

DESSINS & ESQUISSES
DRAWINGS & SKETCHES

MARTY DE CAMBIAIRE





Taille réelle / actual size

DESSINS & ESQUISSES

DRAWINGS & SKETCHES

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

Frédéric d'Agay, Stijn Alsteens, Alessandra Baroni, Jean-Luc et Cristina Baroni, Esther Bell, Morgan Blaise, Clément Bordier, Alexandra Chaldecott, Blandine Chambost, William Chubb, Caroline Corrigan, Dan Brarenberg, Yvonne Tan Bunzl, Sébastien et Sylvia Castel, Auguste de Castelbajac, Hugo Chapman, Tommaso Conforti, Matteo Crespi, Jean-Pierre Cuzin, Tilman Falk, Saverio Fontini, Catherine Goguel, Guillaume Kazerouni, Kent Killelea, Gode Krämer, Frédérique Lanoë, Sidonie Lemeux-Fraitot, Nicolas et Albertine Lesur, Guy Ludovissy, David Mandrella, Laetitia Masson, Isabelle Mayer-Michalon, Jan Ortmann, Valérie Quelen, Alberto Ricci, Constantin de Saint-Marcq, Stephanie Schrader, Edouard et Cicely Seblin, Tim Warner-Johnson, Catherine Whistler, Joanna Watson, Eunice Williams et Ami Zimmels

et pour leur participation à la rédaction, correction et traduction du catalogue :
and for contributing to the writing, editing and translating of the catalogue:

Kira d'Albuquerque, Stephen Bann, Angélique Franck, Marina Korobko, Jane MacAvock, Donatienne du Jeu et Ugo Ruggeri.

Emmanuel et Laurie Marty de Cambiaire

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 millimetres and inches with height before width. Conditions reports and prices on request.

Couverture

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (détail) voir pages 38 - 41

Page précédente

GABRIEL DE SAINT-AUBIN voir pages 46 - 49

Cet ouvrage accompagne l'exposition « Dessins et esquisses »,
du 25 au 30 mars 2015 au Salon du Dessin, Palais de la Bourse, Paris
puis du 3 au 10 juillet 2015 chez Jean-Luc Baroni Ltd, Londres.

MARTY DE CAMBIAIRE

16, place Vendôme - 75001 Paris

Tél : + (33) 1 49 26 07 03

info@martydecambiaire.com www.martydecambiaire.com

DESSINS & ESQUISSES

DRAWINGS & SKETCHES

Catalogue rédigé par
Laurie Marty de Cambiaire

MARTY DE CAMBIAIRE

1 JAN KRAECK, DIT GIOVANNI CARACCA

Haarlem vers 1550 - Turin 1607

Portrait de l'infante Catalina Micaela d'Espagne, duchesse de Savoie

Pierre noire et mine de plomb, les contours incisés

Avec inscription *la infante Catarina di spagn[a] / moglie di Emanuel di S[avoie] et di Paolo Veronese*
en bas à droite

460 x 353 mm (18 1/8 x 13 15/16 in.)

Ce beau portrait est, comme le précise l'inscription postérieure qui se trouve en bas à droite de la feuille, celui de l'infante Catalina Micaela (1567 – 1597), deuxième fille de Philippe II, roi d'Espagne et de sa troisième et jeune épouse, Elisabeth de France ou de Valois (1547 – 1568). Elle épouse en 1585 Charles Emmanuel, 11^{ème} duc de Savoie et quitte la cour d'Espagne pour un mariage qui sera des plus heureux, comme le montre la correspondance entre les époux conservée à Turin et récemment étudiée par Magdalena S. Sánchez ¹.

Jusqu'à présent attribué à Antonio Campi², cet imposant portrait dessiné peut en réalité être rendu avec certitude à Jan Kraeck ou Giovanni Caracca, peintre de la cour de Savoie. À la cour de Philippe II, les peintres au service des infantes étaient Sofonisba Anguissola et Alonso Sanchez Coello. Originaire de Crémone, professeur et dame d'honneur d'Isabelle de Valois, Sofonisba Anguissola quitte la cour en 1573 mais restera toujours avec

la famille royale en contact étroit. De son côté, Alonso Sanchez Coello, dont la femme avait, trouve-t-on parfois écrit, pris soin des infantes trop vite orphelines, était tenu en haute estime par Philippe II. Ce peintre a exécuté de très beaux portraits de l'infante et de sa sœur durant leur enfance (fig. 1). À partir du mariage de Catalina et de son installation à Turin, c'est Giovanni Caracca qui sera chargé des portraits des membres de la famille.

Un catalogue récent reconstitue la vie et l'œuvre de ce peintre encore peu connu, natif d'Haarlem, qui fit l'essentiel de sa carrière à Turin³. Si les circonstances de sa formation et de sa venue à Turin sont inconnues, il paraît clair que son accession à la charge de peintre de cour en 1568 vient récompenser plusieurs années d'un service fidèle et apprécié. Chargé principalement de nombreux travaux de décoration, Caracca voit son activité de portraitiste s'accroître significativement à partir de 1585, l'année du mariage de Charles Emmanuel et de Catalina Micaela. C'est lui qui est choisi parmi les différents peintres de la cour pour accompagner le jeune duc à Saragosse pour le mariage afin d'y réaliser des portraits. Il reçoit paiement pour de « *molti ritratti grandi e piccoli de sua Altezza et della Ser.ma Infante*⁴ ». Une fois à Turin, Catalina continuera à commander à Caracca des dizaines de portraits de ses enfants ou d'elle-même. Elle les fait parvenir à son père, qui les reçoit avec joie, même si, lui écrit-il affectueusement, il « *preferirei voir sa fille et ses enfants* ». C'est d'ailleurs Caracca qui apporte en personne de nombreux portraits à la cour d'Espagne en 1591, preuve de son statut de peintre favori. L'impression produite est telle qu'il reçoit de la part du souverain la commande de portraits pour lui-même, ses fils et les dames de la cour⁵. Catalina en fait aussi parvenir à sa sœur qui lui en envoie en retour, ce qui contribue à la perméabilité artistique entre la cour d'Espagne et celle de Savoie. Pendant les premières années de son mariage, alors que son époux est en campagne militaire, Catalina utilise aussi cette façon



Fig. 1 A. Sanchez Coello, *Les infantes Clara Eugenia et Catalina Micaela*, Madrid, musée du Prado





Fig. 2-3, J. Kraeck, dit G. Caracca, *Charles Emmanuel de Savoie et Catalina Micaela*, Saluces, Museo Civico Casa Cavassa

de se rappeler à lui et d'adoucir cette séparation qui lui est cruelle, comme on peut le lire à plusieurs reprises dans sa correspondance.

Cette proximité ininterrompue avec la cour d'Espagne exerce une grande influence sur l'œuvre de Caracca, qui dès son premier voyage en 1585, sait s'imprégner de la façon des grands portraits aristocratiques espagnols et perpétuer ce style à Turin pour plaire à l'infante. Plusieurs portraits de Catalina et de sa famille par Giovanni Caracca ont été assez récemment identifiés. Le Museo Civico Casa Cavassa de Saluces en conserve un beau, en pied, avec son pendant (fig. 2-3) qui est bien sûr celui de Charles Emmanuel ; ils y sont représentés en véritables souverains. Un autre réalisé probablement au moment du mariage est conservé dans une collection privée⁶. Un certain nombre de portraits des enfants ont été identifiés. Cependant, le corpus sûr est encore restreint par rapport aux très nombreuses commandes de petits portraits « à demy grandeur au naturel », « en petyt volume » que prouvent les documents d'archive. Il est aussi établi que Caracca exécutait des miniatures et des dessins, rassemblés dans des albums, et qu'il concevait des bijoux⁷.

Un tableau récemment redécouvert représentant l'infante (fig. 4) peut être utilement comparé à notre dessin. Le visage est extrêmement ressemblant et les dimensions sont proches. Le costume, une robe de cour typique, ornée de lourds bijoux, diffère par certains détails, comme le haut col montant. Les traits du visage,

la pose et la réserve aimable de l'expression sont tout à fait semblables dans les deux œuvres, ainsi que la coiffe qui mélange perles et plumes. L'attribution du tableau à Caracca est vraisemblablement juste, bien qu'il s'agisse sans doute d'une œuvre d'atelier d'après un original perdu de meilleure qualité. Notre dessin, dont les traces encore visibles dans la robe, les bijoux, les cheveux et les yeux montrent qu'il a été incisé, est probablement le carton d'un prototype duquel découle ce tableau. Sa grande taille et sa précision plaident pour l'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'un portrait d'après nature, utilisé ensuite dans l'atelier pour la réalisation d'un ou plusieurs tableaux. Cette technique laisse bien sûr au peintre la possibilité de changer les détails de la toilette et surtout évite aux modèles prestigieux de longues et fastidieuses séances de pose. Une petite gravure de Giacomo Fornaseri (fig. 5) un peu raide mais présentant une composition identique et de fortes similitudes dérive aussi très probablement de notre dessin⁸ ou d'un tableau en rapport.

Peu de dessins de Caracca nous sont parvenus. La Biblioteca Storica della Provincia à Turin conserve le fac-similé réalisé par procédé de phototypie d'un album comprenant des portraits des dames de la cour de Savoie dessinés par lui et par d'autres artistes de la cour (coll. Mv/a/2758), vraisemblablement Alessandro Ardente et Giorgio Soleri dont on ne connaît presque



Fig. 4 Attribué à J. Kraeck, dit G. Caracca, *Portrait de Catalina Micaela*, marché de l'art



Fig. 5 G. Fornaseri, *Charles Emmanuel de Savoie et Catalina Micaela*, gravure, Turin, Galleria Sabauda

plus rien aujourd'hui⁹. Cet album a disparu lors de l'incendie de 1904 qui ravagea la Bibliothèque nationale et universitaire de Turin. Le procédé de reproduction ne permet pas d'étudier la manière graphique avec précision ni de distinguer clairement les mains des uns et des autres mais contribue à donner une idée du style graphique en vogue à la cour. Les deux premières pages de cet album reproduisent des portraits de l'infante dessinés par Caracca. Elle y est certainement plus jeune que sur notre dessin, le visage est un peu plus rond, le nez moins long. Mais l'implantation des cheveux est tout à fait similaire, ce qui est à remarquer parce que cette caractéristique est souvent atténuée dans les grands portraits officiels. Les études de cet album ne représentent que le visage des modèles, contrairement à notre dessin qui montre le haut des épaules et de la robe. On peut observer que ce portrait est aussi plus réaliste que la plupart des portraits officiels de l'infante, sur lesquels sont toujours gommés les petits défauts de sa physionomie tels que le nez un peu long et les joues légèrement renflées au niveau de la bouche, qui est petite et charnue avec la lèvre inférieure plus épaisse, comme celle de Philippe II. Le fait qu'elle ne porte pas de rangs de perles sur le dessin favorise aussi l'idée du portrait dessiné par un peintre très familier de l'entourage et destiné à un usage de travail. Les rangs de perles sont systématiquement ajoutés sur les grands portraits en pied officiels.

Comment dater notre dessin et le tableau qui lui correspond si étroitement ? Se référer à la toilette est toujours risqué, tant la mode féminine évolue lentement à une époque où les femmes sont confinées à l'intérieur. Ici, la robe apparaît très semblable à celle que porte Isabel Clara Eugenia, sa sœur, dans un tableau de Sanchez Coello de 1585, mais aussi semblable encore à celle de la très

jeune et ravissante Marguerite de Savoie, sa fille dans un tableau peint par Caracca en 1595 (Turin, galerie Sabauda). Le col de dentelle assez épais qui enserre le visage se voit déjà dans les années 1580, mais le col montant qui est rajouté sur le tableau se retrouve plutôt dans des œuvres des années 1590. Cet indice, ainsi que le visage un peu moins juvénile de l'infante semblent indiquer que le dessin date du début des années 1590.

Enfin, ce dessin est une pièce à conviction de première importance quant à la physionomie de l'infante, au cœur d'une longue controverse concernant deux tableaux majeurs auxquels on veut depuis longtemps prêter ses traits. Le premier, œuvre de Sanchez Coello ou de Sofonisba selon les auteurs, est au Prado. La femme représentée est d'une énigmatique beauté, très idéalisée (Prado inv. 1040). Le second est un tableau du Greco conservé à la Pollock house de Glasgow¹⁰. Son attribution souvent controversée semble être maintenue et l'identification se base sur la ressemblance du modèle avec celui du tableau du Prado. Certains auteurs¹¹ continuent à reconnaître Catalina dans ces deux tableaux, en dépit des suggestions différentes et solidement argumentées qui ont pu être avancées¹². Aucune de ces œuvres ne correspond au visage de l'infante tel que nous le découvrons à travers les portraits de Giovanni Caracca, mais ni non plus, tel que l'a représenté Sanchez Coello dans les portraits d'enfance. En ce qui concerne le tableau du Greco, il paraît tout bonnement impensable que l'infante ait pu se prêter au jeu d'un tel portrait où, en habit d'extérieur, elle fixerait le spectateur de cette manière si directe et légèrement équivoque.

Ce beau portrait dessiné, précis et intelligent, vient apporter une pierre importante à l'édification du corpus de Giovanni Caracca et illustre une partie de son activité graphique, que l'on sait importante mais qui est encore très peu connue. Les nombreux tableaux que Caracca produisit pour l'infante et sa famille sont disséminés en Europe et commencent à être identifiés avec plus de précision. Certains sont très beaux, d'autres de qualité moindre. Il faudra apprendre à différencier sa main de celle de l'atelier et à identifier ses œuvres parmi le grand nombre de portraits de cour mal attribués ou anonymes. Par ailleurs, il est possible que d'autres dessins réapparaissent, venant ainsi compléter le catalogue de cet artiste favori des ducs de Savoie.

2 JOHANN MATTHIAS KÄGER

Munich vers 1575 - Augsburg 1634

Le blason du Palatinat du Rhin entouré d'Hercule et d'une allégorie féminine

Plume et encre brune, lavis gris
180 x 138 mm (7 1/16 x 5 7/16 in.)

PROVENANCE

Philippe Titeux, sculpteur de Louis XVI, selon l'inscription portée sur le montage.

Käger fut formé à Munich entre 1588 et 1589 auprès de Jacob Jelle et de Jörg Karl. Il aurait participé aux travaux de la Residenz, le palais de la cour de Bavière à Munich, que dirigeait Friedrich Sustris, ainsi qu'à la réalisation de l'église jésuite de Saint-Michel. D'un hypothétique voyage en Italie ou dans le sillage de Sustris, il a bénéficié de l'introduction à la culture italianisante qui transparait dans notre dessin. Les œuvres graphiques du début de sa carrière montrent qu'il a aussi étudié l'exemple des artistes pragoïs Bartholomaüs Spranger et Hans von Aachen. Reçu maître à Munich en 1597, il s'installe à Augsburg. En 1603, il reçoit la citoyenneté de la ville et l'autorisation d'y exercer la profession de miniaturiste et de peintre de portrait. Son activité croît et se déploie dans les domaines plus divers : tableaux d'autels, décors muraux, projets d'ornement et d'objets d'art comme le célèbre cabinet de Poméranie¹, frontispices, gravures et projets



Fig. 1 J. König, *Blason du Palatinat du Rhin*, Nuremberg, Germanische Museum

de façades et d'urbanisme. En 1615, il devient peintre de la ville et reçoit plusieurs commandes importantes dont la décoration de l'hôtel de ville, le Rathaus, où il exécute personnellement le plafond de la Goldener Saal.

L'attribution de ce joli dessin a été suggérée par Stijn Alsteens et confirmée par Dr Tilman Falk. Dr Kramer l'a mis en relation avec une gouache d'un grand raffinement (fig. 1) réalisée par l'artiste Johann König et datée de 1616. Le blason étant représenté à l'envers, notre dessin est plus probablement préparatoire à une gravure, mais l'allégorie demeure très proche : le blason du Palatinat du Rhin est entouré de la Force d'Hercule et d'une allégorie féminine. Un serpent dans la main droite, elle peut être identifiée à l'Intelligence, la Logique, la Vigilance ou encore la Prudence, cette dernière qualité étant comme la Force une vertu cardinale.

Sur la gouache de König, il s'agit de l'Histoire, qui consigne par écrit les grands événements et glorifie le sage gouvernement du bon prince. Elle trace les mots *Virtuti Debetur Gloria* ou « la gloire est due à la vertu », maxime tirée d'un poème *Romuli Immortalitas* dont l'auteur Johann Sprenger ou Spreng (1524 – 1601), originaire d'Augsbourg, a étudié à l'université de Heidelberg. Le poème a été publié dans les *Deliciae Poetarum Germanorum*, une anthologie parue en 1612 qui a longtemps été attribuée à Jan Gruter. Il faut donc probablement étudier la gouache du musée de Nuremberg et notre dessin dans le contexte du milieu littéraire et universitaire de l'université de Heidelberg à l'époque de Friedrich V, électeur palatin de 1610 à 1623. Marié depuis peu à Elizabeth Stuart, il fait agrandir le château de Heidelberg à partir de 1615 et se fait souvent représenter en Apollon ou en Hercule. L'hydre de Lerne qui apparaît sur la gouache de König représente très certainement les catholiques contre lesquels il défend les droits des princes protestants. Bien que l'iconographie du projet de Käger ne soit pas aussi détaillée, on peut tout à fait situer la réalisation de ce dessin à la même époque et dans ce même contexte de l'élaboration de l'image du comte palatin, défenseur des princes protestants et futur éphémère roi de Bohême.



Taille réelle / actual size

3 ÉCOLE FLORENTINE

Début du XVII^e siècle

Feuille d'études avec une tête d'homme, un homme à mi-corps, une étude de drapé et un chapeau

Sanguine et pierre noire, filigrane M et étoile dans un écusson

240 x 317 mm (9 ³/₈ x 12 ³/₈ in.)

Incontestablement florentine et datant du tout début du XVII^e siècle, cette feuille d'étude est typique du travail graphique des artistes qui multiplient études de drapés, d'anatomies et de visages, dans le sillage à la fois du caravagisme, de la réforme des Carrache à Bologne et des exigences de la Contre-Réforme sur le plan artistique. Il est parfois difficile de distinguer les mains de ces dessins d'étude et dans le cas de notre feuille, de nombreux noms viennent à l'esprit. Cette manière de mélanger la pierre noire et la sanguine est marquée par l'influence prégnante de Federico Zuccaro (1543 – 1609), notamment du très beau portrait de son frère Taddeo vu de profil (Louvre, Département des arts graphiques, inv. 4591) : on y observe une semblable manière de cerner les contours et de mêler par de fines hachures la pierre noire et la sanguine afin de donner à la peau une couleur vraisemblable et vivante, un même intérêt pour les détails du vivant, les petites rides du coin des yeux, les plis de la peau... Dans notre feuille, comme dans celles de Zuccaro, la vivacité du regard et la sincérité de l'expression sont exceptionnelles.

