ON PAPER

FROM THE 16TH TO THE 20TH CENTURY

Catalogue rédigé par

Laurie Marty de Cambiaire
Damien Boquet

BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE

FINE ART

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

Après la naissance du Christ, la Sainte Famille fuit les massacres d'Hérode vers l'Égypte. Ce sujet, tiré de l'Évangile selon saint Matthieu, est rare dans

l'œuvre des Campagnola¹. 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 destinés au commerce, Campagnola est habituellement plus préoccupé par le rendu des différents plans, des fabriques, des montagnes, alors que dans cette scène bien connue, ce sont des détails spontanés, humains et intimes qui l'intéressent. Tobias Nickel date le dessin des années 1540.

LMC



◀ Fig. 1 Albrecht Dürer, *La Fuite en Égypte*, gravure sur bois, 1503-1504.

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*, Padoue, Franco Martella Editore, p. 247.



2 AGOSTINO CARRACCI

Bologne 1557 – Parme 1602

Saint Jérôme pénitent

Pierre noire sur papier gris-bleu
396 x 303 mm (15 5/8 x 13 2/8 in.)

Provenance

Michael Jaffé, Cambridge ; sa vente, Sotheby's, Londres, 11 novembre 1965, lot 54 ; M. et Mme Lester Avnet ; vente anonyme, Sotheby's Parke Bernet, New York, 3 juin 1980, lot 65

Bibliographie

Diane DeGrazia Bohlin, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family : A Catalogue Raisonné*, Washington, National Gallery of Art, 1979, p. 346, sous le n° 213, ill. p. 350, fig. 213d
Diane DeGrazia Bohlin, *Le Stampe dei Carracci*, Bologne, Alfa, 1984, p. 194, n° 213d, fig. 204d
Catherine Legrand, *Le Dessin à Bologne 1580-1620 : la réforme des trois Carracci*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1994, p. 58, sous n° 36
Babette Bohn, *The Illustrated Bartsch, Italian Masters of the Sixteenth Century : Agostino Carracci*, New York, Abaris Books, 1995, tome 39, commentary part I, p. 369, sous n° 219
D. Stephen Pepper, « The Illustrated Bartsch : The Carraccis' [book review] », *Print Quarterly*, septembre 1999, p. 291

Exposition

American Federation of Arts, New York, « Old Master Drawings from the Collection of Mr. and Mrs. Lester Francis Avnet », 1969-1970, n° 9

Peut-être le moins étudié des trois Carrache, Agostino est pourtant un artiste des plus intéressants, dont les expériences et les voyages nourrissent les innovations de son frère Annibale et de son cousin Ludovico. Commençant par se former à la gravure auprès de

Domenico Tibaldi, il passe chez Prospero Fontana et Bartolomeo Passerotti pour apprendre le métier de peintre. Il séjourne à Venise en 1582 puis rejoint Annibale et Ludovico sur le chantier du décor du Palazzo Fava à Bologne (1584). Un voyage à Parme et un second long séjour à Venise en 1587-1589 l'imprègnent de techniques nouvelles qu'il rapporte à Bologne pour aider son frère et son cousin à la décoration du Palazzo Magnani. Il reçoit plusieurs commandes pour des retables, notamment sa célèbre *Dernière Communion de saint Jérôme*, à la pinacothèque de Bologne. En 1597, il rejoint Annibale à Rome pour participer au décor de la galerie Farnèse avec deux grandes fresques, *Aurore et Céphale* et *Glaucus et Scylla*, puis part pour Parme, où Ranuccio I Farnese le charge de la décoration du Palazzo del Giardino, interrompue par son décès. Cette vigoureuse étude a longtemps été considérée par les spécialistes de l'artiste comme l'un des nombreux dessins préparatoires à sa gravure la plus



▲ Fig. 1 Agostino Carracci, *Saint Jérôme pénitent*, gravure, vers 1602.



célèbre, le *Saint Jérôme pénitent* (fig. 1), qu'il a laissé inachevée et qui pourrait donc dater de l'année 1602. On la trouve fréquemment dans son état incomplet bien qu'elle fût terminée ultérieurement par Francesco Brizio, un élève de Ludovico.

Reliée à cette œuvre, notre étude trouvait sa place au début du processus préparatoire à l'exécution de la gravure, alors qu'Agostino tâtonnait encore pour en trouver la composition finale ainsi que l'atmosphère générale.

Certains spécialistes se sont récemment interrogés sur le lien véritable entre ce dessin et la gravure. La liberté de notre étude et sa proximité avec les techniques vénitiennes du dessin la rapprocheraient plutôt chronologiquement du second voyage à Venise. On peut penser à sa gravure de 1588 d'après Tintoretto, *La Vierge apparaissant à saint Jérôme*¹. Bien sûr, la position n'est pas la même et le dessin n'a pas non plus de rapport direct avec cette gravure, mais c'est bien de cette ambiance qu'il semble issu, plus que de la sculpturalité musculeuse et néomaniériste de la gravure de 1602. Par ailleurs, le saint a les mains jointes et regarde le ciel comme s'il assistait à une apparition, alors que, dans la gravure de 1602, il tient une pierre et contemple un crucifix posé devant lui.

Il faut aussi comparer ce dessin à celui d'un *Berger agenouillé*, conservé au Louvre. Préparatoire au personnage d'une *Adoration des bergers*, il pourrait lui aussi être daté autour de 1590². Les deux œuvres présentent de grandes similitudes graphiques. Leur liberté totale d'exécution et de mouvement, qui frise la désinvolture, rappelle à quel point les trois Carrache se sont, pendant des années, inlassablement entraînés au dessin et tout particulièrement à l'anatomie et au nu. Introduisant le naturel et la vie dans le *disegno* tel qu'ils l'avaient hérité de la tradition florentine, ils firent du dessin la base de leur pratique artistique et pédagogique.

LMC

► Détail taille réelle / actual size

1. De Grazia, *op. cit.*, p. 252-253.

2. Catherine Legrand, *Le Dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carracci*, *op. cit.*, p. 48-49, n° 30.





3 FRANCESCO VANNI

Sienna 1563 – 1610

Vierge au paon

Pierre noire et lavis brun
178 x 120 mm (7 x 4 3/4 in.)

Symbole de l'immortalité chez les Romains, qui croyaient sa chair imputrescible, et de la résurrection chez les chrétiens, le paon est souvent représenté aux côtés de la Vierge et de l'Enfant. On le trouve par exemple dans les bordures décoratives des enluminures de certains livres d'heures, à côté de reproductions de la Vierge, discret à l'arrière-plan chez Van Eyck dans *La Vierge du chancelier Rolin*¹, ostensiblement perché au-dessus de la Vierge dans *L'Annonciation* de Crivelli. Mais la représentation d'un paon dans les bras de la Vierge, porté comme un enfant, près du sein, est très rare. Qu'il s'agisse bien de la Vierge et non de Junon est attesté par la présence sur sa robe de la lune, du soleil et des étoiles, qui rappellent que Marie est bien « *regina caeli* », premiers mots de l'antienne chantée du dimanche de Pâques à la Trinité, qui célèbre justement la Résurrection du Christ : « Reine du

Ciel, réjouissez-vous car celui que vous avez mérité de porter dans votre sein est ressuscité. » Elle est portée par des petites ailes de chérubins et pose la main droite au-dessus de son sein, geste qui évoque celui de la Vierge allaitant. Il s'agit peut-être d'un projet d'illustration de recueil de prières, qui par cette idée originale d'une Vierge faisant mine d'allaiter un paon résume en une image les trois idées de la prière : souveraineté de la Vierge, maternité, résurrection.

Profondément enraciné dans une tradition siennoise par la formation reçue dans l'atelier paternel, Francesco Vanni fut aussi l'un des peintres qui participèrent à renouveler cette tradition en l'enrichissant de nouveaux courants inspirés par Federico Zuccari à Rome, les Carrache à Bologne et le Baroque. Le dessin ferme et précis, la manière délicate de poser le lavis rappellent plusieurs feuilles de Francesco Vanni². Il est de plus petite taille que ses dessins habituels et peut-être un peu plus statique, mais la préciosité du sujet exige un traitement plus sophistiqué.

Il existe une composition très proche³, tout à la sanguine, et ultérieure. Elle semble être de la main d'un artiste siennois plus tardif, un élève de Vanni probablement, et pourrait découler de notre dessin ou du projet pour lequel il a été réalisé.

LMC



◀ Fig. 1 École siennoise XVII^e siècle, *Vierge au paon*, sanguine. Collection privée.

1. Bibliothèque municipale de Lyon, *Livre d'heures*, Ms 5995, f. 30v-31.
2. Paris, musée du Louvre. Londres, National Gallery.
3. Paris, musée du Louvre, inv. 33649 et inv. 1989.
4. Paris, collection privée.



Taille réelle / actual size

4 LAURENT DE LA HYRE

Paris 1606 – 1656

L'Assomption

Avec inscription *dessein original de le sueur* dans une écriture du XVII^e siècle sur la feuille de montage
Pierre noire, estompe et traces de craie blanche sur papier légèrement brun anciennement collé sur une feuille de papier
426 x 304 mm (16 3/4 x 12 in.)

Provenance

Atelier de l'artiste après sa mort, répertorié dans un inventaire après-décès du 30 janvier 1657

Jean-Luc Baroni, Londres, 2005 (catalogue d'exposition, New York et Londres, 2005, n° 11)

Collection privée, Paris

D'un tracé fin et métallique, d'une composition ample et monumentale, cette feuille inédite est préparatoire à une grande toile de Laurent de La Hyre aujourd'hui conservée au musée du Louvre. Signé et daté de 1635, ce tableau ornait avant la Révolution le maître-autel de l'église des capucins



de la rue Saint-Honoré¹. Notre dessin apporte, par les multiples variantes qu'il présente avec le tableau, un nouvel éclairage sur le processus de mise en place de cette importante composition qui s'inscrit à un moment charnière de la carrière de La Hyre. La commande émane de l'ordre des capucins, communauté avec laquelle La Hyre semble avoir eu des rapports privilégiés. Le couvent des capucins de la rue Saint-Honoré était la deuxième fondation parisienne de cette communauté réformée franciscaine. Établis dans un premier temps en Italie, « les ermites à la barbe longue » avaient pris le nom de capucins en référence à leur costume, qui comportait un capuce long et pointu. En 1572, une première communauté de capucins s'établit à Picpus et bénéficie de la protection du roi Charles IX. Deux ans plus tard, le pape Grégoire XIII autorise officiellement la nouvelle confrérie à se répandre hors d'Italie. Dès lors, les capucins vont connaître une importante expansion. La protection royale ayant été renouvelée par Henri III en 1576, les religieux de Picpus se déplacent et fondent un nouveau couvent rue Saint-Honoré. Suivront le noviciat de la rue du Faubourg-Saint-Jacques (1613) et un autre couvent dans le Marais (1622).

C'est tout d'abord le couvent du Marais qui recevra un important décor peint et sculpté. Une fois le chœur terminé, en 1634, les capucins font appel à Laurent de La Hyre pour l'essentiel des tableaux de leur église. Le jeune peintre reçoit ici la première commande de grande ampleur de sa carrière. Alors

◀ Fig. 1 Laurent de La Hyre, *L'Assomption de la Vierge*, huile sur toile, 1635. Musée du Louvre.



que le décor du Marais était mené à bien, établissant par la même occasion la réputation de La Hyre, l'agrandissement de l'église du couvent Saint-Honoré s'achève². Trop petite, l'église consacrée en 1610 se voit dotée d'un chœur plus grand et d'une nouvelle façade. C'est naturellement à La Hyre que l'on fait de nouveau appel pour les peintures. Comme dans le couvent du Marais, la commande est importante et comprend plusieurs œuvres. L'ensemble, représentant des épisodes de la vie de saint François, est couronné par une Assomption destinée à orner le maître-autel. Comme le signalent les inventaires révolutionnaires, cette dernière prenait place dans un retable de menuiserie agrémenté de colonnes, d'ornements et de figures sculptées. Un *Christ portant sa croix dans le ciel*, de format circulaire (disparu), également peint par La Hyre, surmontait le tout.

Si dans notre dessin la partie basse de la composition correspond parfaitement à celle du tableau, la partie supérieure présente de notables différences. La Vierge y est portée au ciel, tenue principalement par deux anges aux vastes ailes déployées. D'une grande singularité, cette invention confère un souffle particulièrement théâtral à la scène. C'est probablement cette même singularité qui a conduit le peintre (ou ses commanditaires) à revenir dans le tableau définitif à une formule plus classique en éliminant les deux anges et en les remplaçant par une multitude d'angelots. Cette iconographie répond à un schéma bien établi et correspond à celui que La Hyre avait déjà choisi dans un autre dessin préparatoire identifié par Éric Pagliano dans le fonds des dessins italiens du musée d'Orléans³. Cette dernière feuille, certainement antérieure à la nôtre, présente une disposition d'ensemble où les analogies sont nombreuses avec le dessin de l'Assomption peint par Vouet en 1629 pour l'église Saint-Nicolas-des-Champs. La Hyre, qui connaissait certainement cette peinture, y a probablement puisé sa première inspiration, qu'il précise dans notre dessin, plus aboutie et plus personnelle. Le rythme et l'harmonie de la composition sont en grande partie issus de l'orchestration des gestes et de la

disposition des drapés dans la partie basse. À cette agitation et ces mouvements suspendus, les grandes ailes des anges offrent ici un point d'équilibre en contre-point.

En 1635, Laurent de La Hyre est un jeune peintre confirmé de 29 ans. L'observation, à Fontainebleau, des décors de Primaticcio et de Nicolò dell'Abate ainsi que sa formation dans l'atelier de Georges Lallemant donnent alors une coloration maniériste et précieuse à ses œuvres. Avec les tableaux exécutés pour les capucins du Marais et de la rue Saint-Honoré, l'artiste met en place son premier style personnel et s'impose comme un praticien hors pair, doté d'une grande virtuosité technique. Comme en témoigne le dessin, cette tendance est visible autant dans l'organisation rythmique de la composition que dans son exécution technique. La massivité des figures est contrebalancée par l'aspect pointu des mains et des visages. Après les tableaux des capucins, la notoriété de La Hyre est couronnée par la commande de deux Mays pour la cathédrale Notre-Dame (1635 et 1637). Tout en conservant un art aux contours incisifs et la maîtrise du beau métier, La Hyre adhère à partir des années 1640 au nouveau goût classique introduit à Paris par Jacques Stella et Nicolas Poussin. Par sa date, ses préciosités et sa puissance, notre dessin se situe ainsi à la charnière des deux manières de l'artiste.

Guillaume Kazerouni

► Détail taille réelle / actual size

-
1. Paris, musée du Louvre (inv. M.I. 317), huile sur toile cintrée à oreilles. S.D.b.g. : *L. de La Hire in. & F. 1635*. Saisi à la Révolution ; remis au musée en 1792 ; placé à Notre-Dame durant la première moitié du XIX^e siècle ; don du chapitre de Notre-Dame de Paris, 1862 ; déposé au musée d'Arras de 1938 à 1984. Tableau donné à Le Brun par certains guides comme Sauval (1724), Piganiol de la Force (1742), Le Fèvre (1759), Hurtaut et Magny (1779). Voir Pierre Rosenberg et Jacques Thuillier, *Laurent de La Hyre 1606-1656. L'homme et l'œuvre*, cat. exp., Grenoble/Rennes/Bordeaux, 1989, n° 121.
 2. L'église du couvent de la rue Saint-Honoré, bâtie à la fin du XVI^e siècle, reconstruite entre 1603 et 1610, fait l'objet à partir de 1634 d'importants travaux de réaménagement.
 3. Éric Pagliano, *L'Europe dans l'Italie. Dessins de toutes écoles trouvés dans le fonds italien*, cat. exp., Orléans, musée des Beaux-Arts, 2004, n° 12, p. 22-23.



5 MICHEL DORIGNY

Saint-Quentin 1617 – 1665

Étude d'homme à mi-corps (recto) ; Une étude de bras (verso)

Avec inscription S. Vouete en bas à droite

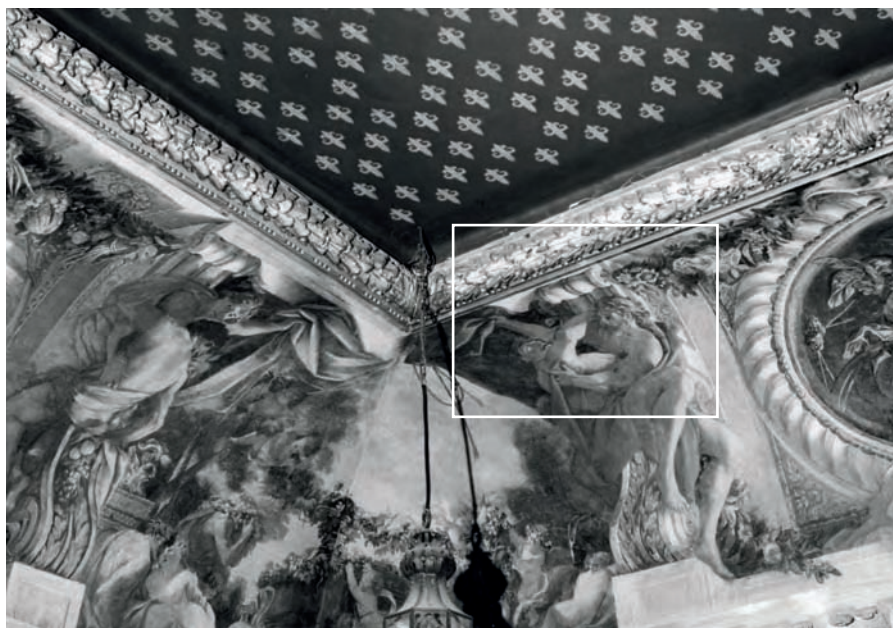
Pierre noire et craie blanche sur papier beige

190 x 190 mm (7 1/2 x 7 1/2 in.)

Élève, puis gendre et bras droit de Simon Vouet, Michel Dorigny fut aussi un graveur de grand talent. C'est à ce titre qu'il participa à la diffusion de l'œuvre de Vouet, ce qui ne l'empêcha pas de graver aussi ses propres compositions. Tombé dans l'oubli dès le XVIII^e siècle – Mariette ne le mentionne pas dans son célèbre *Abecedario* –, il fut redécouvert sur un plan pictural et graphique notamment par Pierre Rosenberg et Barbara Brejon de Lavergnée. Celle-ci a montré en effet dans plusieurs articles comment Dorigny, qui avait assisté Vouet sur beaucoup de projets avec diligence, sut dès la mort de celui-ci, en 1649, continuer à mener des chantiers décoratifs de grande ampleur. Tel est le cas par exemple des décors qui lui furent commandés au début des années 1660 pour le pavillon de la Reine à Vincennes, dont il ne reste aujourd'hui plus que deux plafonds. Ou encore celui de l'hôtel Lauzun,

qui lui fut justement rendu par Barbara Brejon de Lavergnée et qui date de la même période. Ces décors montrent que, tout en restant fidèle aux formules apprises chez Vouet, Dorigny sut faire évoluer son style vers le classicisme parisien alors à la mode. Nombre de ses décors furent malheureusement détruits au XX^e siècle, ce qui contribua à son oubli.

Cette belle étude d'homme est préparatoire à l'un des faunes qui ornent les angles de la voussure d'une salle de réunion de la mairie de Port-Marly (fig. 1). Ce décor est constitué d'un plafond représentant *L'Union des amours avec Bacchus et Vénus*, aujourd'hui disparu mais connu grâce à la gravure qu'en a donné Boulanger, d'une voussure représentant *Les Quatre Saisons* et d'une alcôve décorée d'une composition représentant *Le Point du jour et la Rosée*, tous deux en place à Port-Marly.



◀ Fig. 1 Michel Dorigny, *L'Automne*, Port-Marly.





Jean Feray et Jacques Wilhelm, puis Barbara Brejon de Lavergnée ont en deux temps établi les circonstances de la réalisation de ce décor. Jean Feray et Jacques Wilhelm ont d'abord compris qu'il avait été réalisé en 1648 pour le château de Colombes et transféré au XIX^e siècle au château des Lions, à Port-Marly¹. Ils donnaient alors le décor à Vouet, se fiant aux descriptions d'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* et à celles d'Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville dans son *Voyage pittoresque des environs de Paris*, et le dataient des années 1630. Barbara Brejon de Lavergnée a identifié en 1982 le commanditaire du décor, Pierre Le Camus, conseiller d'État et maître des requêtes, ce qui permit de dater le décor de la fin des années 1640, et donc de comprendre le rôle de Dorigny sur le chantier². Il paraît en effet probable que Vouet, alors malade et vieillissant, se soit réservé la composition centrale, laissant à son élève favori, devenu son gendre la même année, la réalisation de la voussure

et de l'alcôve. Dorigny, fort de sa longue expérience auprès de Vouet et de sa participation à de nombreux décors, était en effet tout désigné pour cette collaboration, une des dernières.

Dorigny applique à la lettre la méthode de Vouet : il dessine soigneusement à la pierre noire les figures qu'il insère ensuite dans le décor peint. Beaucoup de dessins de figures à la pierre noire, autrefois attribués à Vouet, lui ont été rendus ces dernières années, révélant ainsi un dessinateur au talent longtemps sous-estimé. Barbara Brejon de Lavergnée a ainsi rapproché un dessin du Rijksprentenkabinet d'Amsterdam d'une autre figure de la voussure, le satyre de *L'Automne* (fig. 2)³. Ce dessin et le nôtre sont extrêmement comparables : un style graphique et des physiologies souvent très proches de Vouet, mais un trait légèrement plus hachuré et toujours un peu cernant, deux caractéristiques qui lui viennent probablement de sa formation de graveur. Satisfait



d'un dessin et d'une figure, Dorigny avait tendance à la réutiliser à plusieurs reprises, avec de légères modifications. Ainsi, la pose de notre dessin est reprise pour un autre personnage de l'angle de la voussure représentant *L'Été*, un satyre qui découvre une nymphe ; les bras et le torse sont très proches, mais la tête est tournée vers la droite au lieu de regarder vers la gauche (fig. 3). De même le dessin du Rijksprentenkabinet d'Amsterdam est réutilisé dans le décor peint pour l'une des figures de l'angle de la voussure, près de *L'Été*.

La vigueur de la pierre noire accentue la force de la musculature, le modelé est subtilement rendu par quelques traits de craie blanche qui illuminent le papier laissé en réserve : tout montre à quel point la leçon de Vouet a été assimilée par Dorigny. Ceci fait de lui « une sorte de trait d'union entre l'art de Simon Vouet et celui de Charles Lebrun⁴ », ou encore l'illustration du moment pendant lequel la pratique rapportée d'Italie par Vouet imprègne la pratique artistique quotidienne avant d'être théorisée au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

LMC



▲ Fig. 2 Michel Dorigny, *Satyre*, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

◀ Fig. 3 Michel Dorigny, *L'Été*, Port-Marly.

1. Voir *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1976. *Hommage à François-Georges Pariset*, Paris, F. de Nobele, 1978, p. 59-79.
2. Barbara Brejon de Lavergnée, « Contribution à la connaissance des décors peints à Paris et en Île-de-France au XVII^e siècle : le cas de Michel Dorigny », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, p. 69-72.
3. *Idem*, p. 72.
4. Barbara Brejon de Lavergnée, « De Simon Vouet à Charles Lebrun », *Revue de l'art*, 1998, n° 122, p. 47.

6 JEAN JOUVENET

Rouen 1644 – Paris 1717

Figures préparatoires pour la Pentecôte, peinte à la voûte de la chapelle de Versailles

Pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier gris, filigrane raisin
211 x 290 mm (8 ²/₈ x 11 ³/₈ in.)

Le décor de la chapelle de Versailles fut une des dernières commandes royales passées à Jouvenet : en 1709, l'artiste fut chargé de peindre la voûte au-dessus de la tribune, tandis qu'Antoine Coypel ornait le plafond et Charles de La Fosse la voûte en cul de four, au-dessus de l'autel principal. Jouvenet fit plusieurs ébauches d'ensemble pour sa partie : il existe trois esquisses à l'huile aux mises en page différentes (deux sont conservées au musée de Versailles ; une dans la collection Horvitz). Les études de détail, que Jouvenet réalisait sur papier, durent aussi être nombreuses. Jusqu'à présent, on n'en connaissait que deux, montrant des personnages masculins (musée de Rouen et collection Horvitz). Ce dessin prépare quant à lui deux autres figures, finalement non exécutées. Celle à la pierre noire apparaît néanmoins dans l'esquisse à l'huile de la collection Horvitz (fig 1), où une balustrade, marquée du chiffre royal, sera abandonnée dans le décor de la chapelle. La balus-

trade est suggérée ici par le parapet sur lequel s'appuient les personnages.

Jouvenet travailla toutes les figures de ses projets en pendants inversés. Dans le dessin Horvitz, deux hommes aux attitudes similaires mais opposées préparent deux apôtres placés face à face dans le décor. L'un regarde en l'air et écarte les bras, l'autre baisse la tête et rapproche les mains dans un geste de prière. Dans cette feuille, la figure à la sanguine penche la tête à gauche ; celle à la pierre noire à droite. Le traitement éclatant au crayon orange signifie que la première devait être vue en pleine lumière, alors que la deuxième, ombrée de pierre noire, aurait été placée dans une partie moins éclairée. Outre le caractère brillant et vigoureux du crayon de Jouvenet, cette œuvre révèle ainsi sa technique, pour le moins singulière : en dessinant, l'artiste agissait autant en concepteur de la ligne qu'en coloriste, recherchant l'harmonie des attitudes tout en favorisant des contrastes calculés d'ombre et de lumière. Les rehauts de blanc, inversés dans les visages et les vêtements, participaient de cette esthétique. Cependant, les attitudes des personnages étant très semblables, Jouvenet décida peut-être de les abandonner ; ou bien il hésita à conserver des figures conçues pour être accoudées à une balustrade, alors que cette dernière disparut de la composition finale.

Christine Gouzi



◀ Fig. 1 Jean Jouvenet, *La Pentecôte*, huile sur toile. Collection Jeffrey Horvitz, Boston.



7 HYACINTHE RIGAUD

Perpignan 1659 – Paris 1743

Portrait présumé d'Emmanuel Henri Thimoléon de Cossé-Brissac (1698-1757), évêque de Condom

Pierre noire, rehauts de craie et de gouache blanches sur papier, traces de mise au carreau
375 x 290 mm (14 3/4 x 11 7/16 in.)

Bibliographie

Ariane James-Sarazin, « Portrait et gravure : Rigaud et ses interprètes », *Visages du Grand Siècle, le portrait français sous le règne de Louis XIV*, cat. exp., Paris, Somogy, 1996, p. 184

Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, thèse de doctorat, Paris, École pratique des hautes études, 2003, catalogue I, n° 1290, et catalogue IV, n° 21 bis, repr.

Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud, le peintre des rois*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, p. 155, ill. 125, p. 156

Dans les quelques pages louangeuses qu'il consacre à son ami Hyacinthe Rigaud, et plus particulièrement à ses talents de dessinateur, Dezallier d'Argenville nous apprend que l'artiste était « quelquefois obligé de finir ses desseins¹ ». Ces feuilles, caractérisées par leur parfait état d'achèvement, qui exclut d'en faire des études préparatoires, et par leur fidélité scrupuleuse aux toiles avec lesquelles elles peuvent être mises en relation, ne laissent pas d'intriguer tant leur fonction échappe à toute définition restrictive. Pour les unes, préparatoires à l'interprétation d'un portrait par la gravure, pour les autres, gardiennes du souvenir de ce même portrait, pour certaines, œuvres à part entière destinées à la vente ou à une diffusion amicale et promotionnelle, pour beaucoup assumant tous ces rôles à la fois et successivement au gré des circonstances, ces feuilles se distinguent par leur haut degré de finitude et leur traitement quasi pictural, qui les posent en véritables « rivales » de leurs modèles peints.

On s'est aussi beaucoup interrogé sur la part qu'y prenait le maître, certains de ses collaborateurs tels que Charles Viennot ou B. Monmorency ayant eu pour tâche, entre 1699 et 1708, de consigner par le dessin le souvenir de quelques-unes de ses compositions parmi les plus mémorables.

La qualité exceptionnelle de notre dessin plaide suffisamment pour une attribution pleine et entière à Rigaud et confirme les propos de Dezallier d'Argenville, qui loue dans les plus belles feuilles dues au maître la « précision et [la] vérité qui enchantent, surtout dans les cheveux, les plumes, les broderies des draperies, les parties de linge et les dentelles. On reconnoît par le beau maniement du crayon et du pinceau jusqu'à la qualité des étoffes, le beau fini ne peut être poussé plus loin, joint à l'intelligence des lumières et l'accord des fonds d'architecture et de paysage² ».

L'attitude prêtée au modèle peut être rapprochée de celle adoptée en 1715 par Rigaud pour représenter monseigneur René François Beauvau du Rivau (1664-1739), archevêque de Toulouse puis de Narbonne. Il partage bien des affinités avec celui, strictement contemporain, puisque inscrit lui aussi en 1715 dans les livres de comptes de l'artiste, du cardinal Melchior de Polignac (1661-1741). Néanmoins, le décor dans lequel les deux prélats feuilletent l'in-folio posé sur leurs genoux diffère de celui que l'on peut observer dans notre dessin. Attitude, vêtue, tenture et mobilier se retrouvent trait pour trait dans une gravure de Jean Daullé³, datée de 1744 et représentant un autre ecclésiastique, Claude de Rouvroy de Saint-Simon (1695-1760), évêque de Metz.



Si l'on en croit Pierre-Jean Mariette, qui supplée le silence des livres de comptes, l'évêque de Metz aurait posé devant Rigaud en 1735, mais « le tableau original n'est qu'en buste⁴ » (Grenoble, musée des Beaux-Arts, inv. MG 206). Mariette affirme également que, ayant nourri le projet de faire graver ce portrait, Claude de Rouvroy de Saint-Simon demanda à Rigaud d'étoffer sa mise en scène et « d'ajuster le trait », en s'inspirant d'un tableau qu'il possédait.

Mariette ne précise pas si le peintre fournit au graveur un dessin très fini pour le guider dans son travail, comme il en avait l'habitude. Plus que les traces de mise au carreau, les fortes similitudes qu'entretient notre dessin avec la gravure de Jean Daullé suggéreraient qu'il ait pu servir au graveur. Cependant, on n'y retrouve nullement la physionomie si particulière de Claude de Rouvroy de Saint-Simon. Si tous les éléments de la composition de notre dessin sont ceux du portrait de l'évêque de Metz gravé par Daullé, les traits du modèle ne sont pas les siens. Ils se rapprochent davantage de ceux d'un autre ecclésiastique peint par Rigaud un an tout juste après Claude de Rouvroy de Saint-Simon : Emmanuel Henri Thimoléon de Cossé-Brissac (1698-1757).

Pour célébrer son accession au siège épiscopal de Condom le 10 octobre 1735 (il fut sacré par l'archevêque de Sens le 22 janvier 1736), le jeune Cossé-Brissac commanda son portrait en buste au Catalan : c'est du moins ce que laissent entendre les livres de comptes de l'artiste, qui l'inscrivent en 1736 pour la somme de 600 livres⁵. Les traits de l'évêque de Condom nous sont connus grâce à une gravure de Marie Anne Hyacinthe Horthemels d'après Alexis-Simon Belle⁶, nanti du titre d'abbé de Fontfroide. À l'exception de la chevelure, bouclée dans un cas, lisse dans l'autre, le rapprochement entre les traits de l'évêque de Condom et ceux de l'ecclésiastique de notre dessin est assez convaincant. Est-ce à dire qu'à l'instar de Claude de Rouvroy de Saint-Simon, lui aussi primitivement représenté en buste, monseigneur de Cossé-Brissac envisagea une amplification de son portrait initial qui aurait pu prendre l'aspect d'une version peinte

en grand (mais les livres de comptes n'en disent rien et aucun tableau n'est aujourd'hui repéré) et/ou d'une gravure, qui ne semble pourtant, en l'état actuel de nos recherches, jamais avoir été réalisée ? Notre dessin conserverait-il le souvenir de cette amplification, quelle qu'en fût la nature ? Nous en sommes réduits aux conjectures. Néanmoins, le lien établi entre l'évêque de Condom et l'ecclésiastique de notre dessin n'exclut pas que celui-ci ait pu profiter à l'occasion à Jean Daullé, lorsqu'il eut à graver le portrait en grand de Claude de Rouvroy de Saint-Simon : la composition souhaitée étant la même, il suffisait au graveur d'adapter la tête de l'évêque de Metz au corps de son homologue dessiné. L'exemple d'un tel réemploi est loin d'être isolé chez Rigaud, un même dessin pouvant servir, on l'a dit, à différents usages. Entretenant somme toute un fil suffisamment ténu avec le modèle auquel il était censé se référer, notre dessin gagna avec le temps, comme toutes les meilleures feuilles de Rigaud, une valeur en soi qui le libérait de toute servitude et lui conférait le statut d'œuvre d'art à part entière.

Ariane James-Sarazin

Ce dessin est inclus dans le catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Hyacinthe Rigaud qu'Ariane James-Sarazin publie cette année aux Éditions Faton.

-
1. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Chez de Bure, tome II, 1745, p. 414.
 2. *Idem*.
 3. *Inventaire du fonds français : graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1949, tome VI, n° 61.
 4. Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1853-1862, tome VII, fol. 120.
 5. Joseph Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, H. Laurens, 1919, p. 214.
 6. Fabienne Camus, « Alexis Simon-Belle portraitiste de cour (1674-1734) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1990, Paris, 1991, p. 43, fig. 47 et n° 5, p. 64.



8 FRANÇOIS VERDIER

Paris 1651 – 1730

Les Piérides défiant les muses

Avec inscription *De pieriden dochters van Pierus en Evyepé en Exters Veranderd* sur le montage
Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, rehauts de blanc, traits d'encadrement à l'encre brune
207 x 302 mm (8 1/8 x 11 7/8 in.)

Provenance

Collection docteur Herpin

Collection Gaston Maugras (1850-1927)

Équilibré, élégant et littéraire, ce dessin relève de l'art savamment développé à Versailles par Charles Lebrun. Le sujet traité est rare ; les filles du roi Pierus de Macédoine avaient proposé aux muses un concours de chant à l'issue duquel, perdantes, elles furent transformées en pies¹. La composition semble étonnamment belle pour François Verdier, qui demeure mal connu et déprécié malgré les efforts de quelques historiens de l'art, parmi lesquels les premiers furent Antoine Schnapper² et Veronika Kaposy³. Élève de Charles Lebrun, il travailla longtemps dans son atelier et épousa une de ses nièces ou cousines. Il participa dans ses équipes aux grands travaux de Versailles, à la préparation des cartons de tapisseries pour les Gobelins d'après ses compositions et travailla entre 1688 et 1698 aux peintures destinées à la décoration intérieure du Trianon de marbre. Selon Mariette, « son génie riche, qui paraissoit inépuisable » n'était en fait qu'« un génie d'emprunt⁴ ». La disgrâce puis la mort de Lebrun entraînèrent sa mise à l'écart et il ne fut plus sollicité pour les peintures. Il se mit alors à produire quantité de dessins « qu'il alloit chaque jour vendre [...] sous le manteau⁵ », selon Dezallier d'Argenville. « Personne n'a dessiné tant que lui », continue l'auteur à son sujet. Ses innombrables dessins à la pierre noire ou à la sanguine, souvent sur papier bleu, déclinent inlassablement des formes empruntées au répertoire de Lebrun. On peut cependant réunir quelques feuilles d'un style différent, à la plume et

encre brune, toutes de dimensions similaires. L'une d'entre elles est au Louvre, *Minerve devant les muses*, et son attribution à Verdier remonte à Mariette. Un dessin représentant *Diane et Callisto* est à Weimar, deux autres au Heylshof à Worms *Dyonisos et Ariane* et *L'Apothéose d'Hercule*. Deux autres feuilles apparues sur le marché, *L'Enlèvement d'Europe* (Sotheby's Olympia Londres, 13 décembre 2001, lot 191) et *Mercuré et Hersé* (Sotheby's Londres, 8 juillet 1998, lot 100), portent une inscription ou signature ancienne mentionnant Verdier. La plupart de ces dessins représentent un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide. Étaient-ils destinés à en illustrer une édition ?

LMC

1. Ovide, *Métamorphoses*, chant V, vers 665.

2. Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre 1688-1714*, Paris/La Haye, Mouton, 1967.

3. Veronika Kaposy, « Remarques sur quelques œuvres de François Verdier », *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 26, 1980, p. 75-91.

4. Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1853-1862, tome VI, p. 44.

5. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Chez de Bure, 1762, tome IV, p. 139.



9 LORENZO DE FERRARI

Gênes 1680 – 1744

Apparition de saint Jérôme à un saint pèlerin

Pierre noire, les contours incisés
537 x 387 mm (21 1/8 x 15 1/4 in.)

Ce dessin inédit, si caractéristique de la main du peintre génois Lorenzo de Ferrari, est préparatoire pour un tableau (fig. 1) du même sujet conservé au musée de la Civilisation à Québec, avec une ancienne attribution à Dominiquin, depuis longtemps écartée par les historiens de l'art¹. La réapparition de ce dessin permet donc de rendre avec certitude ce tableau au corpus de l'œuvre de Lorenzo de Ferrari.

Le dessin est de la même dimension que le tableau et ses contours sont incisés, ce qui laisse penser qu'il a été directement utilisé dans la préparation de la toile pour le tracé du dessin sous-jacent. Malgré quelques différences dans la composition – par exemple, les *putti* qui supportent la jambe du saint ont disparu dans le tableau –, il pourrait s'agir d'un petit *cartone*, à l'exécution soignée, dernière étape avant la réalisation de l'œuvre.

Fils de Gregorio de Ferrari, lui-même marié à la fille de Domenico Piola, Lorenzo de Ferrari appartenait donc à la Casa Piola et avait bénéficié par là d'un enseignement typiquement génois mais ouvert sur la double influence du classicisme bolognais de Guido Reni et de Van Dyck. Il travailla abondamment pour les jésuites de Gênes, et les représentations d'apparitions divines ou de saints mourant abondent dans son œuvre.

Mary Newcome Schleier, que nous remercions pour son aide précieuse, souligne l'influence encore prégnante de Gregorio de Ferrari dans la composition, ce qui daterait le dessin et le tableau

avant le voyage de Lorenzo à Rome, en 1734. Il devait cependant déjà connaître par la gravure la grande composition de Carlo Maratta pour le Gesù de Rome, représentant *La Mort de saint François Xavier*, dont l'influence est ici évidente. Mary Newcome Schleier souligne d'ailleurs dans son article de 1987 qu'il avait assimilé l'influence romaine bien avant ce voyage, par l'intermédiaire d'artistes avec lesquels il travaillait au sein de l'atelier Piola, tels que Domenico Parodi et Paolo Girolamo Piola². Les tableaux de petits formats sont rares dans l'œuvre de Lorenzo de Ferrari. Sa destination demeure inconnue ainsi que son sujet.



▲ Fig. 1 Lorenzo da Ferrari, *L'Apparition de saint Jérôme à un pèlerin*, huile sur toile. Musée de la Civilisation, Québec.



Le saint pèlerin, allongé dans les ruines d'un temple antique, peut-être mourant, assiste à une apparition de saint Jérôme. Les anges s'apprêtent-ils à lui délivrer l'extrême-onction ou soignent-ils sa jambe ? Dans ce dernier cas, il pourrait s'agir de saint Roch, mais l'absence de son chien est troublante. De plus, nul texte n'évoque une apparition de saint Jérôme à saint Roch.

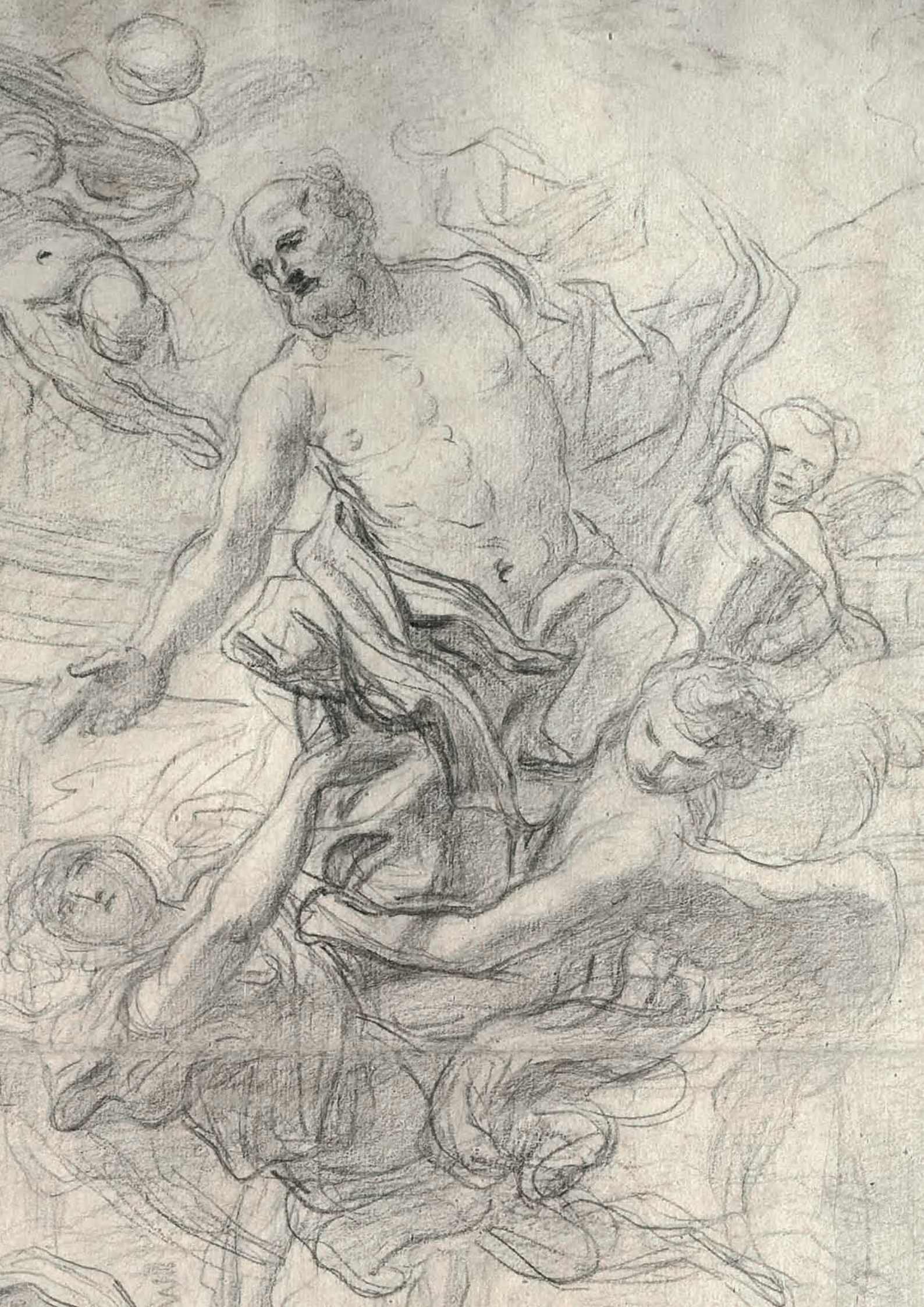
En dépit de toutes ces questions encore sans réponse, la découverte du dessin et, grâce à celle-ci, l'attribution du tableau sont une belle addition au corpus de l'œuvre de l'artiste.

LMC

► Détail taille réelle / actual size

1. Québec, musée de la Civilisation, 56 x 41,1 cm (inv. 1991.536).
2. Mary Newcome Schleier, « Addenda to Lorenzo de Ferrari's Late Draughtsmanship », *Master Drawings*, vol. 25, n° 2, 1987, p. 157.





10 ANTOINE WATTEAU

Valenciennes 1684 – Nogent-sur-Marne 1721

Jeune Femme en buste, le visage tourné vers la gauche et étude de main

Contre-épreuve de craie noire, rouge et blanche sur papier, retouchée par l'artiste
196 x 144 mm (21 3/4 x 5 3/4 in.)

Provenance

(Probablement) Auguste Simon, Paris ; sa vente, hôtel Drouot, Paris, 10-15 mars 1862, lot 64
Dromont, Paris ; sa vente, hôtel Drouot, Paris 6-9 décembre 1871, lot 849 (200 francs)
J.-B.-E. Gallice (L. 855), Paris ; sa vente, hôtel Drouot, Paris, 11 février 1920, lot 157 (8 900 francs ; illustré)
Henri Gallice, Paris ; sa vente, galerie Charpentier, Paris, 25 mai 1934, lot 49 (illustré)
Acheté à cette vente par le père du dernier propriétaire qui le cède à
Galerie de La Scala, Paris, 2007
Collection privée, Paris

Bibliographie

Jacques Mathey, « Quelques confusions entre les dessins de Watteau et ceux de son école », *Revue de l'art ancien et moderne*, LXX, 372, juillet 1936, p. 7 et 9, fig. 6 (illustré)
K. T. Parker et Jacques Mathey, *Antoine Watteau, catalogue complet de son œuvre dessiné*, Paris, F. de Nobele, 1957, tome II, n° 570 (illustré, dimensions erronées)
Louis-Antoine Prat et Pierre Rosenberg, *Antoine Watteau 1684-1721, catalogue raisonné des dessins*, Milan, 1996, tome II, p. 1042, n° 612a (illustré)

Dezallier d'Argenville rapporte que « ce peintre dessinait continuellement : ses heures mêmes de récréation & de promenades étoient employées à cet exercice » et, plus loin, que « les dessins de Watteau sont estimés des curieux, le crayon rouge étoit celui dont il se servoit le plus souvent sur du papier blanc, afin d'avoir des contre-épreuves, ce qui lui rendoit

son travail des deux côtés¹ ». Watteau réalisa en effet de nombreuses contre-épreuves, dans le but probable de réutiliser ses figures dans un sens ou dans l'autre dans ses tableaux, mais aussi pour que les graveurs puissent garder le sens original du dessin, en exécutant d'après la contre-épreuve.

L'intérêt majeur de cette contre-épreuve retouchée par l'artiste, hormis ce charme raffiné et mélancolique si caractéristique de Watteau, réside dans le fait que l'original, aujourd'hui au musée Pouchkine de Moscou (fig. 1), a été très abîmé par une restauration excessive. Il a perdu toute sa finesse et sa délicatesse d'origine. Sa contre-épreuve donne une bien meilleure idée de l'œuvre initiale, et c'est d'ailleurs grâce à elle que Louis-Antoine Prat et Pierre Rosenberg ont pu la dater autour de 1718.

LMC



▲ Fig. 1 Antoine Watteau, *Jeune Femme en buste, étude de main*. Musée Pouchkine, Moscou.

1. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Chez de Bure, 1762, tome IV, p. 406 et 408.



Taille réelle / actual size

11 GIAMBATTISTA TIEPOLO

Venise 1696 – Madrid 1770

La Vierge au manteau

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire, traits d'encadrement à la plume et encre brune et à la pierre noire

420 x 273 mm (16 1/2 x 10 3/4 in.)

Provenance

Sotheby's Londres, 7 juillet 1999, lot 84

Collection privée, Paris

Deux spécialistes de l'artiste, Bernard Aikema et George Knox, ont daté ce dessin, l'un autour de 1740, l'autre un peu plus tôt, autour de 1735. La composition rappelle en effet plusieurs de ses tableaux religieux de ces années, *La Vierge au rosaire* par exemple ou *L'Immaculée Conception* du Museo Civico de Vicenze. Le style graphique est bien celui des dessins de statues feintes pour le décor de la Villa Loschi à Biron, réalisé vers 1734¹.

En 1738, Tiepolo a traité ce sujet dans le décor de la partie est du plafond des Gesuati à Venise, où les dominicains trouvent protection sous le vaste voile de la Vierge. L'église, construite depuis peu, se dotait alors d'un décor célébrant la Vierge, saint Dominique et le culte du rosaire. Tiepolo fut chargé du plafond, puis l'année suivante d'un retable représentant trois saintes de l'ordre des dominicains ayant tenu l'Enfant Jésus dans leurs bras pendant leurs visions (*in situ*). Sebastiano Ricci et Giambattista Piazzetta participèrent aussi au décor de l'église avec des retables célébrant des saints dominicains.

Notre dessin pourrait avoir un lien avec ce décor, mais sans certitude. Son format vertical semble plutôt destiner la composition à un retable. Celle du plafond est en outre un peu différente : saint Dominique y est représenté en prière sous un groupe de dominicains tenus serrés contre la

Vierge, sous son manteau, portés par les nuées. Le groupe est vu *da sotto in su*, comme s'il s'élevait vers la lumière céleste. Est-ce une première idée, non poursuivie pour ce décor, ou bien un projet concernant un autre décor ?

Il s'agit d'un moment où Tiepolo, qui a déjà fait ses preuves, est bien installé à Venise et reçoit de nombreuses commandes de plus en plus prestigieuses. Le dessin montre déjà les qualités de rapidité, de fluidité qui annoncent le « synthétisme impressionniste² » de ses œuvres de maturité. La Vierge au manteau est un thème ancien, datant des premiers temps gothiques et en général traité de manière assez solennelle et hiératique. La capacité de Tiepolo à lui insuffler naturel et humanité sans pour autant négliger l'équilibre nécessaire au sens du message démontre ce talent narratif extraordinaire qui fit le succès de tous ses décors religieux ou profanes.

LMC

1. Aldo Rizzi, *Giambattista Tiepolo, Disegni*, Milan, Electa, 1988, p. 52-65.

2. *Idem*, p. 52.



12 FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703 – 1770

Un homme et une femme conversant, accoudés à une balustrade

Avec inscription *vente Falconet* et numéroté 54 sur le montage
Pierre noire et craie blanche sur papier brun
240 x 275 mm (9 1/2 x 10 3/4 in.)

Provenance

Étienne-Maurice Falconet (1716-1791), Paris, 10 décembre 1866, lot 54 : « Composition de plusieurs figures. Au crayon noir rehaussé de blanc » (30 francs)

Appuyés contre une balustrade, un homme et une femme dans la foule sont plongés dans une conversation énigmatique. Datant de la maturité de l'artiste, ce dessin peut-être rapproché d'un petit groupe identifié par Alastair Laing. Il s'agit d'une demi-douzaine d'études, de même esprit et de même technique¹, jamais clairement apparentées à des compositions peintes. Boucher y utilise l'estompe plus qu'il n'en a l'habitude. Dans l'une d'entre elles, autrefois dans la collection Lucien Guiraud puis à la galerie Cailleux², apparaît un personnage masculin tout à fait semblable au nôtre.

Par son sujet, notre étude rappelle les grandes compositions de marché, de lavandières et de caravanes, thèmes déjà explorés par l'artiste en Italie, auxquels il revient dans les années 1760³. Pourrait-il s'agir d'une étude fragmentaire, non utilisée ?

Alastair Laing a suggéré que certaines de ces études pourraient avoir été réalisées par Boucher pour servir de modèle à ses élèves. Ainsi, Jean-Baptiste Deshayes utilisait parfois ses dessins pour l'élaboration de cartons de tapisserie. Il ne suivait pas littéralement ses propositions, mais celles-ci lui servaient à trouver ses propres formules⁴. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer, comme Alastair Laing à propos d'une *Étude de Borée*, la réciprocité des influences entre l'élève et le maître, qui adopte à plusieurs reprises vers la fin de sa carrière « un style staccato très

proche de celui de son gendre décédé⁵ ». C'est notamment le cas dans notre dessin, où les visages du fond sont traités de cette manière schématique et carrée caractéristique de Deshayes.

Loué pour sa virtuosité, François Boucher, qui selon les mots de Mariette « est né le pinceau à la main⁶ », fut longtemps considéré comme le « peintre des Grâces ». La facilité et la séduction qui lui furent parfois reprochées de son vivant n'occulent pas l'impeccable maîtrise technique et graphique ainsi que la grande culture visuelle du peintre qui lui ont permis d'imposer son style pendant la majeure partie du siècle. Dessinateur assidu, il fut aussi professeur de dessin à l'Académie royale de peinture et de sculpture dès 1737 et semble avoir rempli sa tâche avec soin. De techniques et de sujets variés, ses nombreux dessins sont toujours d'une grande qualité ; souvent copiés, utilisés par ses élèves et abondamment gravés, ils ont été l'un des principaux vecteurs de son influence.

Nous remercions monsieur Alastair Laing d'avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre après l'avoir examinée.

LMC

1. Voir Alastair Laing, *Les Dessins de François Boucher*, Paris, Éditions Scala, 2003, p. 147.
2. Galerie Cailleux, *Boucher*, catalogue d'exposition, Paris, 1964, n° 87.
3. *Le Retour du marché* (1769 ; n° 71.2, don des héritiers de Peter Parker) et *Le Repos à la source* (1765 ; n° 71.3, don des héritiers de Peter Parker) conservés au Museum of Fine Arts à Boston.
4. Voir Alastair Laing, *Les Dessins de François Boucher*, *op. cit.*, p. 144, à propos d'*Une étude de jeune femme désolée s'appuyant sur une plinthe*.
5. *Idem*, p. 178.
6. Jean-Pierre Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1854, p. 166.



13 GIAMBETTINO CIGNAROLI

Vérone 1706 – 1770

La Vierge à l'Enfant adorée par saint Ignace de Loyola et par saint Louis de Gonzague

Plume et encre brune, lavis gris, cintré dans la partie supérieure
202 x 129 mm (8 x 5 1/8 in.)

Élève de Balestra et de Santo Prunari, natif de Vérone, Giambettino Cignaroli compte parmi les personnalités artistiques les plus importantes du *settecento* lombard et vénitien. Chantre d'un art alliant le gracieux du baroque à la profondeur classique, fondateur de l'Accademia di pittura di Verona et son directeur à partir de 1764, il fut également un intellectuel soucieux de promouvoir l'histoire de l'art et son étude, et participa à la *Serie de pittori veronesi* dans les *Supplementi alla cronica di Pier Zagata*, publiés à Vérone en 1749. Cignaroli attribuait beaucoup d'importance à ses dessins et en assembla 374 dans trois livres conservés à l'Ambrosiana de Milan. Leur authenticité est attestée par des actes notariés signés par les héritiers directs des dessins, Giandomenico Cignaroli, le demi-frère de l'artiste, et Saverio della Rosa, son neveu. Pour la plupart, les dessins de l'Ambrosiana sont des études préparatoires ou des *ricordi*, et portent des

annotations écrites de la main de Cignaroli concernant les compositions peintes auxquelles ils se rapportent.

Ce dessin est certainement la première pensée pour un tableau (fig. 1) daté de 1755, commandé par les jésuites de Vicence pour l'autel principal de leur église dans Contrà Riale, qui représente saint Ignace de Loyola, habillé de noir et portant ses *Exercices spirituels*, et saint Louis de Gonzague en blanc, tous deux adorant la Vierge et l'Enfant. L'église fut rasée en 1773 après la suppression de l'ordre et remplacée par le Palazzo de Carlo Cordellina. Le tableau, d'abord inclus dans la collection Cordellina, finit par rejoindre celle du Museo Civico, en 1834.

Il existe à l'Ambrosiana un dessin d'une exécution plus soignée et plus proche du tableau mais comportant encore des différences. Le passage de notre dessin au tableau montre bien les diverses influences artistiques auxquelles fut sensible Cignaroli. D'une manière proche de celle de Balestra, le dessin, gracieux, fluide et aérien, laisse aussi transparaître l'intérêt de Cignaroli pour le *barocchetto* vénitien. La scène se solidifie dans le tableau en une composition classicisante, dotée de colonne et d'architecture, aux drapés sages et verticaux et à la gestuelle retenue. Les personnages superflus ont été enlevés, de façon caractéristique. Moins intime, plus solennel, le tableau conserve cependant le sentiment de tendre religiosité qui émane du dessin.

LMC



◀ Fig. 1 Giambettino Cignaroli, *La Vierge à l'Enfant adorée par saint Ignace de Loyola et saint Louis de Gonzague*, huile sur toile, 1775. Museo Civico, Vicence.



Taille réelle / actual size

14 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Mogliano Veneto 1720 – Rome 1778

Étude d'un homme debout vu de dos

Avec inscription sur une feuille imprimée *IN ROMA MDCCLIII. / [L]ASTAMPERIA DI ANGELO ROTILJ / NEL PALAZZO DE' MASSIMI. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

Plume et encre brune, lavis brun

248 x 178 mm (9³/₄ x 7 in.)

L'auteur des *Carceri* (*Les Prisons imaginaires*, 1743-1746), des *Antichita romane* (*Antiquités romaines*, 1756), plus connu pour ses gravures d'architectures fantastiques et disproportionnées, a aussi multiplié les études de personnages, le plus souvent à la plume et encre brune, parfois à la sanguine. Il les utilise pour peupler ses caprices architecturaux. Gesticulant, discutant avec animation, prêchant, ses personnages vaquent à toutes sortes d'activités qui semblent dérisoires par comparaison avec le gigantisme des monuments. Piranèse sait leur donner forme en quelques traits saccadés et quelques accents de plume. Au moyen d'exagérations de postures et de déformations anatomiques maîtrisées, il leur insuffle une force expressive peu commune. Le professeur Andrew Robison a confirmé l'authenticité de ce dessin, qu'il date des années 1770 sur la base de comparaisons stylistiques. Il a également

remarqué que le personnage représenté est dessiné d'après la figure de droite de la gravure *Entellus et Dares* de Marco Dente (fig. 1), qui fut probablement réalisée d'après un dessin de Giulio Romano, lui-même reprenant un bas-relief antique aujourd'hui au musée Gregoriano Profano (inv. 9502 et 9503). Le sujet est tiré de l'*Énéide* de Virgile et illustre le combat entre le jeune et arrogant Troyen Dares et le Sicilien Entellus, plus âgé (Livre V, 362-484). C'est Entellus, le plus réfléchi des deux, qui gagne. Comme beaucoup des dessins de Piranèse, notamment ceux de la Pierpont Morgan Library, il est exécuté sur un papier de gravure. On reconnaît ici au verso une partie de la planche VIII de son ouvrage *Parere su l'Architettura*. Selon Andrew Robison, cette planche VIII a été rajoutée en 1769 à l'ouvrage publié, lui pour la première fois, en 1765¹, ce qui confirme la datation du dessin.



Artiste prolifique, dessinateur rapide et fécond, Piranèse n'a cessé de renouveler son inspiration par l'étude approfondie de formes et de motifs plus anciens. Il a su moderniser ces formes, les libérer de leur contexte et leur donner une énergie nouvelle. C'est aussi caractéristique de sa manière de procéder pour le dessin que pour l'architecture.

LMC

◀ Fig. 1 Marco Dente, *Entellus et Dares*, gravure. British Museum, Londres.

1. Margaret Morgan Grasselli (dir.), *The Touch of the Artist : Master Drawings from the Woodner Family Collections*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, New York, Harry N. Abrams, 1995, p. 302.



I N R O M A M D C C C X I I I
L A S T A M P E R I A D I A N G E L O R O C C I I L I J
N E L P A L A Z Z O D E M A S S I M I

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

15 UBALDO GANDOLFI

San Matteo della Decima 1728 – Ravenne 1781

La Vision de sainte Hélène

Plume et encre brune, lavis brun
323 x 216 mm (12 3/4 x 8 1/2 in.)