De nombreux artistes à Rome et à Florence ont tiré profit de la leçon de Zuccaro. Le Cavalier d'Arpin, Cristofano Allori, Santi di Tito, Matteo Rosselli, Cosimo Gamberucci, et Carlo Dolci plus tardivement, utilisent ce mélange de pierre noire et de sanguine pour donner pleinement à leurs portraits l'illusion de la vie. Santi di Tito, qui avait travaillé à Rome avec Zuccaro et qui avait à Florence un des ateliers les plus courus, semble avoir été une courroie de trans-

mission de premier plan dans la diffusion de cette manière de dessiner. Mais aucun de ces artistes auxquels on pense en premier lieu, adeptes de cette façon si caractéristique, ne semble être l'auteur de notre feuille. Soit la main révèle quelques différences de trait incompatibles, soit notre feuille est de bien meilleure qualité par sa franche spontanéité et la proximité intemporelle qu'elle instaure entre le modèle et le spectateur.

Les trois études à la sanguine – le jeune homme, le chapeau et le drapé – n'ont pour leur part pas d'équivalent dans l'œuvre graphique de Zuccaro. Ces croquis se rapprochent plus des exercices de dessin d'observation développés à Florence dans les ateliers, notamment de celui de Santi di Tito. Ils rappellent Matteo Rosselli ou Cosimo Gamberucci. Au Louvre, une *Tête de vieillard* de Matteo Rosselli, préparatoire pour un personnage de la Cène peinte en 1634 dans le réfectoire de l'abbaye de Montesenario, se rapproche d'ailleurs de notre dessin. Mais les études les plus comparables à la nôtre sont, en l'état actuel des connaissances, celles de Teofilo Torri¹, rassemblées dans un album conservé à Arezzo². On y trouve des feuilles qui comportent différentes études de personnages assis ou debout, de visages et de portraits aux regards directs et expressifs. Même si le trait de ce peintre d'Arezzo, élève de Giorgio Vasari, n'a pas toujours la simplicité de notre dessin, ses feuilles partagent avec la nôtre une vraie sensibilité et une atmosphère à la fois légèrement rustique et profondément sensible.



4 VINCENZO DANDINI

Florence 1607 - 1675

Etudes de chauve-souris

Plume et encre brune

Inscrit *V.D.v.* en bas à gauche et inscriptions illisibles au verso

195 x 277 mm (7 ¹¹/₁₆ x 10 ¹⁵/₁₆ in.)

PROVENANCE

Giovanni Targioni Tozzetti, Florence.

Ferdinando Morozzi, Florence.

Issu d'une famille de peintres florentins, Vincenzo Dandini est longtemps resté dans l'ombre. Dans sa biographie de Cesare Dandini, frère aîné de Vincenzo, l'historien d'art florentin Filippo Baldinucci l'évoque comme « un excellent peintre, peut-être meilleur que Cesare car son style fut plus moelleux et naturel¹ » mais il n'en dit pas plus. En 1998, la découverte par Sandro Bellesi dans les archives de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence d'une biographie écrite par le naturaliste Giovanni Targioni Tozzetti permit de relancer les recherches sur cet artiste.

On apprend dans ce texte que Vincenzo Dandini fut formé à Florence auprès de son frère, puis de Passignano, Matteo Rosselli et Andrea Comodi. Il partit à Rome dans l'atelier de Pierre de Cortone. De retour à Florence, il se fit une place parmi les meilleurs peintres puisque, écrit Giovanni Targioni Tozzetti, il possédait « joie et universalité dans l'invention, symétrie [...] dans la disposition, sûreté et aisance dans le dessin, fermeté et rectitude dans l'ornement, et pour finir douceur de coloris ». Grâce à toutes ces qualités, il dépassa Cesare « par sa manière plus douce et plus naturelle, pour la correction et la perfection de son dessin² ».

C'est parce qu'il en avait épousé la nièce, Maria Brigida Dandini, que le botaniste, naturaliste et médecin Giovanni Targioni Tozzetti se passionna pour l'artiste. Dans son article de 1998³ puis dans la monographie qu'il consacre au peintre en 2003, Sandro Bellesi explique comment la collection des Dandini⁴ avait été

léguee après la mort de Vincenzo à son frère Ottaviano, qui la légua à son tour à un autre frère, Valentino. La collection revint finalement aux filles d'Ottaviano, Maria Brigida et Anna Maria Dandini. Giovanni Targioni Tozzetti racheta sa part à sa belle-sœur. En homme de science et de savoir, il se fit un devoir de préserver cet héritage et rassembla méthodiquement les dessins dans une vingtaine d'albums, avec l'aide du peintre Ignazio Hugford.

C'est aussi probablement lui qui annota ces œuvres afin de les identifier correctement tant que la mémoire familiale était encore relativement fraîche⁵. Il utilisa les initiales de chacun des frères et dans le cas de Vincenzo rajouta un petit *v*, probable abréviation de *vecchio*, afin de le distinguer de Vincenzo di Pietro Dandini, peintre lui aussi⁶.

Les dessins de Vincenzo sont d'un style assez hétéroclite, l'artiste utilisant la pierre noire, la sanguine ou plus rarement la plume. On peut répertorier environ 90 dessins qui lui sont attribués, tour à tour influencés par l'école florentine, par Cortone ou d'un style plus personnel. Beaucoup sont d'une très belle qualité, notamment le groupe conservé au British Museum. L'étude centrale de notre feuille, tracée avec des hachures précises, un peu à la manière de certains dessins de Baccio del Bianco ou de Stefano della Bella, fait preuve d'un sens aigu de l'observation et du détail tandis que le petit croquis en bas à droite montre sa capacité à saisir la rapidité d'un mouvement, la fugacité d'une silhouette.



U.D.v.

5 ÉCOLE ROMAINE OU FLORENTINE

Première moitié du XVII^e siècle

Projet pour un décor de théâtre avec une perspective de ville

Plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts de gouache blanche, traces de pierre noire
405 x 520 mm (15 ¹⁵/₁₆ x 20 ¹/₂ in.)

Le silence règne encore dans cette cité qui évoque les villes idéales de la Renaissance. Il s'agit pourtant d'un projet pour un décor de théâtre : le lieu prend alors vie dans notre imaginaire, se remplissant de musique et de costumes.

De la place centrale dominée par une église à l'architecture caractéristique de la Rome du début du XVII^e siècle s'éloignent en perspective fuyante deux rues bordées de riches palais qui aboutissent d'un côté sur une porte monumentale, de l'autre sur un édifice circulaire. On aperçoit à travers le porche central de l'église une longue galerie d'ordre dorique à voûte plate adaptée pour les coulisses de la scène. La lumière provenant de la gauche, indiquée à l'aide de rehauts de blanc, laisse deviner plusieurs rues perpendiculaires augmentant ainsi l'effet de profondeur. Sert-elle à préciser le moment de la journée, doit-elle

changer d'axe au cour de la représentation, ou bien répond-elle à une préférence de mise en scène soulignée par Nicola Sabbattini dans son traité de 1638, dans lequel il indiquait que la lumière latérale était la plus favorable à agrandir l'espace scénique¹ ?

Il pourrait s'agir ici d'un décor destiné à une tragédie² ou bien à un opéra. Le *dramma musicale*, né à Florence au XVI^e siècle, fut particulièrement en vogue durant le pontificat d'Urbain VIII Barberini (1623-1644) et toujours prétexte à la création de scénographies spectaculaires. Les perspectives de villes étaient parmi les décors les plus courants. Cependant l'originalité du dessin réside dans le double point de fuite.

L'auteur de cette scénographie situe cette place publique inventée dans une ville qu'il recompose et réinvente, à mi-chemin entre Rome et Florence, ce qui pourrait suggérer que l'artiste est d'origine toscane. La vue est en effet imaginée depuis la Piazza del Popolo à Rome, avec la Via Ripetta sur la gauche, au fond de laquelle se trouve l'Arco di Portogallo (arc de triomphe antique détruit par Carlo Fontana en 1662), et la Via del Corso s'éloignant du côté droit. La rotonde que l'on aperçoit au fond – élément par ailleurs récurrent des scènes de théâtre – est un temple imaginaire inspiré du mausolée d'Auguste situé le long de la Via del Corso (et non pas dans son axe). Le mausolée, dont la partie supérieure était écroulée, avait été transformé au XVI^e siècle en jardin par la famille Soderini ; les propositions de reconstitution de l'époque diffèrent du dessin. Dans les rues latérales, la tour médiévale et les palais aux longs avant-toits sans corniche évoquent quant à eux l'iconographie de Florence.

L'église représentée au centre de la composition, située à l'emplacement où fut construit à la fin du XVII^e siècle Santa Maria dei Miracoli (aux côtés de sa jumelle Santa Maria in Montesanto), s'inspire de



Fig. 1 M. Greuter, *Second projet de la façade de Maderno pour Saint-Pierre*, 1613, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana



plusieurs édifices romains. La façade ressemble de toute évidence à celle de Carlo Maderno pour Saint-Pierre, qui avait gagné le concours lancé en 1606 par le pape Paul V visant à transformer le projet initial de Michel-Ange en basilique à plan en croix latine. À l'origine, le projet de Maderno ne prévoyait pas de tours campaniles mais le pape lui demanda en 1612 d'ajouter ces deux campaniles de part et d'autre de la loggia de la Bénédiction afin de rendre la façade plus large et proportionnée. Seul celui de gauche fut construit par le Bernin pour être finalement détruit dès 1646, au temps d'Innocent X et sur recommandation de Borromini pour des raisons de stabilité. La gravure de Matthäus Greuter (fig. 1), datée de 1613 et montrant le projet de façade avec l'ajout des tours campaniles, est à considérer comme repère *post quem* pour la datation du dessin ici présenté. La galerie centrale à voûte plate emportant le regard du spectateur vers le fond de la scène est, de son côté, une citation presque directe du portique de Michel-Ange au palais des conservateurs, place du Capitole.

Kira d'Albuquerque





6 ELISABETTA SIRANI

Bologne 1638 - 1665

Autoportrait avec un page

Plume et encre brune, lavis brun, sanguine, rehaut de sanguine, traits d'encadrement à la pierre noire

Inscription *Elizabeth Sirani by herself* sur le montage

287 x 210 mm (11 1/4 x 8 1/4 in.)

PROVENANCE

Thomas Dimsdale (1758 - 1823), Londres.

Le cas d'Elisabetta Sirani est intéressant. Malgré une mort précoce, qui l'a peut-être véritablement empêchée de développer un style pictural propre et abouti, elle devient très vite une légende vivante, adulée et visitée par tous, auréolée de gloire par son ami Carlo Cesare Malvasia, le fameux biographe des peintres bolonais. Comme le rapporte celui-ci, l'immense succès dû au charisme de la jeune Elisabetta est tout de suite exploité par sa famille. Les rapports qu'elle entretient avec son père, lui-même peintre, sont difficiles, et elle doit parfois dissimuler des commandes afin de pouvoir profiter de ses rétributions. Les visiteurs viennent nombreux admirer ce jeune prodige. Son talent, sa virtuosité, mais aussi sa beauté et sa vertu, brandis comme autant d'arguments commerciaux, rapportent de nombreuses commandes qui profitent à la famille Sirani. C'est dans ce contexte un peu particulier de l'admiration générale et un peu forcenée dont elle est

l'objet que se pose l'étude des autoportraits de la jeune femme, au nombre de quatre aujourd'hui, sans compter ce dessin qui reprend avec des différences et dans une technique un peu plus riche, la composition d'une feuille conservée à l'Ashmolean Museum. L'attribution à Sirani du dessin d'Oxford est ancienne et provient d'une inscription au dos. Elle a été approuvée par K. T. Parker, H. McAndrew et Nicholas Turner.

Ce dernier a d'ailleurs

retrouvé une provenance Gaburri qui confirme l'attribution traditionnelle¹. Le dessin d'Oxford est exécuté avec la technique rapide et spirituelle admirée et décrite par Malvasia : « Presa ben tosto la matita, e giu postone speditamente in duo' segni su carta bianca il pensiero, [...] intinto picciol pennello in acquarella d'inchiostrò, ne faceva apparire ben presto la spiritosa invenzione, che si poteva dire senza segni disegnata, ombrata, ed insieme lumeggiata tutto in un tempo². »

Sirani a une autre manière qui s'observe dans notre dessin, comme dans certains dessins du Louvre, où elle mélange un trait à la plume et encre avec du lavis et de la sanguine. Ses œuvres, comme *La Mort de Didon* (RF 42260) ou *Jésus chassant les marchands du Temple* (inv. 13628), semblent parfois ébaucher des compositions, destinées à être peintes par la suite.

La reprise du dessin et son étude plus précise à l'aide de la plume correspondent peut-être à la volonté de mettre au point la composition d'un autoportrait peint, d'une certaine envergure. La composition, la pose et les accessoires révèlent l'ambition à la fois personnelle et artistique de la jeune femme. Deux autoportraits peints sont connus, un troisième l'est par la gravure. Il est évident que l'image de la jeune artiste était un élément crucial dans la promotion de sa carrière, comme le démontre Angela Ghirardi dans son essai sur ce thème³. Déjà représentée en religieuse, en fille de peintre ou en allégorie même de la peinture, la voici ici en femme de la haute société, debout à l'entrée de la demeure familiale devenue palais, aidée par un page. Il ne fait aucun doute qu'elle se réfère aux grands portraits génois de Van Dyck. On en retrouve les accessoires clés : l'architecture, les rideaux, l'escalier, le page. Un peu à la manière d'Elena Grimaldi Cattaneo qui se tient devant d'imposantes colonnes et un escalier (Anton Van Dyck, National Gallery of Art de Washington), Elisabetta, aidée de son jeune page, se tourne vers les spectateurs et s'apprête avec une touchante ostentation à gravir les marches qui l'emmènent à l'intérieur de son palais imaginaire.



Fig 1 E. Sirani, *Autoportrait*, Oxford, Ashmolean Museum



7 NICOLAS DE PLATTEMONTAGNE

Paris 1631 - 1706

Étude pour un Roi Mage agenouillé

Pierre noire et blanche sur papier beige, filigrane fleur de lys dans un écusson surmonté d'une couronne
Inscrit *J.P. Rubens 1840* en bas à droite
210 x 407 mm (8 1/4 x 16 in.)

Nicolas de Platemontagne est le fils du peintre Matthieu Van Plattenberg et le neveu du graveur Jean Morin, et c'est naturellement auprès d'eux qu'il se forma. Il entra ensuite dans l'atelier de Philippe de Champaigne, dont il rencontra le neveu Jean-Baptiste, lui-même fraîchement arrivé des Flandres. L'amitié entre les deux jeunes artistes est immortalisée dans un célèbre double portrait peint à quatre mains, aujourd'hui au musée Boijmans van Beuningen, montrant les deux hommes ensemble dans un atelier. Sous l'égide de Champaigne et au sein de l'atmosphère familiale de son atelier, les jeunes artistes participèrent au cycle de *La vie de saint Benoît* dans l'appartement d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce, puis aux décors de l'appartement du Dauphin et à ceux des Tuileries. Tous deux s'éloignèrent progressive-



Fig. 1 N. de Platemontagne, *L'Adoration des Mages*, Quimper, musée des Beaux-Arts

ment de la manière du maître pour absorber, chacun à sa façon, l'influence de Charles Lebrun. Nicolas de Platemontagne est reçu à l'Académie Royale en 1665 et après la réalisation de son *May de Notre-Dame*, en 1666, *La Conversion du geôlier de saint Paul*, il reçoit de plus en plus de commandes d'établissements religieux de la ville, tandis que Jean-Baptiste de Champaigne s'illustre auprès des Bâtiments du Roi. Leurs dessins, sobres et construits, portent les marques de cette trajectoire commune – des origines flamandes à l'académisme parisien – et leurs mains ne sont pas toujours facilement distinguables.

Cette étude est exactement préparatoire à la figure d'un mage agenouillé dans *L'Adoration des Mages* du musée de Quimper, tableau découvert par Eric Pagliano dans les réserves du musée. Sans avoir vu le tableau, Frédérique Lanoë se prononce pour une datation tardive dans la carrière de l'artiste mais remarque à quel point il rappelle *L'Adoration des Mages* de Champaigne, conservée à Sceaux, notamment dans l'usage au premier plan du tableau de cette figure prosternée, les mains jointes devant l'Enfant¹. On la retrouve également dans un autre tableau de Platemontagne, *La conversion du geôlier de saint Paul* (Paris, collection privée), à l'envers et avec des différences, ce qui montre que Platemontagne s'approprie et décline tout au long de sa carrière des motifs sans doute appris dans l'atelier du maître.

Il existe une autre feuille en rapport avec ce tableau, préparatoire pour la Vierge et l'enfant, appartenant aujourd'hui à une collection privée². Dans notre dessin, comme dans tous ses dessins, Platemontagne compose de beaux drapés dont il rend l'aspect ample et moelleux par l'usage des rehauts de craie blanche et suggère, sous les larges plis, une anatomie parfaitement étudiée. On retrouve le calme, l'équilibre et la verticalité propre à sa facture, une façon un peu austère et épurée de rendre les formes.







Taille réelle / actual size

8 ANTOINE DIEU

Paris 1662 - 1727

Allégorie de la Foi catholique, tirée par les évangélistes Luc, Jean et Marc, écrasant les vices

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun

Signé *Ant. Dieu inv.* en bas à gauche

298 x 404 mm (11 ³/₄ x 15 ⁷/₈ in.)

Les dessins d'Antoine Dieu semblent tous, selon le mot de Pierre-Jean Mariette, « jetés dans le même moule ». Il est vrai qu'ils sont d'un style tellement homogène que même en l'absence de la signature qu'il appose habituellement au bas de ses œuvres, on ne peut manquer de le reconnaître. « Praticien et rien davantage », qui « avait coutume de donner à ses figures des proportions fort allongées » et « qui tenait une boutique de tableaux sur le Petit-Pont », Antoine Dieu ne jouit pas d'une grande renommée posthume et seul Pierre Rosenberg s'est intéressé à lui en tant que dessinateur¹. Et pourtant ses dessins ont le charme et la vivacité des œuvres des artistes de cette époque de transition, encore empreints, dans le choix de leurs sujets, de la solennité du règne vieillissant, mais tendant toujours



Fig. 1 A. Dieu, *Le Triomphe de la Foi*, Boston, collection Horvitz

vers une liberté de plus en plus rocaille. La précision presque caricaturale de son trait est animée par une expressivité exubérante.