La légende de l'invention de la croix, telle qu'elle est rapportée par Rufin d'Aquilée, raconte que l'impératrice Hélène, mère de Constantin, se rendit en Palestine en 326 afin de retrouver la croix du Christ. « Arrivée au lieu qui lui avait été révélé par vision, elle le fit purger et nettoyer¹. » Elle retrouva les trois croix du mont Golgotha et, pour identifier celle du Christ, elle eut recours à un miracle en faisant revenir à la vie une femme moribonde par un simple contact avec la croix.

Notre dessin illustre le premier moment, celui de la vision du lieu. C'est une iconographie rarement traitée, mais il existe toutefois un précédent célèbre par Véronèse (Londres, National Gallery). Le dessin ne prépare pas de tableau mais peut être relié à un retable de 1775, commandé au peintre par le comte Eusebio Avogadro della Motta pour la chapelle familiale du Duomo de Vercelli (fig. 1). On y voit précisément le moment du miracle tel qu'il est raconté par Rufin : la mourante revient à elle devant l'impératrice Hélène et l'évêque Macaire. L'artiste y met en œuvre avec succès tout son savoir-faire pour démontrer son talent narratif : la figure repoussoir au premier plan attire le regard vers l'espace qui se trouve entre le pied de la croix et les genoux de sainte Hélène, d'où l'on découvre, en remontant le visage de l'impératrice, l'évêque Macaire puis la mori-



bonde. Certains détails, comme l'échelle et les ruines romaines, achèvent de raconter l'histoire, dans une composition très inspirée par celle de Sebastiano Ricci (Venise, Scuola Grande di San Rocco). Un *bozzetto* est dans une collection privée et trois dessins préparatoires existent, l'un au musée Pouchkine de Moscou, un deuxième à la Galleria di Palazzo Rosso, à Gênes, et un troisième dans une collection privée. Les deux premiers sont à la plume et encre brune, le dernier – qui est l'étude définitive – est à la sanguine. Élève puis professeur à l'Accademia Clementina de Bologne, Ubaldo Gandolfi, comme son frère Gaetano, fut un dessinateur prolifique, qui préparait chaque composition peinte par de multiples études.

L'atmosphère du dessin est différente de celle du tableau. L'image, onirique et contemplative, met en scène l'impératrice seule, face à la croix, ayant la vision de son transport par les anges, qui est aussi le symbole de la propagation de la foi chrétienne. Les nuées qui l'entourent, la lumière qui vient l'éclairer d'en haut rappellent la nature miraculeuse de l'extraction de la croix, considérée alors comme la preuve matérielle de la crucifixion du Christ. L'image est audacieuse et peu courante, ce qui peut expliquer – si le dessin est bien une première idée pour le tableau – pourquoi le commanditaire lui a préféré une scène plus narrative et plus habituelle, plus didactique aussi.

LMC

◀ Fig. 1 Ubaldo Gandolfi, *Sainte Hélène découvrant la vraie croix*, huile sur toile, 1775. Duomo de Vercelli.

1. Rufin d'Aquilée, traduction Claude Seyssel, dans Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome III, 1956, p. 633.



16 HUGUES TARAVAL

Paris 1729 – 1785

Une jeune femme allongée dans un paysage

Signé et daté *Taraval 1776* en bas à droite
Pierre noire, aquarelle
420 x 560 mm (16 1/2 x 22 in.)

Provenance

Jean-Marc Dupan, Paris (L. 1440) ; sa vente, 26-28 mars 1849, lot 1573

Teodor de Wyzewa, Paris (L. 2471) ; sa vente, 22 février 1919, lot 247

« Il n’y a là qu’un dos de femme, mais il est beau, très beau », écrivait Diderot en 1765 à propos du *Vénus et Adonis*, le morceau d’agrément de Taraval, présentant déjà avec quelle harmonieuse sensualité l’artiste saurait traiter l’anatomie féminine tout au long de sa carrière.

Formé à Stockholm par son père alors chargé du décor du palais royal, Taraval fut ensuite l’élève de Jean Baptiste Marie Pierre et celui de Carle Van Loo à l’École royale des élèves protégés. Après avoir remporté le prix de Rome en 1756 avec *Job raillé par sa femme*, il devint pensionnaire de l’Académie de France. Reçu à l’Académie royale de peinture et de sculpture en 1769 avec un *Triomphe de Bacchus* réalisé pour le plafond de la galerie d’Apollon du Louvre, il put mener par la suite une belle carrière de peintre décorateur. Il travailla au château de Bellevue à Meudon (1767), à l’École militaire de Paris (1773), au Collège de France (1777), au château de Marly (1781) et au château de Fontainebleau (1781).

Cette jeune femme allongée dans un paysage reflète l’influence de Natoire, aussi bien par sa physionomie que par l’importance donnée au paysage. On sait que Natoire, directeur de l’Académie de France à Rome de 1751 à 1777, prenait un grand plaisir à emmener ses jeunes pensionnaires dans la cam-

pagne romaine et à leur faire dessiner les ruines aussi bien que la nature.

Surprise dans sa nudité par le spectateur, cette beauté blonde et charnue est assise dans une végétation abondante qui lui sert d’écrin, comme les Diane ou les Vénus de François Boucher. Le modelé de la main, les yeux en amande et les lèvres ourlées rappellent Natoire, tandis que son mouvement de fausse pudeur est une lointaine réminiscence de la *Vénus d’Urbino* de Titien (Florence, galerie des Offices, 1538). Taraval a dessiné de nombreuses anatomies féminines ; certaines, au Louvre, sont à la sanguine et préparent les figures de ses décors. Leur nudité, bien que très suggestive, reste idéale. Leur destination est bien différente de celle des dessins de ce genre léger mentionnés dans son inventaire après-décès : des femmes nues dans des intérieurs, étreignant leurs oreillers ou se pâmant. Ici, l’usage de la couleur permet de souligner la blondeur de la chevelure, le rosé des lèvres, les plis de la peau, tandis que la pose et l’expression sont une invitation à la sensualité, adressée sans équivoque au spectateur.

Signé et réalisé avec soin, ce grand dessin a été créé pour lui-même, comme un petit tableau, destiné au cabinet intime d’un collectionneur amateur de jolies choses. Presque 150 ans plus tard, cette feuille rejoignait d’ailleurs la collection de Teodor de Wyzewa, admirateur de Rubens et grand ami de Renoir, « dont le choix n’a porté que sur des choses qui sont belles et agréables en soi, indépendamment de la mode ou du caprice¹ ».

LMC

1. Fortunat Strowski, préface du catalogue de la vente de la collection de Teodor de Wyzewa, Paris, le 21 et 22 février 1919.







17 JEAN-BAPTISTE DESHAYS

Rouen 1729 – Paris 1765

Tobie enterrant les morts

Avec inscription *il Calabrese* en bas au centre
Plume, pinceau et encre brune, rehauts de blanc sur deux feuilles jointes
501 x 840 mm (19 3/4 x 33 1/16 in.)

Provenance

Jean Bonnavéau (1922-1997), Cannes
Par descendance au propriétaire actuel

Bibliographie

André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Paris, Arthena, 2008, D. 109, p. 231 (illustré)

« Son caractère de dessin est ferme & senti, fortement articulé, un peu carré, sans cependant tomber dans l'excès. [...] Ses dessins étoient moins connus que ses tableaux. Ceux qui se sont trouvés chez lui, quoiqu'en très-petit nombre, en ont donné la plus haute idée. Ses académies sont savantes & caractérisées avec fermeté. S'il s'y trouve de légères incorrections, quelque chose d'outré dans la manière de saisir les formes, ces légères défauts, si toutefois on peut leur donner ce nom, sont plus que compensés par le beau feu qui les a produits & qui brille de toutes parts, & par l'effet, le goût, & la pâte moelleuse du crayon qui y désignent clairement le grand peintre¹. »

Au milieu du siècle, naissent, dans le milieu de l'Académie, des critiques et des amateurs d'art, quelques interrogations à propos du renouvellement de la peinture d'histoire et de la grande manière. Dans ce contexte, Deshays apparaît vite comme très prometteur. « Premier peintre de la nation » et « sans contredit le plus grand peintre d'église que nous ayons », selon Diderot, « le soleil levant de l'école française » pour l'abbé de La Porte, Deshays meurt trop vite pour pouvoir répondre totalement aux espoirs placés en lui, mais laisse un corpus

d'œuvres important. Entre 1759, où, juste revenu d'Italie, il épouse la fille de son ancien maître François Boucher et participe au Salon, et 1765, l'année de sa mort, il a su délaisser la petite manière et les sujets de la mythologie frivole au profit des grands thèmes homériques ou religieux. Il impose un réalisme nouveau dans l'adaptation de sa peinture aux sujets traités, qui va parfois jusqu'à déplaire au public de l'époque.

Datant de la fin de sa si courte carrière de l'artiste, ce *Tobie enterrant les morts* appartient à un groupe d'œuvres suffisamment significatives et marquantes pour qu'André Bancel, dans sa monographie consacrée à l'artiste, les étudie dans un sous-chapitre, les qualifiant d'« œuvres ténébreuses² » : des scènes nocturnes, à l'ambiance mortifère, mettant en scène des personnages aux émotions violentes et aux mouvements exacerbés dans des architectures de caves ou de nécropoles. Ces œuvres ténébreuses sont le plus souvent des dessins, tracés d'une main vigoureuse avec une technique adaptée au sujet : de l'encre de bistre, de violents rehauts de blanc, des empâtements agressifs et des compositions pyramidales. C'est l'époque de sa *Résurrection de Lazare*, très admirée au Salon de 1763, qui montre la synthèse opérée par Deshays entre l'enseignement classique français, l'influence des Italiens, notamment des Carrache, et le rembranisme alors en vogue. On peut rapprocher ce penchant sépulcral à tout un courant préromantique que Robert Rosenblum appelle « *neoclassic horrific* ». Comme Jean Locquin le remarque dans son ouvrage fondateur³, ce courant apparaît parallèlement à celui du genre atroce en littérature, où des drames sombres et sensationnels prennent place dans des



tombes, par exemple dans *Les Amants malheureux* ou *Le Comte de Comminges* de Baculard d'Arnaud. Ce dessin représente Tobie donnant aux juifs d'Assyrie exécutés par Ninive une sépulture au mépris des édits royaux (Tobie, I, 17-18 et II, 4-8), sujet traité par Deshayes à plusieurs reprises. Au moins trois dessins et un tableau sont connus, variations autour d'un même thème aux ingrédients similaires : l'architecture classique et étouffante de la nécropole avec ses voûtes et ses escaliers, les corps sans vie aux anatomies héroïques, les rehauts de blanc. Dans cette composition, les rehauts de

gouache blanche sont intelligemment posés, la lumière semblant jaillir vivement de la torche pour éclairer ceux qui sont autour puis se poser par instants sur ceux qui sont plus loin.

LMC

-
1. Charles-Nicolas Cochin, *Essay sur la vie de M. Deshayes*, II^e lettre, Paris, 21 juin 1765, dans Marc Sandoz, *Jean-Baptiste Deshayes 1729-1765*, Paris, Editart-Quatre Chemins, 1977, p. 16.
 2. André Bancel, *Jean-Baptiste Deshayes 1729-1765*, op. cit., p. 77.
 3. Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, Arthéna, 1978, p. 206-208.





18 LOUIS-JACQUES DURAMEAU

Paris 1733 – Versailles 1796

Junon ordonne à Éole de déchaîner la tempête

Signé et daté *Durameau 1775* en bas à droite

Pierre noire, sanguine, plume, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier gris clair

330 x 410 mm (13 x 16 1/8 in.)

Provenance

Louis-Antoine-Auguste de Rohan-Chabot (1733-1807), comte puis duc de Chabot, entre 1775 et 1787 ;

vente Chabot et duc de la Mure [ou Desmarests], Paris, 17 décembre 1787, lot 183 : « du Rameau, un dessein du plus grand caractère d'un bel effet représentant Éole, qui à la prière de Junon déchaîne les vents pour soulever les tempêtes. Cette composition allégorique et savante fait honneur aux talents distingués de cet artiste de notre école » (25 livres) ;

vente de la Mure, Paris, 19 avril 1791, lot 52 : « M. Durameau. Une composition allégorique et pratique offrant le sujet de Neptune, soulevant les flots et déchaînant les vents à la prière de Junon. Ce dessin fait au bistre et rehaussé de blanc sur papier gris clair est touché avec la force et l'expression convenable au sujet » ;

Edmond de Goncourt, en 1881 (sans le cachet) ;
vente Goncourt, Paris, 15-17 février 1897, hôtel Drouot, lot 72 : « Durameau Louis, Éole ouvrant l'ancre des vents qui se précipitent dehors, le visage gonflé par des souffles faisant une tempête autour d'un vaisseau : tempête que regarde flottante dans le ciel, Vénus descendue de son char attelé de paons » (200 francs à Girard) ;

vente monsieur X, Paris, hôtel Drouot, 22 octobre 1897, lot 6 : « Junon déchaînant la tempête » (140 francs) ;

vente anonyme, Paris, hôtel Drouot, 12 février 1906, n° 25 (même description que la vente Goncourt ; 200 francs) ;

E. Parsons & Sons, 45 Brompton Road, Londres,

catalogue n° 46 : « n° 360. A. Pajou. The winds contesting against the Gods » ;

Jacques Petithory (1929-1992), Paris ; sa vente, Paris, Drouot Richelieu, 18 juin 1993, lot 52 : « Quos Ego », illustré (42 000 francs) ;
Georges Pebereau, Paris (L. 3540)

Bibliographie

Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, 1881, 2 vol., éd. définitive avec postface de Pol Neveux, Paris, s.d. (1931), t. I, p. 68

Henri Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, 1901-1911, 7 vol., t. II, p. 589

Marc Sandoz, « Le Bayard de Louis Durameau (1777). Durameau, peintre d'histoire et artiste pré-romantique », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1963, p. 105-119

Marc Sandoz, *Louis-Jacques Durameau 1733-1796*, Éditart-Quatre Chemins, Paris, 1980, p. 98, n° 65
Élisabeth Launay, *Les Frères Goncourt, collectionneurs de dessins*, Paris, Arthena, 1991, p. 282, n° 80

Anne Leclair, *Louis-Jacques Durameau 1733-1796*, Paris, Arthena, 2001, p. 109, illustré, p. 252, 253, D. 94, illustré

Peu de dessins ont un historique aussi précis et peuvent être suivis à la trace de cette manière au fil des siècles. Sa date, 1775, et sa provenance originelle, la collection Rohan-Chabot, ont conduit Anne Leclair dans sa monographie sur l'artiste à situer sa création dans le contexte particulier des



séances de dessin qui avaient lieu chez le comte de Chabot. Celui-ci – devenu duc de Rohan en 1791 – tenait depuis 1773 avec sa femme Élisabeth Louise de la Rochefoucauld une académie privée pour amateurs et artistes débutants dans leur hôtel de la rue de Seine. Les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture, comme Robert, Vien, Lagrenée, Taraval, Pierre et Durameau, venaient y dispenser des cours, souvent le mercredi. Dans une lettre à son père, Mozart raconte que la duchesse elle-même dessinait assidûment¹. Ses œuvres sont à Besançon et à San Francisco. Un dessin du même sujet par Fragonard se trouvait aussi dans la collection Rohan-Chabot ; on peut imaginer que le sujet a été donné lors d'une de ces séances du mercredi pour stimuler l'émulation entre artistes. Le dessin de Durameau ne peut être rapproché d'aucun projet de décor ou de tableau ; sa technique très sophistiquée indique qu'il a été conçu comme une œuvre en soi. Durameau, qui l'a signé et daté, en était suffisamment satisfait pour le donner au duc de Chabot.

Le grand modèle iconographique est bien sûr le décor d'Antoine Coypel pour la galerie d'Énée du Palais-Royal, dont deux voussures étaient décorées, d'une part par l'épisode de Junon qui commande à Éole de déchaîner les tempêtes contre Énée, d'autre part par celui de Neptune apaisant la tempête, prononçant son fameux « Quos Ego ». Aujourd'hui détruite, la composition de Coypel nous est connue par une esquisse conservée au musée Réattu d'Arles. L'épisode représenté ici est bien le premier ; Éole, le roi des Vents, auquel Junon a promis sa plus belle nymphe en échange de ses services, a déchaîné les vents contre Énée et ses compagnons. L'embarcation prise dans la tempête est représentée en bas à droite (Virgile, I, 35), tandis qu'Éole tient la porte de la grotte dans laquelle il retient les vents captifs.

On peut encore citer le grand tableau de format vertical réalisé par François Boucher pour l'hôtel Bergeret de Frouville à Paris (aujourd'hui au Kimbell Art Museum de Fort Worth). Encore plus

proche de notre œuvre, par leur format, leur technique picturale et leur énergie, sont deux dessins de Boucher du même sujet².

Anne Leclair rapproche aussi cette composition de celle de *L'Été* ou *Cérès et ses compagnes implorant le Soleil*, réalisée en vue de la décoration de l'un des compartiments du plafond de la galerie d'Apollon et présentée comme morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1774, c'est-à-dire un an avant la création de notre dessin. On y retrouve, il est vrai, la profusion des figures, la simultanéité des actions et la cohabitation de zones calmes et d'autres très agitées. Animées par leur science de l'éclairage et du mouvement, les deux compositions rappellent par leur ambition les grandes fresques romaines et napolitaines étudiées par l'artiste lors de son voyage en Italie (1761-1764) ainsi que les grands modèles des décorateurs français tels que Charles de La Fosse.

LMC

1. Lettre du 1^{er} mai 1778, dans Henri de Curzon, *Lettres de W. A. Mozart*, Paris, Plon, 1928, tome I, p. 187.

2. L'un est dans la collection Jeffrey Horvitz, Boston (D.F. 28), l'autre est passé en vente à Paris chez Piasa, le 26 juin 1998, lot 75.





19 PIERRE-ALEXANDRE WILLE

Paris 1748 – 1821

Café du Caveau au Palais-Royal, l'heure de la bourse

Signé et daté P.A. Wille *filius inv. et del.* 1788. en bas à droite
Plume et encre brune, aquarelle sur traits de pierre noire
357 x 489 mm (14 1/8 x 19 1/4 in)

Bibliographie

Paris et ses Cafés, Action artistique de la Ville de Paris, avril 2004, illustré p. 8-9

Signé, daté et commenté, ce dessin est l'un des plus beaux et des plus ambitieux de l'artiste. Il illustre les pages concernant le café du Caveau dans *Tableau du nouveau Palais-Royal*¹, un guide amusant et humoristique écrit par François Marie Mayeur de Saint-Paul à propos du nouvel aménagement du Palais-Royal au début des années 1780 par le duc de Chartres. Ce lieu, qui, depuis sa création par le régent, était celui du plaisir et de la confusion des genres, devient alors un endroit incontournable pour beaucoup, détestable pour d'autres. Les pourtours du jardin sont lotis, les rez-de-chaussée loués aux marchands et aux cafetiers, les nouvelles galeries dévouées à la flânerie, la rencontre en tout genre et la discussion politique. Plusieurs divertissements sont imaginés pour le public, et si l'on peut toujours, comme le philosophe dans *Le Neveu de Rameau*, y « abandonne(r) (son) esprit à son libertinage », il devient pour certains comme l'observateur contemporain, Louis-Sébastien Mercier, « la tache qui a corrompu nos mœurs modernes et propagé la gangrène² ». L'ouvrage de Mayeur de Saint-Paul, d'où est tiré mot pour mot le commentaire que l'on peut lire sur le montage du dessin, décrit minutieusement le café, les miroirs qui permettent de voir qui passe dans les jardins, les bustes, l'agitation politique et culturelle qui y règne.

« L'heure de la bourse arrivée, l'on s'y rend en foule ; & jusqu'à deux heures la galerie est embar-

rassée de monde, qui n'ayant pas pu pénétrer dans le café, reste à la porte à discourir. Celui qui apporte une nouvelle est entouré de manière qu'à peine peut on l'apercevoir. Chacun écoute attentivement et en silence. Quant l'homme à la nouvelle a fini son récit, chacun se retire et va la répandre à ceux qui étoient trop éloignés du conteur ou qui étoient occupés d'autres choses ; Alors c'est un bruit et un bourdonnement incroyable ; chacun veut donner son avis, presque tout le monde parle en même temps et il faut être bien familiarisé à ce bruit pour en comprendre quelque chose. Les effervescens crient pour persuader, tandis que l'homme raisonnable lui tourne le dos sans répondre et va tranquillement dans l'un des coins du café pour réfléchir à ce que l'on a annoncé de nouveau. Il en est de même pour tous les objets intéressants. On trouve là tous les papiers publics, tant françois qu'étrangers ce qui est très commode. Après le dîner, on vient prendre sa tasse de café, son petit verre de liqueur, mais on ne joue ni aux échecs, ni aux dames ; les politiques se groupent à différentes tables, & les oisifs se promènent³. » C'est ce moment de l'heure de la bourse qu'illustre Wille ; on voit les cours affichés dans le fond et les gens se presser en masse pour les consulter. Les deux personnages assis au premier plan à droite brandissent des lettres au porteur. L'agitation décrite par l'auteur et illustrée par Wille est bien celle qui devait régner à cette époque des grandes spéculations financières, « ce trafic solennel et meurtrier⁴ », comme le qualifie aussi, plus sévèrement, Louis-Sébastien Mercier.

Pierre-Alexandre Wille, dont le père Jean-Georges était lui-même un graveur réputé, fut dès son plus jeune âge, éduqué à la gravure et à la peinture



GRÈTR

N. PICCINI

BOURSE
Bourse
Caisse
Caisse
Caisse
Caisse
Caisse
Caisse
Caisse
Caisse

COURS DES EFFETS
Publics
Mardi 20 Juin 1789
Paris le 20 Juin 1789
Caisse de la Nation
Caisse de Commerce
Caisse de la Ville
Caisse de la Marine
Caisse de la Guerre
Caisse de la Justice
Caisse de la Trésorerie
Caisse de la Poste
Caisse de la Cour des Comptes
Caisse de la Cour des Aides
Caisse de la Cour des Monnaies
Caisse de la Cour des Vigiers
Caisse de la Cour des Secours
Caisse de la Cour des Enfants
Caisse de la Cour des Indes
Caisse de la Cour des Colonies
Caisse de la Cour des Indes
Caisse de la Cour des Colonies

Two men are seated at a table on the left, one holding a document and the other looking on. The man with the document is wearing a large, pointed hat and a long coat. The man looking on is wearing a smaller hat and a similar coat. They appear to be in a discussion or transaction.

A group of men in 18th-century attire are gathered in the center of the room. They are wearing long coats, breeches, and various styles of hats. One man in the foreground is wearing a large, ornate white coat with a fur collar and a decorative sash. He is looking towards the right. Another man next to him is wearing a brown coat and a dark hat. They appear to be engaged in a conversation or a transaction. In the background, more men are visible, some standing and some sitting at tables. The overall scene suggests a busy public market or stock exchange.



nordique. Confié à Greuze pour son apprentissage, il garda pour toujours le goût de la scène de genre, malgré un passage chez Joseph-Marie Vien. Adeptes du Palais-Royal et de ses divertissements nocturnes, le jeune Wille s’y blesse même la jambe une nuit « contre une barrière de bois pourri⁵ ». Son père et lui fréquentent avec assiduité le café du Caveau, ils y lisent les nouvelles politiques qui y sont affichées et se tiennent informés⁶. Ils y déjeunent et vont y prendre café et chocolat. Fervents révolutionnaires à partir de 1789, ils fréquentent les réunions du district des Cordeliers et sont témoins, si ce n’est acteurs, de tous les événements marquants de la période, que Wille père consigne soigneusement dans son journal. Pierre-Alexandre Wille, nommé commandant du bataillon des Cordeliers en mai 1791, est même chargé à ce titre de la garde du roi. Il donne d’intéressants témoignages dessinés, notamment des portraits comme celui de Charlotte Corday et de Danton ou des scènes de fêtes révolutionnaires, *La Fête de la Vieillesse, fructidor an III* ou encore *La Fête de la Réunion*, gravée par Jean Duplessis-Bertaux.

Ce dessin n’a pas servi d’illustration à proprement parler pour l’édition de l’ouvrage de Mayeur de Saint-Paul et les circonstances précises de sa réalisation demeurent inconnues. Wille a-t-il eu le livre entre les mains et a-t-il cherché à plaire à son auteur, peut-être dans le but d’obtenir une commande d’illustration ? Le dessin ne semble pas avoir été gravé mais a été copié par une main contemporaine de l’artiste⁷, preuve de son succès.

LMC

1. François Marie Mayeur de Saint-Paul, *Tableau du nouveau Palais-Royal*, Londres et Paris, Maradan, 1788.
2. Louis-Sébastien Mercier, *Paris pendant la Révolution (1789-1798) ou le nouveau Paris*, nouvelle édition, Paris, Poulet-Malassis, 1862, tome I, p. 357 (édition originelle 1797).
3. François Marie Mayeur de Saint-Paul, *op. cit.*, p. 32.
4. Louis-Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 358.
5. *Mémoires et Journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, Paris, Vve J. Renouard, 1857, tome II, p. 163.
6. *Idem*, p. 277, 287, 288, 298, 301, 302, 311, 312, 332, 364, 376.
7. Une copie est en effet passée en vente chez Christie’s à New York, le 13 janvier 1993, lot 103.





20 JEAN-BAPTISTE HUET

Paris 1745 – 1811

Berger et Bergère dissimulés dans un paysage bucolique

Signé et daté *J.B. Huet 1770* en bas à droite

Pierre noire et blanche, estompe, traits d'encadrement à l'encre brune

426 x 304 mm (16 3/4 x 12 in.)

En dépit des assertions de Diderot, François Boucher ne fut sans doute pas le maître de Huet. Son influence sur le jeune artiste, élève et ami de Jean-Baptiste Leprince, est pourtant indiscutable. Descendant d'une famille de peintres animaliers et décorateurs, Huet est d'abord reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme peintre animalier avec *Un dogue attaquant des oies sauvages* (Louvre). Très vite, suivant les conseils de Leprince, il adopte et garde les sujets rocaille de bergères, de marchandes de fleurs et autres scènes pastorales dont Boucher était le spécialiste. Il va participer de manière importante à leur diffusion en fournissant de nombreux motifs pour la manufacture de Beauvais ainsi que pour les indiennes de la manufacture de Jouy.

Ce dessin, réalisé en 1770, c'est-à-dire l'année de la mort de Boucher, montre à quel point Huet a alors adopté sa technique picturale et charnelle, ici un mélange de pierre noire et de craie blanche

sur papier bleu. Il a en effet passé plusieurs années, de 1765 à 1770, à copier et étudier les dessins du « peintre des grâces » avec assiduité avant de connaître une période particulière de créativité et d'énergie fantasque. Preuve en sont les œuvres qu'il produit alors, aux compositions vigoureuses et jamais ennuyeuses malgré leurs thèmes un peu conventionnels.

Dans ce dessin, le thème de l'intimité amoureuse est exploré d'une manière inattendue. Entre des toits de chaume, des meules de foin, derrière un écran d'arbres, un jeune couple s'est caché à l'abri des regards dans un endroit difficile à identifier – certainement difficile à trouver. La jeune femme s'est redressée pour observer un troupeau qui revient guidé par des bergers, tandis que le jeune homme reste caché, à peine visible, même du spectateur. La composition est volontairement confuse, les obliques s'entrecroisent : tout semble vouloir suggérer que le secret est le véritable sujet de ce dessin.

LMC



21 THÉODORE GÉRICAULT

Rouen 1791 – Paris 1824

Cheval et Palefrenier au repos

Crayon noir, sanguine, aquarelle
126 x 196 mm (5 x 7 7/8 in.)

À l'occasion de son second voyage en Angleterre, en 1821, et pour fournir à l'éditeur Charles Hullmandel une série de lithographies, *Various Subjects Drawn from Life and on Stone* ou *Suite anglaise*, Géricault se plonge dans l'étude de la rue londonienne et du monde hippique. Le cheval, sa passion de toujours, devient plus encore son motif de prédilection. Nourrie de l'observation du réel mais aussi des gravures populaires anglaises et des peintres sportifs, la vision de Géricault ne se limite pas à l'anecdotique. S'il s'intéresse aux courses hippiques, plaisir aristocratique et britannique par essence, ce n'est pas dans le but d'en produire des images flatteuses ou décoratives. Loin de s'en tenir à l'aspect mondain ou sportif des courses, il observe dans l'animal le reflet de l'homme et de la société. Les écuries, le maréchal-ferrant, les chevaux de halage et de charbonnier le passionnent autant si ce n'est plus que la monture sophistiquée. Il étudie le cheval au travers de ses différentes activités, qui renvoient à celles des hommes qui l'utilisent, aux classes sociales et à l'économie prolétarienne en Angleterre.

Derrière l'image apparemment simple d'un cheval et de son palefrenier, se profilent plusieurs interrogations. De quelle sorte de cheval s'agit-il ? Trop fin pour être un cheval de halage, pas assez pour être un cheval de course, il s'agit probablement d'un simple cheval de monte. À quel moment de la journée se situe la scène ? Avant ou après l'exercice ? Plus probablement, le cheval dont la robe semble encore luisante a été monté puis confié aux soins du palefrenier qui s'occupe de sa détente. L'homme se repose aussi, c'est la fin de la journée et, fumant la pipe, il tend machinalement la main vers l'enco-

lure de l'animal pour le flatter. Géricault représente un simple moment de répit et d'intimité routinière partagée par l'homme et l'animal, qui ont encore le point commun d'être au service d'un même propriétaire et de partager en quelque sorte la même condition. L'opposition entre le mouvement amorcé par le palefrenier vers le cheval et la fixité sur le sol de leurs deux ombres parallèles suspend le temps et l'espace, une sensation souvent notée à propos de son *Derby d'Epsom* et qui se retrouve dans nombre d'œuvres de cette période anglaise. Elle leur confère l'atmosphère contemplative, presque méditative, que l'on ressent ici, comme dans l'aquarelle du *Cheval de charbonnier* ou dans la lithographie *Entrance to the Adelphi Wharf*.