Peu de peintures d'Antoine Dieu sont connues, mais elles sont bien documentées. Ce sont le plus souvent des sujets formels et académiques. On sait qu'il remporte le grand prix de 1686 avec *L'Entrée de Noé, de sa famille et des animaux dans l'arche*, une œuvre qui a aujourd'hui disparu. Entre 1700 et 1708, il est présent à Versailles et participe à plusieurs travaux, en compagnie de Nicolas Bertin. En 1710, il se voit commander *La naissance du duc de Bourgogne* (Versailles) puis *Le mariage du Duc de Bourgogne*, tous deux conservés à Versailles. Son morceau de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1722, *La Bataille d'Hannibal au lac Trasimeno* (Paris, musée du Louvre) présente, par l'agitation de sa composition pleine et ramassée, des similitudes certaines avec notre dessin. Celui-ci traite de manière détaillée un sujet que l'artiste a déjà abordé à plusieurs reprises, peut-être dans le but d'élaborer une composition destinée à être gravée. Une feuille à la sanguine et lavis de sanguine, qui figure aujourd'hui dans la collection Horvitz à Boston², ainsi qu'une autre à la plume et encre conservée au musée Pouchkine de Moscou, présentent, avec des différences et moins de détails, les mêmes éléments iconographiques. Dans les trois feuilles, un espace est laissé libre, destiné à contenir des inscriptions. Notre dessin est le plus abouti des trois et l'iconographie y est largement développée : sur un fond de bataille navale et terrestre, trois des Évangélistes dirigés par un ange tirent le chariot sur lequel est assise la Foi, qui tient un calice et qui écrase les vices, l'hérésie et l'idolâtrie. Il est certain que notre feuille, signée, est la plus ambitieuse. Il s'agit probablement d'un dessin de démonstration mais ce n'est peut-être pourtant pas la composition qui a été retenue pour le projet final, puisque c'est celle de la collection Horvitz qui porte



une mise au carreau. La comparaison des trois montre de manière intéressante l'élaboration de cette composition allégorique foisonnante et la manière dont l'artiste reprend certains groupes ou certains personnages d'une feuille à l'autre, en inversant parfois leur sens, ou en choisissant d'en abandonner d'autres. Un autre dessin, une allégorie de la Justice, réutilise les mêmes idées, montrant encore la manière de travailler par répertoire de formes et d'idées, peut-être acquise lors de sa participation, si brève fut-elle, au grand chantier de Versailles.





9 CHARLES-ANTOINE COYPEL

Paris 1694 - 1752

Etude pour une figure de Judas

Pierre noire, sanguine et estompe, mise au carreau à la pierre noire
327 x 142 mm (12 ⁷/₈ x 5 ⁵/₈ in.)

PROVENANCE

Nicos Dhikeos, Lyon (L. 3529).

Fils d'Antoine Coypel et petit-fils de Noël Coypel, Charles-Antoine fut formé par son père et devint comme lui, peintre du régent Philippe d'Orléans, puis académicien en 1715. En 1747, il fut nommé premier peintre du roi et directeur de l'Académie. Il devint aussi l'un des peintres favoris de la reine Marie Leszczyńska, pour laquelle il peignit des scènes de l'histoire sacrée dont elle appréciait la douceur et la forte religiosité.

Tout dans ce dessin rappelle les études de personnages de Charles-Antoine Coypel. La physionomie, le regard, l'importance des drapés, l'usage de la pierre noire allié à la fine coloration des joues à la sanguine - une habitude que l'on observe sur de nombreux dessins, notamment dans la collection Horvitz¹, et qui s'observe aussi sur ses personnages peints - sont autant de caractéristiques propres à la manière graphique de l'artiste.

La figure est comparable à celles qui se trouvent placées debout, sur le côté des compositions un peu théâtrales du peintre, parmi lesquelles par exemple, le personnage de Joseph dans *Joseph et la femme de Putiphar* (1737, marché de l'art). La disposition des pieds est également typique : l'artiste, auteur dramatique à ses heures de liberté, aimait camper ses personnages comme des acteurs sur le point de

déclamer. Son penchant pour le théâtre comme pour l'héritage académique de l'expression des passions explique sa recherche d'expressions adéquates et un peu emphatiques.

Malgré la mise au carreau, nous n'avons retrouvé le personnage dans aucune composition peinte de l'artiste. Il s'agit vraisemblablement du personnage de Judas : il tient une bourse et son expression est celle d'un homme frappé par la conscience de sa faute. C'est ainsi qu'il est généralement représenté dans la scène de l'arrestation au Jardin des Oliviers ou parfois dans celle du Christ au Jardin des Oliviers, si les artistes décident de réunir les deux épisodes en une seule représentation. Coypel a réalisé pour le petit appartement de Marie Leszczyńska un *Christ au Jardin des Oliviers*, avec son probable pendant *Sainte Thaïs dans sa cellule*. Les deux tableaux ont aujourd'hui disparu et on ne connaît pas de dessin préparatoire². On peut imaginer qu'il s'agit d'une figure pour ce tableau, Judas arrivant devant les soldats romains et levant les yeux vers le Christ en prière sur le Mont des Oliviers. La dimension du tableau étant approximativement de 105 cm par 73, cette figure d'environ 30 cm est bien à l'échelle. Cette hypothèse ne peut hélas être confirmée avec certitude en l'absence de toute image relative au tableau.



10 NICCOLÒ RICCIOLINI

Rome 1687 - 1772

La vestale Claudia Quinta tirant le bateau apportant la statue de Cybèle avec sa ceinture pour prouver son innocence

Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, traits d'encadrement à la plume et encre brune

Inscrit *Ricciolini*. £ 4 10r au verso

375 x 516 mm (14 ⁶/₈ x 20 ⁵/₁₆ in.)

Peintre d'origine romaine, Niccolò Ricciolini est le fils du peintre Michelangelo Ricciolini, lui-même élève de Carlo Maratta. Restant dans le clan marattesque, Niccolò épousa la nièce de Francesco Trevisani et leur fils, Michelangelo Maria Ricciolini, devint peintre à son tour. C'est au sein de la prestigieuse Accademia di San Luca que Niccolò fit carrière, remportant d'abord trois concours de dessin vers 1702 – 1703, nommé *Virtuoso* en 1718, devenant enfin Académicien en 1721. Il travailla pour Saint-Pierre de Rome ainsi que pour les plus grandes familles de la région, les Barberini, les Albani, les Orsini, les Colonna. Tout cela fait de lui un représentant parfait du *settecento* romain, ce que démontrent aussi son style, ses compositions qui allient l'architecture antique à un dynamisme interne, ainsi que son amour pour les sujets rares et savants. Son œuvre, encore un peu clairsemée, a été étudiée par Maria Barbara Guerrieri Borsoi, qui a consacré plusieurs articles au père et au fils¹ et, après elle, par Francesco Grisolia.

L'étude de ses dessins montre l'évolution de son style. Le dessin du Metropolitan Museum, *La Vierge apparaissant à saint Bernard de Clairvaux* (préparatoire à un

retable de 1751 *in situ* à Santissimo Nome di Maria, Rome) par exemple, est encore très marqué par la leçon marattesque tandis que notre feuille, au style plus aigu et plus rapide, plus typique de l'artiste aussi, date certainement des années 1760.

On peut rapprocher cette *Vestale* d'une autre œuvre, *La Vestale Tuccia prouvant son innocence* (fig. 1)². La complémentarité des sujets, la taille similaire des feuilles, la similitude de style et les traits d'encadrement à la plume en font probablement une paire, à moins qu'elles n'appartiennent toutes deux à une série plus vaste sur les Vestales. Ces prêtresses romaines responsables du feu sacré étaient en effet soumises à un strict régime de vie et souvent tenues pour responsables des maux qui frappaient la cité. Elles étaient alors punies et enterrées vivantes mais elles avaient parfois la possibilité de démontrer leur innocence par des accomplissements tenant du miracle : ainsi Tuccia portant de l'eau dans une passoire, ou Claudia dégageant de la vase du Tibre le bateau qui transportait la statue de Cybèle, en le tirant par sa seule ceinture. Le haut degré d'achèvement graphique, le traitement sophistiqué de l'iconographie et l'importance des dimensions prouvent que ces deux feuilles sont conçues non comme des études préparatoires, mais comme des œuvres en soi, destinées au commerce. Dans notre dessin, l'artiste utilise ses ingrédients habituels : composition en frise sur fond d'architecture, alignement des personnages, trait un peu sec, saccadé par endroit. Ricciolini est comme toujours excessivement démonstratif, illustrant ses sujets avec de nombreux détails. On observe ainsi à gauche l'allégorie du Tibre et de ses affluents, et celle de Rémus et Romulus avec la Louve nourricière. Il est cependant ici animé par un souffle particulier, celui du navire dont la présence ronde et abondante apporte un élément extrêmement décoratif qui vient briser le système parfois un peu répétitif de l'artiste.



Fig. 1 N. Ricciolini, *La Vestale Tuccia prouvant son innocence*, marché de l'art







11 GIULIA LAMA

Venise 1681 - 1747

Tête d'homme barbu tournée vers la gauche

Pierre noire, estompe, rehauts de craie blanche sur deux feuilles de papier assemblées, filigrane trois croisants de lune

316 x 239 mm (12³/₁₆ x 9¹/₈ in.)

Les éléments les plus importants de la biographie de Giulia sont cachés dans quelques lignes d'une lettre de mars 1728 envoyée par l'abbé Conti à Madame de Caylus : « Je viens de découvrir ici une femme qui peint mieux que Rosalba pour ce qui regarde les grandes compositions ; j'ai été charmé d'un de ses ouvrages en miniature [...] ; cette femme excelle autant dans cet art que dans la peinture et je trouve dans ses poésies tout le tour du vers de Pétrarque ; elle s'appelle Giulia Lama : elle a étudié dans sa jeunesse les mathématiques sous le célèbre p. Maffei ; la pauvre fille est persécutée par les peintres : mais sa vertu triomphe de ses ennemis. Il est vrai qu'elle a autant de laideur que d'esprit mais elle parle avec grâce et finesse, ainsi qu'on lui pardonne aisément son visage¹ ». D'abord élève de son père Agostino Lama, peintre d'histoire, de bataille et de paysage, elle s'essaye probablement à l'art du portrait auprès de son parrain, le peintre Niccolò Cassana, comme l'atteste celui de Pietro Grimani qu'elle a dessiné et qui fut gravé en 1719 par Antonio Zanchi. Cette œuvre est la première qui soit documentée, c'est aussi la seule dans le genre du portrait, à l'exception bien sûr de *l'Autoportrait* conservé aux Offices, dont le sombre réalisme diffère totalement des solutions retenues par Giovanni Battista Piazzetta dans sa version très inspirée du *Portrait de Giulia Lama*¹.

On est bien renseigné sur l'activité picturale de Lama. Plusieurs de ses œuvres figurent dans des collections publiques ; certains dessins ont pu leur être associés parmi les 200 feuilles appartenant à la collection des sculpteurs Fantoni di Rovetta (Bergame)². Il existe

aussi quelques peintures dans des collections privées ; leur attribution est tout aussi certaine, et peut être prouvée autant par la correspondance de style que par l'existence de nombreuses études graphiques préparatoires, souvent auparavant et indépendamment déjà attribuées à Lama.

La tête d'homme publiée ici, par l'impétuosité de son écriture et le *pathos* forcené du choix morphologique, montre de grandes ressemblances avec de nombreuses études de têtes présentes dans la collection Fantoni, parmi lesquelles la *Tête d'homme de profil* (MF 475), préparatoire pour la *Madone et les saints* de l'église de Santa Maria Formosa à Venise, la *Tête d'homme relevée vers le haut* (MF 487), préparatoire pour la *Crucifixion* de l'église de San Vitale de Venise, et encore, parmi beaucoup d'autres, la *Divinité fluviale* (MF 540) et la *Tête de vieillard encapuchonnée* (MF 478).

Tout aussi probante est la confrontation de notre dessin avec la tête de l'évêque situé en bas à droite dans *La Vierge apparaissant au saint Evêque, fondateur de l'église, en présence de saint Marc et de Venise*, à Santa Maria Formosa³. La morphologie est si proche que le dessin peut être considéré comme préparatoire. Une confirmation supplémentaire est offerte par la confrontation du dessin avec la tête de saint François de Paule dans *La Vierge à l'enfant*, de l'église de San Francesco à Sebenico, qui utilise le même modèle de visage, mais en sens inverse.

Ugo Ruggieri



12 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Venise 1696 - Madrid 1770

Académie d'homme assis

Pierre noire, sanguine, rehauts de craie blanche, filigrane trois étoiles dans des armoiries surmontées d'une fleur de lys

420 x 294 mm (16 ½ x 11 ½ in.)

Ce dessin appartient à une série d'académies d'après des modèles masculins, qui documentent l'activité graphique du jeune Tiepolo, à une époque où il décida de quitter l'atelier de son premier maître Gregorio Lazzarini tant il « différait de sa manière diligente » ; « plein d'esprit et de feu, il en avait adopté une rapide et résolue », explique Vincenzo da Canal¹.

La feuille – peut-être inspirée des Maures de la fontaine de Pietro Tacca à Livourne, par l'intermédiaire d'une sculpture dérivée ou d'une gravure – est comparable par sa morphologie et son style à celle de *L'Ecole du Nu* (fig. 1) qui figure aujourd'hui dans une collection privée de Londres. Elle fut publiée alors qu'elle était encore dans la collection Rasini de Milan, attribuée à Marco Pitteri par Antonio Morassi², qui la rendit à Tiepolo mais qui pensait qu'elle représentait l'Académie

de Lazzarini. La scène est aujourd'hui, avec peut-être plus de justesse, identifiée comme étant l'Académie du jeune Tiepolo.³

À cette activité, illustrée par le dessin de la collection Rasini, se rapportent encore quelques feuilles, d'une teneur formelle similaire, parmi lesquelles il faut surtout citer *l'Académie d'homme debout à la massue des Offices* (7084 S), œuvre que j'ai moi-même rendue à Tiepolo, corrigeant une ancienne attribution à Piazzetta⁴, *l'Académie d'homme avec une couronne de laurier* dans une collection privée de Zurich, signalée par Morassi⁵, et enfin *l'Académie d'homme assis* de la Staatgalerie de Stuttgart, signée, elle aussi unanimement considérée comme une des premières œuvres de Tiepolo⁶.

On peut noter en outre des analogies stylistiques entre cette feuille et d'autres académies masculines, telles que *l'Académie d'homme au serpent* de la collection Fantoni di Rovetta⁷. Le traitement général du clair-obscur en pointillé est ainsi particulièrement caractéristique et peut être observé sur de nombreuses feuilles provenant d'un album démembré que j'ai reconstitué⁸, conservées à l'Accademia Carrara di Bergamo et au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.).

La graphie anguleuse, presque effritée, du drapé qui couvre les jambes du jeune modèle et qui plus généralement en définit l'anatomie, est assez différente des académies citées ci-dessus, surtout par la technique inhabituelle des *trois crayons*. Elle trouve en réalité de nombreux échos dans les formules stylistiques développées par Tiepolo dans quelques dessins à la plume que j'ai réunis autour d'une *Annonciation* du Museo Civico di Bassano, qui démontrent aussi l'influence de Francesco Solimena sur l'artiste vénitien, et témoignent d'une tentative d'experimentalisme culturel insolite⁹.

À ce groupe appartient encore l'étude pour une *Sainte Famille adorée par saint Sébastien et saint François*, dans une collection privée, publiée par Julien Stock¹⁰.

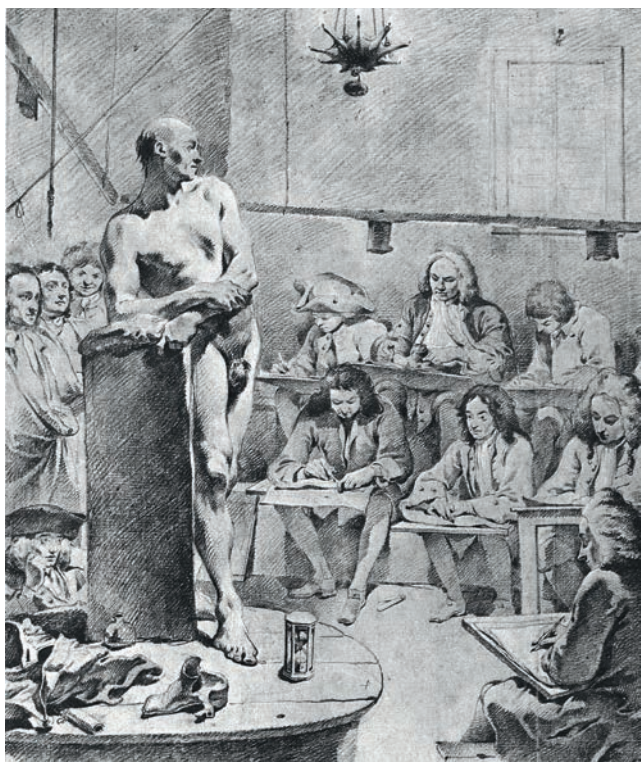


Fig. 1 G.B. Tiepolo, *L'Ecole du Nu*, Londres, collection privée



La figure de saint Sébastien présente des solutions formelles tout à fait comparables à celles de cette *Académie d'homme*, ne serait-ce que par la diversité de la technique graphique adoptée.

Quoi qu'il en soit, la relation cruciale à établir est celle de Tiepolo avec Giovan Battista Piazzetta – dont le nom est inscrit par une main ancienne sur les feuilles du Fogg Museum de Cambridge appartenant à l'album précédemment cité¹¹ et auquel était aussi attribuée l'*Académie d'homme à la massue* des Offices. Le style du jeune Tiepolo se rapproche en effet de celui de Piazzetta par des propositions d'un expressionnisme accentué, mais fait aussi apparaître une manière plus personnelle, nourrie également des expérimentations de Federico Bencovich. Les deux artistes entretenaient alors un rapport d'échange artistique réciproquement bénéfique¹².

Il faudrait plus d'éléments factuels pour pouvoir dater le dessin avec précision, mais on peut cependant, par comparaison stylistique, le rapprocher des apôtres et des prophètes peints vers 1715 dans les pendentifs de l'église de l'Ospedaletto de Venise ainsi que de certaines œuvres légèrement postérieures.

Ugo Ruggieri





13 FRANCESCO ZUCCARELLI

Pitigliano 1702 - Florence 1788

Paysage avec une jeune femme assise sur un cheval, accompagnée d'un berger

Pinceau et lavis gris, plume et encre noire, aquarelle
246 x 367 mm (9 ¹¹/₁₆ x 14 ⁷/₁₆ in.)