Tout démontre une maîtrise magnifique de l'aquarelle : la brillance de la robe, la liberté du paysage de l'arrière-plan, les jeux d'ombre et de lumière, l'utilisation de la réserve pour les sabots de l'animal et les pieds de l'homme. L'Angleterre et son admiration pour le genre du paysage comme pour la technique de l'aquarelle ont forcément eu une influence sur Géricault, comme ce sera le cas pour Delacroix et Bonington quelques années plus tard.

Les traits de pinceau ont bien sûr été donnés après. L'aquarelle a-t-elle été tachée par inadvertance une première fois, considérée comme gâchée et réutilisée pour essuyer son pinceau ? L'œil moderne s'en accommode parfaitement, trouvant à cette empreinte du travail, cette trace de la personne de l'artiste, un attrait bien particulier.

LMC

Cette œuvre sera incluse dans le *Catalogue raisonné des dessins inédits de Géricault* par Bruno Chenique.



22 VICTOR-MARIE HUGO

Besançon 1802 – Paris 1885

Bateau dans la nuit

Lavis d'encre noire, plume et encre brune, rehauts de gouache blanche, fusain, estompe et réserve sur papier vergé
311 x 198 mm (12 1/4 x 7 7/8 in.)

Provenance

Paul Meurice (1818-1905), par descendance à sa fille, Mme Ozanne-Meurice ;

Hans Calmann, par descendance à Marianne Calmann

Après son opposition manifeste au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte en 1851, Victor Hugo est frappé d'exil. Il se réfugie d'abord à Bruxelles, puis dans les îles de Jersey (1852-1855) et de Guernesey (1855-1870). Dans *William Shakespeare*, il répond à son fils qui lui demandait ce qu'il ferait pendant l'exil : « Je regarderai l'océan. » C'est ce qu'il fit inlassablement pendant toutes ces années, période durant laquelle il se métamorphose en véritable légende vivante.

C'est aussi à Guernesey qu'il va réaliser parmi ses plus belles œuvres graphiques, notamment celles qu'il utilisera plus tard pour accompagner *Les Travailleurs de la mer*, grand roman de l'adversité « sous la forme élément », qu'il commence en 1864 mais auquel il songe depuis 1859. Dans le long et vain combat que mène son héros Gilliat contre la mer, les vents, la tempête, l'obscurité, pour gagner l'amour de Déruchette, Hugo ausculte la solitude et l'infini. Avant, pendant et après la rédaction de l'œuvre, il continue d'explorer ces thèmes dans ses dessins, dont une partie seulement sera retenue comme illustration du roman. En 1859, il écrit à Baudelaire : « Je suis tout heureux et très fier de ce que vous voulez bien penser de ce que j'appelle mes dessins à la plume. J'ai fini par y mêler du crayon, du fusain, de la sépia, du charbon,

de la suie et toutes sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce que j'ai dans l'œil, et surtout dans l'esprit. Cela m'amuse entre deux strophes. » C'est à cette période que se rattache notre dessin, où l'écriture et le dessin, incarnant une eau omniprésente, ont un rôle presque psychanalytique. Ce bateau dans la nuit rappelle le départ de Gilliat qui s'enfonce dans cette « ombre incommensurable » qu'est la mer, dans l'espoir d'accomplir par amour l'impossible.

La sensation d'immersion dans le sujet provient du cadrage étrange, qui ne respecte pas tout à fait les lois de la perspective, exclut la ligne d'horizon et rappelle plutôt la vision d'un oiseau. Comme la mer et le vent qui sans cesse façonnent les côtes, les écueils, les fonds, Hugo s'essaie à une technique très tactile d'encre frottée, malmenée, brossée, mélangée à d'autres matériaux, qui rappelle ce « prodigieux travail » des éléments. « Ces techniques, plus ou moins inspirées par l'action même des éléments, répondent à l'une des plus profondes aspirations du romantisme en rapprochant la création artistique de la création "naturelle" », rappelle Pierre Georget¹ à propos de l'omniprésence matérielle des techniques utilisées par l'artiste.

LMC

1. *Cet immense rêve de l'océan*, Paris, Association Paris-Musées, 2005, p. 40.



23 ÉMILE LEVY

Paris 1826 – 1890

Les Astres, le Soleil couchant et le lever de la Lune

Cachet d'atelier *Emile Levy* à l'encre rouge ; monogramme *EL* en bas à gauche
Huile sur papier marouflé sur carton
Diamètre 180 mm (7 1/8 in.)

En 1860, c'est Émile Levy, un artiste dont le classicisme sobre et gracieux est alors très apprécié par les critiques comme par le public, qui est chargé de décorer le plafond du salon de famille, dans les appartements de Napoléon III. Ces bâtiments ont été construits pendant le Second Empire par l'architecte Louis Visconti, puis Hector Lefuel, et leur décoration a été confiée à de nombreux artistes en vogue. Le salon de famille abritait le ministère d'État chargé de la politique du prestige de l'Empire. Émile Levy dote le plafond d'un décor ovale en camaïeu représentant les astres (fig. 1), le Soleil couchant et le lever de la Lune, ainsi que les quatre éléments dans les médaillons de la voussure, au milieu d'un décor de stuc doré conçu par Hector Lefuel¹.

Cette esquisse vient compléter une série de quatre dessins conservés au Louvre, études préparatoires aux quatre figures des éléments, l'eau, la terre, l'air et le feu. Ces cinq esquisses côte à côte révèlent un projet initial beaucoup plus personnel que le résultat peint. Nocturnes, appartenant à une esthétique hermétique et grinçante plus proche du symbolisme que de l'art officiel du Second Empire, elles témoignent de l'intérêt de l'artiste pour l'art italien du *cinquecento* et du *seicento*, ainsi que pour les livres d'emblèmes et l'art de l'allégorie. Jugées certainement trop sombres pour un plafond, les compositions furent finalement traitées dans un camaïeu de bleu et de jaune, qui leur donne un aspect lumineux plus en accord avec l'esthétique officielle.

Élève d'Abel de Pujol et d'Édouard Picot, Levy avait été pensionnaire à l'Académie de France à Rome de 1854 à 1857, où il avait rencontré Moreau et Degas. À Paris, il réalisa beaucoup de décorations, pour l'hôtel Furtado, pour l'hôtel Say mais aussi pour La Païva.

Il travailla encore au Cercle de l'union artistique, au théâtre des Bouffes, au Grand Café, etc.

À l'instar de Bouguereau ou de Clément, il pratiqua un classicisme antiquisant, empruntant ses sujets à la poésie antique et biblique pour peindre, selon les mots de José-Maria de Heredia, « des mythologies gracieuses et farouches, de graves scènes historiques ou religieuses, des pastorales² ». Avec sa femme, auteur de plusieurs livres alors à la mode sous le nom d'emprunt de Paria Korigan, ils faisaient salon et appartenaient à toute une société littéraire et culturelle, qui lui commandait des portraits, comme Heredia ou Barbey d'Aurevilly³.

LMC



▲ Fig. 1 Émile Levy, *Les Astres*, appartements de Napoléon III. Musée du Louvre, Paris.

1. Un dessin d'Hector Lefuel pour la structure générale du plafond est conservé aux Archives nationales (fonds de l'agence d'architecture du Louvre, 64 AJ 372, pièce 34).
2. José-Maria de Heredia, préface du catalogue de la vente après-décès en 15 et 16 décembre 1890 de l'atelier Levy.
3. Leurs portraits par Levy sont respectivement au musée d'Orsay et au musée du château de Versailles.



24 EDGAR DEGAS

Paris 1834 – 1917

Le Duo

Signé *Degas* en haut à droite

Pastel sur monotype

120 x 160 mm (4 3/4 x 5 1/16 in.) image

130 x 174 mm (5 1/8 x 6 7/8 in.) feuille

Provenance

Henri Gallice avant 1917, Paris ; sa vente,
galerie Charpentier, Paris, 25 mai 1934, lot 89
Georges Bernheim, Paris
Collection privée, Paris

Ce pastel sur monotype, inédit jusqu'à ce jour, fait partie d'une petite série que Degas a réalisée entre 1876 et 1878, consacrée aux cafés concerts. Certains d'entre eux furent présentés à la troisième exposition impressionniste de 1877 et connurent un succès retentissant. C'est le réalisme et l'actualité de ces compositions qui firent leur réputation : le Café des Ambassadeurs et l'Alcazar d'Été, qui avaient ouvert sur les Champs-Élysées au début des années 1870, étaient devenus parmi les lieux les plus populaires et les plus modernes de Paris. Degas, qui appréciait fortement ces endroits, en a surtout représenté les chanteuses (fig.1, 2), devenues



pour la plupart de vraies vedettes, ce qui fait de notre duo mixte une composition assez rare.

C'est vers le milieu de l'année 1876 que Degas, sous l'influence probable de son ami et graveur Ludovic Lepic, réinventa le monotype. Il préférait d'ailleurs l'expression : « Dessin fait à l'encre grasse et imprimé », tant la technique lui paraissait relever de la spontanéité d'un tracé manuel plutôt que de la chose gravée. En effet, pour réaliser un monotype, l'artiste se sert d'un pinceau ou d'un chiffon pour appliquer de l'encre d'imprimerie sur une plaque de métal, puis il imprime l'image sur une feuille de papier humide à l'aide d'une presse à cylindres. Cette technique, que Degas a utilisée pendant une période assez brève, lui a permis de créer certaines de ses œuvres les plus étonnantes.

Le dessin de l'artiste sur la plaque de métal peut être réalisé de deux manières : la première, appelée « procédé à fond sombre », consiste à recouvrir complètement la plaque d'encre pour ensuite enlever une partie au moyen d'un chiffon. La deuxième méthode, appelée « procédé à fond clair », consiste pour l'artiste à dessiner directement au pinceau sur la plaque. Ces deux méthodes sont parfois utilisées conjointement sur la même planche.

La combinaison de la technique du monotype avec celle du pastel, utilisée ici par Degas, concourt directement à nous donner la sensation de vivre la scène : le monotype, alternant le procédé à fond sombre au procédé à fond clair (le chanteur et l'homme à droite essentiellement traités par soustraction d'encre, et la chanteuse au contraire par addition d'encre),

◀ Fig. 1 Edgar Degas, *La Chanteuse de café*, 1878, pastel sur toile, 53 x 41 cm. Fogg Art Museum, Cambridge.



fait ressortir la figure féminine et relègue les figures masculines à une sorte de tapisserie murale. Ce rapport est encore accentué par l'utilisation du pastel, blanc, rose et volatil sur la chanteuse, comme si elle se trouvait sous un éclairage personnel.

Les teintes chaudes du pastel – orange, jaune – restituent avec beaucoup de justesse la lumière électrique, enveloppante et chaleureuse de ces cafés concerts. La petite taille de ce dessin, sa mise en page serrée, tronquée comme souvent chez Degas, l'absence de profondeur dans la composition, tout ceci participe aussi à fabriquer l'impression physique de nous trouver dans un espace confiné, comme devaient l'être ces endroits à la mode.

Nous savons qu'un quart des pastels de Degas ont une base de monotype. Comme le signalait E. P. Janis : « La pure liberté manuelle de cette technique doit avoir été une révélation et avoir grandement contribué au rôle positif de l'encre et du chiffon comme un substitut du crayon. » C'est donc bien cette combinaison du monotype et du pastel qui constitue le médium spécifique aux besoins de l'artiste, et dont il fera un usage important jusqu'au milieu des années 1890.

DB



▲ Fig. 2 Edgar Degas, *Café-concert des Ambassadeurs*, 1876-1877, pastel sur monotype, 37 x 28 cm. Musée des Beaux-Arts, Lyon.





25 ODILON REDON

Bordeaux 1840 – Paris 1916

Bataille d'ossements

Signé ODILON REDON en bas à droite

Fusain et estompe sur papier

373 x 455 mm (14 3/4 x 17 7/8 in.)

Provenance

Ambroise Vollard, Paris (stock n° 3 709).

Bibliographie

Odilon Redon, *Livre de raison*, Paris, 1956-1957, cité au n° 218, *Bataille d'ossements* : « Deux squelettes se sont battus : presque désarticulés, il ne reste que le corselet de l'un qui menace d'un bras son adversaire dont il ne reste que les jambes. Les têtes sont à terre, l'une sourit. »

Alec Wildenstein, Agnès Lacau St Guily, *Odilon Redon, catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, Wildenstein Institute, 1994, vol. II « Mythes et Légendes », p. 223, n° 1179, ill.

Odilon Redon, prince du rêve 1840-1916, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 mars-20 juin 2011, p. 146

Exposition

Exposition au journal *Le Gaulois*, 1882

Salon des XX, Bruxelles, 1886, n° 8

Prenant racine dans le terreau de la poésie de Charles Baudelaire et de Théophile Gautier, la fascination pour le squelette gagne toutes les formes artistiques vers les années 1870-1890, et l'esprit fin de siècle, dans l'air depuis déjà quelques décennies, achève de contaminer le Tout-Paris intellectuel. Chez Mallarmé, Huysmans, Lautréamont ou encore chez Camille Saint-Saëns, les thèmes anciens de la mort et de la folie resurgissent, résonnant d'un humour grinçant ou se teintant d'une volupté morbide. Les catacombes parisiennes s'ouvrent au public, déclenchant un intérêt presque excessif.

Odilon Redon explore lui aussi ces thèmes dans ce qu'il appelle ses « noirs » ou ses « ombres », des dessins au fusain ou des lithographies aux sujets énigmatiques et au symbolisme éminemment personnel, reflet d'une spiritualité particulière.

Ce dessin ainsi qu'un autre, conservé à Otterlo, au Kröller-Müller Museum, illustrent fidèlement deux épisodes d'un poème macabre et burlesque de Maurice Bouchor (1855-1929), « La bataille des os », publié dans *Contes parisiens en vers* en 1880. Deux hommes s'étant entretués pour une femme sortent de leurs tombeaux et retournent la voir. Le dessin d'Otterlo – qui porte le titre du poème de Bouchor dans le *Livre de raison* de l'artiste – représente le moment où l'un des squelettes boit tandis que l'autre séduit la jeune femme. Quand ce dernier refuse de céder sa place à son compagnon, les deux spectres se battent à nouveau ; c'est le sujet de notre dessin : « Tantôt c'était un bras / Qui, détaché du corps, tombait avec fracas ; / Tantôt une mâchoire à demi détraquée ; / Une jambe d'un coup de pelle disloquée ; / Un tibia rompu qui jonchait le tapis. »

L'un de ces dessins a été exposé dans les locaux du journal *Le Gaulois* en 1882, et, si l'on se fie à la description de Huysmans de l'exposition, il semble que ce soit le nôtre : « Il y avait là des planches agitées, des visions hallucinées inconcevables, des batailles d'ossements¹... »

C'est Georges Charpentier, l'éditeur d'Émile Zola et du recueil de poèmes de Bouchor, qui avait fait connaître l'album *Dans le rêve* de Redon à



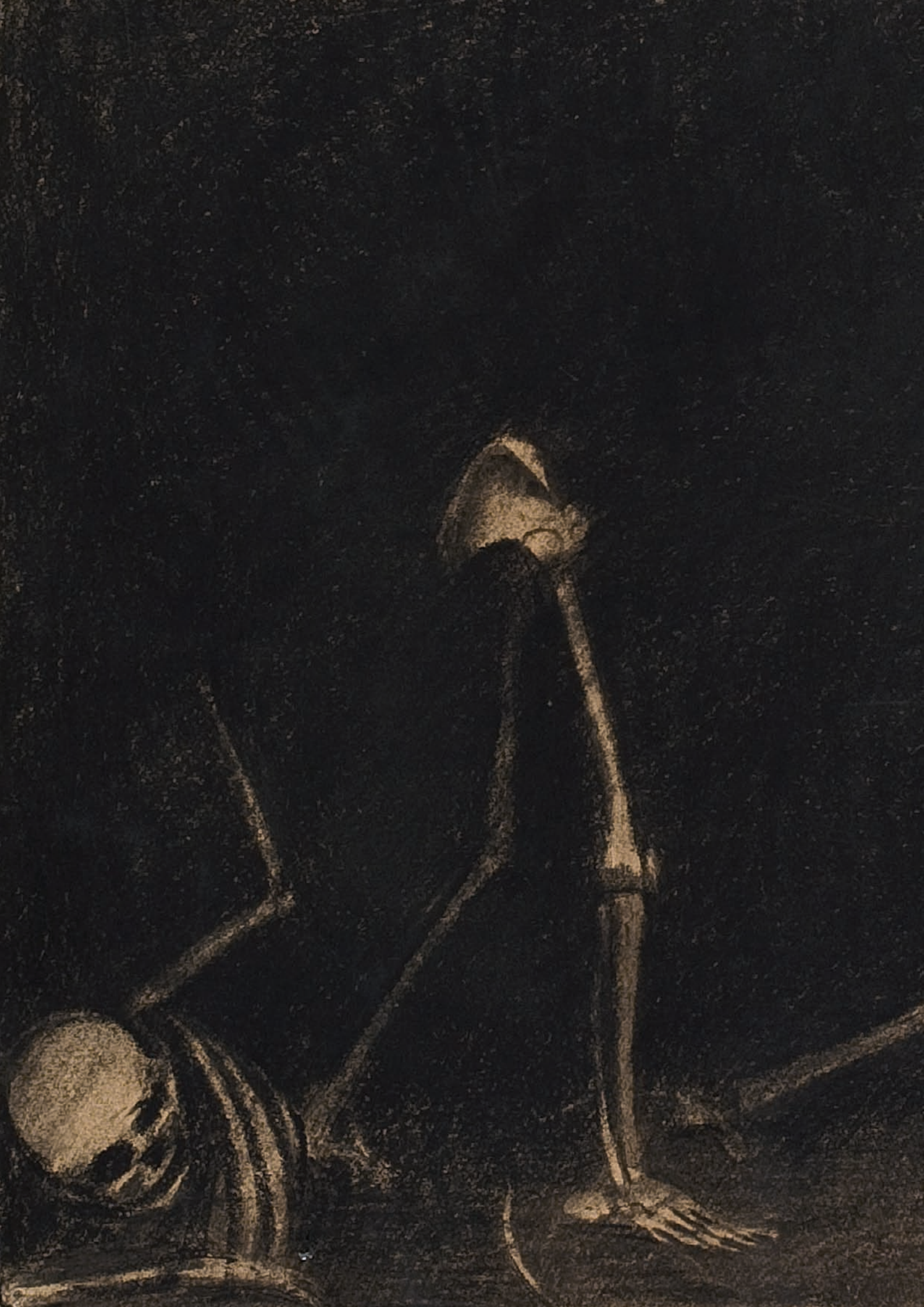
Huysmans, un de ses amis. Il était par ailleurs l'éditeur de la revue littéraire *La Vie moderne*, dans les locaux de laquelle Redon avait exposé ses noirs en 1881. Avec ces dessins, Redon cherche-t-il à montrer à Charpentier ses talents d'illustrateur ?

Quelle que soit la destination de ces deux œuvres, le choix de ce poème à l'humour morbide et au thème décadent n'est pas étranger aux sources d'inspiration habituelles de l'artiste ni à son penchant pour les sciences naturelles. Que le dessin ait plu à Huysmans n'est pas étonnant : ces squelettes démantibulés rappellent l'atmosphère du

roman dit décadent, lui-même en morceaux, distordu, anachronique. Immédiatement admiré par les écrivains décadents, précisément pour ses noirs qui brisent l'unité du corps humain et inversent les rapports habituels entre les choses, Redon ne put pourtant être réduit au rôle de peintre littéraire que ses amis voulurent lui faire jouer : sa découverte de la couleur sera irréversible et mettra fin à cette partie de sa vie.

LMC

1. Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne. Certains*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.





26 CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER

Frèsne-Saint-Mamès 1851 – Paris 1934

Paysage avec personnage et maison

Cachet d'atelier en bas à gauche

Pastel sur papier

630 x 785 mm (23 3/4 x 30 7/8 in.)

Provenance

Collection privée, Belgique

« Il découvre que le pastel est un moyen idéal de notation. Dans cet art, il se montre un maître exquis, tendre, nuancé. Sa peinture ne connaît pas toujours la spontanéité heureuse, la fraîcheur de ses pastels, mais devant ceux-ci s'inclinent des maîtres aussi difficiles, aussi connaisseurs en la matière qu'un Odilon Redon et un Degas¹. »

Très jeune, Schuffenecker montra un grand talent pour le pastel. Il remporta en 1868 le premier prix de dessin lors d'un concours organisé par la Ville de Paris et fut ensuite l'élève de Carolus-Duran et de Paul Baudry. D'académique, son style devint impressionniste puis tachiste, se rapprochant finalement d'un symbolisme mystique. Entre 1890 et 1896, Schuffenecker s'essaya à des lignes sinueuses et des formes de plus en plus vaporeuses, créant une atmosphère voilée, à la fois éthérée et naturelle. C'est cet « aspect éthéré spécial », décrit par Antoine de La Rochefoucauld, qui est le plus évident dans les pastels de Schuffenecker.

Technique la plus appropriée à sa vision, le pastel a la douceur du velours, propriété qu'Huysmans souligne comme lui étant propre, et crée lumière et évanescence.

« Nulle part les pouvoirs de la peinture ne sont sans doute plus évidents chez cet artiste que dans ses pastels. Nulle part non plus les moyens mis en jeu ne sont plus économes, plus adroits. Rien que

des touches légères, qui souvent ne font qu'effleurer la feuille comme au vol, des teintes allusives, diaphanes et fluides². »

Les pastels de Schuffenecker sont d'une nature vibrante quand la couleur est appliquée en lignes parallèles, l'harmonie tonale progressant à travers l'espace pictural³. Le rythme et la musicalité unifient les divers éléments de la composition : forêt, ciel, champ, prairie. Pour Schuffenecker, la musicalité, indispensable à l'œuvre d'art, lui donne une sorte de résonance interne. La large et spectaculaire bande de jaune au centre de la composition est un parti pris osé de la part de l'artiste dont les tons nuancés sont généralement plus sourds. Le spectateur est frappé par l'intensité de la couleur du champ, qui a deux fonctions : celle réaliste de représenter le blé et celle stylistique d'attirer l'œil au cœur de la scène. Cette bande dorée apparaît dans deux ou trois autres scènes de moisson⁴. Dans la version la plus proche de ce pastel, une huile conservée dans une collection privée d'Helsinki, une figure féminine passe devant une série de maisons aux toits orangés, portant sur la tête et les épaules une botte de blé ou de foin. Dans ce pastel, la perspective penche vers la droite, suivant une petite clôture qui entoure les deux côtés du champ cultivé. Cela révèle que Schuffenecker utilise plus librement les masses de couleurs complémentaires, tout en se pliant à la recommandation de Gauguin de ne pas peindre directement d'après nature. Les masses de rochers du premier plan, d'un vert et bleu sarcelle affirmés, rehaussés par le mauve et le rose pâle, assoient solidement la composition.





Probablement exécuté lors d'une de ses excursions vers Meudon, Clamart, Pantin, Chars-en-Vexin et la vallée de Chevreuse, ce pastel est l'un des paysages de plein air que l'artiste rapportait de Meudon : « Il n'a jamais peint ou pastellisé que sous la voûte du ciel, environné de clartés et des colorations vraies de la nature, mais qu'il choisissait en harmonie avec l'état de son propre cœur⁵. » Quitter le quatorzième arrondissement lui était facile : son atelier était dans la petite rue Paturle, ouverte en 1861 alors que les premiers chemins de fer furent installés près de Denfert. C'était alors pour l'artiste une joie de prendre le train vers le sud-ouest de Paris le plus souvent possible.

Jill-Elyse Grossvogel

-
1. Jacques Fouquet, ex-galerie Les Deux Îles, Paris. « Une exposition révélatrice : Schuffenecker ».
 2. Jean-Marie Tasset, « Le bon Schuff », *Le Figaro*, 13 août 1996.
 3. Exemples d'œuvres utilisant ce traitement par hachures parallèles : *Femmes cousant à la fenêtre [La Couture]*, 1895, pastel ; *Nature morte avec bol de fruits*, 1886, huile sur toile ; *Portrait de Mme Jeanne Bruyez*, vers 1921, huile sur toile ; et *Paysage avec étang*, pastel sur carton.
 4. *Paysage symboliste*, vers 1895, huile sur toile, collection privée, Helsinki ; *Les Meules de foin*, 1886, huile sur toile ; collection privée ; *Travailleurs aux champs*, vers 1888, huile sur toile.
 5. Exposition rétrospective : « Un méconnu : Émile Schuffenecker », galerie Berri-Raspail, 1944.





27 FRANZ GAILLIARD

Bruxelles 1861 – 1932

La Vasque de la villa Medici, Rome

Avec inscription *Franz Gaillard Rue Royale 41 Bruxelles « Rome »* au dos du montage

Gouache sur papier

1 400 x 1 095 mm (55 1/8 x 43 1/8 in.)

Après des études à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, Franz Gaillard choisit une carrière de dessinateur de reportages qui le mène dans toutes les grandes villes d'Europe. Illustrateur pour des journaux français, il séjourne souvent à Paris. Lors de son passage dans l'atelier du peintre Jean-Léon Gérôme, il découvre les impressionnistes. Multipliant alors les voyages entre Paris et Bruxelles, il devient un passeur d'idées et de techniques nouvelles, un « un agent de liaison entre les ateliers et cafés parisiens et ceux de la capitale belge¹ ».

Vers 1890, sans doute sous l'influence des impressionnistes, il s'intéresse à l'étude de la lumière dans des scènes de plages, de parcs et des portraits de femmes. C'est dans cette décennie que les peintres belges comme Theo Van Rysselberghe et Georges Lemmen adoptent la technique divisionniste mise au point par Georges Seurat dès 1884, que Gaillard expérimentera à plusieurs moments de sa carrière. Après un voyage en Italie en 1898 son approche du rendu de la lumière change, et il s'essaie à des effets chromatiques surprenants. Il est un des rares impressionnistes à voyager en Grèce avec son fils, Jean-Jacques Gaillard, peintre lui aussi. Il en rap-

porte d'étonnants tableaux mêlant l'iconographie antique à la technique impressionniste.

Dès 1891, au cours de son activité de dessinateur de reportages, il met au point une technique afin d'obtenir des dégradés subtils, le jaspage : il racle au-dessus du dessin les poils d'une brosse préalablement trempée dans une encre diluée, ce qui projette sur la feuille de nombreuses petites taches d'encre. C'est la technique utilisée dans cette spectaculaire gouache, alliée à des coups de pinceaux, nombreux et serrés pour les parties sombres et beaucoup plus parsemés pour les zones claires. Sa technique de peinture est une adaptation personnelle des techniques impressionnistes et divisionnistes – les touches juxtaposées deviennent, par exemple, des hachures parallèles –, mais préserve la netteté du dessin ainsi qu'un aspect décoratif et vaporeux. La vasque placée à l'entrée de la villa Medici en 1587 par le cardinal Ferdinand de Medici est un motif célèbre, représenté par de nombreux peintres. La villa, siège de l'Académie de France à Rome à partir de 1803, accueille dès cette époque de nombreux artistes et de prestigieuses personnalités. Gaillard, toujours à la recherche d'effets surprenants, sait transformer la taille des arbres, qui laissaient voir la vue sur Rome et le Panthéon, en un motif extrêmement décoratif évoquant la queue déployée d'un paon.

LMC



◀ Pompeo Molins, *Rome, la vasque de la villa Medici*, tirage argentique, vers 1860.

1. Michel de Ghelderode dans Serge Goyens de Heusch, *L'Impressionnisme et le Fauvisme en Belgique*, Anvers, Fonds Mercator, Paris, Albin Michel, 1988, p. 282.



28 JAMES ENSOR

Ostende 1860 – 1949

Atelier avec La Coloriste

Signé et daté *Ensor 82* en bas à droite
Pierre noire sur papier
224 x 175 mm (8 3/4 x 6 13/16 in.)

Provenance

Galerie Frandi, Milan

Dans un coin de son atelier, l'artiste a posé un de ses tableaux, *La Coloriste* (fig. 1), sur un chevalet, derrière une table sur laquelle reposent des dessins empilés et des flacons de pigments. Le tableau, réalisé en 1880, représente sa sœur Mitche, elle-même peintre d'éventails, assise justement dans l'atelier ; on voit sur le sol la palette du peintre et près du poêle, des dessins et des cartons. Avec la dimension poétique d'un impromptu, le dessin saisit cet instant pendant lequel le tableau et le matériel de peinture se font face, comme par inadvertance.

Après trois années d'études à l'Académie royale de Bruxelles, James Ensor rejoint la maison familiale à Ostende, où il s'est aménagé un atelier dans le grenier. Sa sœur et sa tante lui servent de modèles, leurs activités domestiques, lire, peindre, prendre un thé ou même dormir, devenant des motifs récurrents dans son travail graphique.



Il multiplie les dessins, le plus souvent à la pierre noire, fermement travaillée avec des hachures, puis retravaillée par frottement ou grattage afin d'adoucir les traits. Les dimensions de cette feuille sont celles des carnets que l'artiste utilise alors, dans lesquels il dessine inlassablement, juxtaposant des motifs sans se soucier de la proportion ou du sens. Il s'agit simplement de dessiner et tout devient motif. Il explore la nature morte, les scènes d'intérieur, la lumière qu'il va conjuguer dans son célèbre tableau de 1882, *La Mangeuse d'huîtres*¹.

Tous ces motifs travaillés seront réutilisés, mais de manière détournée, à partir de 1885 ; un quotidien déformé, flottant, imaginé va envahir son œuvre graphique. C'est au même moment que dessiner va prendre un autre sens dans sa pratique artistique. Par ce travail quotidien, il va en effet comprendre, dès 1885, l'importance du dessin comme mode d'expression artistique en soi et non plus seulement comme entraînement. Il se met alors à retoucher des dessins antérieurs mais aussi à produire dans cette technique certaines de ses œuvres majeures, comme *La Tentation de saint Antoine*². C'est également à cette époque qu'il commence à s'intéresser à l'estampe, suite logique de sa manière d'intervenir physiquement dans la matière même du dessin.

LMC

◀ Fig. 1 James Ensor, *La Coloriste*, huile sur toile. Musée royal des beaux-arts de Belgique, Bruxelles.

1. Anvers, Musée royal des beaux-arts.

2. Chicago, Art Institute, Regenstein Endowment and The Louis B. and Frank H. Woods Purchase Fund.



29 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Bácsborsód 1895 – Chicago 1946

Bewegung

Signé *Moholy-Nagy* en bas à droite, titré et daté *Bewegung 1920* en bas à gauche
Crayon, encre, aquarelle et collage sur papier
585 x 430 mm (23 x 16 ¹⁵/₁₆ in.)

Provenance

Galleria Blu, Milan
Collection privée, Italie

Expositions

Düsseldorf, Kunstmuseum, « Moholy-Nagy »,
1961 (illustré)
Milan, Galleria Blu, « Moholy-Nagy », octobre
1962, n° 12
Paris, musée des Arts décoratifs, « László Moholy-
Nagy », novembre 1976-janvier 1977

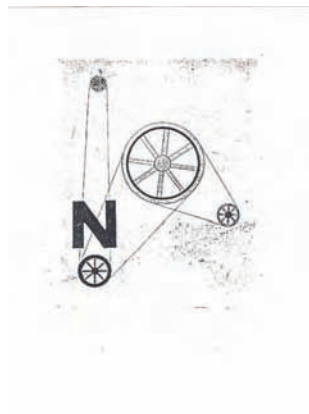
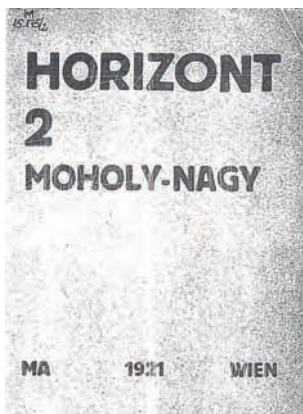
Bibliographie

Peter Matyas, *Moholy-Nagy*, Vienne, Horizont
2 / MA, 1921 (illustré)
Hannah Steckel, *László Moholy-Nagy 1895-1946
Ein Entwurf seiner Wahrnehmunglehre*, Berlin,
1974, n° 45
Hannah Weitermeier, Wulf Herzogenrath, *László
Moholy-Nagy*, Paris, Centre Georges-Pompidou,
1976, pl. 11

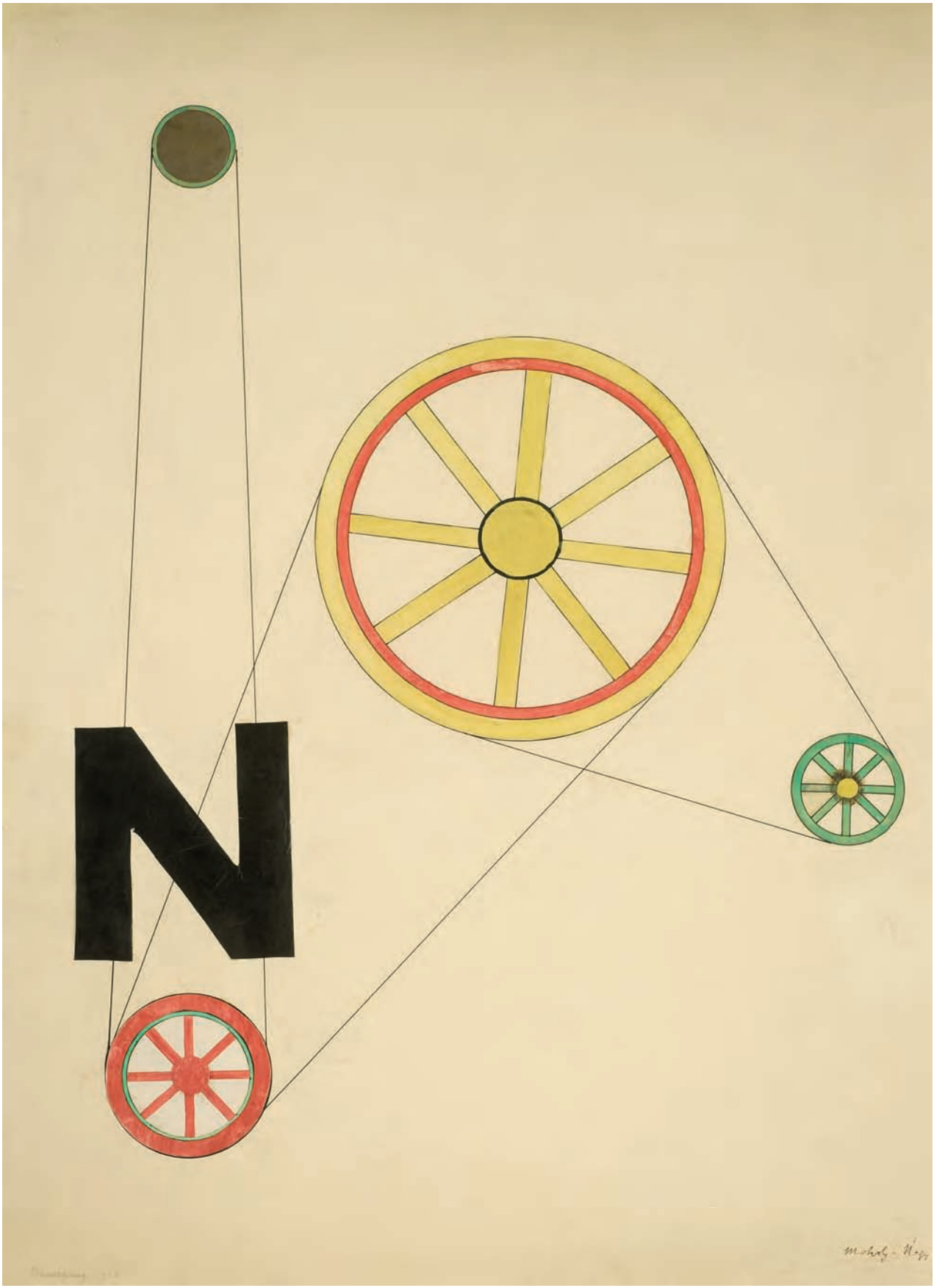
Au cours des premiers mois de son arrivée à Berlin, en 1920, Moholy-Nagy fait la connaissance des dadaïstes Kurt Schwitters, Hannah Höch et Raoul Hausmann. Leur pratique originale et engagée du collage, assimilée à une reconstruction poétique du réel à partir des fragments d'un monde brisé par la guerre, incite le jeune artiste hongrois à se tourner désormais résolument vers les avant-gardes internationales les plus radicales. Le constructivisme de Tatline et de Malevitch, en particulier, commence à exercer sur lui une fascination qui s'affirmera considérablement dans les années suivantes.

C'est précisément cette double influence de la perception fragmentée (jusqu'à la perte de sens) des dadaïstes berlinois et de la vision objective des constructivistes russes qui caractérise notre œuvre.

Le titre *Bewegung* (« mouvement ») est illustré par l'action que suggèrent ces quatre roues de couleurs vives, certaines dessinées, certaines juste collées sur un fond neutre et reliées entre elles par quelques traits de crayon tracés à la règle. Cette composition « machiniste » évoque l'industrie, la modernité, le fonctionnalisme, même si la fonction du mécanisme nous échappe. Ce sont comme des fragments de machines de l'ancien monde que l'artiste avait reliés entre eux afin de leur attribuer un mouvement nouveau. Car tel est le rôle désormais de l'artiste : il n'est plus le chroniqueur de



◀ Couverture de Peter Matyas, *Moholy-Nagy*, Vienne, Horizont 2 / MA, 1921.



son temps, il devient l'ingénieur, le concepteur du monde à venir. Dépassant le cadre formel de ses moyens plastiques, l'art devient une attitude face à la vie : représenter le monde n'est plus la question, il faut le reconstruire et lui donner une nouvelle direction, un nouvel idéal à atteindre.

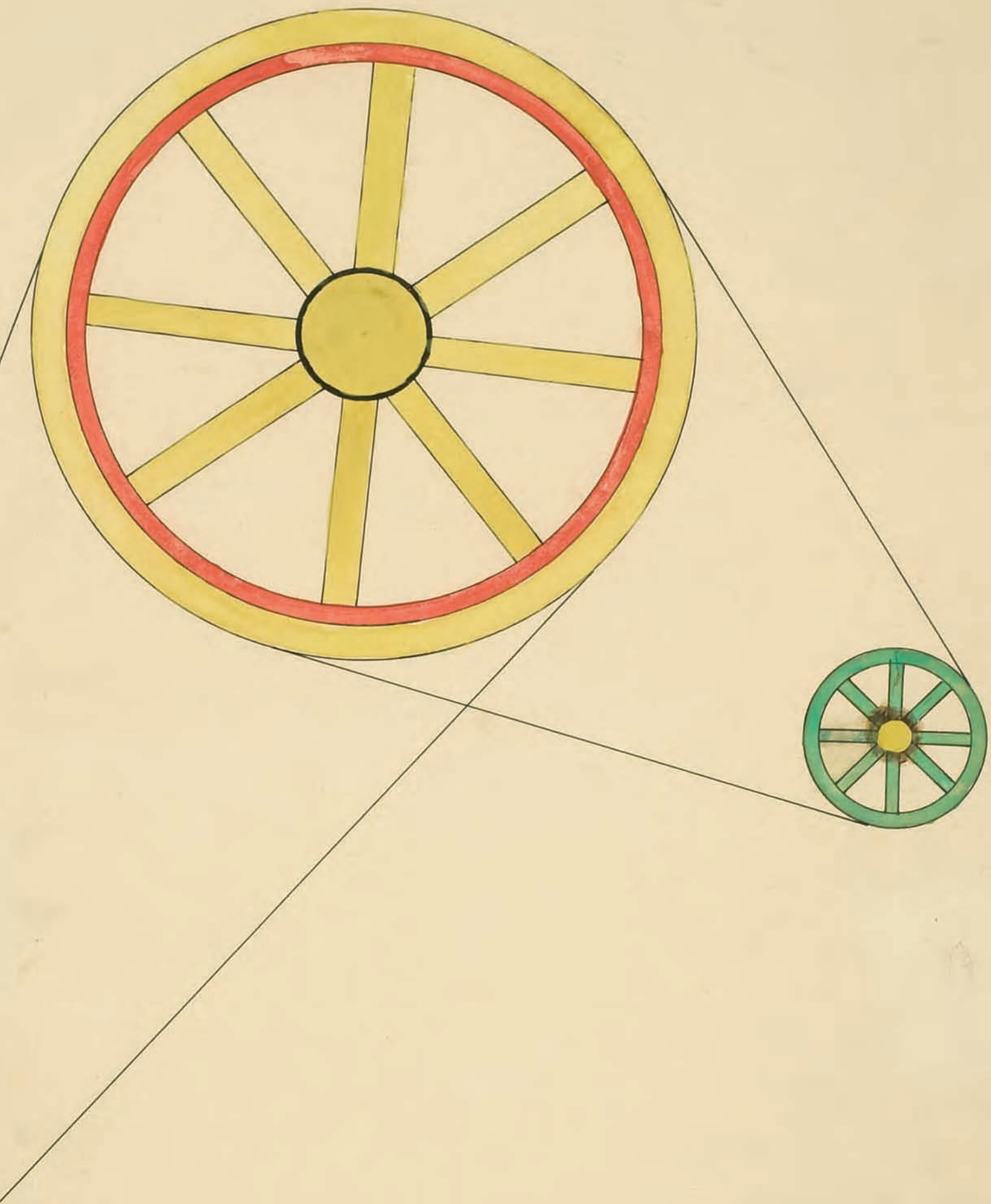
Ce qui vaut pour l'univers des formes l'est aussi pour celui du langage. De même qu'il fallait libérer les arts visuels de tout sujet, forcément anecdotique, passéiste et haïssable, il fallait aussi délivrer la poésie de la servitude de la communication, réductrice car raisonnable. Détruire le langage, le ramener à sa seule dimension phonique, voire à son état de signe, tel est le projet poétique auquel se rallient alors la plupart des dadaïstes européens.

Ainsi la lettre « N », découpée dans un papier noir et collée sur les lignes verticales du mécanisme, agit-elle comme un élément sonore – en référence au langage – et comme un signe plastique. Elle reproduit dans son graphisme le mouvement des rouages, de telle sorte qu'on se demande si le phonème est le produit du mouvement plastique ou s'il en est l'origine.

Cette profonde intégration de la lettre à la composition plastique, qui annule toute barrière entre la poésie et la peinture, est au cœur des recherches de Schwitters et de Moholy-Nagy au début des années 1920. La particularité du Hongrois réside dans son optimisme : le lettrisme des dadaïstes berlinois restitue l'étrangeté inquiète d'un texte détruit ; celui de Moholy-Nagy, par sa pureté de lecture, donne l'idée d'un texte et d'un monde en train de naître.

DB





30 SALVADOR DALÍ

Figueras 1904 – 1989

Venus et Vulcain

Signé et daté *Salvador Dali 1941* en bas au centre

Aquarelle, gouache, encre et crayon sur papier collé sur carton

280 x 381 mm (11 ¹/₁₆ x 14 ¹⁵/₁₆ in.)

Provenance

Alexandre Iolas, New York

Christie's Londres, 3 décembre 1996, lot 201

L'œuvre est répertoriée dans les archives de monsieur Robert Descharnes sous la référence D-2188/1056

Dès son arrivée en 1941 aux États-Unis, Dalí est submergé de projets : il expose chez le marchand des surréalistes Julien Levy, monte le ballet *Labyrinth* au Metropolitan Opera et assiste à la première rétrospective de ses œuvres – avec son compatriote Miró – au MoMA. En quelque mois, l'artiste catalan devient une célébrité considérable en Amérique. Aucun programme précis ne semble se rattacher à notre œuvre. Pourtant les indications de costumes et d'accessoires y sont détaillées avec beaucoup de précision par l'artiste. L'idée d'un projet de ballet, semblable à celui de *Labyrinth*, est fort probable étant donné l'attitude dansante des deux figures. Le thème mythologique de Vulcain et Venus fait écho à celui de Thésée et Ariane du *Labyrinth*.

La figure de Venus a toujours été très présente dans l'œuvre de Dalí (Venus spatiale, Venus à tiroirs...) depuis son plus jeune âge. Réceptacle

des fantasmes de l'artiste, elle incarne aussi un sujet majeur des peintres de la Renaissance auxquels il ne cesse de vouloir se mesurer. Ici, le souvenir de Botticelli et de ses œuvres *La Naissance de Venus* et *Le Printemps* est particulièrement vif : la coquille en arrière-plan de Venus (malicieusement représentée comme une petite cape soulevée par le vent) évoquant le premier tableau, et le lierre grimant sur son corps rappelant la figure de Flore dans le second.

La présence de Vulcain est en revanche exceptionnelle dans les œuvres de Dalí. C'est ici une figure comique, avec ce chapeau-enclume, ce cache-sexe en feu et ces tenailles en pince-mollet. Nous sommes déjà dans le spectacle. C'est la nouvelle direction que prend l'art de Dalí depuis son arrivée en Amérique.

La rupture avec André Breton, en juin 1941, ouvre de nouvelles perspectives au Catalan. Le cinéma, la décoration d'intérieur, le design sont autant de terrains qui lui permettent de stimuler son désir de provoquer, de séduire, de projeter ses terreurs et ses rêves. L'Amérique, réticente mais rapidement fascinée par ce génie de la mise en scène lui ouvrira les portes d'un succès populaire sans précédent dans l'histoire de l'histoire de l'art.

DB

'ecluse - chapeau' en
cotonnage au feutre noir

marque de
fer, pouvant
s'insérer de
façon à se mouvoir
ou être →

le parti peut être tout noir
sans exactement sa
même forme que le chapeau



(*) L'usage des
bâtons au lieu d'os
moules
pouvant servir de point
de contact ou sur le charbon
(voir photo de page suivante)

la cheville avec du fer
peint - Branches, os
au lieu de fer



ferailles
en feutre
au lieu de fer

les nus
portable

Du Sibir pour
Bulgar, et de
Bon uniquement pour
l'usage des
cotonnes; PAS à
reproduire

Signature

en "gasse" est le
Lognon de
mélange
par les tiges les fines en bois

oulay de bois et moi N
en corton - d'ore
est le
d'ore

mais qui devenus de Milo
recaient de lierre
qui pante

moi llo t noir avec du
lierre artificiel cassé
le coubeau presque en entier

Muloggs de S'eiros
culture d'ore de venus
in con forrage, imitation
du plotre

mani
ventre et moi de venus
de lisse, unisse - de même

de même

de s

de même

de l'ore

choussows noirs
ou "lierre"



31 PABLO PICASSO

Málaga 1881 – Mougins 1973

Femme et Clown

Signé, daté et numéroté *Picasso 6.1.54 VII*

Crayon et encre sur papier

240 x 320 mm (9 1/2 x 12 9/16 in)

Provenance

Giorgio Falk, Milan

Collection privée, Paris

Bibliographie

Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, Éditions des Cahiers d'art, vol. 16, 1965, n° 147, ill. pl. 49

Dans les années 1950, Picasso est le plus grand artiste vivant au monde. Sa notoriété est sans égale, et pourtant, entre le 18 novembre 1953 et le 3 février 1954, c'est dans la plus absolue solitude que l'artiste, abandonné par sa compagne Françoise Gilot et enfermé dans sa villa La Galloise, va réaliser avec frénésie 180 dessins ayant pour sujet principal « Le peintre et son modèle ».

Cette série, qui résume tour à tour avec cruauté, humour et amertume le drame de la vie et de la création, révèle la crise personnelle mais aussi esthétique que Picasso traverse à ce moment de son existence d'homme et de peintre.

Ce thème de la dualité entre l'art et la vie, la création et l'amour, pôles indissociables et absurdes, puissants et éphémères, permet à l'artiste de déve-

lopper, tout en conservant une très haute qualité graphique, une liberté de technique jamais vue jusqu'à présent dans son œuvre.

Michel Leiris a comparé cette série aux *Caprices* de Goya : une comédie burlesque qui mélange satire et journal intime, tragique et comique. Picasso y exprime à sa manière le mythe de l'artiste ridiculisé, la prétention insensée de l'art à vouloir égaler la vie et la beauté charnelle. Le clown, c'est le peintre, ici sans pinceau, sans toile, sans pouvoir de création : figure vaine et ridicule, incapable de saisir le modèle idéal et si désirable de la femme.

C'est aussi à ce moment qu'apparaît de manière claire dans son œuvre le processus du thème et des variations (ici, le dessin porte le numéro VI), processus qui se trouve au cœur de l'œuvre dessinée de Matisse dont il s'est rapproché depuis quelques années. Il s'agit du développement dans le temps d'une idée et de sa représentation graphique. Chez Picasso, ces variations connaissent un tour particulier, prenant la forme d'une plongée dans l'inconscient de l'artiste qui se dévoile, jusque dans son impuissance, avec une lucidité terrifiante.

DB







1

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, 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 Campagnolas.¹ 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).² 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, 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.

LMC

1 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.

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

2

Agostino Carracci

Bologna 1557 – Parma 1602

Penitent Saint Jerome

Black chalk on grey-blue paper

396 x 303 mm (15 5/8 x 13 2/8 in.)

Provenance

Michael Jaffé, Cambridge; his sale, Sotheby's, London, 11 November 1965, lot 54; Mr. and Mrs. Lester Avnet; anonymous sale, Sotheby's Parke Bernet, New York, 3 June 1980, lot 65

Bibliography

Diane DeGrazia Bohlin, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family: A Catalogue Raisonné*, Washington, National Gallery of Art, 1979, p. 346, under n° 213, ill. p. 350, fig. 213d
Diane DeGrazia Bohlin, *Le Stampe dei Carracci*, Bologna, Alfa, 1984, p. 194, n° 213d, fig. 204d

Catherine Legrand, *Le Dessin à Bologne 1580-1620: la réforme des trois Carracci*, exh. cat., Paris, RMN, 1994, p. 58, under n° 36

Babette Bohn, *The Illustrated Bartsch, Italian Masters of the Sixteenth Century: Agostino Carracci*, New York, Abaris Books, 1995, tome 39, commentary part I, p. 369, under n° 219



Exhibited

American Federation of Arts, New York, "Old Master Drawings from the Collection of Mr. and Mrs. Lester Francis Avnet," 1969-1970, n° 9

Perhaps the least studied of the three Carraccis, Agostino is nevertheless a fascinating artist, whose experiences and travels nurtured the innovations of his brother Annibale and his cousin Ludovico. Having first trained as an engraver in Domenico Tibaldi's studio, he then went to Prospero Fontana and Bartolomeo Passerotti to learn painting. He sojourned in Venice in 1582 then joined Annibale and Ludovico to contribute to the decor of Palazzo Fava in Bologna (1584). He learnt new techniques on a trip to Parma and a second, longer stay in Venice in 1587-1589, which he brought back to Bologna to help Annibale and Ludovico with fresco painting in Palazzo Magnani. He was commissioned many altarpieces, notably his celebrated *Last Communion of Saint Jerome* now in Pinacoteca di Bologna. In 1597, he joined Annibale in Rome to contribute to the Farnese Gallery with two large frescoes, *Aurora and Cephalus* and *Glaucus and Scylla*. He then left for Parma, where Ranuccio I Farnese entrusted him with the decoration of Palazzo del Giardino, a project which his death brought to a halt.

This vigorous study used to be regarded by the artist's specialists as one of the numerous preparatory drawings for his most famous print, *Penitent Saint Jerome* (fig. 1). This print was left unfinished and would therefore date from the year of his death, 1602. It is frequently found in its unfinished state, although it was later completed by one of Ludovico's pupils, Francesco Brizio. Our drawing would logically belong to the early stages of the print's preparatory process, while Agostino was still unsure about the final composition and the general mood of the piece. Some specialists have recently questioned the actual link between the print and the present drawing. The freedom and stylistic similarity of the latter with Venetian draughtsmanship would place it chronologically during the artist's second stay in Venice. It also brings to mind Agostino's 1588 print after Tintoretto, *The Virgin Appearing to Saint Jerome*.¹ Even though the posture is not quite the same and there is no direct link between the print and our drawing, it presents a similar atmosphere and is quite remote from the sculptural, muscular and neo-mannerist figure of the 1602 print. Moreover, the saint is putting his hands together and looking up at the sky as if he was witnessing an apparition, whereas he is holding a stone and contemplating a crucifix in the 1602 print.

This drawing must also be compared with the *Kneeling Shepherd* in the Louvre. It is preparatory study for a figure of an *Adoration of the Shepherds*, and could also be dated around 1590.² Both drawings are stylistically very close. Their complete, almost offhanded, freedom of execution and movement, demonstrates how much the three Carraccis tirelessly practised drawing, particularly anatomies and nudes. Introducing a natural and lively quality in the *disegno* they had inherited from the Florentine tradition, they used drawing as the basis of their artistic practice and teaching.

LMC

1 De Grazia, *op. cit.*, p. 252-253.

2 Catherine Legrand, *Le Dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carracci*, *op. cit.*, p. 48-49, n° 30.

Madonna with a Peacock

Black chalk and brown wash

178 x 120 mm (7 x 4 3/4 in.)

A symbol of immortality for the Romans, who believed its flesh to be rot-proof, also a symbol of the Resurrection for Christians, the peacock is often found next to the Virgin and Child. It can be seen for instance in the illuminated borders of certain books of hours, close to representations of the Virgin,¹ or discreetly strolling in the background gardens of Van Eyck's *Virgin of Chancellor Roslin*,² or ostentatiously perched above the Virgin in Crivelli's *Annunciation*.³ But a peacock cradled in the Her arms like a child, nestled against her breast, is extremely rare iconography. The fact that this is the Virgin and not Juno is ascertained by the presence of the Moon, the Sun and the Stars on her gown. These point to Mary's status as "regina caeli," as proclaimed in the prayer chanted from Easter Sunday to Trinity, which celebrates the Resurrection with these words: "O'Queen of Heaven, rejoice for He whom thou didst deserve to bear / Hath arisen."

Lifted up by little seraphs' wings, the Virgin is pressing her right hand above her breast, a gesture which suggests breastfeeding. This drawing may be a design for the illustration of a prayer book which, based on the original idea of the Virgin breastfeeding a peacock, condenses in a single image the prayer's three key notions: the Virgin's Sovereignty, Motherhood, the Resurrection.

Having trained in his father's studio, Francesco Vanni was deeply rooted in the Siense tradition; yet he was also one of the painters who renovated this tradition by incorporating influences derived from Federico Zuccari in Rome, the Carracci in Bologna or Federico Barrocci. The firm and precise manner, the delicate handling of the wash characterise many of Vanni's



sheets.⁴ This sheet may be smaller than usual, it may be slightly more static, but such a precious subject would have required a more sophisticated treatment.

A composition in red chalk and of a slightly later date,⁵ very close to the present one, is known. It must be the work of a later Sienese artist, a pupil of Vanni's probably; it must have been directly inspired from our drawing or from the project for which it is preparatory.

LMC

1 Bibliothèque Municipale de Lyon, *Book of hour*, Ms 5995, f. 30v-3, for instance.

2 Paris, Musée du Louvre.

3 London, National Gallery.

4 Paris, Musée du Louvre (inv. 33649 and inv. 1989).

5 Paris, private collection.

4

Laurent de La Hyre

Paris 1606 – 1656

The Assumption

Inscribed *dessèin original de le sueur* in a 17th-century hand on the mount

Black chalk, stumping, traces of white chalk on light brown paper, formerly pasted on another sheet of paper
426 x 304 mm (16 ³/₄ x 12 in.)

Provenance

Studio of the artist after his death, listed in a post-mortem inventory dated 30 January 1657

Jean-Luc Baroni, London, 2005 (exhibition catalogue, New York and London, 2005, n° 11)

Private collection, Paris

This unpublished drawing, characterised by fine, metallic lines and an ample, monumental composition, is preparatory for a large painting by Laurent de La Hyre which today can be found in the Musée du Louvre. Signed and dated 1635, this painting was placed before the Revolution above the main altar in the Capuchin friars church on rue Saint-Honoré.¹ Because of its multiple differences with the painting, our drawing sheds new light on the elaboration process of this major composition, which marks a key moment in La Hyre's career.

The commission originated from the Capuchin order, a community with which La Hyre seems to have had a special connection. The Capuchin convent on rue Saint-Honoré was the second Paris foundation of this Franciscan community. Initially based in Italy, "the long-bearded hermits" went by the name of Capuchin friars due to their dress, which comprised a long, pointed 'capuce' (hood). In 1572, one first Capuchin community settled in Picpus and was immediately placed under King Charles IX's protection. Two years later, Pope Gregory XIII officially entitled the new brotherhood to spread beyond the confines of Italy. From then on, the Capuchin friars went on a significant expansion. King Henry III renewed the royal protection in 1576, consequently the religious community based in Picpus migrated and founded a new convent on rue Saint-Honoré. They went on to found a noviciate located on rue du Faubourg-Saint-Jacques (1613) and another convent located in the Marais (1622).

The Marais convent was the first to receive an important painted and sculpted decor. Once the chancel was completed

in 1634, the Capuchin friars commissioned Laurent de La Hyre most of the paintings for the church. This was the young painter's first sizable commission in his career. While the decor for the Marais was being completed, thereby establishing La Hyre's name, the extension of the Saint-Honoré convent church came to an end.² The church, which had been consecrated in 1610 and had become too small, was now endowed with a larger chancel and a new front. La Hyre was a natural choice for the paintings. As for the Marais convent, it was an important commission which comprised several works. The set of paintings, depicting episodes in the life of Saint Francis, was crowned with an Assumption designed to decorate the main altar. As mentioned in the inventories dating from the Revolution, this Assumption was set in a wooden altarpiece decorated with columns, ornaments and carved figures. It was topped with a round painting (now disappeared) depicting *Christ Bearing the Cross in the Heavens*, also by La Hyre.

In the present drawing, the lower part of the composition perfectly matches the lower part of the painting, while the upper part shows notable differences. The Virgin is held up in the sky by two angels with large wings spread out. This peculiar invention gives the scene a strong dramatic dimension. The painter, or his patrons, may have deemed this this invention too unorthodox, therefore the composition reverted to a more classical scheme in the final painting: the two angels were replaced with a myriad putti. This iconography was in keeping with a well-established scheme, also in line with a composition favoured by La Hyre in another preparatory drawing identified by Éric Pagliano in the Italian drawings collection in the Orléans Museum.³ The general layout of the Orléans drawing, which probably preceded ours, displays numerous analogies with the Assumption painted by Vouet in 1629 for the church of Saint-Nicolas-des-Champs. La Hyre, who was undoubtedly familiar with this painting, certainly derived his initial inspiration from it; he then refined it in our drawing, which can be viewed as a more elaborate and personal version. The rhythm and the harmony of the composition largely result from the orchestration of gestures and the arrangement of draperies in the lower



part. The large angel wings, acting like a counterpoint to all the commotion and suspended movements, balance out the composition.