« Homme singulier¹ », Zuccarelli fut un peintre et dessinateur talentueux, très apprécié de ses contemporains qui collectionnaient abondamment ses paysages poétiques. Après sa formation toscane auprès de Paolo Anesi, il passe plusieurs années à Rome dans l'atelier de Giovanni Morandi. Dans la Cité Eternelle, il découvre le paysage classique à travers les maîtres anciens, Claude et Poussin, mais aussi ses contemporains comme Locatelli et Van Bloemen. Après un bref retour à Florence, il s'installe à Venise où il se fait connaître principalement grâce au comte Algarotti qui possédait 36 tableaux de lui. Il gagne l'estime de collectionneurs importants et rencontre le consul Joseph Smith qui l'introduit dans le milieu anglais, très présent à Venise. C'est peut-être sur ses conseils qu'il s'installa à Londres, une première fois de 1752 à 1762 puis de 1765 à 1771. Là-bas, sa carrière connaît un essor considérable, il travaille pour de nombreux amateurs et fait partie des fondateurs de la Royal Academy. De retour en Italie, il reçoit des commandes de prestigieux collectionneurs tels que l'Electeur de Saxe et le roi de Prusse.

Zuccarelli dessine le paysage aussi abondamment qu'il le peint. Sa technique riche, souvent nourrie de forts rehauts de gouache blanche, donne à ses dessins la qualité de petites peintures. Sa vision de la nature est encore plus idéalisée, plus idyllique que celle de ses contemporains vénitiens Marco Ricci et Giuseppe Zaïs. À la différence de Canaletto, *vedutiste* plus analytique, il s'efforce de retranscrire la sensation de l'air et fait baigner ses paysages et leurs personnages dans une même atmosphère. Ses scènes, de poésie arcaïenne, sont toujours pleines d'une grâce pastorale et sereine.

On peut rapprocher ce dessin d'un tableau publié dans

le catalogue raisonné de l'artiste et conservé dans une collection privée². La composition en est très proche en dépit des différences de motifs : un berger suivi d'un chien précède une jeune femme en amazone sur un cheval, un panier au bras. Dans notre dessin, c'est le berger qui porte le panier et il est suivi de chèvres. Mais l'idée générale est la même. On peut aussi le comparer aux tableaux « à la turque » produits par l'artiste, parmi lesquels le *Pèlerinage à la Mecque*, ou les trois *Paysages avec des figures à la turque* dans des collections privées³. En effet, les costumes des personnages de notre dessin ont un caractère pittoresque, assez oriental, surtout la jeune femme enturbannée qui rappelle tout à fait les femmes turques des tableaux cités. L'homme a un costume plus ordinaire, qui évoque celui des bergers de la Turquie ou du Caucase en général : un chapeau de fourrure, une longue tunique solidement ceinturée et des bottes. On remarque aussi l'inhabituelle taille des personnages, qui forment ici, plus que le paysage, le véritable motif de la scène, comme c'est justement le cas dans ses tableaux inspirés de la mode « à la turque ». Cette singularité rappelle que Zuccarelli, bien que très connu comme peintre de paysage, a d'abord commencé sa carrière comme peintre d'histoire et s'est toujours intéressé à la représentation humaine.

Francesco Maria Tassi, dans son ouvrage de 1793 sur les peintres de Bergame, écrit d'ailleurs qu'il peignait dans ses paysages « les plus gracieux personnages, de telle sorte que dans ce genre il avait dépassé non seulement ses contemporains mais pouvait aussi rivaliser avec les peintres anciens les plus fameux, pas un n'ayant su jusqu'à aujourd'hui unir au raffinement et à la douce harmonie du paysage des personnages plus gracieux et colorés avec tant de naturel⁴».



14 CARLE VAN LOO

Nice 1705 - Paris 1765

Sara présente Agar à Abraham

Huile sur papier marouflé sur toile
290 x 323 mm (11 ⁷/₁₆ x 12 ³/₄ in.)

Cette esquisse sur papier inédite peut être mise en rapport avec le tableau du même sujet de Carle Van Loo, que Marie-Catherine Sahut date des années 1730 dans son catalogue des œuvres de l'artiste¹. La toile, qui mesure 63 x 80 cm, a été gravée par Desplace et son historique est connu : peinte pour Fagon, elle appartient ensuite au comte de Vaudreuil, puis au marquis de Montesquiou. Elle apparaît dans une vente Lebrun où elle fut achetée par un anglais, Henry Walton, ce qui explique sa réapparition à Londres dans une vente Christie's du 13 décembre 1884, puis pour la dernière fois en 1975. Sa localisation est aujourd'hui inconnue.

Le sujet est classique : Abraham et Sara ne pouvaient avoir d'enfant, aussi décidèrent-ils d'unir Abraham à Agar, afin de donner à celui-ci un descendant. La composition des deux œuvres est proche malgré quelques différences, mais le sujet est traité de façon un peu plus traditionnelle dans le tableau. On y voit Abraham assis, désignant le lit à la jeune servante dont il a pris la main et qui s'avance, encouragée par le bras protecteur de Sara. Elle paraît modeste mais confiante et sûre d'elle. Dans notre esquisse au contraire, Van Loo accentue la différence de taille entre Agar et les deux autres protagonistes, soulignant ainsi la beauté mais aussi la fragilité de la servante. Elle a presque l'air d'une enfant timide entre ses deux parents ; son ravissant profil, la rougeur de ses joues et sa poitrine dévoilée ne laissent cependant aucune ambiguïté sur la suite des événements. Sara, habituellement présentée comme une femme âgée, semble ici relativement jeune et vigoureuse, encore belle, et son attitude envers Agar est protectrice, presque maternelle. L'attitude d'Abraham est posée et rassurante ; l'acte qui sera accompli est un acte de devoir et non de concupiscence. En cela, Van

Loo respecte le texte sacré, n'apportant à la scène aucun érotisme superflu. La beauté de la facture et l'élégance de la composition sont à souligner. Les traits sont amples et généreux, esquissés, mais définissent parfaitement les personnages. Des petites courbes, d'esprit encore rocaille, viennent animer la composition et distribuer la lumière d'une façon qui rappelle celle de Charles Natoire. L'attention portée aux costumes et aux accessoires reflète la volonté de représenter avec véracité l'histoire ancienne. Les turbans, la barbe, les habits ont été étudiés pour convenir à la représentation de la scène. Ils sont aussi ce qui donne à l'esquisse cette atmosphère particulièrement raffinée et élégante.

Le caractère esquissé de l'œuvre peut sembler inhabituel dans le contexte de la peinture française des années 1730. Cela n'est en effet pas si fréquent et c'est surtout pendant les années 1750 que l'on verra se multiplier les œuvres traitées en esquisse. On peut citer par exemple un tableau en camaïeu brun, toujours de Van Loo, longtemps passé pour représenter Tobie mais qui représente encore Abraham et Agar². Au premier plan, Agar déchausse Abraham tandis que dans le fond Sara prépare le lit. Une fois encore, la scène est pleine de retenue et le sujet abordé avec pudeur et sérieux. Cette composition est signée, ce qui laisse penser que bien qu'elle soit traitée à la manière d'une esquisse, elle est conçue en tant qu'œuvre définitive. Notre esquisse, qui l'est au sens propre, n'est pas tout à fait aussi synthétique et conserve des coquetteries de style qui trahissent une date antérieure, mais elle contient déjà en germe, dans cette force de facture et dans la sobriété de son atmosphère, la capacité qu'aura Carle Van Loo à anticiper Gabriel Doyen et Jean-Baptiste Deshayes dans l'émergence d'une peinture plus classique et plus vigoureuse à partir des années 1760.



15 AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN

Paris 1736 - 1807

Portrait d'Augustin de Saint-Aubin par lui-même

Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris et brun
Signé et daté *aug. de St aubin del 1764.* en bas à droite
195 x 146 mm (7 ¹¹/₁₆ x 5 ³/₄ in.)

GRAVÉ

Par Jules de Goncourt en 1859.

PROVENANCE

Augustin de Saint-Aubin qui l'offre à son éditeur Antoine-Augustin Renouard (1765-1853), Paris ; sa vente 20 novembre – 23 décembre 1854, partie du lot 629 (100 francs) ; acquis par Edmond et Jules de Goncourt, Paris ; leur vente 17 février 1897, lot 288 (15 100 francs, illustré) ; acquis par de Kerjégu ; Marquis de la Ferronnays, Paris, 1925, par descendance à Marquise de la Ferronnays, Paris, 1933 ; Vente MM. De X., Paris, Galerie Charpentier, 3-4 juin 1958, lot 51 (pl. I).

EXPOSITION

Paris, salle Martinet, 26 boulevard des Italiens, *Tableaux et dessins de l'école française, principalement du XVIII^e siècle, tirés de collections d'amateurs*, 1860, no. 287 ; Paris, École des Beaux-Arts, *Dessins de maîtres anciens*, 1879, no. 607 ; Paris, Hôtel Jean Charpentier, *Exposition des Saint-Aubin*, 1925, no. 152, pl. III ; Paris, *Exposition Goncourt*, organisée par la Gazette des Beaux-Arts, pour le 75^e anniversaire de la fondation de la Gazette des Beaux-Arts, 140 faubourg Saint-Honoré, 1933, no. 251.

BIBLIOGRAPHIE

Edmond et Jules de Goncourt, « Petits maîtres français du dix-huitième siècle. Les Saint-Aubin », *L'Artiste*, 18 et 25 octobre 1857, p. 118, col. 2 et n° 1 ; Edmond et Jules de Goncourt, *Les Saint-Aubin, étude contenant quatre portraits inédits gravés à l'eau-forte*, Paris, Dentu, 1859, p. 14-15 et n° 1 face p. titre, planche gravée par Jules de Goncourt ; Edmond et Jules de Goncourt, *Notules, additions, errata, livraison contenant quatre œuvres-fortes*, Paris, Dentu, 1875, p. III ; Philippe Burty, *Eaux-fortes de Jules de Goncourt, notices et catalogue de ...*, Paris, 1876, p. 2, n° 2 ; Emmanuel Bocher, *Les gravures françaises au XVIII^e siècle ...*, Paris, 1875-1882, V, p. 112,

n° 352 ; Philippe de Chennevières, « Les dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, p. 211 ; Philippe de Chennevières, *Les dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879*, Paris, 1880, p. 118 ; Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, Paris, 1880-82, I, p. 389, 390 et n° 1, 466, illustré p. 378 et II, p. 467 ; Edmond et Jules de Goncourt, « Augustin de Saint-Aubin », *L'Artiste*, janvier 1881, p. 60 et 61 ; Edmond et Jules de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, 1881, I, p. 154 ; Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIII^e siècle*, Paris, Charpentier, 1881-82, II, p. 145, 146-47 (n° 1), 249 ; *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, T. 1, 17 février 1859 ; Adrien Moureau, *Les Saint-Aubin*, Paris, 1894, p. 82 et 86 ; Dr. P. E. Koehler, *Edmund und Jules de Goncourt, die Begründer des Impressionismus*, Leipzig, 1912, p. 251-52, illustré p. 131 ; Roger Marx, « Les Goncourt et l'art », *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914, p. 18 ; Emile Dacier dans *L'Illustration*, no. 4284, 11 avril 1925, illustré p. 340 ; Camille Gronkowski, « L'exposition des Saint-Aubin », R.A.F., avril 1925, illustré p. 177 ; W. de Grüneisen, *Bibliothèque d'art et d'archéologie...*, 1930, p. 321 ; Georges Lecomte, « Les Goncourt collectionneurs », *L'Illustration*, n° 4735, 2 décembre 1933, n.p., illustré ; Elisabeth Launay, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, Arthena, 1991, pp. 432-33, no. 276, illustré p. 432.

Il est traditionnellement admis que cette œuvre, représentation subtile et intimiste d'un artiste en train de dessiner, est un autoportrait d'Augustin de Saint-Aubin. Le dessin, très connu depuis son acquisition par les Goncourt, a été publié et exposé de nombreuses fois jusqu'à sa disparition pendant plusieurs dizaines d'années. Sa réapparition est l'occasion de rappeler son importance et celle de son auteur.



Taille réelle / actual size

En premier lieu, on ne peut évoquer Augustin de Saint-Aubin sans aborder son entourage familial. Ce graveur et dessinateur, fils du brodeur du Roi Gabriel-Germain de Saint-Aubin, était l'avant-dernier d'une fratrie de sept enfants. Tous dessinaient et la plupart se consacrèrent à des métiers artistiques. Charles Germain (1721-1786), le fils aîné, prit la succession de son père et devint brodeur à son tour. Il aimait écrire et publia quelques ouvrages techniques : *L'Art du brodeur*, *le Livre de caricatures tant bonnes que mauvaises*, *le Recueil des Plantes*. C'est aussi grâce à lui que l'on dispose aujourd'hui de précieuses indications biographiques et d'intéressantes descriptions psychologiques des membres de la famille. Le deuxième enfant, Gabriel ou Gabriel Jacques (1724-1780) est aujourd'hui le plus célèbre. Dessinateur insatiable, il produisit des centaines de dessins et gravures, annotations intimes, vues de Paris, croquis de lieux, d'évènements etc., qui en font le témoin artistique le plus intéressant du Paris de cette époque. Catherine Louise (1727 – 1805) s'occupa des enfants de Charles Germain. Louis Michel (1731 – 1779) devint peintre de porcelaine à Sèvres. Athanase (1734-1783) fut comédien. Augustin est l'avant-dernier, après lui vient Agathe (1739 – 1764), qui était « contrefaite ». *Le Livre des Saint-Aubin*, un carnet conservé au Louvre qui rassemble plusieurs dessins des différents membres de la famille ainsi que des notes de Charles Germain, contient des dessins d'Agathe et de Catherine-Louise. Si elles ne possèdent pas tout le talent de leurs frères, leurs œuvres sont néanmoins pleines de charme. On y trouve aussi des dessins réalisés par la fille de Charles Germain, Françoise dite Marie, ainsi que par Louise-Nicole Godeau, la femme d'Augustin. Le dessin est donc une activité habituelle au sein de cette famille originale et attachante et cette feuille en est le plus gracieux témoignage.

Des frères Saint-Aubin, Augustin est celui qui en son temps connut le plus de succès, par son activité de graveur et de dessinateur de vignettes illustratives pour le théâtre et l'édition, etc. Il fut aussi un bon portraitiste, gravé par Charles-Nicolas Cochin. Paradoxalement, c'est sur lui qu'on en sait le moins ; Charles Germain, biographe et chroniqueur de la famille, notoirement proche de Gabriel, reste avare de renseignements à son propos.

Ce dessin est depuis toujours considéré comme un autoportrait. Les Goncourt tenaient cette information, ainsi que le dessin lui-même, d'Antoine-Augustin Renouard,



libraire et éditeur qui fit illustrer plusieurs de ses publications par Augustin de Saint-Aubin. Le portrait plaisait tant aux Goncourt, que Jules le grava (fig. 1), première gravure qui lui causa « une émotion véritable¹ ». La feuille est signée et datée de 1764. Augustin a alors 28 ans, il va se marier et il est déjà un graveur accompli. L'artiste représenté semble pourtant très jeune, à tel point qu'on est en droit de se demander s'il s'agit bien d'un homme de 28 ans. Outre l'existence d'une étude préparatoire à la mine de plomb, annotée *Saint-Aubin dessiné par lui-même*², on peut citer les Goncourt, qui ont particulièrement aimé ce dessin et qui ne semblent pas surpris de cette apparence juvénile³ :

« Il était heureux, Augustin. Cet homme de travail était un très joli garçon, une de ces aimables figures d'hommes auxquelles la poudre donnait alors je ne sais quoi de brillant, de piquant, de féminin, de mutin et de tendrement voluptueux ; si joli garçon que cela l'aida beaucoup à devenir le mari d'une très jolie femme. Vieux, Augustin donna à son ami Renouard le dessin de sa coquette petite personne, fait en 1764. [...]. Il a vingt-huit ans. Mais qui les lui donnerait ? Il a si jeune air sous cet accommodage du matin, sous sa perruque poudrée, aux cheveux retroussés comme un chignon de femme. Un peu de bistre, quelques coups de plume, et c'est lui, assis sur une chaise, les pieds sur un barreau, les genoux remontés, un carton sur les genoux, la main droite en l'air, armé du porte-crayon qui mesure, l'œil



Fig. 1 J. de Goncourt, *Portrait d'Augustin de Saint-Aubin par lui-même*, eau-forte

devant lui et allant du porte-crayon au modèle. L'œil, plein d'une flamme ! et le gentil petit nez retroussé, et la petite bouche, et le rond petit menton d'enfant ! Quelle amoureuse tête ! avec laquelle tout s'harmonise, et la cravate négligée et roulée, et l'habit en désordre, et le fond d'où elle se détache : ce coin de mythologie friponne, cachée à demi sous un bout de toile, qui semble l'horizon des idées du peintre un peu libre du *Premier Occupant*. Ce portrait dit tout, et il dit encore pourquoi mademoiselle Louise-Nicole Godeau s'est mariée. »

D'après tous les portraits que l'on connaît des membres de cette famille qui aime se représenter, on voit que la vraisemblance de l'âge n'est jamais tout à fait un but en soi. Sur son autoportrait de 1750, Gabriel a 26 ans mais il pourrait n'en avoir que 18. Assise sur une chaise, représentée de trois-quarts, Agathe est portraiturée par son frère Augustin en 1763 ; elle a donc 24 ans mais peut aussi bien en paraître 16. L'âge n'est pas leur propos. Mais surtout, s'ajoute ici à la volonté de faire un autoportrait, celle de faire référence à une iconographie préexistante dans son milieu artistique immédiat, celle du « jeune peintre ». Ceci explique d'ailleurs l'utilisation du profil, peu courant pour un autoportrait. En effet, on ne peut s'empêcher de remarquer dans cet autoportrait d'Augustin la réminiscence du jeune artiste absorbé par l'étude de son modèle dans *L'Académie particu-*

lière, œuvre intimiste et poétique réalisée par Gabriel en 1755. Tous deux sont très jeunes, assis de profil, en plein travail, à côté d'une toile posée sur un chevalet. Qu'Augustin se soit inspiré de son frère est bien naturel ; avant de rentrer chez Fessard en 1755 pour y apprendre la gravure, c'est auprès de lui qu'il s'était formé au dessin. Les compositions de son frère, qu'il a beaucoup étudiées et copiées⁴ ont été primordiales dans sa formation. Par ailleurs, si l'on sait qu'en 1776, Gabriel reprit la composition de *L'Académie particulière*, dans un dessin avec, comme le remarque Perrin Stein, le mobilier remis au goût du jour⁵ et le peintre légèrement vieilli, on comprend l'importance de l'œuvre pour l'artiste et sa famille. Colin Bailey a évoqué à son propos *Le Peintre de paysage* peint autour de 1733 par l'ancien maître de Gabriel, François Boucher⁶, qui représente un peintre à peine sorti de l'enfance dans un atelier désordonné. On peut établir une sorte de filiation entre ces œuvres. À une époque où les peintres aiment se représenter en gentilshommes, rares sont les représentations d'artistes au travail et la représentation par François Boucher d'un peintre dépenaillé, dans un atelier désordonné, avait quelque chose de symbolique et de profondément humoristique. Notre dessin, au-delà de la fenêtre qu'il ouvre sur le monde des Saint-Aubin, montre Augustin au travail, presque à la manière d'une photographie et peut être rapproché lui aussi du lignage de la représentation du « jeune peintre » ; l'autoportrait d'Augustin en train de dessiner mais néanmoins coiffé et habillé avec soin, est une réponse élégante et spirituelle aux œuvres de ses aînés.

On retrouve ici la technique habituelle des Saint-Aubin, qui mélangent la pierre noire et la plume associée à l'encre brune. Malgré la joliesse et la grâce de tous ses dessins, cette feuille compte cependant sans conteste parmi les plus belles œuvres d'Augustin. Il faut observer à la loupe la finesse du visage, son modelé raffiné, la petite boucle des narines, la finesse des yeux et de la bouche ; toutes ces caractéristiques concourent à former une expression extrêmement subtile. Peu de feuilles dans le *Livre des Saint-Aubin* parviennent à conjuguer à un tel point une exécution digne de l'art de la miniature et une telle présence physique du modèle. La jeunesse, la finesse, la légèreté qui semblent émaner de cette petite scène sont profondément représentatives de l'atmosphère gaie et spirituelle du dix-huitième siècle et de son idéal de vie si caractéristique, qui mêle joyeusement le raffinement des intérieurs et des habillements à la pratique quotidienne et presque désinvolte des beaux-arts.

16 SIMON JULIEN, DIT SIMON DE TOULON

Toulon 1735 - Paris 1800

L'arrivée de Cléopâtre devant Marc Antoine

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc
Signé et daté *Sim. Julien. Tol. 1776* en bas à droite
270 x 410 mm (10 1/2 x 16 1/8 in.)

EXPOSITION

Paris, Salon de 1787, n° 187, « *Cléopâtre, Reine d'Égypte, vient trouver Marc Antoine, dessin* ».

Simon Julien est un artiste dont on connaît le visage puisque son autoportrait est conservé au musée d'Art de Toulon. Paradoxalement, on lui attribue assez peu d'œuvres. Son premier réel biographe, A. Bonze, a rétabli la distinction entre Julien de Parme et Simon Julien, dit Julien de Toulon¹. Les deux peintres, jusqu'alors souvent confondus, sont contemporains et ils ont tous les deux fait le voyage en Italie. Élève de Dandré-Bardon à l'Académie de Marseille, puis de Carle Van Loo à l'École Royale des Élèves Protégés, Simon Julien part pour Rome en 1763 après avoir remporté le premier prix avec son *Sacrifice de Manuê* en 1760 (Le Mans, Musée de Tessé). Le directeur de l'Académie de France à Rome est un autre méridional, Charles Natoire, dont l'influence, souvent contestée par Julien et ses camarades pensionnaires, se fait tout de même sentir dans les œuvres de son élève insubordonné. Julien, surnommé l'Apostat par les autres pensionnaires, s'intéresse à l'Antique et aux nouveaux préceptes prônés par Winckelmann. Charles Nicolas Cochin fait prolonger son séjour jusqu'en 1765 ; après quoi, c'est à ses frais qu'il reste à Rome, qu'il ne quitte qu'en juin 1771. Rentré à Paris, il passe peut-être par l'atelier de Vien puis reçoit très vite des commandes intéressantes, comme la décoration des plafonds de l'hôtel de la princesse Kinska. En 1783, il présente l'esquisse de son morceau de réception *Titon et Aurore*, dont il a réalisé plusieurs dessins et esquisses².

Simon Julien signait presque systématiquement ses dessins, ce qui montre qu'ils étaient destinés à être vendus à des collectionneurs. Sa facture devient au cours de sa carrière de plus en plus soignée et raffinée, s'enrichissant de rehauts de gouache et de lavis, un penchant qu'il conservera malgré son inévitable évolution vers le néo-classicisme. *L'Enlèvement de*

Psyché par Zéphyr (Louvre, inv. 27316, daté 1772) est un excellent exemple de cette technique complexe et sophistiquée.

Notre feuille, datée de 1776 mais suffisamment intéressante aux yeux de l'artiste pour être encore exposée au Salon de 1787, illustre aussi parfaitement sa capacité à allier des sujets sérieux de l'histoire antique à une facture décorative et plaisante. L'épisode qu'elle met en scène est celui, relaté par Plutarque et déjà représenté par Le Lorrain, dans lequel Cléopâtre arrive devant Marc Antoine qui l'avait mandée afin qu'elle rende des comptes sur ses alliances politiques. Ainsi que le raconte l'historien grec dans sa *Vie des hommes illustres*, « elle navigua tranquillement sur le Cydnus, dans un navire dont la poupe était d'or, les voiles de pourpre, les avirons d'argent, et le mouvement des rames cadencé au son des flûtes, qui se mariait à celui des lyres et des chalumeaux. Elle-même, magnifiquement parée, et telle qu'on peint la déesse Vénus, était couchée sous un pavillon brodé en or : de jeunes enfants, habillés comme les peintres peignent les Amours, étaient à ses côtés avec des éventails pour la rafraîchir : ses femmes, toutes parfaitement belles, vêtues en Néréides et en Grâces, étaient les unes au gouvernail, les autres aux cordages. Les deux rives du fleuve étaient embaumées de l'odeur des parfums qu'on brûlait dans le vaisseau, et couvertes d'une foule immense qui accompagnait Cléopâtre ; et l'on accourait de toute la ville pour jouir d'un spectacle si extraordinaire. » L'artiste décrit efficacement le faste et la grâce que déploie Cléopâtre face à la rudesse de la soldatesque romaine en opposant le graphisme sophistiqué, bouclé, chantourné, rehaussé de blanc qu'il utilise pour représenter son équipage aux quelques traits rectilignes qui figurent les silhouettes des soldats et du campement. Cet épisode marque le début de la grande passion qui conduisit ces deux célèbres figures de l'Antiquité au suicide.



17 CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU

Paris 1721 - Auteuil 1820

Caprice de ruines antiques animées par des paysans et trois moines (a)

Caprice de ruines antiques animées par des personnages conversant (b)

Gouache sur papier, une paire

Signé et daté FECIT 1762 C.L. CLÉRISSEAU – sur l’entablement (a) ; monogrammé CL en bas à droite (b)

380 x 500 mm (14 ⁷/₈ x 19 ⁵/₈ in.), chacun

Ces gouaches, dans un état d’exceptionnelle fraîcheur et d’une luminosité rare, illustrent parfaitement le goût pour la ruine, tendance qui naît à Rome, autour de Piranèse, de Panini et des pensionnaires de l’Académie de France dans les années 1740 : les frères Challes, Louis Joseph Le Lorrain, ou encore Jean Laurent Le Geay. Charles-Louis Clérisseau est pensionnaire au Palais Mancini peu après eux, de 1749 à 1754. Trop heureux lui aussi d’échapper parfois à l’enseignement strict de l’Académie de France, il consacre ses heures de liberté à dessiner avec enthousiasme les ruines des monuments antiques. Grand ami de Piranèse, il voyage aussi avec l’Écossais Robert Adam et travaille à l’illustration de son célèbre ouvrage *The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro, in Dalmatia* publié en 1764 et gravé par Francesco Bartolozzi, Francesco Zucchi et Paolo Santini.

De retour à Paris, il rapporte ce goût qu’il décline dans ses différentes réalisations ou simples projets. L’hôtel Grimod de la Reynière¹ figure par exemple parmi les premiers décors « à l’antique » parisiens. A la demande de Thomas Jefferson, Clérisseau dessine des plans pour le capitole de Virginie, et Catherine II, qui le nomme architecte de la cour impériale, veut lui confier la réalisation de différents projets. Si beaucoup de ses œuvres restèrent à l’état de projet, on peut dire qu’elles contribuèrent par leur ambition et

par leur originalité à nourrir la vogue de l’architecture antique à l’origine du néoclassicisme.

Pendant les années de son séjour romain, Clérisseau connaît beaucoup de succès et ses dessins, qui combinent les vestiges antiques aux paysages de la campagne italienne pour produire d’agréables compositions à la manière de Panini, sont très recherchés par les collectionneurs. Ces fantaisies architecturales, agréablement composées, proposent une vision dramatisée et aimable de la ruine, sans omettre son caractère spectaculaire. Elles reprennent sur le papier la formule utilisée pour le décor de la cellule du père Lesueur, travail qu’il avait réalisé au couvent de la Trinité des Monts lors de son séjour romain et qui fut tant admiré par les connaisseurs romains, pour son adresse architecturale et sa poésie des ruines. Les deux œuvres que nous présentons ont été conçues comme une paire et se répondent parfaitement puisque leurs compositions sont symétriquement inversées et que les couleurs utilisées pour les vêtements, le rouge et le bleu, se répondent harmonieusement. La conversation dans les ruines devient un genre en soi que développeront par la suite Hubert Robert et Fragonard, et qui connaît beaucoup de succès parmi les collectionneurs de l’époque : elle apparaît comme le symbole parfait de la Ville Eternelle, où coexistent pour toujours et avec poésie « deux éternités² », le monde de l’Antiquité et le monde moderne.



a



b





18 CHARLES ESCHARD

Caen 1748 - Paris 1810

Études d'hommes, l'un jouant de la guitare, l'autre allongé

Sanguine

Signé C. Eschard.f. au centre

198 x 219 mm (7 ⁷/₈ x 8 ⁵/₈ in.)

Peintre, dessinateur et graveur, Charles Eschard est aujourd'hui peu connu et son œuvre peinte pas encore totalement répertoriée. Il fait partie de ces petits maîtres du XVIII^e siècle qui connurent de leur vivant un succès indéniable parce que leurs paysages et leurs scènes de genre plaisaient aux amateurs. Eschard, comme Jean-Louis Demarne ou Jean Bernard Duvivier, savait notamment peindre à la manière hollandaise, alors tant prisée par les collectionneurs. Ainsi en 1808, le peintre et critique Charles-Paul Landon pouvait décrire la « netteté de la composition, l'harmonie de l'effet, la suavité du coloris et le piquant de la touche ». Il ajoute : « Les amateurs regrettent que depuis plusieurs années M. Eschard (*sic*) n'ait rien exposé au salon du Louvre.¹ » Une exposition lui a été consacrée au musée de Caen en 1984 (*Charles Eschard : Caen, v. 1748 – v. 1815 : peintre, dessinateur et graveur*, Caen, Musée des Beaux-Arts, 1^{er} août – 28 octobre 1984).

Formé à Rouen, à l'Académie royale de peinture et de sculpture par le peintre Descamps, lui-même originaire de Dunkerque, Eschard devient professeur de dessin à l'école de dessin pour les amateurs et les artistes débutants du duc et de la duchesse de Chabot, ouverte dans leur hôtel particulier du Faubourg Saint-Germain. Il voyage en Hollande et en Savoie, comme l'attestent certains de ses dessins de monuments conservés à Rouen. Peut-être se rend-il aussi en Russie puisqu'il produit quelques « russeries » et qu'une de ses vues de Hollande a appartenu à la Grande-Duchesse Maria Nicolaevna. En 1782, il

est agréé mais son morceau de réception sera refusé en 1783, décision dont la sévérité sera tout de suite contestée par beaucoup d'artistes (dont Jean-Baptiste-Marie Pierre) et atténuée par sa réintégration au Salon en 1789. Il y participe ainsi jusqu'en 1798.

De l'œuvre d'Eschard, il reste principalement des gravures et des dessins qui trahissent pour la plupart l'influence du nord. Ses dessins étaient appréciés, le marquis de Chennevières par exemple en possédait 19 et ils montrent l'intérêt de l'artiste pour l'observation du réel. Études de paysages ou de monuments, scènes de vie rustique et paysanne, portraits, ses dessins sont plutôt réalisés à la plume et au lavis mais quelques études de personnages à la sanguine ont subsisté et comptent parmi les plus aimables. Ce sont en principe des études de groupes de personnages, comme ces *Petits Savoyards* de la vente Masson du 7 mai 1923 (lot 74) ou *Les deux gentilshommes* (Sotheby's Monaco, 5 décembre 1992, lot 142). Petits dessins qui semblent croqués sur le vif, ils rendent avec vivacité de jolies silhouettes pittoresques et pleines de charme.

Il n'est pas impossible que ces deux musiciens aient fait partie du travail préparatoire à la réalisation de son tableau *Après la joute, Port de Sète* (Sotheby's, 30 janvier 1998) qui représente les joutes navales et les festivités données en l'honneur de l'arrivée de Madame Saint Huberti à Harain et sur laquelle on observe, à la manière des tableaux de Joseph Vernet, de nombreux personnages représentés avec esprit en train de danser, de converser, de jouer de la musique, etc.



C. Eschard. f.

19 GIACOMO GUARDI

Venise 1764 - 1835

Capriccio de la cour intérieure du Palazzo Ducale à Venise

Huile sur papier marouflé sur toile

212 x 165 mm (8 1/8 x 6 3/16 in)

Né à Venise en 1764, Giacomo étudie dans l'atelier de son père Francesco (1713-1793), peintre réputé pour ses *Vedute* et ses *Capricci*, avec lequel il collabore à partir des années 1780. Reprenant le *studiolo* familial à la mort de son père, Giacomo va produire essentiellement des vues de Venise, de la lagune et de la *terra ferma*, dans le même esprit que Francesco, portant moins attention à la topographie exacte des lieux – héritage de Canaletto – qu'à la restitution d'une atmosphère. Élaborant des compositions de petits formats sur divers

supports – papier, carton, bois et laiton –, Giacomo reprend des thèmes et modèles paternels pour une clientèle de touristes et d'amateurs étrangers, amoureux de Venise, qui désiraient emporter chez eux un souvenir pictural de leur séjour. La plupart de ses clients était d'origine anglo-saxonne, comme en témoigne la présence de ses œuvres dans de nombreuses collections anglaises privées ou publiques¹.

Dans cette huile sur papier, Giacomo représente un *Capriccio* d'une cour intérieure vénitienne reprenant certains éléments architecturaux du *Cortile dei Senatori* de la cour du Palazzo Ducale à Venise : à gauche, l'extrémité de l'*Arco Foscari* et au fond, une des coupes de la Basilique San Marco, avec le mur arrière percé d'un oculus. L'escalier des *Giganti* et les arcades de l'aile orientale du Palazzo Ducale ont disparu, laissant place à un mur plus sobre et plus austère qui encadre une cour animée de petits personnages conférant une atmosphère plus pittoresque et dramatique à cette vue fantaisiste de Venise. Giacomo a peint une autre vue de ce lieu dans une toile nommée *Caprice d'architectures*, conservée à la National Gallery de Londres² (fig. 1), reprise d'une composition de Francesco³ dans laquelle on retrouve des éléments typiques de son vocabulaire : la simplification de l'architecture, les tonalités bleutées du ciel, la définition en « pointe de pinceau » des éléments décoratifs, le phrasé émoussé du clair-obscur et l'espace restreint de la scène⁴. La datation de cette œuvre doit se situer dans les années 1790 car le traitement de la lumière réalisé à l'aide de petites touches de blanc ainsi que les coups de pinceaux fougueux sur les parties architecturales rappellent les œuvres exécutées dans la première phase de son activité, lorsque Giacomo travaille au contact de son père.



Fig. 1 G. Guardi, *Caprice d'architectures*, Londres, National Gallery

Angélique Franck



Taille réelle / actual size

20 JEAN-BAPTISTE MALLET

Grasse 1759 - Paris 1835

L'Amour assis sur un char tiré par deux époux vient implorer la fécondité (a)

Deux vertus assises sur un char tiré par des cygnes (b)

Huile sur papier marouflé sur toile, une paire

Numéroté 911 (a) ; numéroté 912 (b) et inscriptions difficilement lisibles (a et b) au revers

295 x 378 mm (11 ⁵/₈ x 14 ³/₄ in.) (a); 293 x 382 mm (11 ¹/₂ x 15 in.) (b)

PROVENANCE

Paris, vente du 16 novembre 1818, lot 43 (1).

Formé auprès de Simon Julien puis de Prudhon, Mallet se spécialisa au début de sa carrière dans la scène de genre, descriptive et minutieuse, le plus souvent à la gouache sur papier. Ses illustrations décrivent avec ingéniosité et humour des scènes de vie caractéristiques de la fin du xviii^e et du début du xix^e siècle. Son goût prononcé pour les scènes galantes prenant place dans des intérieurs aux décors raffinés le situe par moments à la limite de la grivoiserie. Mais ses descriptions de décors, à l'antique ou à l'égyptienne, sont extrêmement précises et très utiles aux historiens du goût.

Vers les années 1810, Mallet abandonne les gouaches sur papier aux sujets galants ou les scènes de genre pour produire quelques œuvres de style troubadour, parmi lesquelles certains petits chefs-d'œuvre comme *La Salle de bain gothique* (Salon de 1810). Il réalise aussi plusieurs toiles aux sujets hellénisants ou anacréontiques, *le Bain d'Amour*, *le Lit d'Amour*, *la Toilette d'Amour* par exemple, dans un style élégant, proche de la manière de Prudhon dont il avait été l'élève à Paris.

Ces deux huiles sur papier, dont l'attribution est due à Jean-Pierre Cuzin, appartiennent vraisemblablement à une série d'œuvres allégoriques sur le thème de l'amour



Fig. 1 J.-B. Mallet, *Les Parques*, Cherbourg, Musée Thomas Henry

et du mariage. Elles sont numérotées 911 et 912. Il en existe une troisième à Cherbourg, au Musée Thomas Henry, qui fait partie de la donation de ce collectionneur en 1835. Celle-ci est numérotée au revers 913 et son sujet est *Les Parques, de concert avec les amours, filent à l'Hymen des jours embellis de fleurs*. Toutes les trois portent sur leur châssis de multiples inscriptions barrées et illisibles. La première de nos deux compositions est passée en vente avec celle de Cherbourg (lot 42) en 1818. Le catalogue de vente en explique les sujets de manière détaillée. Voici le descriptif de notre huile : « Deux époux attelés avec l'amour au char de l'hymen, viennent, sous ses auspices, invoquer la fécondité. Une bourse et une clef pendent à la ceinture de la jeune femme, pour exprimer qu'elle est dépositaire de la fortune et des secrets de son époux. La fécondité, entourée d'une éclatante lumière, est assise sur un trône et tient de la main gauche une corne d'abondance, de la droite un caducée ». Nous ignorons comment cette composition, séparée à la vente de celle de Cherbourg, se retrouva ensuite avec celle des *Vertus assises sur un char tiré par un cygne*.