In 1635, Laurent de La Hyre was a young established painter aged 29. He had studied the decors executed by Primaticcio and Nicolò dell'Abate in Fontainebleau, and practised in Georges Lallemand's studio, acquiring a taste for Mannerism which showed in his work. With the paintings he executed for the Capuchin churches in the Marais and on rue Saint-Honoré, the artist demonstrated his early personal style and made his name as an unrivalled practitioner, gifted with great technical virtuosity. As our drawing testifies, this ability was visible as much in the rhythmical organisation of the composition as in its technical execution. The massiveness of the figures is counterbalanced by their tapered hands and faces. After his paintings for the Capuchin friars, La Hyre's fame was crowned when he was commissioned two large paintings by the goldsmiths' guild for Notre-Dame cathedral (1635 and 1637). While perpetuating a style marked by clipped lines and technical mastery, La Hyre gradually adopted from the 1640s the new taste for classicism introduced in Paris by Jacques Stella and Nicolas Poussin.

Due to its date, vigour, and precious aspects, our drawing illustrates the junction between the artist's two styles.

Guillaume Kazerouni

1 Paris, Musée du Louvre (inv. M.I. 317), oil on canvas, arched. S.D.b.g. : *L. de La Hire in. & F. 1635*. Seized during the Revolution; returned to the Museum in 1792 ; placed in Notre-Dame during the first half of the 19th century; donated by Notre-Dame de Paris chapter in 1862; on loan at Arras Museum from 1938 to 1984. Painting attributed to Le Brun by some such as Sauval (1724), Piganiol de la Force (1742), Le Fèvre (1759), Hurtaut et Magny (1779). See Pierre Rosenberg and Jacques Thuillier, *Laurent de La Hyre 1606-1656. L'homme et l'œuvre*, exh. cat., Grenoble/Rennes/Bordeaux, 1989, n° 121.

2 The church of the convent on rue Saint-Honoré, built at the end of the 16th century, rebuilt between 1603 and 1610, was extensively renovated from 1634.

3 Éric Pagliano, *L'Europe dans l'Italie. Dessins de toutes écoles trouvés dans le fonds italien*, exh. cat., Orléans, musée des Beaux-Arts, 2004, n° 12, pp. 22-23.

5

Michel Dorigny

Saint-Quentin 1617 – Paris 1665

Study for a Man (recto); Study for an Arm (verso)

Inscribed S. Vouete at lower right
Black and white chalk on beige paper
190 x 190 mm (7 1/2 x 7 1/2 in.)

Michel Dorigny was Simon Vouet's pupil prior to becoming his son-in-law and favourite assistant; he was a highly talented engraver. As such, he greatly contributed to spread Vouet's work while also engraving his own compositions. He then sunk into oblivion - Mariette does not mention him in his *Abecedario* - and his graphic and painted work was given attention to mostly by Pierre Rosenberg and Barbara Brejon de Lavergnée. In several articles, Barbara Brejon de Lavergnée has demonstrated that although Dorigny conscientiously assisted his master on many projects, he was also able, after the latter died in 1649, to lead important decorative commissions. Such is the case for instance of the decors that he was requested to paint in 1660 for the Pavillon de la Reine in Vincennes, of which only

two ceilings remain nowadays. We can also mention the ceiling of the hotel Lauzun, accurately given back to Dorigny by Barbara Brejon de Lavergnée and dating from the same period. These decors show that, although he remained faithful to Vouet's precepts, Dorigny understood how to push his style towards the Parisian classicism then in fashion. Regrettably many of his decors were destroyed in the 20th century, which largely explains why he fell into oblivion.

This beautiful *Study for a Man* is preparatory for one of the fauns decorating the corners of an arch situated in a meeting room in Port-Marly's town hall (fig. 1). The decor in this room was composed of *The Union of Loves with Bacchus and Venus* on the ceiling, now lost, of *The Four Seasons* in each corner of the arch, surrounded by satyrs, and finally of *Dawn and Dew* in an alcove. Although destroyed the ceiling is known through an engraving by Boulanger. The other parts of the decor, on the arch and the alcove, are still *in situ*.

Jean Feray together with Jacques Wilhelm, then subsequently Barbara Brejon de Lavergnée, have established in two stages the circumstances in which this decor was completed. First Jean Feray and Jacques Wilhelm realised that it had actually been painted in 1648 for the Château de Colombes and later transferred in the 19th century to the Château des Lions in Port-Marly.¹ They originally dated it from the 1630s and attributed it to Vouet, trusting Antoine Joseph Dezallier d'Argenville's assertions in *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* and Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville's claims in *Voyage pittoresque des environs de Paris*.

Barbara Brejon de Lavergnée later identified the patron for whom the decor was executed: Pierre Le Camus, state counsellor and requests master. She was thus able to date the decor around the late 1640s and so to clarify Dorigny's role in the project.² It seems indeed likely that the sick, ageing master would have kept the central composition for himself, leaving his favourite pupil, who had also become his son-in-law this very same year, to paint the arch and alcove.

In fact Dorigny had taken part in many important commissions and was therefore the ideal candidate for what was to be one Vouet's last collaborations with his son-in-law.

Dorigny scrupulously followed Vouet's method: he carefully drew his figures in black chalk and then inserted them in the painted decor. Many drawings, mostly preparatory for figures



and executed in black chalk, formerly attributed to Vouet, have lately been given back to Dorigny. This is proof that his talent as a draughtsman has long been underestimated.

Barbara Brejon compares our drawing with one in the Rijksprentenkabinet in Amsterdam, which is preparatory for another figure in the arch, the satyr featuring in *Autumn* (fig. 2).³ This drawing and ours are indeed particularly close: the draughtsmanship and the physiognomies are very similar to Vouet's, but the hand is slightly drier and the outlines more strongly marked, two characteristic features which certainly originates from Dorigny's training as an engraver. When pleased with a drawing and a figure, Dorigny would re-use it several times, with slight modifications. Indeed the posture in our drawing can be found in another corner of the arch representing *Summer* in the guise of a satyr unveiling a nymph: the arms and the chest are very similar, but the satyr's head is turned to the right instead (fig. 3). Also significant is the fact that the Rijksprentenkabinet drawing was re-used for another figure in the arch, placed near *Summer*.

The vigorous use of black chalk accentuates the musculature's strength, the shape is suggested by subtle white chalk heightenings, which illuminate the paper left in reserve: everything shows how Vouet's lessons were well assimilated by Dorigny. This makes him "a kind of oh hyphen between the art of Simon Vouet and that of Charles Lebrun"⁴ or again the example of this moment during which a practice brought back from Italy by Vouet pervades routine artistic practice before becoming a theorized practice in the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*.

LMC

1 See *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1976. *Hommage à François-Georges Pariset*, Paris, F. de Nobele, 1978, pp. 59-79.

2 Barbara Brejon de Lavergnée, « Contribution à la connaissance des décors peints à Paris et en Île-de-France au XVIII^e siècle : le cas de Michel Dorigny », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, pp. 69-72.

3 *Idem*, p. 72.

4 Barbara Brejon de Lavergnée, « De Simon Vouet à Charles Lebrun », *Revue de l'Art*, 1998, n° 122, p. 47.

6

Jean Jouvenet

Rouen 1644 – Paris 1717

Preparatory Figures for Pentecost, Painted on the Vault of the King's Chapel at Versailles

Black chalk, red chalk and white chalk on grey paper

Watermark of grapes

211 x 290 mm (8 2/8 x 11 3/8 in.)

The decor for the chapel at Versailles was one of the last royal commissions received by Jouvenet: in 1709, the artist was requested to paint the vault above the gallery, while Antoine Coyppel painted the ceiling and Charles de La Fosse the semi dome vault, above the main altar. Jouvenet executed several overall preparatory drawings for his contribution: three oil sketches presenting differing layouts (two of which are in the collections of the Versailles Museum; another in the Horvitz Collection) are known. There must have been many detail studies, which Jouvenet typically executed on paper. To this day, only two were known, both showing male figures (Rouen Museum and Horvitz Collection). The present drawing is preparatory for two other figures, which in the end were not



used in the composition. However the figure in black chalk seen here features in the Horvitz Collection oil sketch (fig. 1). The Horvitz sketch features a balustrade marked by the royal monogram, which was abandoned in the chapel's final decor. The balustrade is here suggested by the parapet on which the two figures are leaning.

Jouvenet worked on all the figures for his projects by sketching their inverted counterparts. In the Horvitz drawing, two men with similar but opposite postures are preparatory versions of two apostles ultimately placed face to face in the decor. One is looking up, his arms stretched out, while the other is head down, joining hands in prayer. In the present sheet, the head of the figure in red chalk is tipped to the left, while the head of the one in black chalk is tipped to the right. The bright handling in red chalk indicates that the first was meant to be viewed in full light, while the other, shaded with black chalk, would have been placed in a darker area. Beyond the dazzling, vigorous quality of Jouvenet's draughtsmanship, the present sheet displays his rather unusual technique. When sketching, the artist worked as much on design as on colour, seeking to achieve harmonious attitudes while elaborating measured contrasts between light and shade. The white heightening, inverted in the faces and garments, filled this aesthetic purpose. In the end, the characters' attitudes being very close, Jouvenet may have decided to give them up; equally he may have hesitated whether to keep figures intended to have their elbows on balustrade, while the latter disappeared in the final composition.

Christine Gouzi

7

Hyacinthe Rigaud

Perpignan 1659 – Paris 1743

Presumed Portrait of Emmanuel Henri Thimoléon de Cossé-Brissac (1698-1757), Bishop of Condom

Black chalk, wash, white chalk and gouache heightening on bistre paper, faintly squared

375 x 290 mm (14 3/4 x 11 7/16 in.)

Bibliography

Ariane James-Sarazin, "Portrait et gravure : Rigaud et ses inter-prètes", *Visages du Grand Siècle, le portrait français sous le règne de Louis XIV*, exh. cat., Paris, Somogy, 1996, p. 184



Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, PhD thesis, Paris, École Pratique des Hautes Études, 2003, catalogue I, n° 1290, and catalogue IV, n° 21 bis, illustrated. Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud, le peintre des rois*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, p. 155, ill. 125, p. 156

In a few laudatory pages devoted to his friend Hyacinthe Rigaud and to his skills as a draughtsman, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville informs us the artist "sometimes have to complete his designs."¹ These sheets indeed boast such a remarkable degree of completion that they could not have been mere preparatory studies, all the more so as they present a scrupulous resemblance with the paintings to which they can be related. Consequently, they are quite intriguing and their function seems beyond any restrictive definition. Some were preparatory studies necessary for a portrait to be interpreted by an engraver, others were mementoes of the portrait itself (*ricordi*), while others were works of art *per se*, destined to be sold or given to friends and patrons. Some of them actually fulfilled all of these purposes at once or in succession, depending on the circumstances. These sheets display a high degree of finish and a quasi-pictorial manner, which elevate them to the status of 'rivals' of their painted models.

There has been much speculation on the actual contribution of the master to these drawings; indeed between 1699 and 1708, some of his collaborators such as Viennot or Monmorency were in charge of recording as drawings the memories of some of his most memorable compositions.

However the outstanding quality of our drawing pleads for a full attribution to Rigaud. It also confirms Dezallier d'Argenville's judgement, whereby he praised the master's finest drawings for their "ravishing precision and truthfulness, particularly in the hair, the feathers, the embroidered drapes, the garments and the lace. One can appreciate through his graceful handling of the pen and brush even the quality of the fabrics; this is beauty at its ultimate, enhanced by the perceptive rendering of light as by the harmony between the architecture and the landscape in the background."²

The attitude for which Rigaud opted here can be compared to the attitude he gave to his sitter in the 1715 portrait of Monseigneur René François Beauvau du Rivau (1664-1739), archbishop of Toulouse, then Narbonne. It presents numerous similarities with one, executed in the same year and recorded

in the artist's accounts books, of cardinal Melchior de Polignac (1661-1741). Yet the decor in which both prelates are portrayed leaning through the in-folio placed on their laps differs from the one seen in our drawing. The attitude, garments, curtain and furniture (notably the desk and the wall clock embellished with two female busts) feature down to every detail in an engraving by Jean Daullé,³ dated 1744, which represents Claude de Rouvroy de Saint-Simon (1695-1760), bishop of Metz.

According to Pierre-Jean Mariette, who provides information missing from the accounts books, the bishop of Metz would have posed for Rigaud in 1735, yet "the original painting is only a half-length portrait"⁴ (Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. MG 206). Mariette also asserted that Claude de Saint-Simon intended to have this portrait engraved, and so requested Rigaud to elaborate on the setting and "adjust the manner" by looking at a painting he owned for inspiration. Mariette does not specify whether the painter provided the engraver with a minutely finished drawing to give him some guidance, as he was accustomed to. Even more convincingly than the traces of squaring, the strong similarities of our drawing with the engraving by Jean Daullé suggest that it may have been used by the engraver. Yet one does not recognise in the drawing Claude de Rouvroy de Saint-Simon's distinctive physiognomy: the brow and the nose are radically different, as is the hair. While all the elements of our composition can be found in the bishop of Metz's portrait engraved by Daullé, the model's features are not his. They are much closer to those of another cleric painted by Rigaud a year after Claude de Rouvroy de Saint-Simon: Emmanuel Henri Thimoléon de Cossé-Brissac (1698-1757). To celebrate his accession to the episcopal seat of Condom on 10 October 1735 (he was consecrated by the archbishop of Sens on 22 January 1736), the young Cossé-Brissac commissioned the Catalan artist to do a shoulder portrait of him: this is at least what can be inferred from the artist's accounts books which record this for the sum of 600 pound.⁵ The bishop of Condom's features are known to us through an engraving executed by one of the Horthemels sisters after Alexis-Simon Belle⁶, which portrays him aged 19, graced with the title of Abbé de Fontfroide. Except for the hair, curly on the one hand, straight in the other, the comparison of the cleric in our drawing with the bishop of Condom's features is convincing. Is it due to the fact that, just like Claude de Rouvroy de Saint-Simon who was also initially portrayed from the shoulders up, Monseigneur de Cossé-Brissac considered an extension of his original portrait which could have looked like a painted version in a larger format (but the account books do not bear evidence of this and no such painting is known) and/or an engraving which may not, as far as we know, have been executed in the end? Would our drawing bear witness to this extension, whichever its nature? We can only guess. Nevertheless, the link established between the bishop of Condom and the cleric in our drawing does not override the possibility that the latter may have come in handy for Jean Daullé, when he had to engrave the full length portrait of Claude de Rouvroy de Saint-Simon: the desired composition being the same, all the engraver had to do was to adapt the bishop of Metz's head on the body of his drawn counterpart. There are other known examples of such a device in Rigaud's œuvre: in fact one drawing could be used, as argued above, to fulfil several purposes. Our drawing is somewhat loosely related to the model it was meant to refer to—if indeed such was the artist's true intention. Thus it acquired with time, as is the case for all of Rigaud's best sheets, a value as a work of art in itself, therefore freed from any ulterior motives.

The present drawing is already included in the catalogue raisonné of Hyacinthe Rigaud's paintings, drawings and engravings which Ariane James-Sarazin is due to publish soon.

Ariane James-Sarazin

- 1 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé des plus fameux peintres...*, Paris, t. 2, 1745, p. 414.
- 2 *Idem*.
- 3 *Inventaire du fonds français : graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1949, tome VI, n° 61.
- 4 Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1853-1862, tome VII, fol. 120.
- 5 Joseph Roman, *Le Livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, H. Laurens, 1919, p. 214.
- 6 Fabienne Camus, « Alexis Simon-Belle portraitiste de cour (1674-1734) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1990, Paris, 1991, p. 43, fig. 47 et n° 5, p. 64.



8

François Verdier

Paris 1651 – 1730

The Pierides Challenging the Muses

Inscribed *De pieriden dochters van Pierus en Evyepe en Exters Veranderd* on the mount

Black chalk, pen and brown ink, grey wash, white heightening, framing lines in brown ink

207 x 302 mm (8 1/8 x 11 7/8 in.)

Provenance

Docteur Herpin collection

Gaston Maugras collection (1850-1927)

Well balanced, elegant and illustrating a literary theme, this drawing is typical of the aesthetics developed in Versailles by Charles Lebrun. This is a rare subject: King Pierus of Macedonia's daughters challenged the Muses in a singing contest, which they lost; as a result they were turned into magpies.¹ The composition seems almost too beautiful for François Verdier, whose work remains fairly obscure and underestimated despite the efforts of a few art historians, among whom Antoine Schnapper² and Veronika Kaposy.³ As one of Charles Lebrun's pupils, Verdier worked in his studio for many years and even came to marry one of his nieces or cousins. He was part of the master's teams who worked on the large scale decoration projects in Versailles; he also contributed to the preparation of tapestry cartoons for the Gobelins based on the master's compositions; and between 1688 and 1698 he worked on the decoration of the marble

Trianon. Mariette believed "his bright genius, which seemed inexhaustible" was in fact no more than "assumed genius."⁴ As a consequence of Lebrun's disgrace and death, he dismissed and was no longer commissioned paintings. He then began to produce many drawings "which, Dezallier d'Argenville wrote, he tried to sell illicitly everyday."⁵

"No one drew as much as he did,"⁶ Dezallier went on. His countless drawings in black or red chalk, often on blue paper, tirelessly elaborated on forms borrowed from Lebrun's repertoire. However a number of sheets in a different style, in pen and brown ink, all of similar dimensions, have been identified. One illustrating *Minerva and the Muses* is in the Louvre, and its attribution to Verdier is due to Mariette. A drawing illustrating *Diane and Callisto* is in Weimar, two others at the Heylshof in Worms, namely *Dionysus and Ariadne* and *Hercules' Apotheosis*. Another two appeared on the market in recent years: *The Abduction of Europe* (Sotheby's Olympia London, 13 December 2001, lot 191) and *Mercury and Herse* (Sotheby's London, 8 July 1998, lot 100). They both bear a signature or an old inscription *Verdier*. Most of these drawings depict an episode from Ovid's *Metamorphoses*. Were they meant to illustrate an edition of the poem?

LMC

1 Ovid, *Metamorphoses*, Book V, verse 665.

2 Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre 1688-1714*, Paris/The Hague, Mouton, 1967.

3 Veronika Kaposy, « Remarques sur quelques œuvres de François Verdier », *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 26, 1980, pp. 75-91.

4 Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1853-1862, tome VI, p. 44.

5 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Chez de Bure, 1762, tome IV, p. 139.

6 *Idem*, p. 138.



9

Lorenzo da Ferrari

Genoa 1680 – 1744

Saint Jerome Appearing to a Pilgrim Saint

Black chalk, outlines incised for transfer
537 x 387 mm (21 1/8 x 15 1/4 in.)

Very characteristic of Genoese painter Lorenzo da Ferrari's manner, this hitherto unpublished drawing is a preparatory study for a painting of the same subject, now in the Musée de la Civilisation in Quebec (fig. 1), whose old attribution to Domenichino has long been rejected by art historians.¹ This drawing having resurfaced, it is now possible to firmly attribute the painting to Lorenzo da Ferrari.

Both drawing and painting share almost identical dimensions; the drawing's outlines are incised, which implies that it was directly used in the painting's preparatory phase to delineate the underlying design.

Although the composition shows several differences—such as the putti holding the saint's leg, absent from the painting—this could be a small *cartone*, executed with care, marking the final step before the execution of the painting itself.

The son of Gregorio da Ferrari, who had himself married Domenico Piola's daughter, Lorenzo da Ferrari belonged to the Casa Piola. He consequently received a formation at once typically Genoese, yet also open to the double influences of Van Dyck and of Guido Reni's Bolognese classicism. Ferrari extensively worked for the Jesuits in Genoa, and therefore there are many representations of divine apparitions or dying saints in his work.

Mary Newcome Schleier, to whom we are grateful for her invaluable help, underlines the persistent influence of Gregorio da Ferrari in this composition. This would date the drawing and painting before Lorenzo's trip to Rome in 1734. The artist must have already been familiar with Carlo Maratta's composition for the *Gésu* in Rome though: the influence of Maratta's *Death of Saint Francesco Saverio* on our composition is obvious. Mary Newcome Schleier even argues in her 1987 article that Ferrari had assimilated Roman influences long before this trip, through his collaboration with other artists from Casa Piola such as Domenico Parodi and Paolo Girolamo Piola.² Paintings of small dimensions are rare in Ferrari's work. The destination of the Quebec one remains unknown, as does its subject. The pilgrim saint, lying amidst the ruins of an ancient temple, seemingly dying, is witnessing an apparition of Saint Jerome. Are the angels about to administer the extreme unction or are they nursing his leg? Assuming the latter, this could be Saint Roch, but the absence of his dog is puzzling. Moreover, no religious text mentions the apparition of Saint Jerome to Saint Roch.

Notwithstanding these unresolved questions, the drawing's discovery and the ensuing attribution of the painting are significant additions to the corpus of the artist's work.

1 Quebec, Musée de la Civilisation (inv. 1991.536, 56 x 41,1 cm).

2 Mary Newcome Schleier, « Addenda to Lorenzo da Ferrari's Late Draughtsmanship », *Master Drawings*, vol. 25, n° 2, 1987, p. 157.

10

Antoine Watteau

Valenciennes 1684 – Nogent-sur-Marne 1721

Study of a Young Woman Facing Left, and Study of a Hand

Counterproof, black, red, and white chalk on paper touched up by the artist

196 x 144 mm (7 3/4 x 5 3/4 in.)

Provenance

(Probably) Auguste Simon, Paris; his sale, hôtel Drouot, Paris, 10-15 March 1862, lot 64 (185 francs)

Dromont, Paris; his sale, hôtel Drouot, Paris, 6-9 December 1871, lot 849 (200 francs)

J.-B.-E. Gallice (L. 855), Paris; his sale, hôtel Drouot, Paris, 11 February 1920, lot 157 (8 900 francs; illustrated)

Henri Gallice, Paris; his sale, Galerie Charpentier, Paris, 25 May 1934, lot 49 (illustrated)

Where bought by the family of the last owner who sold it to Galerie de La Scala, Paris, 2007

Private collection, Paris

Bibliography

Jacques Mathey, « Quelques confusions entre les dessins de Watteau et ceux de son école », *Revue de l'art ancien et moderne*, LXX, 372, July 1936, pp. 7 and 9, fig. 6 (illustrated)

K. T. Parker and Jacques Mathey, *Antoine Watteau, catalogue complet de son œuvre dessiné*, Paris, F. de Nobele, 1957, tome II, n° 570 (illustrated, incorrect dimensions)

Louis-Antoine Prat and Pierre Rosenberg, *Antoine Watteau 1684-1721, catalogue raisonné des dessins*, Milan, 1996, tome II, p. 1042, n° 612a (illustrated)

According to Dezallier d'Argenville, "this painter would draw constantly: he would devote his spare time, even when taking a stroll, to this practice." Dezallier even writes that "Watteau's drawings are praised by connoisseurs, he mostly used red chalk on white paper, in order to obtain counterproofs; as a result his work came out both ways."¹ Watteau indeed executed numerous counterproofs, probably in order to be able to re-use figures facing one way or the other in his paintings. It also conveniently enabled engravers to keep the original direction of the drawing by working after the counterproof.

The major interest of this counterproof retouched by the artist, besides its melancholic and refined charm so characteristic of Watteau, lies in the fact that the original now in the Pushkin Museum in Moscow (fig. 1) was damaged due to excessive restoration. Its original delicacy and subtlety have been lost. Thus, the counterproof gives a much better idea of the original sheet. For that matter, Louis-Antoine Prat and Pierre Rosenberg have been able to date the drawing around 1718 on the basis of the counterproof.

LMC

1 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Chez de Bure, 1762, tome IV, pp. 406 and 408.





11

Giambattista Tiepolo

Venice 1696 – Madrid 1770

The Virgin of Mercy

Numbered 82 at lower right
 Pen and brown ink, brown wash on traces of black chalk,
 squared in pen and brown ink and black chalk
 420 x 273 mm (16 1/2 x 10 3/4 in.)

Provenance

Sotheby's London, 7 July 1999, lot 84
 Private collection, Paris

Two of the artist's specialists, Bernard Aikema and George Knox, have dated this drawing respectively around 1740 and slightly earlier, around 1735. In fact the composition is reminiscent of several religious paintings of this period, notably *The Virgin of the Rosary* or *The Immaculate Conception* in Vicenza's Museo Civico. The pen work is very close to that in the preparatory drawings for the Villa Loschi *trompe l'œil* sculptures in Biron, which date from 1734.¹

In 1738, Tiepolo executed a painting illustrating the same subject in the eastern part of the ceiling of the Gesuati church in Venice. He represented Dominican monks finding shelter under the Virgin's ample cloak. The newly built church was at the time being embellished with paintings celebrating the Virgin, Saint Dominic and the cult of the rosary. Tiepolo was in charge of the ceiling; then the following year he was commissioned an altarpiece representing three Dominican female saints, who held the Infant Jesus in their arms while having visions. Sebastiano Ricci and Giambattista Piazzetta also contributed to decorating the Gesuati with altarpieces celebrating Dominican saints.

Our drawing may be linked to the Gesuati ceiling. Yet the vertical format would suggest the composition was designed for an altarpiece. Moreover the ceiling's composition shows notable differences: Saint Dominic is depicted praying below a group of Dominican monks who are gathered under the Virgin's veil, lifted up by the clouds. They are seen *da sotto in su*, as if ascending towards the divine light. Could our drawing be an early idea, later abandoned, for the Gesuati ceiling, or was it conceived for a different project altogether?

At the time, Tiepolo had already proved himself and was well established in Venice; he kept receiving more and more prestigious commissions. The drawing already shows this swift and fluid quality which announces the "impressionist syncretism"² of his mature drawings. The Virgin of Mercy was an ancient theme, dating from the early gothic age and generally treated in a rather solemn and hieratic manner. Here Tiepolo manages to instil it with a sense of humanity and a natural ease without jeopardising the balance, which is necessary to convey the message. The artist thereby demonstrates his extraordinary talent for story-telling, which accounts for the success of all his religious or profane decors.

LMC

1 Aldo Rizzi, *Giambattista Tiepolo, Disegni*, Milan, Electa, 1988, p. 52-65.
 2 *Idem*, p. 52.

12

François Boucher

Paris 1703 – 1770

Man and Woman Conversing, Leaning on a Balustrade

Inscribed *vente Falconet* and numbered 54 on the mount
 Black and white chalk on brown paper
 240 x 275 mm (9 1/2 x 10 3/4 in.)

Provenance

Étienne-Maurice Falconet (1716-1791), Paris, 10 December 1866, lot 54: "Composition de plusieurs figures. Au crayon noir rehaussé de blanc" (30 francs)

Leaning on a balustrade, a man and a woman surrounded by a crowd are engaged in an enigmatic conversation. Dating from the artist's maturity, this drawing can be compared with a small group of similar ones identified by Alastair Laing. This group consists of about half a dozen studies, close in spirit and technique,¹ which cannot be related to any painted composition. In these studies Boucher uses stumping more than he usually does. In one of them even, formerly in the Lucien Guiraud collection then at Galerie Cailleux,² a male figure very similar to ours can be found. Because of its subject, our study is reminiscent of Boucher's large market scenes, of his large compositions with laundresses and caravans. The artist had already experimented with these themes while in Italy; he revisited them in the 1760's.³ Could this be a fragmentary study, never used in the end, for a one of these compositions?



Alastair Laing suggested that some of these studies were intended as models for Boucher's pupils. In fact Jean-Baptiste Deshayes sometimes used the master's drawings to elaborate cartoons for his tapestries. Deshayes did not exactly follow Boucher's suggestions, but they helped him elaborate his own ideas.⁴ It is interesting to observe, as Alastair Laing did regarding a *Study for Boreas*, how master and pupil reciprocally influenced each other. Indeed near the end of his career, Boucher adopted a "staccato style very similar to his deceased son-in-law's."⁵ Such is the case in our drawing, where the faces in the background have a schematic and square quality distinctive of Deshayes' style.

Praised for his virtuosity and, according to Mariette "born with a brush in his hand,"⁶ François Boucher was long regarded as the "Painter of the Graces." The ease and seductiveness, for which he was occasionally blamed in his lifetime, must not distract from his impeccable mastery of graphic and technical skills, nor from his wide visual culture, which allowed him to impose his style throughout the major part of the century. An assiduous draughtsman, he also taught drawing at the Royal Academy as early as 1737, a task he seems to have conscientiously performed. Illustrating a variety of subjects and techniques, his drawings are always of the finest quality; often copied and used by his pupils, extensively engraved, they were highly instrumental in spreading his influence.

We are grateful to Mr Alastair Laing for examining this drawing and confirming its attribution.

LMC

1 See Alastair Laing, *Les Dessins de François Boucher*, Paris, Éditions Scala, 2003, p. 147.

2 Galerie Cailleux, *Boucher*, exh. cat., Paris, 1964, n° 87.

3 *Return from the Market* (1769; n° 71.2, gift of Peter Parker's heirs) and *Halt at the Spring* (1765; n° 71.3, gift of Peter Parker's heirs) in the Boston Museum of Fine Arts.

4 See Alastair Laing, *Les Dessins de François Boucher*, op. cit., p. 144, on a *Study of Distressed Young Woman*.

5 *Idem*, p. 178.

6 Jean-Pierre Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1854, p. 166.

13

Giambettino Cignaroli

Verona 1706 – 1770

The Virgin and Child worshipped by Saint Ignatius of Loyola and Aloysius Gonzaga

Pen and brown ink, grey wash, arched at the top

Watermark lily

202 x 129 mm (8 x 5 1/8 in.)

Born in Verona, Giambettino Cignaroli studied under Balestra and Santo Prunari, and went on to become one of the most important artists of Lombard and Venetian *settecento*. Championing the combination of baroque graciousness with classical profundity, he was one of the founding members of the Accademia di pittura di Verona, and was appointed director in 1764. As an intellectual, he was keen to promote art history as an academic subject; he contributed to the *Serie de pittori veronesi in Supplementi alla cronica di Pier Zagata*, published in Verona in 1749. Cignaroli valued his own drawings to the point of assembling 374 of them in three volumes now kept in the Ambrosiana (Milan). Their authenticity is testified by official acts signed by the artist's direct heirs, Giandomenico Cignaroli, his half brother, and Saverio della Rosa, his nephew.