Le goût des allégories tirées de l'antique renaît pendant la Révolution et perdure sous la Restauration. Ici, l'artiste semble puiser dans le *Dictionnaire de la Fable* de François-Joseph-Michel Noël, Paris, 1801. La Félicité y est ainsi décrite comme « une reine assise sur un trône, ou debout et vêtue de la stola, tenant un caducée d'une main et une corne d'abondance de l'autre ». Les deux jeunes femmes sur le char tiré par des cygnes semblent réunir plusieurs symboles : celle de gauche évoque la Victoire (statue en main et étoile au-dessus de la tête) ainsi que la Vertu (soleil sur le cœur), celle de droite vêtue de blanc et tenant un cœur évoque la Fidélité. Ces deux compositions ainsi que celle de Cherbourg font partie des études les plus fines et les plus raffinées de l'artiste. Elles appartiennent certainement à une suite dont il nous manque encore des épisodes. Leur réapparition pourrait nous éclairer sur le sujet et la destination de l'ensemble.



a



b





21 AUGUSTE DE FORBIN

La Roque-d'Anthéron 1777- Paris 1841

Paysage des environs de Palestrine

Pierre noire, plume et encre brune

Inscrit *A. forbin a Palestrina nel convento di padri Capucini antico nome Prenesto. et a Palestrina du cloître des Caputiens* en bas au centre

572 x 440 mm (22 ³/₁₆ x 17 ¹/₈ in.)

Ami d'enfance de François-Marius Granet, Auguste de Forbin fut avec lui l'élève de Constantin d'Aix, auquel il ne manqua pas d'apporter son soutien quand celui-ci, par la suite très appauvri, en eut besoin. Son père et son oncle périrent après le siège de Lyon sur l'échafaud révolutionnaire. La fortune de sa famille ayant été confisquée, il fut recueilli et élevé par Jean-Jacques de Boissieu, artiste lyonnais, qui continua à le former au dessin. Quelques années plus tard, Auguste de Forbin rejoignit l'atelier de Demarne, puis celui de David où il retrouva Granet. Il exposa au Salon en 1796 puis partit en Italie avec Granet. Beau et talentueux, il y fit forte impression et devint en 1805 le chambellan de Pauline Borghese, la sœur de Napoléon, avec laquelle il entretint une liaison jusqu'en 1807, ce qui fit écrire à Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe* qu'il « tenait en ses mains puissantes le cœur des princesses ».

En même temps que sa carrière artistique, Forbin mena une carrière militaire et participa à la campagne du Portugal, puis à la campagne d'Autriche. Après le Traité de Schönbrunn, il retourna en Italie se consacrer aux arts et devint en 1816 le directeur des Musées royaux. Il agrandit le Louvre et créa le musée Charles X pour les Antiquités ainsi que le musée du Luxembourg pour les œuvres de peintres vivants en 1818. C'est lui qui convainquit l'État français d'acheter pour 6 000 francs le *Radeau de la Méduse* de Géricault en 1824.

En 1817, il entreprit un voyage au Levant afin d'en ramener des antiquités pour les collections françaises. Le voyage se révéla dangereux – le jeune peintre Cochereau qui l'accompagnait avec son oncle Pierre Prévost y trouva la mort – mais fructueux puisque Forbin rapporta de nombreuses antiquités pour le musée royal. En 1820, il partit en Sicile. Ces deux voyages firent l'objet de publications¹ dans lesquelles il « réunit le double mérite du peintre et de l'écrivain [...] » ; « dessinés ou écrits, ses tableaux joignent la fidélité à l'élégance² ». Ses tableaux ont été publiés dans un catalogue pourvu de reproductions en 1843³. Le Louvre conserve certaines de ces œuvres⁴, ainsi que d'autres qui ne sont pas reproduites dans ce catalogue. Palestrina, dont le nom antique est Prenesto comme le précise Forbin, se trouve près de Rome. Le couvent des capucins, construit au XVI^e siècle, est aujourd'hui occupé par des sœurs clarisses. Le dessin a donc été réalisé lors de l'un des séjours du peintre en Italie. En plus des belles vues peintes, le Louvre conserve aussi de Forbin quelques dessins de paysages dans l'album dit « Delaroche ». Encore très empreints de la manière de Constantin et de Boissieu, ils n'ont pas la liberté de trait et l'intelligence de composition de cette belle et grande feuille, réalisée sur le motif, évocation à la fois sensible et intellectuelle des paysages du Latium. Forbin était un paysagiste habile et œuvra pour l'établissement d'un grand prix du paysage historique au sein de l'école des Beaux-Arts.



A. pinus palestina nel convento di padre Capucini
 di nome - promoto.

22 FRIEDRICH WILHELM MORITZ

Herborn ou Saint-Gall 1783 - Neuchâtel 1855

Paysage des environs de Bagni di Luca

Aquarelle et gomme arabique Signé et daté F M Moritz 23 en bas à droite ;
inscrit *Presso ai Bagni di Luca* au verso
480 x 700 mm (18 ⁷/₈ x 27 ¹/₂ in.)

Même si l'on peut identifier un certain nombre de ses œuvres grâce à sa signature, cet artiste paysagiste reste encore mal connu. Le Musée d'art et d'histoire de Neufchâtel conserve plusieurs aquarelles de sa main. Ses nombreuses aquarelles font apparaître en lui un grand voyageur ; il ne se contenta pas de traverser l'Italie comme en témoignent ses nombreuses vues de Rome, Florence et Livourne mais il se rendit aussi en Grèce. Le *Portrait d'un jeune grec dessinant*¹ ou le *Soleil couchant sur la côte grecque*², œuvre datée de 1829, peuvent en attester. On peut aussi déduire de ses gouaches orientalistes qu'il a visité l'Afrique du Nord ; parmi d'autres, citons *Le café maure* et *Le Caravansérail*³. On connaît quelques tableaux de lui mais il est surtout dessinateur, ce qui est souvent le cas des artistes voyageurs, le matériel de dessin, léger et peu volumineux, étant facilement transportable.

Ce grand paysage lumineux est conçu comme un paysage idéal, d'une manière presque théâtrale, encore romantique. Il nous place dans la peau d'un marcheur en chemin pour Bagni di Lucca, qui découvrirait avec étonnement cette vue spectaculaire. Le chemin de terre qui émerge de la forêt et sur lequel avancent le chasseur et ses chiens, forme un parfait premier plan. Au centre, une trouée au mi-

lieu des arbres nous permet d'apercevoir le fleuve Serchio qui coule au fond de la vallée et non loin devant, les monts qui environnent le site de Bagni di Luca. La science de la composition est magnifiquement maîtrisée puisque l'artiste sait décrire l'alternance des versants de la chaîne montagneuse dans le lointain, tout en étant capable de les unir par de savants jeux de lumière. Il utilise la gomme arabique pour fixer son aquarelle au premier plan, ce qui produit l'impression réaliste d'une texture plus matérielle. L'aquarelle est au contraire laissée nue dans les plans secondaires afin de mieux évoquer la tonalité un peu froide de la lumière matinale et susciter une sensation de fraîcheur. Il sait aussi décrire avec une grande poésie la texture particulière des collines toscanes recouvertes d'une sombre et dense végétation dont la couleur change radicalement en fonction de la lumière et des heures du jour. Le site de Bagni di Lucca est encore aujourd'hui très préservé et le village qu'on aperçoit peut rappeler Montefegatesi, ou l'un de ces villages qui peuplent cette région montagneuse. La beauté de ce dessin démontre un savoir-faire qui n'a rien à envier aux œuvres des paysagistes suisses, allemands ou français plus connus. Elle laisse espérer qu'on se penche un jour sur l'œuvre et la vie de Friedrich Wilhelm Moritz.







23 ALEKSEÏ YEGOROVITCH YEGOROV

Saint-Pétersbourg 1776 - 1851

Scène religieuse (recto) ; Scène antique (verso)

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier beige (recto et verso)

Inscrit 1806 in *Juglio fece un Pensionato dal Imperatore della Russia...a Giuseppe Viale in Roma* en bas à gauche

278 x 402 mm (10 ⁵/₁₆ x 15 ¹³/₁₆ in.)

L'inscription du dessin donne une indication précieuse : l'auteur, à Rome en 1806, est un artiste issu de l'Académie fondée en 1757 à Saint-Pétersbourg par Catherine la Grande. Le rôle premier de cette Académie, outre celui de créer une véritable élite culturelle russe, était de former les artistes russes au dessin, particulièrement par le biais de l'étude du corps humain, d'après l'antique ou le modèle.

Parmi les nombreux artistes issus de cette école, certains brillèrent plus que d'autres ; la personnalité d'Alexeï Yegorov ou Yegoroff ressort incontestablement, d'une part par les épisodes romanesques qui jalonnent sa vie, tels que les raconte l'un de ses premiers biographes, E. Mros¹, mais aussi par le grand nombre de commandes qu'il reçut en Russie et l'influence qu'il eut sur ses nombreux élèves au sein de l'Académie.

D'origine kalmouke, il naquit sur les territoires chinois et fut enlevé par les cosaques. Il fut élevé à l'orphelinat de Moscou et dès l'âge de six ans entra à l'Académie de Peinture de Saint-Pétersbourg, où il étudia de 1782 à 1797 sous l'égide des peintres Akimov et Ougrioumov. L'élève prodige, rapidement salué par ses maîtres, devint lui-même professeur de dessin de 1797 à 1803. En 1803, ce « Raphaël russe » comme il fut souvent appelé par ses compatriotes, reçut une pension pour visiter Rome. Il y resta jusqu'en 1807 et son talent de dessinateur y fut particulièrement reconnu, par des personnalités telles que Antonio Canova et Vincenzo Camuccini. Ce dernier se serait même inspiré de certaines des compositions

de Yegorov. Rappelé à Saint-Pétersbourg par l'Académie, il partit par voie de mer et fut kidnappé par des pirates, qui finirent par le laisser rentrer en Russie. À son retour il devint professeur au sein de l'Académie, charge qu'il occupa jusqu'en 1840. Il eut beaucoup d'élèves, parmi lesquels le célèbre Karl Brioullou.

Il fut l'auteur de nombreux tableaux, de sujets religieux, mythologiques et de portraits. Il participa de façon posthume à l'exposition universelle de Londres en 1862. Le musée Pouchkine de Moscou conserve de nombreux dessins de cet artiste et ses œuvres sont en général très bien conservées par les musées russes. En revanche, les dessins de la période italienne sont rares, certainement parce qu'ils ne sont pas encore bien identifiés et probablement conservés sous d'autres noms ou anonymes.

Certaines feuilles du musée Pouchkine² présentent avec notre dessin de nombreuses et frappantes similitudes, ce qui permet de l'ajouter avec certitude au corpus des dessins de l'artiste. L'influence des artistes néo-classiques italiens est très présente dans les feuilles de cette période et on peut les comparer aux œuvres de Camuccini, Ademollo ou Camarano, notamment par leurs anatomies à la musculature extrêmement soulignée ainsi qu'une forme d'extravagance formelle. Par la suite, Yegorov perdra ce style et évoluera vers un trait simplifié et des sujets plus classiques. Son style pictural s'imprènera de plus en plus de l'influence des artistes de la Renaissance italienne, en particulier Raphaël, et du classicisme bolognaise de Guido Reni.

24 JOSEPH SAUVAGE, dit LE MIRE AÎNÉ

Actif au début du XIX^e siècle

ANTOINE SAUVAGE, dit LE MIRE JEUNE

Né à Lunéville en 1773

Le départ de Régulus pour Carthage (a)

L'Assassinat d'Amulius par Rémus et Romulus ? (b)

Plume et encre noire, lavis bleu

Signé *Le mire aîné* (a) et *Le mire jeune* (b)

211 x 237 mm (8 1/4 x 9 5/16 in.) ; 211 x 240 mm (8 1/4 x 9 1/2 in.)

Ces deux dessins élégamment traités à la manière de bas-reliefs sont l'ouvrage de deux artistes peu connus, Le Mire l'aîné et Le Mire jeune, qui exposèrent au Salon de 1806 à 1819 des œuvres dont les sujets étaient tirés la plupart du temps de l'antique ou de la fable. L'orthographe de leur nom varie et l'on peut aussi trouver Lemire. Charles Landon dans ses *Annales* de 1806 commente une *Mort d'Alexandre* par Le Mire jeune, gravée au trait dans son ouvrage : « Ce tableau [...] a réuni au Salon de cette année les suffrages de tous les connaisseurs [...]. Le dessin [...] est noble et correct, la couleur harmonieuse, l'exécution très soignée.¹ » En 1808, il évoque la participation d'un Le Mire père, sculpteur, et reproduit encore deux tableaux des frères Le Mire. Landon commente ainsi l'œuvre de l'aîné, la *Mort de Domitien* : « Bon style de composition et d'ajustement, de la vigueur dans les caractères, dans les teintes locales et dans l'effet. Les formes des accessoires sont puisées aux meilleures sources et l'ensemble se distingue par une composition très soignée² ». Il évoque aussi l'œuvre de Le Mire jeune, *Alexandre soulage un de ses soldats*, sujet de vertu antique dans le goût de l'Empereur, qui lui accorda une médaille d'encouragement³. Quelques années plus tard, la chronique de Charles Landon précise que ces deux peintres sont frères⁴. Par ailleurs, le chroniqueur fait l'éloge de Le Mire père, « chef d'une famille où les arts sont professés avec succès », ce qui semble indiquer sans trop d'ambiguïté qu'il s'agit du père de nos deux artistes. Ces Le Mire ont certainement un lien avec les Le Mire graveurs du XVIII^e siècle. On peut encore noter la participation au Salon d'une Sophie Le Mire, élève de Le Mire jeune et peut-être la femme

de l'un ou l'autre, qui expose plusieurs sujets d'histoire médiévale.

Probablement influencés par les travaux de leur père, les deux frères s'exercent ici au dessin à la manière de bas-reliefs, traitant de sujets de l'histoire romaine. Le premier est le départ de Régulus pour Carthage, sujet caractéristique de la *virtus* romaine tant appréciée des artistes néoclassiques : le consul Régulus, dont l'armée a été vaincue par les Carthaginois à Tunis, est envoyé à Rome pour négocier au profit de Carthage la cessation des combats ou un échange de prisonniers, sous réserve de sa parole d'honneur de rentrer à Carthage en cas d'échec de sa mission. À Rome, il déconseille l'une et l'autre option, décrit la situation militaire réelle et rentre à Carthage pour y être exécuté. Le moment représenté est celui où, tenant sa parole, il se sépare de sa femme et de ses enfants pour affronter une mort qui allait s'avérer des plus cruelles.

Le second dessin représente peut-être Rémus et Romulus assassinant leur grand-oncle Amulius, qui avait dépossédé son frère Numitor du trône d'Albe et commandité la mort de ses neveux alors nouveaux-nés. Amulius est assis sur le trône usurpé, sous la Louve capitoline, symbole de la survie des jumeaux et de la future fondation de Rome. Le sujet est assez rarement représenté.

De belle qualité, bien construits et élégants, ces dessins – qui sont les seules œuvres graphiques des artistes identifiées aujourd'hui – prouvent que les deux frères étaient à la hauteur des éloges reçus dans les *Annales* des Salons.



a



b

25 PAUL DELAROCHE

Paris 1797 - 1856

Études de têtes et de figures : projet pour l'église de la Madeleine

Huile sur toile, une paire

650 x 540 mm (25 1/2 x 21 1/4 in.), chacun

Le 12 novembre 1833, Paul Delaroche reçut commande pour la décoration murale de l'église de la Madeleine, nouvellement édiflée. C'était un projet inédit pour cet artiste à la réputation fraîchement établie grâce à son envoi d'un ensemble de peintures de chevalet au Salon de 1831, et à sa nomination à l'Académie des Beaux-Arts en 1832. À la fin de l'année 1833, Delaroche venait de terminer et de signer son tableau *Jane Grey* qui allait rencontrer un énorme succès populaire au Salon de l'année suivante. Il avait aussi vraisemblablement commencé à travailler les compositions des six lunettes placées en hauteur sous la nef de la Madeleine. Certains de ses dessins préliminaires correspondent au programme officiel et portent la signature d'Adolphe Thiers, le ministre concerné par le projet. Pourtant il semble évident que Delaroche doutait de sa capacité à remplir les exigences d'échelle, de style et de sujet qu'impliquait ce nouveau projet. Décidant qu'il avait besoin de s'imprégner des fresques italiennes du XIV^e siècle, il prit la décision de visiter l'Italie pendant environ un an et quitta Paris le 20 juin 1834. Il passa les premiers mois en Toscane, plus spécialement dans la calme retraite du couvent des Camaldules, dans les Apennins, où il resta entre le 16 et le 25 juillet, puis encore du 11 août au 26 septembre. Il partit alors pour Rome, où il arriva vers la fin du mois d'octobre. C'est là qu'il apprit la décision de Thiers, prise le 6 mars 1835, d'assigner la peinture du cul de four de l'église à l'artiste Jules Ziegler. À la fin du mois de juin 1835, Delaroche rentra à Paris, en compagnie de sa nouvelle femme Louise, la fille unique du directeur de l'Académie de France à Rome, Horace Vernet.

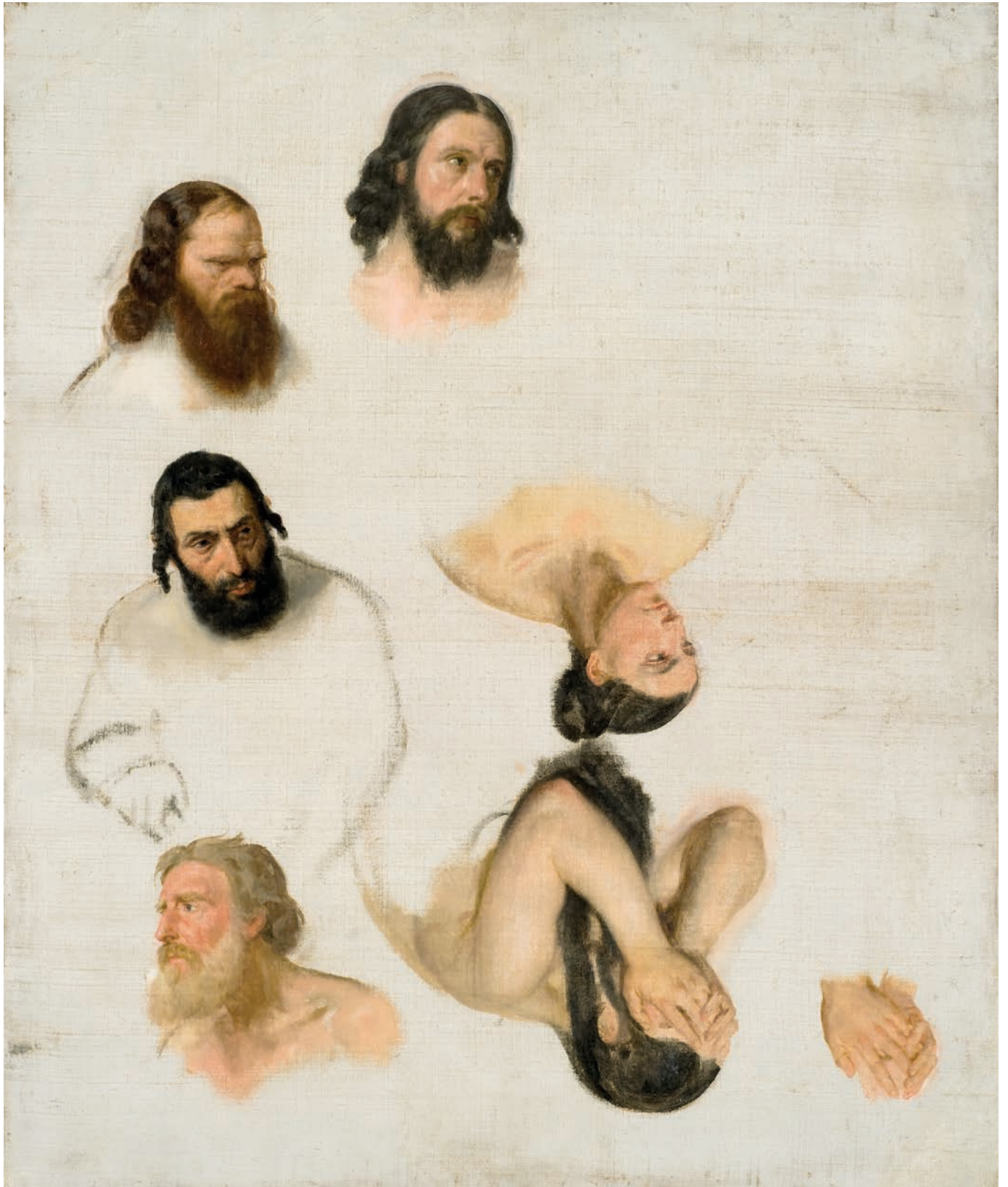
Selon un rapport paru dans *L'Artiste*, il commença à travailler aux murs de la Madeleine. Cependant, il ne réussit pas à persuader les autorités de révoquer la commission de Ziegler et abandonna alors le projet, retournant à Thiers la substantielle avance de 20 000 francs qu'il avait reçue. La réalisation des six

lunettes de la Madeleine fut finalement confiée à six nouveaux artistes à la fin du mois de février 1836¹.

Le Cabinet des dessins du Louvre conserve une série de dessins et d'aquarelles non datés pour son projet originel. Parmi eux, un dessin et une aquarelle sont chacun significativement en rapport avec deux des sujets qu'il avait choisis : *La Prédication de Jésus Christ* et *le Repas chez Simon*, les deux portant la signature de Thiers, preuve de son approbation². Ils sont aussi importants pour comprendre le développement par l'artiste de cette composition antérieure dans une aquarelle comportant un dessin sous-jacent à la pierre noire, œuvre qui avait été achetée par le marquis d'Hertford lors de la vente posthume de Delaroche en 1857 et qui est aujourd'hui à la Wallace Collection³. Bien que cette œuvre soit maintenant appelée *La Conversion de Marie Madeleine*, elle représente en réalité la composition qui est anticipée dans les deux dessins du Louvre (RF 34969 et RF 35299) et titrée *La Prédication de Jésus Christ* (bien qu'elle comprenne une addition frappante). La datation de l'aquarelle de la Wallace Collection est élargie à 1834-1835 par Stephen Duffy, bien que dans le catalogue de vente de 1857 cette œuvre ainsi que cinq autres études de Madeleine (elles aussi vraisemblablement à l'aquarelle) portent la date précise de 1835. Les études du Louvre ont toutes été datées vers 1835 par Georges Brunel, sans argument particulier.

La question reste de savoir si Delaroche a terminé tout ou partie avant son voyage en Italie entre 1834 et 35, ou s'il a terminé certaines de ses études pendant son voyage ou encore après son retour à Paris en 1835. Ce que l'on peut clairement déduire des œuvres elles-mêmes est la preuve d'une séquence définie que l'on retrouve par le biais de différents changements.

Si l'on prend encore la séquence de *la Prédication*,





Taille réelle détail / actual size detail

il est probable que le dessin RF 35299 du Louvre est une version antérieure du RF 34969 (le dessin qui porte la signature de Thiers). Il est de moitié plus grand, le cadre de la lunette n'est pas indiqué et l'espace derrière le Christ n'est pas rempli. Dans le RF 34969, un groupe de figures debout occupe l'espace avec plus de force et l'adolescent au premier plan à droite est mis en valeur par un jeu tonal. De même il est évident que l'aquarelle de la Wallace Collection (P 596) porte une évolution par rapport à RF 34969. Une fois encore, la partie droite de la composition a été retravaillée avec un groupe de figures assises au centre, qui équilibrent les figures debout à l'arrière-plan. Delaroche a donné beaucoup d'importance à un petit garçon aux pieds du Christ, qui est à peine visible dans les dessins antérieurs. Mais son changement le plus significatif réside dans le remplacement de l'adolescent à demi nu au premier plan à droite (dans les deux dessins préparatoires) par une figure d'adulte, vêtu d'un costume local et qui se détourne du Christ, tout en paraissant absorbé dans ses pensées.

Quelles sont les raisons de penser que ces deux huiles sur toiles qui portent des études individuelles de visages et de personnages font partie du processus créatif de Delaroche lié aux lunettes de la Madeleine ? Si l'on met de côté un instant le problème de la datation précise qui dépend, comme nous l'avons indiqué précédemment, d'une vue globale de la séquence des dessins et des études préparatoires, il faut prendre en compte le fait que Delaroche a en effet, pendant sa visite de 1834 au couvent des Carmaldules, produit une série d'études des moines de la communauté qui ont depuis acquis une célébrité justifiée.⁴ Conservées maintenant pour la plupart au musée des Beaux-Arts de Nantes (donation Feltre), elles atteignent une extraordinaire intensité dans la représentation à même la toile de ces individualités cloîtrées. Cette série montre même qu'alors que Delaroche visitait les chefs d'œuvre à fresque de la première Renaissance italienne, dans ce que Richard Wrigley a appelé son « Italian noviciate », il était tout aussi captivé par le défi de représenter les traits de ses hôtes monastiques. On peut se demander comment Delaroche pourrait avoir transposé ces magnifiques études dans le contexte d'une large fresque – qui aurait de plus été située bien au-dessus du corps de l'église. Il demeure que cette affaire montre comment

Delaroche a choisi de passer son temps en Italie avec cet intimidant projet à l'esprit. En effet, la séquence des études mentionnées, culminant dans l'aquarelle de la Wallace Collection, illustre son intérêt grandissant à la fois pour la représentation caractérisée de figures individuelles et pour le pittoresque de leurs costumes. Ceci est particulièrement évident dans la séquence de la *Prédication* dont le sujet requiert une foule de divers figurants.

C'était aussi le cas pour la lunette qui traite du *Repas chez Simon*, pour laquelle il existe une étude préparatoire à l'aquarelle au Louvre. Thiers a aussi donné son approbation pour cette scène dans laquelle les disciples du Christ sont rassemblés autour de la table du dîner⁵.

Les deux toiles illustrées ici ont un lien fort avec la commande de la Madeleine. Études des visages d'hommes fortement barbus, elles sont en rapport direct avec la *Prédication* et le *Repas chez Simon*, et illustrent la volonté de Delaroche de peupler le dîner juif et les marches du temple de Jérusalem de personnages crédibles, qui combleraient les attentes « couleur locale » du public contemporain français. La création la plus représentative, un personnage masculin assis et amplement vêtu, peut aussi bien être en rapport avec une figure proche, introduite pour remplacer un adolescent au premier plan à droite dans l'aquarelle de la Wallace Collection. Même le petit détail d'un visage tourné vers le haut sur une des toiles peut être lié aux visages attentifs levés qui se groupent autour du Christ prêchant. Il faut admettre que l'importance donnée à la description de la coiffe de l'homme – authentique jusqu'au bizarre – interroge encore sur la possibilité d'intégrer des études aussi précises dans les larges peintures murales qui se situent presque hors du champ de vision de la congrégation de la Madeleine. Cette objection ne tient pas compte de la scrupuleuse intégrité de Delaroche. Il a fourni un immense effort pour rassembler cette galerie d'études d'après le motif, qui inclut, à part l'homme déjà mentionné, l'image poignante d'une femme pénitente que l'on peut mettre en relation avec la lunette planifiée de la *Madeleine au pied de la croix*⁶. Plus le défi approchait, plus les doutes qu'avait initialement pu ressentir Delaroche à propos de sa capacité à entreprendre un tel projet, étaient sans doute amplifiés. Heureusement pour lui,



l'abandon de la commission pour la Madeleine fut rapidement compensé par une autre commande non moins prestigieuse pour *l'Hémicycle des Beaux-Arts* (1837-1841). Dans cette spectaculaire représentation des « Artistes de tous les temps », Delaroche pouvait satisfaire pleinement son désir de précision physiologique et d'authenticité des costumes, bien que travaillant dans ce cas non d'après le modèle vivant mais d'après l'iconographie connue de Vasari et de ses successeurs. Pour les raisons déjà explicitées, le problème de la datation des deux toiles repose sur celui de la datation de l'entière série des études de Delaroche pour la Madeleine⁷. Une fois son travail pour *Jane Grey* terminé, Delaroche pouvait tout à fait avoir fini tous les dessins, en même temps que ces deux séries d'études, avant de partir pour l'Italie en juin 1834, auquel cas les études de têtes des Camaldules représentent une tentative renouvelée d'étudier une série de types physiques frappants, sortant de l'ordinaire. Il peut avoir laissé à Paris les dessins approuvés et avoir commencé à travailler à ces deux toiles en Italie, à Rome peut-être, où l'aide d'Horace Vernet lui était acquise et où l'exotisme des modèles était plus facile à trouver qu'à Paris. Bien sûr, Delaroche pourrait aussi avoir peint tous ces dessins et ces études à son retour à Paris, pendant l'été 1835. Cependant, à cette période, c'est probablement le problème technique de la réalisation des lunettes en question qui dut mobiliser toutes ses pensées et son énergie jusqu'à ce qu'il se retire de la commission.

Quoi qu'il en soit, ces deux études démontrent la plénitude de la vigueur et de la sûreté avec laquelle Delaroche approche le modèle vivant à ce stade de sa carrière. Elles restent parmi les documents les plus importants d'une commission qui fut sans aucun doute abandonnée au bénéfice de la grande peinture murale de *l'Hémicycle des Beaux-Arts*, réalisée pendant les années suivantes.

Stephen Bann

26 JULES-CLAUDE ZIEGLER

Langres 1804 - 1856

Portrait de jeune homme de profil

Fusain et estompe

Signé et daté *J. Z. 1830*. en bas à droite

250 x 187 mm (9 ⁷/₈ x 7 ³/₈ in.)

Signée et datée 1830, cette étude d'un jeune homme de profil est éminemment romantique. La chevelure fournie et désordonnée, jetée vers l'avant sans aucun effort pour discipliner les mèches rebelles est tout à fait caractéristique de cette époque de l'apogée française du romantisme et rappelle la coiffure de Chateaubriand sur ses différents portraits. L'expression songeuse du modèle, son habit vigoureusement esquissé et l'ombre de la chevelure animent subtilement le front du modèle, inscrivant parfaitement l'œuvre dans l'année de la bataille d'*Hernani*.

Jules Ziegler, peintre, céramiste et photographe talentueux fut formé auprès des classiques, chez François-Joseph Heim en 1825-1826, puis chez Ingres de 1826 à 1833, où il rencontra Amaury-Duval, avec lequel il noua une forte amitié. D'après le témoignage de ce dernier, « cet homme grand, déjà énorme, à chevelure noire abondante et retombant sur un front bas » avait un tempérament hors du commun. Déjà chez Ingres, jeune élève, il refuse de s'en tenir au dessin, ce qui était conseillé par le maître, et ne peut s'empêcher de produire plusieurs toiles qu'il expose au musée Colbert, situé galerie Vivienne, lieu public d'exposition consacré aux jeunes talents.

L'année 1830 est riche en rencontres et en expériences pour l'artiste, qui voyage en Italie, en Allemagne et en Belgique, et qui produit de nombreuses caricatures pour *La Silhouette* afin de gagner sa vie. Il loge chez Desnoyers, graveur du roi, et rencontre les frères Deveria qui feront tous les deux son portrait. Introduit par la sœur d'Amaury Duval au Salon des Nodier à l' Arsenal, Ziegler rencontre Victor Hugo (dont il fait à son tour le portrait), Adolphe Thiers, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Eugène Delacroix. Si l'on en croit le tableau d'Eugène Deveria, il était présent lors de la réception donnée à la chambre des députés, à l'occasion du serment de Louis-Philippe, le 9 août 1830.

Le modèle de ce dessin est difficile à identifier dans l'entourage du peintre à cette époque. Il est jeune, son visage en même temps rond et fin laisse penser qu'il a à peine 20 ans, peut-être moins. L'atmosphère d'intimité profonde qui s'en dégage suggère qu'il s'agit probablement d'un des proches de l'artiste. En novembre 1830, Ziegler avait perdu son père et rejoignit les siens avec lesquels il passa l'hiver. Parmi ses trois frères, il s'entendait particulièrement bien avec le plus jeune, Pierre-Adolphe (1812-1884), qu'il encouragea dans ses études de droit. Pierre-Adolphe est peut-être le jeune homme représenté sur ce dessin, il aurait alors 18 ans. Si l'on compare ce portrait à celui de Ziegler dessiné par Eugène Deveria (BN Na 47 Res (Estampes) 81), on observe un air de famille, dans le long nez, le pli de la bouche et surtout cette même chevelure abondante et noire, que tous décrivent à propos de Jules.

Dès 1831, l'artiste participe au Salon avec notamment un *Paysage de Venise* rapporté de son voyage. Il continuera à exposer régulièrement des tableaux toujours remarquables, pas toujours compris, comme l'étrange *Notre-Dame des neiges*, exposée au Salon de 1844 (musée de Langres) ou l'hypnotique et « à demi-sauvage ¹ » *Judith aux portes de Béthulie*, (Salon de 1847, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Lyon). En 1838, Thiers lui confie la réalisation du décor du chœur de la Madeleine, aux dépens de Paul Delaroche. En 1854, Ziegler devient directeur de l'école des Beaux-Arts de Dijon et conservateur du musée de cette ville.

Si Ziegler fut un artiste prolifique, ses dessins, pourtant loués par ses contemporains, sont rares à nous être parvenus. Celui-ci porte la marque de l'enseignement de Heim, abondant dessinateur de portraits au crayon noir. Le trait sûr et la psychologie remarquable de ce portrait soutiennent la réputation de dessinateur hors pair de l'artiste.



27 ISIDORE PILS

Paris 1813 - Douarnenez 1875

Une femme tenant une couronne (a)

Une femme assise tenant une cruche (b)

Craie noire et blanche, estompe, sur papier bleu
308 x 474 mm (12 1/8 x 18 11/16 in.) chacun

Quand en 1871 Charles Garnier, qui travaillait à la réalisation de l'opéra depuis 1865, confia à Isidore Pils le décor du grand escalier de l'opéra Garnier, il s'adressait à un artiste confirmé, mais plus habitué à « peindre un régiment tout entier que le torse d'une Vénus¹ ». Ce fut la dernière grande œuvre de l'artiste, qu'il réussit à terminer à peine deux mois avant l'inauguration de l'opéra. Il mourut quelques mois plus tard. Ayant toujours été d'une santé chancelante, il est probable que cette dernière grande réalisation l'acheva. Malgré sa fragilité, Pils avait été un grand voyageur. Outre l'incontournable séjour romain à la villa Médicis, il avait visité la Crimée et l'Orient où il avait suivi les troupes françaises et il s'était rendu en Algérie de 1863 à 1865, juste après sa nomination comme professeur de peinture à l'école des Beaux-Arts de Paris. Peintre d'histoire formé auprès de Guillaume Guillon Lethière et de François Edouard Picot, Pils s'intéressait aussi bien aux sujets religieux qu'aux sujets d'actualité, particulièrement militaires, et, sous l'influence de ses voyages, à l'orientalisme. Professeur à l'école des Beaux-Arts, il eut de nombreux élèves, parmi lesquels Clairin et Renouard qui l'assistèrent justement pour le plafond du grand escalier de l'Opéra et terminèrent même son ouvrage quand il dut s'aliter d'épuisement.

L'escalier se révéla être le véritable point de « condensation » du projet présenté par Charles Garnier, qui a pu écrire à ce propos : « L'Opéra, c'est l'escalier, comme

les Invalides, c'est le dôme, et Saint-Étienne-du-Mont, le jubé²! » Polychrome, constitué des marbres les plus précieux, il est conçu comme un théâtre et destiné à un public lui-même en représentation. Ses marches épousent la courbure de la balustrade en onyx et trente colonnes de marbre accompagnent le regard du spectateur vers le plafond décoré dans ses quatre voussures de compositions allégoriques peintes sur toiles marouflées et éclairées par la verrière d'une lanterne. Les sujets que Pils choisit d'y développer en accord avec Charles Garnier sont *Le Triomphe d'Apollon*, *La ville de Paris recevant les plans du nouvel opéra*, *Minerve combattant la force brute devant l'Olympe*, *Le charme de la Musique*.

Nos dessins sont préparatoires pour deux des figures qui apparaissent dans ce décor. Le personnage qui tient une couronne se retrouve, avec des ailes, en train de couronner Minerve dans *Minerve combattant la force brute devant l'Olympe*³. La femme allongée avec une cruche est une première idée du personnage de la Seine qui figure dans la fresque de *La Ville de Paris*, avec des différences notables cependant. On peut suivre l'évolution de ce motif en étudiant les différents dessins et études préparatoires connus⁴.