Most of the Ambrosiana drawings are preparatory studies or *ricordi* and bear inscriptions in the hand of the artist referring to the painted compositions to which they are related.

The present drawing must be the artist's first idea for a painting (fig. 1) dated 1755, commissioned by the Jesuits of Vicence for their church's main altar in Contrà Riale. It represents Saint Ignatius of Loyola, dressed in black and holding his *Spiritual Exercises*, alongside with Aloysius Gonzaga wearing a white robe. They are both portrayed worshipping the Virgin and Child. The church was destroyed in 1773 after the order was dismantled; it was replaced by Palazzo de Carlo Cordellina. The painting was first in the Cordellina collection, before joining the Museo Civico collection in 1834.

Another more elaborate drawing can be found in the Ambrosiana; it is closer to the painting than ours, but still bears differences. The comparison between our drawing and the final painting shows that Cignaroli was influenced by various artistic currents. Close to Balestra's manner, the drawing has a fluid, graceful and airy quality which proves the artist's interest for Venetian *barocchetto*. In the painting though, the scene takes a stiffer turn, adopting a classical composition, with columns and architecture, sedate, vertical drapery, restrained gestures. Significantly, all unnecessary figures have been left out. Although the painting offers a less intimate, more formal rendering of the subject, it retains the feeling of soft fervour which animates the drawing.

LMC

14

Giovanni Battista Piranesi

Mogliano Veneto 1720 – Rome 1778

Study of a Standing Man Seen from Behind

With printed inscription on paper *IN ROMA MDCCLIII. / [L]ASTAMPERIA DI ANGELO ROTILJ / NEL PALAZZO DE' MASSIMI. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

Pen and brown ink, brown wash

248 x 178 mm (9 3/4 x 7 in.)

The author of the *Carceri (Imaginary Prisons, 1743-1746)*, of the *Antichità romane (Roman Antiquities, 1756)*, famous

for his compositions of fantastic and colossal architectures has also abundantly drawn figure studies, mostly in pen and brown ink, sometimes with red chalk. He uses them to people his architectural capricci. Gesticulating, leading lively conversations, preaching, his figures are always engaged in all sorts of activities which look insignificant in comparison with the gigantism of the surrounding buildings. Piranesi knows how to animate them in just a few jerky strokes and a few pen accents. By skilfully exaggerating positions and carefully deforming anatomies, he is able to give them inordinately forceful expressiveness.

Professor Andrew Robison confirmed the authenticity of this drawing which he dates around the 1770's on the basis of stylistic comparisons. He also remarked that the figure depicted it was drawn after the right-hand figure in *Entellus and Dares*, an engraving by Marco Dente (fig. 1). This engraving was probably executed after a drawing by Giulio Romano, which itself was executed after an antique low-relief nowadays in Museum Gregoriano Profano (inv. 9502 and 9503). The subject is drawn from Virgil's *Aeneid* and relates the fight between the young and arrogant Trojan Dares, and the older Sicilian Entellus (Book V, 362-484). Entellus, the more sensible of the two, ends up winning. As most of Piranesi's drawings, for instance those in the Pierpont Morgan Library, the present drawing is executed on etching paper. In fact on the verso can be seen part of plate VIII from Piranesi's *Parere su l'Architettura*. This work was published for the first time in 1765,¹ yet Andrew Robison claims that plate VIII was added only in 1769, which correlates the dating of our drawing.

A prolific artist, who produced swift and fruitful drawings, Piranesi never ceased to renew his inspiration by studying older forms and motifs in depth. He successfully modernised these forms, emancipated them from their context and instilled them with fresh energy. This approach characterised his method both for drawing and architecture.

LMC

¹ Margaret Morgan Grasselli (ed.), *The Touch of the Artist: Master Drawings from the Woodner Family Collections*, exh. cat., Washington, National Gallery of Art, New York, Harry N. Abrams, 1995, p. 302.



15

Ubaldo Gandolfi

San Matteo della Decima 1728 – Ravenna 1781

The Vision of Saint Helena

Pen and brown ink, brown wash
323 x 216 mm (12 ³/₄ x 8 ¹/₂ in.)

In the legend of the True Cross as told by Rufin d'Aquilée, Helena, mother of the Emperor Constantine, is said to have gone to Palestine in 326 in order to find Christ's cross. "Having reached the place which had been revealed to her in a vision, she had it purged and cleaned."¹ She found the three Mount Golgotha crosses and in order to identify Christ's, she performed a miracle, bringing a dead woman back to life simply by touching the cross.

Our drawing illustrates the first episode in the story: in a vision, Helena sees the place where the cross is to be found. Such iconography is rare, but there is famous precedent by Veronese in the National Gallery. The drawing is not preparatory for a painting, but can be linked to a 1775 altarpiece, commissioned by Count Eusebio Avogadro della Motta, for the family chapel in Vercelli Cathedral (fig. 1). It shows the miraculous moment as narrated by Rufin: the dead woman comes back to life in front of Empress Helena and Bishop Macaire. The artist convincingly displays his skills in order to show his narrative talent: the figure in the foreground attracts the eye into a space between the base of the cross and Saint Helena's knees, from where one discovers her face, then Bishop Macaire and eventually the resuscitated woman. Some details such as the ladder or the Roman ruins complete the story, while the composition looks very much inspired by Sebastiano Ricci's version in the Scuola Grande di San Rocco, Venice. A *bozzetto* is in a private collection, while three preparatory drawings are known—one in Moscow (Pushkin Museum), another in Galleria di Palazzo Rosso (Genoa), and a third in a private collection. The first two are drawn with pen and brown ink, whereas the third, which is the most detailed of them, is drawn in red chalk. A pupil and later a professor at the Accademia Clementina in Bologna, Ubaldo Gandolfi, just as his brother Gaetano, was a prolific draughtsman who prepared each painting with numerous studies.

The atmosphere in the drawing greatly differs from that in the painting. This dreamy, contemplative picture presents the Empress alone, facing the cross; she is having a vision of angels carrying it, which also symbolizes the spreading of Christian faith. The clouds around her, the light falling from above concur to remind the viewer of the miraculous nature of the finding of the cross, regarded as concrete evidence of Christ's crucifixion. This is a bold, unusual image, which could explain why, if the drawing was indeed a first idea for the painting, the patron eventually favoured a more narrative, more usual representation, deemed to be more didactic.

LMC

1 Rufin d'Aquilée, in Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome III, 1956, p. 633.

16

Hugues Taraval

Paris 1729 – 1785

A Young Woman Reclining in a Landscape

Black chalk, gouache, watercolour
Signed and dated *Taraval 1776* at lower right
420 x 560 mm (16 1/2 x 22 in.)

Provenance

Jean-Marc Dupan, Paris (L. 1440); his sale 26-28 March 1849, lot 1573

Teodor de Wyzewa, Paris (L. 2471); his sale 22 February 1919, lot 247

"All there is to see, is a woman's back, but a beautiful, most beautiful one." Thus wrote Diderot in 1765 in relation to *Venus and Adonis*, Taraval's agreement piece for the Royal Academy, already sensing the artist's ability to depict female anatomy with a sensuous harmony, which he would further demonstrate throughout his career.

Trained in Stockholm by his father who was in charge of decorating the Royal Palace, Taraval later became a pupil of Jean Baptiste Marie Pierre and Carle Van Loo at *École Royale des Élèves Protégés*, in Paris. In 1756, he won the Grand Prix of the Royal Academy with *Job Mocked by his Wife*, and was subsequently invited to study at the French Academy in Rome. The

artist was eventually admitted to the Royal Academy in 1769, with his *Triumph of Bacchus* painted for the ceiling of the Apollo Gallery in the Louvre. This commission paved the way for a successful career during which he decorated many public and private buildings such as Château de Bellevue in Meudon (1767); École Militaire in Paris (1773); Collège de France (1777); Château de Marly (1781), and Château de Fontainebleau (1781).

Our *Young Woman Reclining in a Landscape* strongly reflects Natoire's influence, as much in her physiognomy as in the importance given to the landscape. Natoire, who acted as director of the French Academy in Rome from 1751 to 1777, was known to greatly enjoy taking young students to the Roman countryside and having them draw ruins as well as nature. He himself would draw "several vistas" which he peopled with figures; these sketches used colour with a great ability and were eventually given by the artist to his patrons. Caught by surprise in her nudity, our young, fleshy blond woman is sitting amidst greenery which offers a fitting setting for her beauty, just like the Dianas or Venuses depicted by François Boucher. Her finely modelled hand, almond-shaped eyes and rounded lips are reminiscent of Natoire, while her gesture of feigned coyness is faintly reminiscent of Tiziano's iconic *Venus d'Urbino* (Florence, Uffizi, 1538). Taraval produced countless female anatomy drawings; some, in the Louvre, are red chalk preparatory studies. Their nudity, although very suggestive, remains idealised. Their purpose differs from the intention of the drawings belonging to the erotica category mentioned in the artist's post-mortem inventory: interior scenes showing naked women, embracing their pillow or fainting. Here, colour is used in such a way as to enhance her blond hair, her rosy lips, her curves, whereas her pose and expression are an open invitation unequivocally proffered to the viewer. Signed and executed with care, this large drawing was completed as an end in itself, just like a small painting, meant to enter a collector's private cabinet, devoted to things of beauty. In fact almost 150 years later, this sheet entered the collection of Teodor de Wyzewa, who was a great admirer of Rubens and friend of Renoir's, "who only acquired things which are beautiful and pleasant in themselves, regardless of fashion or fancy."¹

LMC

1 Fortunat Strowski, preface to the sales catalogue of the Teodor de Wyzewa Collection, Paris, 21 & 22 February 1919.

17

Jean-Baptiste Deshays

Rouen 1729 – Paris 1765

Tobias Burying the Dead

Inscribed *il Calabrese* at bottom centre
Pen, brush and brown ink, white heightening on two joint sheets
501 x 840 mm (19 3/4 x 33 1/16 in.)

Provenance

Jean Bonnaveau (1922-1997), Cannes
By descent to the current owner

Bibliography

André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays 1729-1765*, Paris, Arthena, 2008, D. 109, p. 231 (illustrated)





“Son caractère de dessin est ferme & senti, fortement articulé, un peu carré, sans cependant tomber dans l’excès. [...] Ses dessins étoient moins connus que ses tableaux. Ceux qui se sont trouvés chez lui, quoiqu’en très-petit nombre, en ont donné la plus haute idée. Ses académies sont savantes & caractérisées avec fermeté. S’il s’y trouve de légères incorrections, quelque chose d’outré dans la manière de saisir les formes, ces légers défauts, si toutefois on peut leur donner ce nom, sont plus que compensés par le beau feu qui les a produits & qui brille de toutes parts, & par l’effet, le goût, & la pâte moelleuse du crayon qui y désigne clairement le grand peintre.”¹

Around the middle of the 18th century, concerns regarding the regeneration of history and great manner painting arose amongst members of the Academy, critics and art lovers. In this context, Deshayes was soon perceived as a most promising artist. He was viewed by Diderot as “the nation’s first painter” and “with no exception the greatest church painter we have,” while abbé de La Porte even referred to him as “the rising sun of the French school.” Yet Deshayes died too young to fulfil the hopes that had been pinned on him; he nevertheless left behind an important body of works. From 1759 when, having just returned from Italy, he married the daughter of his former master François Boucher and showed at the Salon, to 1765, the year of his death, Deshayes managed to relinquish low and frivolous mythological subjects in favour of great homeric or religious themes. He imposed a new form of realism and adapted his painting style to the subjects handled, an aesthetic bias which even came to displease the viewers of the time.

Dating from the end of the artist’s brief career, *Tobias Burying the Dead* belongs to a group of works which were deemed significant enough for André Bancel to devote a sub-chapter to them in his monograph on the artist, designating them as “dark works:”² these nocturnal scenes, pervaded with a deathly atmosphere, depict characters seized by violent emotions and exacerbated movements amidst subterranean or necropolis architectures. These dark works are usually drawings, executed with a vigorous hand and a technique which befits the subject: bistre ink, violent white heightening, aggressive *impasto* and pyramid-shaped compositions. This was the time of his *Resurrection of Lazarus*, much admired at the 1763 Salon, which showed the fusion operated by Deshayes between French classical manner and the influence of Italian artists, such as the Carracci, and the then fashionable Rembrandism. This sepulchral bent can be identified as a pre-Romantic current which Robert Rosenblum names “neoclassic horrific.” As Jean Locquin remarks in his seminal book,³ this current surfaced at a time when the gruesome genre developed in literature: dark and sensational dramatic episodes set inside tombs, as for instance in *The Doomed Lovers* or *The Comte de Comminges* by Baculard d’Arnaud. In the present drawing Tobias is depicted giving the Assyrian Jews murdered by Ninive a sepulture despite

the royal edicts (Tobias, I, 17-18 and II, 4-8), a subject treated by Deshayes on several occasions. At least three drawings and one painting are known. They are all variations around a theme combining the same elements: the classical, stifling architecture of a necropolis with its numerous vaults and stairways, lifeless bodies with heroic anatomies and white heightening. In the present composition, the white gouache heightenings are artfully placed: the light seems to spring from the torch to illuminate those immediately around, then falls in places on those lying further.

LMC

1 Charles-Nicolas Cochin, *Essay sur la vie de M. Deshayes*, IInd letter, Paris, 21 June 1765, in Marc Sandoz, *Jean-Baptiste Deshayes 1729-1765*, Paris, Editart-Quatre Chemins, 1977, p. 16.

2 André Bancel, *Jean-Baptiste Deshayes 1729-1765*, op. cit., p. 77.

3 Jean Locquin, *La Peinture d’histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, Arthena, 1978, pp. 206-208.

18

Louis-Jacques Durameau

Paris 1733 – Versailles 1796

Juno Commanding Aeolus to Release the Winds

Signed and dated *Durameau 1775* at bottom right
Black chalk, red chalk, pen, brown ink and white gouache
heightening on light grey paper
330 x 410 mm (13 x 16 1/8 in.)

Provenance

Louis-Antoine-Auguste de Rohan-Chabot (1733-1807), comte then duc de Chabot, between 1775 and 1787;
Chabot and duc de la Mure [or Desmarets] sale, Paris, 17 December 1787, lot 183: “du Rameau, a design of great charm representing Aeolus, who upon Juno’s request releases the winds to stir up a storm. This allegorical and scholarly composition honours the distinguished talents of a member of our school” (25 pounds);

de la Mure sale, Paris, 19 April 1791, lot 52: “M. Durameau. An allegorical and practical composition showing Neptune, stirring up the sea and releasing the winds upon Juno’s request. This drawing executed in red chalk and heightened with white on light grey paper boasts a remarkable force of expression most becoming to the subject”;

Edmond de Goncourt, in 1881 (without his seal);



Goncourt sale, Paris, 15-17 February 1897, hôtel Drouot, lot 72: "Durameau Louis, Aeolus releasing the winds from their cavern; the winds rushing out, their faces puffed up with tempestuous air, rousing a storm around a ship; the storm beheld from the sky by Venus, suspended in mid-air, descended from her peacock-drawn chariot" (200 francs from Girard); monsieur X sale, Paris, hôtel Drouot, 22 October 1897, lot 6: "Juno raising a storm" (140 francs); anonymous sale, Paris, hôtel Drouot, 12 February 1906, n° 25 (same description as in the Goncourt sale; 200 francs); E. Parsons & Sons, 45 Brompton Road, London, catalogue n° 46: "n° 360. A. Pajou. The winds contesting against the God"; Jacques Petithory (1929-1992), Paris; his sale, Paris, Drouot Richelieu, 18 June 1993, lot 52: "Quos Ego," illustrated (42 000 francs); Georges Pebereau, Paris (L. 3540)

Bibliography

Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, 1881, 2 vol., final edition with postface by Pol Neveux, Paris, s.d. (1931), t. I, p. 68
 Henri Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, 1901-1911, 7 vol., t. II, p. 589
 Marc Sandoz, « Le Bayard de Louis Durameau (1777). Durameau, peintre d'histoire et artiste préromantique », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1963, pp. 105-119
 Marc Sandoz, *Louis-Jacques Durameau 1733-1796*, Éditart-Quatre Chemins, Paris, 1980, p. 98, n° 65
 Élisabeth Launay, *Les Frères Goncourt, collectionneurs de dessins*, Paris, Arthena, 1991, p. 282, n° 80
 Anne Leclair, *Louis-Jacques Durameau 1733-1796*, Paris, Arthena, 2001, p. 109, illustrated, pp. 252, 253, D. 94, illustrated

Few drawings have such a precise history and can therefore be traced so clearly down the centuries. Its dating, 1775, and its original provenance, the Rohan-Chabot collection, have led Anne Leclair in her monograph on the artist to place its execution in the particular context of the drawing sessions hosted by comte de Chabot. Indeed since 1773 comte de Chabot—who was to become duc de Rohan in 1791—had been running with his wife Élisabeth Louise de la Rochefoucauld a private academy for enthusiasts and budding artists in their townhouse located on rue de Seine. Artists from the Royal Academy of painting and sculpture, such as Robert, Vien, Lagrenée, Taraval, Pierre and Durameau, gave drawing lessons there, often on Wednesdays. In a letter to his father, Mozart wrote that the duchess herself drew on a regular basis (letter dated 1 May 1778, ed. Curzon, 1928, p. 187). Her drawings can now be found in Besançon and San Francisco. Since there happened to be another drawing of the same subject by Fragonard in the Rohan-Chabot collection, it is fair to assume that the subject was set during one of those Wednesday sessions in order to encourage emulation amongst the artists. Another possibility is that Durameau may have seen Fragonard's drawing in a different context and drawn inspiration from it. The present sheet cannot be related to any known project for a decor or a painting; rather, its highly sophisticated technique indicates that it was intended as a work of art in its own respect. Durameau, who signed and dated it, was sufficiently satisfied with it to present it to duc de Chabot as a gift.

The great iconographic model which no doubt influenced this composition is Coypel's decor for the Gallery of Aeneas

in the Palais-Royal. One of the arches in this decor illustrated the episode of Juno commanding Aeolus to unleash the storms on Aeneas, while another represented the episode of Neptune calming the storm by uttering his famous "Quos Ego." The composition is close to Coypel's, which even though it has been destroyed, is known to us by a sketch in Musée Réattu in Arles. The episode depicted here is the former; Aeolus, the king of Winds, to whom Juno promised her most ravishing nymph in return for his services, has unleashed the winds on Aeneas and his companions. The ship caught up in the storm is shown at bottom right (Virgil, I, 35), with Aeolus portrayed holding the door of the cavern where he detained the winds in captivity. We could also refer to the large vertical painting by Boucher, painted for the hotel Bergeret de Frouville in Paris (nowadays in the Kimbell Art Museum, Fort Worth). Closer to our drawing by their size, painterly technique and energy are two drawings by Boucher of the same subject. One is in the Jeffrey Horvitz collection, Boston (DF 28), the other was for sale in Paris, Piasa, 26 June 1998, lot 75.

Anne Leclair also draws a parallel between this composition and that of *Summer or Ceres and her Companions Imploring the Sun*. Initially intended for one of the sections in the ceiling of the Gallery of Apollo, it was presented as a reception piece for the Royal Academy of Painting and Sculpture in 1774, that is to say, one year before our drawing was executed. In fact both sheets present the same profusion of figures, simultaneous actions and juxtaposition of quiet areas with agitated ones. Animated by their artful handling of lighting and movement, both compositions display an audacity reminiscent of the great Roman and Neapolitan frescoes which the artist studied during his trip to Italy (1761-1764), as well as the great models set by French decorators such Charles de La Fosse.

LMC

19

Pierre-Alexandre Wille

Paris 1748 – 1821

Stock Exchange Time at Café du Caveau, Palais-Royal

Signed and dated *P.A. Wille filius inv. et del. 1788*. at bottom right

Pen and brown ink, watercolour over black chalk
 357 x 489 mm (14 ¹/₈ x 19 ¹/₄ in.)



Bibliography

Paris et ses Cafés, Action artistique de la Ville de Paris, April 2004, illustrated pp. 8-9

Signed, dated and even commentated on, the present drawing is one of the finest and most ambitious by the artist. It illustrates the pages dealing with the café du Caveau in *Tableau du nouveau Palais-Royal*,¹ an entertaining and humorous guidebook, which François Marie Mayeur de Saint-Paul, its author, devoted to the recent conversion of Palais-Royal, remodelled at the beginning to the 1780s by duc de Chartres. Once a scene of hedonistic confusion, since its foundation by the regent, Palais-Royal then became the absolute place-to-be for many, a despicable den for others. The gardens were surrounded by housing, the ground floors were rented out to salesmen and café owners; the new arcades were ideal ground for idle strolling, various encounters, and political conversations. Several forms of entertainment were offered to the public. While it was still possible, as the philosopher in *Le Neveu de Rameau* puts it, to “let (one’s) mind go on a libertine tangent” in these surroundings, they became for some, harsher commentators such as Louis-Sébastien Mercier, “the stain which has corrupted our modern morals and spread gangrene.”²

The mention inscribed on the mount of the present drawing is drawn verbatim from Mayeur de Saint-Paul’s book. In it he describes the café in fine detail, with the mirrors reflecting passers-by in the gardens, the busts, the pervading political and cultural hustle and bustle.

“When Stock Exchange time comes, everyone throngs there; and until two o’clock the arcade is crowded with people who have not been able to get into the café and are therefore standing at the door arguing. Anyone breaking news is surrounded by such a crowd that one can barely make them out. Each and everyone stand listening out in silence. When the bearer of news has delivered his story, everyone withdraws and moves on to share the news with those who were standing too far from the story-teller or those who were otherwise engaged; Then grows a stupendous hum; everyone wants to air their opinion, nearly all talk at once and one has to be well tuned to that din to understand a single word. The seething many shout to persuade, while the sensible fellow turns his back on them without a word and quietly shifts to one of the café’s corners to reflect upon the news which have just been broken. The same goes for interesting objects. There can be found all the public papers, French as well as foreign, which is most convenient. After dinner, one comes to have a cup of coffee, a night cap, but nobody plays chess or draughts; the political-minded gather round several tables, & the idle simply take a stroll.”³ It is this particular moment in the day, when Stock Exchange prices are released, which Wille illustrates here; prices can be seen up on the wall while people are crowding in to look them up. The two characters sitting on the front right are brandishing letters of credit. Such commotion, described by the writer and illustrated by Wille, must have been pervasive in these days of intense financial speculation, or “solemn and murderous dealing”,⁴ as Louis-Sébastien Mercier more harshly qualified it.

Pierre-Alexandre Wille, whose father Jean-Georges himself was a well-respected engraver, was introduced to printing and Nordic painting from a very young age. He completed his apprenticeship with Greuze, from whom he retained a taste for genre scenes, despite training with Joseph-Marie Vien later. As a young man, Wille enjoyed the pleasures of Palais-Royal and its late entertainments; he even had a leg injury, hitting “against

a rotten wooden fence.”⁵ His father and himself were regulars at Café du Caveau: they would come and read the latest political news that were posted on the wall and so kept themselves up-to-date.⁶ There they would have lunch, or coffee, or chocolate. As fervent revolutionaries from 1789, they attended the Cordeliers district meetings; they witnessed, if not took part in, all the significant events of the time, which Wille’s father meticulously recorded in his journal. Pierre-Alexandre Wille was appointed commander of the Cordeliers battalion in May 1791 and in this capacity even came to be in charge of watching over the king. He provided fascinating testimonies of the period in the form of drawings, notably portraits, such as that of Charlotte Corday or that of Danton; he also depicted revolutionary celebrations, such as *La Fête de la Vieillesse*, *fructidor an III* or *La Fête de la Réunion*, engraved by Jean Duplessis-Bertaux.

The present drawing was not used to actually illustrate the published version of Mayeur de Saint-Paul’s writings and the exact circumstances of its execution remain unknown. Did Wille own or peruse a copy of the book, and thereafter sought the favours of its author, perhaps with the hope of being commissioned some illustrations? The drawing does not appear to have been engraved, yet was copied by another hand at the time,⁷ which testifies to its success.

LMC

1 François Marie Mayeur de Saint-Paul, *Tableau du nouveau Palais-Royal*, London and Paris, Maradan, 1788.

2 Louis-Sébastien Mercier, *Paris pendant la Révolution (1789-1798) ou le nouveau Paris*, new edition, Paris, Poulet-Malassis, 1862, tome I, p. 357 (original edition 1797).

3 François Marie Mayeur de Saint-Paul, *op. cit.*, p. 32.

4 Louis-Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 358.

5 *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, Paris, Vve J. Renouard, 1857, tome II, p. 163.

6 *Idem*, p. 277, 287, 288, 298, 301, 302, 311, 312, 332, 364, 376.

7 In fact, a copy came up in a sale at Christie’s New York, on 13 January 1993, lot 103.



20

Jean-Baptiste Huet

Paris 1745 – 1811

Shepherd and Shepherdess Hiding in a Bucolic Landscape

Signed and dated *J.B. Huet 1770* at lower right

Black and white chalk, stumping, framing line in brown ink
426 x 304 mm (16 ³/₄ x 12 in.)

Despite Diderot's assertions, François Boucher probably never was Huet's master. However, he had an indisputable influence on the young artist, who was a pupil and close friend of Jean-Baptiste Leprince. Born in a family of animal painters and decorators, Huet was initially received at the Royal Academy as an animal painter with *Dog Attacking Wild Geese* (Louvre). Very soon, following Leprince's recommendation, the artist turned to the kind of rococo subjects which had made Boucher famous: shepherdesses, peasant women selling flowers and other pastoral scenes. Huet largely contributed to their wider diffusion by providing numerous patterns for the prestigious Beauvais tapestry manufacture as for the printed calicos produced by the royal manufacture of Jouy-en-Josas.

This drawing is dated 1770, the year Boucher died; it demonstrates the extent to which Huet had by then adopted the master's sensuously pictorial technique, which here entails combining black and white chalks on blue paper. Indeed from 1765 to 1770, Huet had spent time thoroughly studying and copying Boucher's drawings, a process which then released his own creativity and fanciful drive. The vigorous compositions he executed in those years testify to this: despite their somewhat conventional subjects, they are never stale.

In this drawing, Huet explores the theme of love intimacy in an unusual manner. Between a thatched roof and a haystack, behind some trees, a young couple is hiding away from prying eyes, in a space difficult to identify and more even to find. The young woman is sitting up to observe cattle herded back from grazing, while the young man remains in hiding, hardly visible even to the viewer. The composition is deliberately chaotic, diagonals cross: everything conspires to suggest that secrecy is the true subject of this drawing.

LMC



21

Théodore Géricault

Rouen 1791 – Paris 1824

Resting Horse and Groom

Black chalk, red chalk, watercolour
126 x 196 mm (5 x 7 ⁷/₈ in.)

During his second trip to England in 1821, Géricault was to provide a series of lithographs known as *Various Subjects Drawn from Life and on Stone* or *English Suite* for the famous print-publisher Charles Hullmandel. The artist therefore Géricault immersed in his study of the streets of London and of the racing world. His lifelong passion for horses grew to the point of becoming his favourite subject.

Thriving on the observation of every day life, but also on English popular prints and sporting paintings, Géricault's vision was not restricted to anecdotal depictions. His interest in horse racing, a quintessentially British, aristocratic hobby, was not intended to produce flattering or decorative imagery. Far from being confined to the social or sporty dimensions of horse racing, this interest was fuelled by Géricault's perception as the animal as a reflection of man and society. Stables, blacksmiths, tow-horses, captivated him as much—or even more—than sophisticated horses. He studied the animal through its different activities, which are but extensions of the activities of the men using horses, of social classes and of England's proletarian economy.

The seemingly simple image of a horse and its groom raises several questions. What kind of horse is this? Too slim to be a tow-horse, not slim enough to be a racehorse, it is probably simply a riding horse. What time of day is the scene taking place? Before or after a ride? The horse, whose coat looks glistening, must have just been ridden, then handed over to the groom for relaxing. The man is also relaxing, this is the end of the day; as he smokes his pipe, he casually reaches for the animal's neck to give it a pat. Géricault is depicting a casual moment of shared rest and everyday intimacy between the man and the animal, who both work for a same owner and therefore share the same condition. The movement of the groom stretching out his hand towards the horse contrasts with the two still, parallel shadows on the ground, time and space seem therefore suspended. This effect has been much commented on relation to the *Epsom Derby*; it can actually be found in many works from the English period. It generates the contemplative, almost meditative mood, which fills our drawing as well as the watercolour entitled *The Coalman's Horse* or the lithograph known as *Entrance to Adelphi Wharf*.

Everything conspires here to demonstrate Géricault's remarkable command of watercolour: the shiny coat, the free handling of landscape in the background, the play of light and shade, the use of the reserve for the horse's hooves and the man's feet. The British admiration for landscape painting and watercolour must have had a strong influence on Géricault, as it did on Delacroix and Bonington a few years later.

The brushes strokes in the upper part of the sheet were of course added later. Did the artist inadvertently stained the sheet, considered it spoiled and then re-used to wipe his brush? To the modern eye, such evidence of the artist at work has a strong appeal.

This drawing will be included in Bruno Chenique's forthcoming *Catalogue raisonné des dessins inédits de Géricault*.

LMC

22

Victor-Marie Hugo

Besançon 1802 – Paris 1885

A Ship in the Night

Black ink wash, pen and brown ink, white gouache heightening, charcoal, stumping and reserve on laid paper
311 x 198 mm (12 ¹/₄ x 7 ⁷/₈ in.)



Provenance

Paul Meurice (1818-1905), by descent to his daughter, Mme Ozanne-Meurice;
Hans Calmann, by descent to, Marianne Calmann

After openly voicing his opposition to Louis-Napoléon Bonaparte's coup, Victor Hugo was forced to go into exile. He first took refuge in Brussels, later on the Channel islands: Jersey (1852-1855) then Guernsey (1855-1870). Asked by his son what he would do while on exile, he responded in *William Shakespeare*: "I shall gaze at the ocean." And so he did tirelessly during all those years, a time during which he turned into a veritable living legend.

Besides it is in Guernsey that he was to produce some of his most remarkable graphic work, notably the drawings which he would later use as companion pieces for *Les Travailleurs de la mer*, his great novel dealing with adversity "in its elemental form." Hugo started writing the novel in 1864, but had been harbouring it since 1859. Throughout the long and fruitless battle his hero Gilliat fights with the sea, the winds, the storms and darkness in order to conquer his beloved Déruchette, Hugo probes man's solitude and the infinite. Before, while and after writing this novel, Hugo also explored these themes in his drawings, only some of which would be used as illustrations in the novel. In 1859, he wrote to Baudelaire: "I am delighted and terribly proud of your kind opinion on what I call my pen drawings. I ended up mixing in pencil, sepia, charcoal, soot and all sorts of odd mixtures which come close to capturing what I have in the eye, and most importantly, what I have in mind. It is a pleasant distraction from poetry." Our drawing dates from this period, when Hugo's writings and drawings, materialising the omnipresence of water, have an almost psychoanalytical role. This ship in the night is reminiscent of the moment when Gilliat goes to sea and immerses in this "unfathomable darkness," hoping to achieve the impossible out of love.

The feeling of being immersed in the subject results from the odd framing, which does not quite respect the laws of per-

spective, excludes the line of horizon and evokes a bird's eye vision instead. In the same way as the sea and wind combined ceaselessly shape the coastlines, reefs, ocean bottom, Hugo tries out an eminently tactile technique consisting in rubbing, dabbing and brushing the ink, while mixing it with other materials. This approach is akin to the "formidable action of the elements." "Such techniques, roughly inspired by the way the elements grapple with each other, are a direct response to one of Romanticism's most profound aspirations: making artistic creation closer to 'natural' creation," Pierre Georget¹ remarks, commenting on the material omnipresence of the techniques used by the artist.

LMC

¹ *Cet immense rêve de l'océan*, Paris, Association Paris-Musées, 2005, p. 40.

23

Émile Levy

Paris 1826 – 1890

The Stars with the Sun Going Down and the Moon Rising

Studio stamp *Emile Levy* in red ink; monogram *EL* at lower left
Oil on paper laid down on card
Diameter: 180 mm (7 1/8 in.)

Exhibited

Probably at the 1861 Salon (Archives Israélites, année 1861, tome XXII, «Les Artistes Israélites au Salon de 1861» by Isidore Cahen, pp. 334-336)

Émile Levy's restrained and gracious classicism was equally admired by art critics and the general public. In 1860 the artist was requested to decorate the ceiling of the family drawing room in Napoléon III's apartments in the Louvre. These were located in an extension built during the Second Empire by architects Louis Visconti and Hector Lefuel. Many fashionable artists were commissioned decors for the ceilings and walls. The family drawing room actually housed a state ministry. Hector Lefuel designed for this room a golden stucco ceiling in which he asked Émile Levy to insert a painted decor (fig 1): in the oval centre part was to be a monochrome scene



depicting the Stars, with the Sun setting and the Moon rising, while the medallions set in the arch would represent the Four Elements.¹

The present sketch comes in addition to a set of four preparatory drawings for the four elements kept in the Louvre. These five studies put together demonstrate that the original project was far more personal than the final version. The nocturnal and hermetic quality of these studies is closer to Symbolism than to Second Empire official art. They also reveal the artist's interest in Italian art of the *cinquecento* and *seicento*, as well as in emblem books and allegories. The initial compositions were probably deemed too dark for a ceiling and so in the end they were executed in soft, luminous blue and yellow hues, more in line with official taste.

Once a pupil of Abel de Pujol and Édouard Picot, Levy studied at the French Academy in Rome from 1854 to 1857, where he befriended Moreau and Degas. Back in Paris, he was commissioned many decorations, for hôtel Furtado and hôtel Say for instance. He also worked for the legendary La Païva and executed various decors for public buildings such as the Cercle de l'Union Artistique, the Bouffes Theatre, the Grand Café etc. Following Bouguereau and Clément's examples, Levy indulged in a classicism looking back on Antiquity, borrowing his subjects from ancient and biblical poetry and thus painting, in the words his writer friend Jose-Maria de Heredia, "gentle and awe-inspiring mythological scenes, grave historical or religious scenes, as well as pastorals."²

With his wife, who wrote many fashionable novels under the pen name Paria Korigan, Levy held a salon and belonged to a literary, cultivated circle, who commissioned portraits from him, as did Heredia (Orsay) and Barbey d'Aurevilly's (Château de Versailles) to name but a few.

LMC

1 A drawing by Hector Lefuel for the general layout of the ceiling is in the Archives Nationales (in the Louvre's architecture agency fund, 64 AJ 372, pièce 34).

2 José-Maria de Heredia, preface to Lévy's studio sale, Paris, 15 and 16 December 1890.



24

Edgar Degas

Paris 1834 – 1917

The Duet

Signed *Degas* at upper right
Pastel over monotype

120 x 160 mm (4 3/4 x 5 1/16 in.) image

130 x 174 mm (5 1/8 x 6 7/8 in.) sheet

Provenance

Henri Gallice before 1917, Paris; his sale, Galerie Charpentier, Paris, 25 May 1934, lot 89.

Georges Bernheim, Paris

Private collection, Paris

This hitherto unpublished pastel on monotype, belongs to a short series devoted to the *café-singers*, which Degas executed between 1876 and 1878. Some of them were exhibited during the third Impressionist exhibition in 1877 and were highly acclaimed. Their contemporary and realistic resonance was greatly appreciated: the Café des Ambassadeurs and the Alcazar d'Été, which had opened on the Champs-Élysées in the early 1870's, had become some of the most popular and modern places of Paris. Degas was an enthusiastic regular; he captured the female singers who performed there, many of whom had become real celebrities (fig. 1). The mixed duet depicted here is therefore a rather rare composition. In the year 1876, Degas, probably under the influence of his engraver friend Ludovic Lepic, reinvented the monotype. Degas actually preferred the expression: "Drawing executed with sticky ink and printed," because for him the technique was closer to the spontaneous process of drawing than to the printing process. Indeed to execute a monotype the artist used a brush or a rag to ink the metal plate; he then printed the image on a dampened sheet of paper with a roller press. Degas used this technique during a rather brief period, but thereby produced some of his most amazing works. There are two methods to execute a drawing on a metal plate: the first one, called "dark field manner" consists in totally covering the plate with ink and then wiping some of it off with a rag. With the second method, called "light field manner," the artist draws directly on the plate with a brush. Both methods can sometimes be used together on the same plate.

Degas here combines pastel with the monotype technique, thus making the scene incredibly vivid. The artist produced the monotype using both 'light' and "dark field manner" methods: the singer and the man on the right are both rendered by wiping off some of the ink, whereas the female singer is treated by adding ink. As a result, the female figure stands out, while the male figures are reduced to a kind of wallpaper. This dynamic is accentuated with the use of white and pink pastel, quite volatile, for the singer, as if she was flooded in extra light.

The warm tones of the orange and yellow pastel aptly capture the glow of electric lighting in which these *café-singers* were bathed. The relatively small size of this drawing, its tight framing, truncated as is often the case with Degas, the lack of depth in the composition, concur to the physical impression of a tight, confined space, such as these fashionable places certainly were.

We know that a quarter of Degas' pastels were drawn on a monotype base. According to E. P. Janis: "The pure manual freedom presented by this technique must have been a revelation and must have contributed a great deal to the positive role of ink and rag as a substitute for pencil." This combination of pastel and monotype therefore constitutes the medium most adapted to the artist's needs, which he extensively used until well into the 1890's.

DB



25

Odilon Redon

Bordeaux 1840 – Paris 1916

Fighting Skeletons

Signed *ODILON REDON* at lower right
Charcoal and stumping on paper
373 x 455 mm (14 ³/₄ x 17 ⁷/₈ in.)

Provenance

Ambroise Vollard, Paris (stock n° 3709).

Bibliography

Odilon Redon, *Livre de raison*, Paris, 1956-1957, cited as n° 218, *Bataille d'ossements*: "Two skeletons have been fighting: almost disjointed, there remains but one of the two's corselet waving a menacing arm at his opponent of which little remains but the legs. The heads are lying on the ground, one of them smiling."

Alec Wildenstein, Agnès Lacau St Guily, *Odilon Redon, catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, Wildenstein Institute, 1994, vol. II « Mythes et Légendes », p. 223, n° 1179, illustrated.

Odilon Redon, prince du rêve 1840-1916, exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 March-June 2011, p. 146

Exhibited

Exhibited in the offices of *Le Gaulois* newspaper, 1882
Salon des XX, Bruxelles, 1886, n° 8

Stemming from Charles Baudelaire and Théophile Gautier's poetry, a fascination for skeletons spread through the arts during the 1870-1890's, when the *fin de siècle* spirit, which had been growing for some time, ended up contaminating all the intellectual circles of Paris. In the works of Mallarmé, Huysmans, Lautréamont or Camille Saint-Saëns, the age-old themes of death and insanity resurfaced, now tinged with dark humour and permeated with morbid sensual delight. At that time, the Paris catacombs opened to the public, generating an almost excessive enthusiasm. Odilon Redon also explored these themes in what he called his 'blacks' or his 'shadows': these were charcoal drawings or lithographs illustrating enigmatic subjects whose symbolism was highly personal, echoing a particular form of spirituality.

This drawing as well as another kept at the Kröller-Müller Museum in Otterlo, faithfully illustrate two episodes of a macabre and burlesque poem by Maurice Bouchor (1855-1929), « La bataille des os », published in *Contes parisiens*

en vers in 1880. In this poem two men who had fought to death for a woman crawl out of their tombs and go back to her. The Otterlo drawing—which is entitled after the poem in Redon's *Livre de raison*—captures the moment when one of the skeletons eats and drinks while the other seduces the young woman. When the latter refuses to swap with his companion, they fight again; such is the subject of our drawing: "Now it was an arm / Which fell off and crashed on the ground; / Now it was a half-crushed jaw; / A leg disjointed with a spade blow; / A broken shin lying on the rug."

One of the drawings was exhibited in the offices of the newspaper *Le Gaulois* in 1882. It must have been ours, according to Huysmans' description of the drawings shown: "there were disturbing plates, hallucinated, unimaginable visions, bones battling..."¹

It was Émile Zola's publisher, Georges Charpentier, who published Bouchor's poems. He was a friend of Huysmans', whom he had introduced to Redon's album *Dans le rêve*. He was also the publisher of the literary magazine *La Vie moderne*, in whose offices Redon had showed his 'blacks' in 1881. With these two drawings, was Redon trying to prove his talent as an illustrator to the publisher?

Whatever the purpose of these drawings, Redon chose to illustrate a morbidly comic poem with a decadent theme, in keeping with his usual sources of inspiration and his fascination for natural sciences. It is no wonder that Huysmans was fascinated by the drawing: these fragmented skeletons echo the atmosphere of the so-called decadent novel, which itself promoted a fragmented, distorted, anachronistic style. Decadent writers instantly admired Redon precisely for his 'blacks' which shatter the unity of the human body and invert the usual order of things. The artist could not however be reduced to the role of literary painter that his friends wanted him to perform: his discovery of colour came as a point of no return, which put an end to this artistic phase.

LMC

¹ Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne. Certains*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.



26

Claude-Émile Schuffenecker

Frèsne-Saint-Mamès 1851 – Paris 1934

Landscape with Figure and Houses

Atelier stamp at lower left
Pastel on paper
630 x 785 mm (23 ³/₄ x 30 ⁷/₈ in.)

Provenance

Private collection, Belgium

"Il decouvre que le pastel est un moyen idéal de notation. Dans cet art, il se montre un maître exquis, tendre, nuance. Sa peinture ne connaît pas toujours la spontanéité heureuse, la fraîcheur de ses pastels, mais devant ceux-ci s'inclinent des maîtres aussi difficiles, aussi connaisseurs en la matière qu'un Odilon Redon et un Degas."¹

Showing an early interest in and gift for draughtsmanship, the young Schuffenecker received first prize for drawing in an 1868 competition organized by the city of Paris, studying art with Carolus-Duran and Paul Baudry in the following years. His style gradually evolved from academic to impressionistic and *tachiste*, tending finally towards a mystical symbolism. Between 1890 and 1896, Schuffenecker experimented with sinuous lines and increasingly vaporous forms, creating a veiled atmosphere, at once ethereal and natural. It is that "special ethereal aspect" described by Antoine de La Rochefoucauld, that was most evident in Schuffenecker's pastels.

The suitability of this medium to his vision reflected the velvet softness Huysmans had identified as the property unique to pastel, creating its luminosity and evanescence. *"Nulle part les pouvoirs de la peinture ne sont sans doute plus évidents chez cet artiste que dans ses pastels. Nulle part non plus les moyens mis en jeu ne sont plus économes, plus adroits. Rien que des touches légères, qui souvent ne font qu'effleurer la feuille comme au vol, des teintes allusives, diaphanes et fluides."²* Schuffenecker's pastels have a shimmering quality when color is applied in parallel strokes, with tonal harmonies progressing across the picture plane.³ This rhythm and musicality unifies the diverse elements of the composition: forest, sky, field, meadow. Schuffenecker regarded musicality, a kind of internal resonance, as indispensable in a work of art.

The dramatic broad horizontal band of yellow at the center of this composition is a daringly assertive statement by the artist whose nuanced tones are usually more muted. The viewer is struck by this intense color-field that functions at two levels: realistic (the wheat) and stylistic (the luminosity pulling the eye into the very heart of the scene). This golden strip shows up in only two or three other works which are harvest scenes.⁴ In the closest version to this pastel, the Helsinki oil, a series of orange-roofed houses show a female figure in front of them, carrying bundled wheat or hay over her head and shoulders. In this pastel, the perspective shifts to the right, introducing a narrow fence bordering the cultivated field on both sides. It reveals Schuffenecker's freer use of complementary color masses in keeping with Gauguin's admonition not to paint directly from Nature. The assertive, dark teal and green masses of rock in the foreground, highlighted by mauve and pale rose, ground the drawing.

Most likely done during Schuffenecker's excursions into the countryside near Meudon, Clamart, Pantin, Chars-en-Vexin, and the Chevreuse valley, this pastel was one of the *plein air* landscapes that the artist frequently brought back from Meudon: *"Il n'a jamais peint ou pastellisé que sous la*

voute du ciel, environné de clartés et des colorations vraies de la nature, mais qu'il choisissait en harmonie avec l'état de son propre cœur."⁵ Leaving from the 14th arrondissement was easy: Schuffenecker's own studio was in on the Rue Taturle, a small street opened in 1861 when the first railroad tracks were laid near Denfert, and the artist delighted in taking the train southwest of Paris as often as possible.

Jill-Elyse Grossvogel

- 1 Jacques Fouquet, former Gallery Les Deux-Îles, Paris. "Une exposition révélatrice : Schuffenecker."
- 2 Jean-Marie Tasset, "Le Bon Schuff" in *Le Figaro*, 13 August 1996.
- 3 Works using similar parallel pastel strokes are *Femmes cousant à la fenêtre [La Couture]*, 1895, pastel; *Nature morte avec bol de fruits*, 1886, oil on canvas; *Portrait de Mme Jeanne Bruyez*, c. 1921, oil on canvas; and *Paysage avec étang*, pastel on board.
- 4 *Paysage symboliste*, c. 1895, oil on canvas; *Les Meules de foin*, 1886, oil on canvas, private collection; *Travailleurs aux champs*, c. 1888, oil on canvas.
- 5 Retrospective exhibition "Un méconnu: Émile Schuffenecker," Gallery Berri-Raspail, 1944.



27

Franz Gailliard

Brussels 1861 – 1932

A Stone Basin at the Villa Medici, Rome

Inscribed *Franz Gailliard Rue Royale 41 Bruxelles "Rome"* on the back of the mount

Gouache on paper
1 400 x 1 095 mm (55 ¹/₈ x 43 ¹/₈ in.)

After studying at the Fine Art Academy in Brussels, Franz Gailliard decided to make a career as a reporting draughtsman, which took him to all the big cities in Europe. He provided illustrations for several French newspapers, and therefore often stayed in Paris. While visiting painter Jean-Léon Gérôme in his studio, he discovered the Impressionists. He then started travelling back and forth between Paris and Brussels, taking with him many new ideas and techniques,

and acting like a “liaison officer between the studios and cafés of Paris and those of the Belgian capital.”¹ Around 1890, probably influenced by the Impressionists, Gailliard took a particular interest in the study of light which he rendered in beach and park scenes, as well as in women’s portraits. It was precisely in those years that Belgian painters such as Theo Van Rysselberghe and Georges Lemmen adopted the divisionist technique elaborated by Georges Seurat as early as 1884. Gailliard himself was to experiment with this technique throughout his career. His 1898 trip to Italy altered the way he captured the light and induced him to try his hand at unusual chromatic effects. He was one of the few Impressionists who travelled to Greece; he did so with his son, Jean-Jacques Gailliard, who was also a painter. He brought back from Greece astonishing paintings mixing ancient iconography with Impressionist technique.

From 1891, while working as a reporting draughtsman, Gailliard elaborated a technique which enabled him to juxtapose subtle colour shades.

This technique came to be known as *jaspage*: it consisted in scratching above the drawing surface the hair of a brush previously dipped in diluted ink, which resulted in spraying the sheet with countless, minute ink spots. This is the technique applied in the present gouache; combined with measured brushstrokes—numerous and tight in the shady areas, much fewer and farther between in the light areas—the result is spectacular. In fact Gailliard’s painting technique was a personal adaptation of the Impressionist and Divisionist techniques—his brushstrokes are juxtaposed in such a way as to become, in places, parallel hatching—, yet the clarity of the lines is always preserved, while the overall effect is ornamental and delicately hazy.

The stone basin placed at the entrance of Villa Medici in 1587 by Cardinal Ferdinando de Medici is a famous motif, illustrated by many painters. The Villa, which in 1803 became the seat of the French Academy in Rome, had been hosting numerous artists and prestigious personalities since those early years. Always reaching for surprising effects, Gailliard here artfully turns the shape of the trees, pruned to clear the view over Rome and the Pantheon, into an eminently ornamental motif, reminiscent of a peacock’s tail spread out.

LMC

¹ Michel de Ghelderode in Serge Goyens de Heusch, *L’Impressionisme et le Fauvisme en Belgique*, Antwerp, Fonds Mercator, Paris, Albin Michel, 1988, p. 282.

28

James Ensor

Ostende 1860 – 1949

View of the Artist’s Studio with “La Coloriste”

Signed and dated *Ensor 82* at lower right
Black chalk on paper
224 x 175 mm (8 3/4 x 6 13/16 in)

Provenance

Galerie Frandi, Milan

In a corner of his studio, the artist has placed one of his paintings, *La Coloriste*,¹ (fig. 1) on an easel, behind a table piled with drawings and oil or pigment bottles. The painting, dating



from 1880, represents his sister Mitche, herself a fan painter, sitting in this very same studio; on the floor is the painter’s palette and, near the stove, drawings and portfolios. Graced with the poetic quality of serendipity, this drawing captures a brief moment when a painting and a painter’s paraphernalia inadvertently face each other.

After studying at the Royal Academy in Brussels for three years, James Ensor returned to the family house in Ostende, where he set up a studio in the attic. He used his sister and aunt as models—their domestic activities such as reading, painting, tea drinking or even sleeping becoming recurring subjects in his graphic work.

Ensor made countless sketches, mostly in black chalk, firmly handled into vigorous hatchings, then retouched by rubbing or scratching in order to soften the lines. The dimensions of this sheet are those of the sketchbooks he used at the time, which he tirelessly filled with drawings, juxtaposing motifs without minding the proportions or meaning. His sole intention was to draw and so everything was to be turned into a motif. Ensor experimented with light, still lives or interior scenes; he even combined the three in his famous 1882 painting, *The Oyster Eater*.²

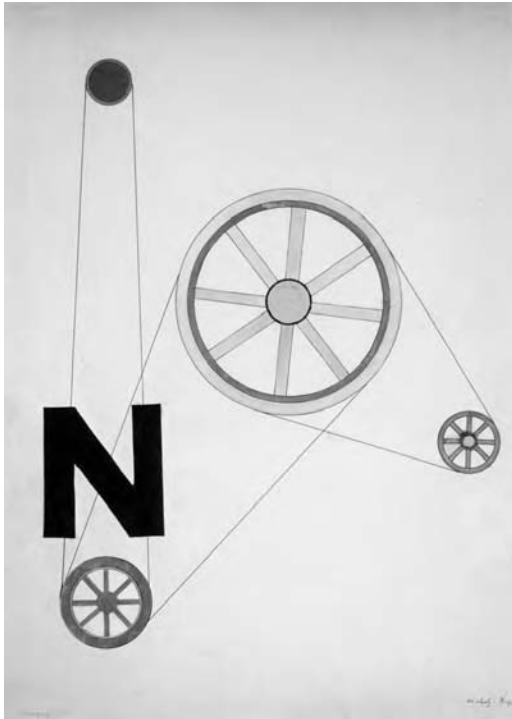
All these motifs were re-used, indirectly, from 1885; from then on, a distorted, floating, fictitious everyday life permeated his graphic work. That was the point when drawing took on a new dimension in his artistic practice. Through his assiduous daily studies, he came to understand, as early as in 1885, the importance of drawing as a form of artistic expression per se and not simply as a form of training. This is how he came to retouch some older drawings and produce, using this technique, some of his major works, such as the *Temptation of Saint Antony*.³ In those years also he began to take an interest in printing, a logical consequence of his draughtsmanship, which always entailed physically engaging with the chalk on paper.

LMC

¹ Brussels, Royal Museum of Fine Art of Belgium.

² Antwerp, Royal Museum of Fine Art.

³ Chicago, Art Institute, Regenstein Endowment and The Louis B. and Frank H. Woods Purchase Fund.



29

László Moholy-Nagy

Bácsborsód 1895 – Chicago 1946

Bewegung

Signed *Moholy-Nagy* at lower right, inscribed and dated *Bewegung 1920* at lower left
Pencil, ink, watercolour and collage on paper
585 x 430 mm (23 x 16 ^{15/16} in.)

Provenance

Galleria Blu, Milan
Private collection, Italy

Exhibited

Düsseldorf, Kunstmuseum, "Moholy-Nagy", 1961 (illustrated)
Milan, Galleria Blu, "Moholy-Nagy", October 1962, n° 12
Paris, musée des Arts décoratifs, "László Moholy-Nagy",
November 1976-January 1977

Bibliography

Peter Matyas, *Moholy-Nagy*, Horizont 2 / MA, Vienna, 1921 (illustrated)
Hannah Steckel, *László Moholy-Nagy 1895-1946. Entwurf seiner Wahrnehmungslehre*, Berlin, 1974, n° 45
Hannah Weitemeier, Wulf Herzogenrath, *László Moholy-Nagy*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1976, pl. 11

During his first few months in Berlin, where he had arrived in 1920, Moholy-Nagy befriended Dadaist artists such as Kurt Schwitters, Hannah Höch and Raoul Hausmann. They practised an original and political form of collage, which was a kind of poetical reconstruction of reality from fragments of a world blown to pieces by the war. In their wake, the young Hungarian artist engaged with the most radical international *avant gardes*. He developed an interest for the Constructivism of Tatline and

Malevitch, which soon grew into complete fascination over the subsequent years.

In fact the present drawing demonstrates the double influence exerted on the artist: first the Berlin-based Dada artists, who explored fragmented perception to the point where meaning disintegrates; then the Russian constructivists and their objective vision. The title *Bewegung* ('movement') is illustrated by the action these four brightly coloured wheels suggest; some of these wheels are drawn, others simply pasted on a neutral background and connected with a few pencil lines drawn with a ruler. This machine-like composition evokes industry, modernity and functionalism, even if the purpose of the mechanism actually escapes us. They are like fragments of machines from the old world that the artist would have linked together in order to initiate a new movement. For such is now the artist's role: no longer the chronicler of his times, he becomes the engineer, the designer of the world to be. Overflowing the confines of its pictorial means of expression, art becomes an attitude in the face of life: the point is no longer to represent the world, but to re-build it instead and to give it a new direction, new ideals to achieve.

What applies to the world of forms also applies to the world of language. In the same way as avant-garde artist had freed the visual arts from the necessity of a subject, inevitably anecdotal, outdated and revolting, they felt compelled to free poetry from the constraints of communication, limited because merely rational. Nearly all European Dada artists then converged towards a poetic project which consisted in destroying language, reducing it to its status as a sound, even a sign, system.

Thus, the letter 'N' is a shape cut out from a black piece of paper and glued on the vertical lines of the mechanism; it operates as a phonic element, referring to language, as well as a plastic sign. Its very shape replicates the movement of the wheels, so much so that it is not clear whether the sound is generated by the physical movement or whether it actually generates it.

The profound integration of the letter in the visual composition, abolishing the frontier between poetry and painting, was central in Schwitters' and Moholy-Nagy's explorations at the beginning of the 1920s. Yet the Hungarian artist remained distinctly optimistic: while the Lettrism of Berlin-based Dada artists suggests the unsettling strangeness of a text destroyed, Moholy-Nagy's own version, with its clarity, suggests the idea of a nascent text and world.

DB

30

Salvador Dalí

Figueras 1904 – 1989

Vulcan and Venus

Signed and dated *Salvador Dalí 1941* at lower centre
Watercolour, gouache, ink and pencil on paper laid down on board
280 x 381 mm (11 ^{1/16} x 14 ^{15/16} in.)

Provenance

Alexandre Iolas, New York
Christie's London, 3 December 1996, lot 201
The work is inventoried in the archives of Monsieur Robert Descharnes under the reference D-2188/1056



As soon as he landed in the United States in 1941, Dalí was inundated with projects: he had a show at Julien Levy's, dealer of the Surrealists, he staged *Labyrinth*, a ballet at the Metropolitan Opera, and attended the first retrospective of his work—alongside his compatriot Miró—at the MoMA. In a few months, the Catalan artist became a major celebrity in America.

Our drawing does not seem to be related to any particular project. However it is annotated with detailed instructions regarding costumes and props. Moreover the posture of both figures, who seem to be dancing, suggest that the drawing most probably related to a ballet project, such as *Labyrinth*. Indeed, the mythological theme of Vulcan and Venus echoes that of Theseus and Ariadne in *Labyrinth*.

The figure of Venus had been ubiquitous in Dalí's work (*Spatial Venus*, *Venus with Drawers*...) since his early age. A receptacle for the artist's fantasies, she was also a major subject for Renaissance painters, whom Dalí was forever striving to emulate. Here the influence of Botticelli, particularly his *Birth of Venus* and *Spring*, is very strong: the shell behind Venus, mischievously depicted as a short cape lifted up by the wind, points to *The Birth of Venus*, while the ivy creeping up her body echoes the figure of Flora in *Spring*.

The presence of Vulcan is by contrast exceptional in Dalí's work. He is here depicted as a comical figure, with his anvil-shaped hat, his briefs in flames and the pliers biting into his calf. This is part of a show, in line with the new direction adopted by Dalí's work since his arrival in America.

Having fallen out with André Breton in June 1941, the Catalan artist broadened his horizons. Film-making and interior design were new fields which fuelled his desire to provoke, to seduce, to project his dreams and fears. Reluctant at first, but soon fascinated by this self-promoting genius, America soon gratified him with a popular success unprecedented in art history.

DB

31

Pablo Picasso

Málaga 1881 – Mougins 1973

Woman and Clown

Signed, dated and numbered *Picasso 6.1.54 VII*
Pencil and ink on paper
240 x 320 mm (9 1/2 x 12 9/16 in.)

Provenance

Giorgio Falk, Milan
Private collection, Paris

Bibliography

Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, Éditions des Cahiers d'art, vol. 16, 1965, n° 147, ill. pl. 49

In the 1950's, Picasso was the most famous living artist in the world. He enjoyed unrivalled fame, yet between 18 November 1953 and 3 February 1954, Françoise Gilot having left him, he lived in complete solitude. Locked up in his villa La Galloise, he frantically produced 180 drawings on the subject of *The Painter and his Model*. This series, which explores with cruelty, humour and bitterness the tragic aspects of life and of creation, also betrays the personal and artistic crisis that Picasso was then going through, as a man and as a painter.

The duality between life and art, creation and love, experienced as absurd yet indivisible, powerful yet ephemeral centres of attraction, is a theme which enabled the artist to dramatically gain in technical freedom, while maintaining the very high quality of his drawings.



Michel Leiris compared this series to Goya's *Caprichos*: a burlesque comedy which blends satire and diary, tragedy and comedy. Picasso explores in his own way the myth of the debunked artist and art's foolish ambition to rival with life and physical beauty.

The clown here embodies the painter, without a brush or a canvas, powerless: a vain and ridiculous figure, unable to capture the ideal and so desirable model—a woman.

This series coincided with the adoption of a new process in Picasso's work. Emulating Matisse, whom he had become close to in recent years, he started working on themes and variations (our drawing bears number IV). Indeed such a process, which lies at the heart of Matisse's graphic work, prompts the artist to develop an idea over time and to illustrate it in a succession of drawings. With Picasso, these variations took on a particular form, amounting to a descent into the artist's subconscious. Thus the artist disclosed his deepest thoughts, even down to his sense of hopelessness, with terrifying insight.

DB

Photographies

Alberto Ricci pour toutes les pages sauf archives privées pages 24, 26 et 32.
© Succession Picasso 2013

Relecture des textes français

Lorraine Ouvrieu

Traduction et relecture des textes anglais

Blandine Chambost

Graphisme

Delia Sobrino

La photogravure et l'impression ont été réalisées par RE.BUS, Italie
Achevé d'imprimé en mars 2013