D'une élégance qui rappelle presque Prudhon, ces études sont aussi d'efficaces outils de travail. Les jeux de lumière qui varient en fonction des sources internes comme externes, sont savamment étudiés grâce aux rehauts de blanc et révèlent un métier maîtrisé.

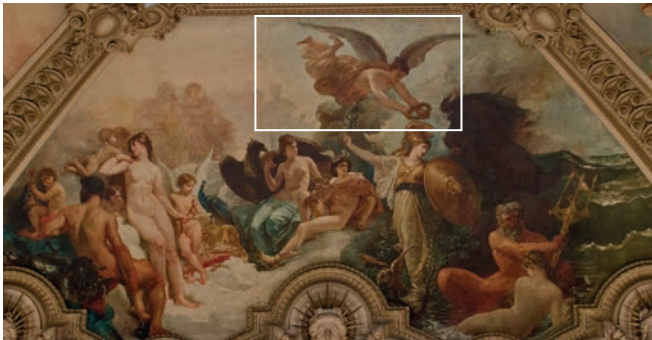


Fig. 1 I. Pils, *Minerve combattant la force devant l'Olympe*, Paris, Opéra Garnier



Fig. 2 I. Pils, *La ville de Paris*, Paris, Opéra Garnier



a



b

28 MORRIS, MARSHALL, FAULKNER & CO, 1862

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londres 1828 - Birchington-on-sea, Kent 1882

La princesse Sabra conduite au dragon

Mine de plomb, pinceau, encre de chine, lavis gris sur papier calque
499 x 623 mm (19 ⁵/₈ x 24 ¹/₂ in.)

PROVENANCE

Robinson & Foster, Londres, King Street, 16 janvier 1941, comme Dante Gabriel Rossetti.

Sotheby's, Londres, 14 juin 1977, lot 5, illustré et vendu avec une autre composition, comme Morris, Marshall, Faulkner & co.

Ce dessin est un calque d'assemblage utilisé lors de la réalisation d'un vitrail. Il porte le tracé précis du réseau des plombs destiné à être reporté à l'aide de feuilles de carbone sur un papier bulle assez fort, le carton de coupe, qui sera taillé pour servir de forme à la découpe du verre.

Le vitrail réalisé à partir de ce dessin fait partie d'une série de six, aujourd'hui conservée au Victoria and Albert Museum, à Londres. Ils ont été produits par la firme Morris Marshall, Faulkner & Co en 1862 pour orner des fenêtres de Harden Hall, à Bingley (West Yorkshire). Morris, Marshall, Faulkner & Co, ou la Morris Firm, fondée en 1861, avait pour but l'explora-



Fig. 1 D. G. Rossetti, *La princesse Sabra conduite au dragon*, Londres, Victoria & Albert Museum

tion et la redécouverte des techniques artisanales médiévales, notamment le vitrail et la tapisserie. L'entreprise fournissait par la même occasion des débouchés commerciaux aux artistes préraphaélites. Une autre version de la série de vitraux est à Craggside, Northumberland.

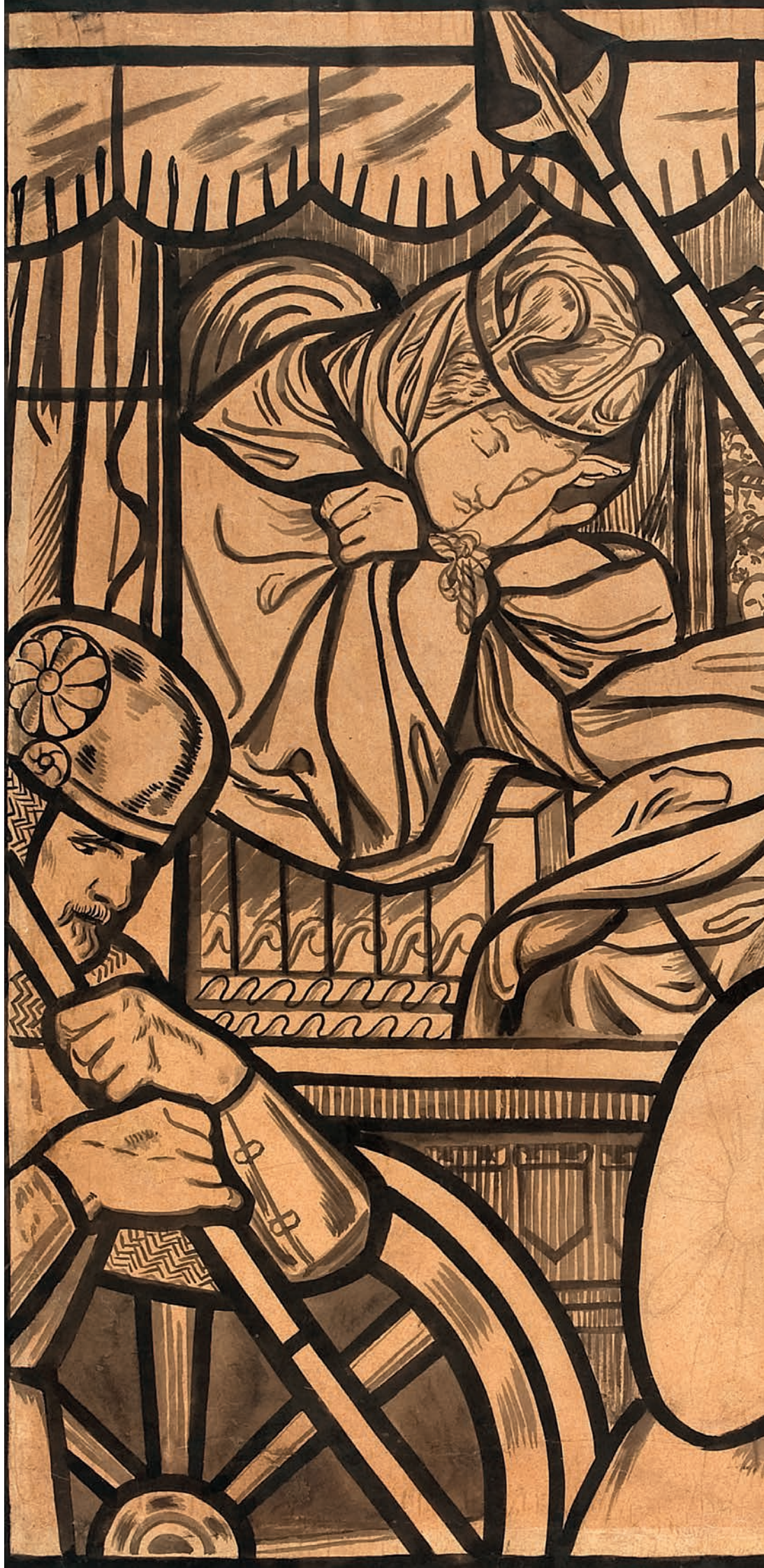
La série des vitraux retrace l'histoire de saint Georges et de la princesse Sabra. D'origine médiévale, la légende connaît plusieurs versions, dont celle de Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*. L'histoire est celle de Georges de Lydda, un jeune noble chrétien et officier de l'armée romaine qui sauve une princesse offerte en sacrifice à un dragon. Par gratitude, la princesse et sa famille se convertissent au christianisme. Très inspirés par ce récit, les artistes préraphaélites l'illustrèrent à plusieurs reprises : William Morris, par exemple, réalisa un coffre¹ sur la base de dessins à l'encre, Edward Burne Jones une série de peintures à l'huile, dont *La Princesse Sabra* au musée d'Orsay. Dans la série de vitraux de Morris & Co, l'histoire est traitée en six épisodes.

Six projets initiaux de la main de Dante Gabriel Rossetti (Londres 1828 – Birchington-on-Sea, Kent 1882) sont conservés au City Museum and Art Gallery de Birmingham². Quatre calques d'assemblage d'après ces dessins sont également conservés au Victoria and Albert : *Les crânes apportés au roi* ; *La princesse Sabra tirée au sort* ; *Saint Georges combattant le dragon* ; *Le mariage* (E 1840-1946 à E 1843-1946). Ils ont été donnés au musée en 1946 par les héritiers de R. J. Dyson, qui avait à son décès en 1943 laissé au musée la possibilité de prendre ce qui l'intéressait dans sa collection. Notre dessin, ainsi que celui avec lequel il était vendu en 1941 puis encore en 1977 sont donc les deux sujets qui complètent la série du Victoria and Albert. On ne



sait exactement à partir de quand ils ont été séparés, peut-être avant la vente de 1941. De dimensions similaires et de techniques identiques, ils sont plus schématiques que les dessins de Birmingham puisque ce sont des dessins de travail, soigneusement conservés dans l'atelier en vue de la réalisation de copies éventuelles ou de réparations. Il est difficile de savoir comment se répartit le travail entre l'artiste et son atelier dans la réalisation du calque : certaines parties, plus schématiques semblent provenir de l'atelier, tandis que d'autres, comme la foule à l'arrière, sont plus travaillées sur notre dessin et semblent être de la main de l'artiste. Quoi qu'il en soit, la reprise de sa composition s'est faite sous son contrôle précis puisque c'est une étape qui permet encore d'introduire des modifications, d'ajouter ou de retirer des éléments sans avoir à retravailler la composition dans son ensemble.

Le modèle de la princesse Sabra est vraisemblablement Elisabeth Eleanor Siddal (1829 – 1862) dite Lizzie Siddal, poétesse et peintre, qui fut un des modèles les plus importants pour les artistes préraphaélites, avec Jane Morris. C'est elle qui posa pour John Everett Millais lorsqu'il peignit son célèbre tableau *Ophélie*, en 1852. Elle fut mariée à Dante Gabriel Rossetti et mourut de son addiction au laudanum en 1862. Elle est une des figures les plus inspiratrices de ce mouvement, par sa féminité, sa douceur, mais aussi par l'aspect irrationnel et obscur de sa personnalité.





29 MARIE-DÉSIRÉE BOURGOIN

Paris 1839 - 1912

Le peintre Alphonse de Neuville dans son atelier

Aquarelle et mine de plomb

Signé *Bourgoin* en haut à droite

367 x 541 mm (14 1/2 x 21 3/8 in.)

PROVENANCE

Inscriptions au verso d'un marchand anglo-saxon :
*Invoiced in the oil painting book/ #4438/Fes am 54/#
204/Subject de Neuville's studio/by/Bourgoin.*

Même en l'absence des inscriptions qui nous renseignent sur l'identité du modèle, on ne pourrait manquer de reconnaître le peintre de scènes militaires Alphonse de Neuville (1836 – 1885) dont le visage sévère, au long nez et aux moustaches caractéristiques est connu par plusieurs photographies (notamment une photoglyptie de Ferdinand Mulnier)¹ mais aussi par son *Autoportrait en dolman noir*².

L'artiste est montré au travail, dans son atelier de la rue Brémontier, penché sur ses dessins, peu soucieux de ses croquis négligemment dispersés. Autour de lui sont répartis les accessoires, « armes de guerre, coiffures militaires et pièces d'armement », qui furent vendus dans les deux ventes d'atelier qui suivirent le décès du peintre, le 5 et 6 mai 1886 puis le 25 mai 1898³. De même, on peut identifier, la « grande table en bois sculpté, supportée par des pilastres à gaudrons (*sic*), pieds à volutes, entre jambes à fruits

et feuillages style Louis XIII » recouverte de tapis d'Orient qui sont également vendus avec les chaises longues (lot 289 de la vente de 1898). On reconnaît au fond de l'atelier deux œuvres célèbres du peintre : à droite *La Passerelle de Stiring*, août 1870, peinte la même année (mairie de Stiring), et à gauche *L'Attaque d'une maison barricadée à Villersexel* (1875, musée d'Orsay), toutes deux figurant dans la vente du 5 mai 1886⁴. Tous les tableaux qui sont aux murs ne sont pas nécessairement de Neuville ; la vente après décès de 1898 montre que le peintre aimait les tableaux de Détaillé, de Gudin, mais aussi de peintres russes comme Alexeï Petrovitch Bogoljuboff (1824-1896) et Pavel Ossipovich Kovalievski (1843-1903). Il possédait d'ailleurs un paysage à l'aquarelle d'un certain Bourgoin (lot 68) qui, s'il ne s'agit pas d'Adolphe Aimé Bourgoin, pourrait être Marie Désirée.

Il existe des photographies de l'atelier d'Alphonse de Neuville⁵ faites par Auguste Giraudon ; prises après la mort du peintre, elles ne montrent pas tout à fait la même disposition, mais on retrouve certains éléments, les tableaux, bien sûr, la table, les lances et les armes. L'atmosphère de l'atelier, merveilleusement rendue par l'aquarelle, est tout à fait fin-de-siècle et mélange la haute époque, l'Orient et l'histoire antique. Il est intéressant de la comparer avec celle de l'atelier d'Édouard Détaillé, l'autre peintre de bataille de l'époque, bien plus ordonné et méthodique.

Outre sa belle qualité décorative, l'aquarelle de Marie-Désirée Bourgoin apporte un témoignage précieux sur le goût éclectique et chargé de l'époque. Elle capte merveilleusement et avec une touche d'humour le peintre absorbé par le travail, lui-même vêtu d'un costume militaire. Cette talentueuse aquarelliste est peu connue. Principalement paysagiste, elle a aussi réalisé de beaux portraits, comme celui de *Sarah Bernhardt sculptant dans son atelier* (fig. 1) et des vues d'intérieurs comme celle de la galerie Louis XII d'Adolphe de Rothschild.



Fig. 1 M.-D. Bourgoin, *Sarah Bernhardt dans son atelier*, marché de l'art





Bourgeois



30 ARMAND-FÉLIX-MARIE JOBBÉ-DUVAL

Carhaix 1821 - Paris 1889

Etude d'une figure assise

Pierre noire, sanguine, mise au carreau à la sanguine
357 x 230 mm (14 1/2 x 9 1/2 in.)

Issu d'une famille qui compta de nombreux artistes, Jobbé-Duval fut formé dans l'atelier de Paul Delaroche puis chez Charles Gleyre. Dès 1841, il participa très régulièrement au Salon où il exposa des paysages et des portraits mais aussi des sujets historiques. Il peignit de nombreux décors pour des églises parisiennes, dans la chapelle Saint-Charles Borromée de l'église Saint-Séverin par exemple, ainsi qu'à l'église Saint-Sulpice, où il intervint en même temps que Delacroix, Saint-Gervais-et-Saint-Protais et la Sainte-Trinité. On lui doit des décors au Tribunal de Commerce de la Seine et d'autres dans la grande salle des Fêtes de l'Hôtel de ville de Lyon. Plusieurs de ses portraits furent reproduits en tapisserie par la manufacture des Gobelins. Il était aussi directeur de l'école municipale de dessin du III^e arrondissement¹.

Indépendamment de sa carrière artistique, il mena une carrière politique intéressante pour laquelle il était peut-être encore plus connu de ses contemporains. Résolument laïc et de gauche, il participa à la Révolution de 1848, fut impliqué dans la Commune, puis fut élu au conseil municipal de Paris pour le XV^e arrondissement à quatre reprises, où il mena de

grands combats républicains, pour la laïcité et l'éducation.

Le Parlement de Bretagne comptait déjà d'importants décors réalisés par Louis-Ferdinand Elle, Jean Jouvenet et, dans la Grand'chambre, un plafond conçu par Charles Errard et peint par Noël Coypel. Le plafond de la troisième chambre civile était quant à lui resté simplement blanchi jusqu'à la conception en 1854 d'un plafond à caissons par l'architecte Charles Langlois, qui cherchait à rester en harmonie avec le plafond de Charles Errard. En 1867, l'Etat fait appel à Jobbé-Duval pour en peindre les décors. Le choix de l'artiste n'est peut-être pas étranger à ses origines bretonnes et à la présence de sa famille dans la région², mais il est certainement tout aussi motivé par sa grande expérience en matière de décors monumentaux. Le sujet du caisson central fut imposé au peintre : *La Vérité appuyée sur la Justice et sur le Droit, sauvegarde de l'Innocence, et vengeresse de tous les crimes*. Dans ce rôle ardu, elle est épaulée par quatre vertus représentées dans les médaillons des angles (La Force, la Connaissance, l'Éloquence et la Prudence) et bordée de frises peintes en camaïeu bleu sur treillis d'or qui opposent le Travail à l'Oisiveté, l'Aumône à l'Avarice, l'Union à la Discorde et le Savoir à l'Ignorance.



Fig. 1 A.-F.-M. Jobbé-Duval, *Allégorie de la Force*, Rennes, Parlement de Bretagne

Ce dessin est une étude préparatoire pour une des figures du décor, l'allégorie de la Force, assise, jambes croisées et tenant une massue dans un des médaillons d'angle (fig. 1). Malgré l'abondance des œuvres de Jobbé-Duval, il n'a encore fait l'objet d'aucune recherche approfondie. Ce dessin provient d'un fonds important de feuilles pour la plupart reliées à des décors, qui seront, nous l'espérons, l'occasion de lancer l'étude de ce peintre prolifique et tout à fait représentatif de son époque.



31 FERNAND CORMON

Paris 1845 - 1924

Femme nue debout, étude pour une fresque

Plume et encre noire, aquarelle et gouache, mise au carreau à la mine de plomb sur papier calque marouflé sur carton

Signé et daté *F. Cormon 97* en bas à gauche

495 x 298 mm (19 1/2 x 11 3/4 in.)

Peintre de la Troisième République, dont il reflète bien les recherches historiques et les aspirations pédagogiques, Fernand Cormon est formé dans l'atelier du peintre Jean-François Portaels à Bruxelles puis auprès d'Alexandre Cabanel et d'Eugène Fromentin à l'école des Beaux-Arts de Paris. Il expose ses premières toiles au Salon de 1863 et se fait bientôt connaître pour ses scènes historiques, telles le *Meurtre au sérail* ou la *Mort de Ravana*, récompensée au Salon de 1875. Ses voyages en Tunisie puis en Bretagne nourrissent son inspiration de nouvelles influences. Il ouvre un premier atelier en 1882 puis il crée l'*Académie de la palette* en 1888. Il est élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1898. Cormon met d'abord son style et sa méthode académique au service de sujets d'histoire ancienne et biblique mais à partir des années 1880, il se tourne vers des sujets d'anthropologie. Son *Caïn*, très remarqué au salon de 1880 (Paris, musée d'Orsay) est déjà caractérisé par une volonté d'exactitude historique dans la représentation des premiers hommes. *Le Retour de la chasse à l'ours ; l'âge de la pierre polie* en 1884 (Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale) est aussi très admiré et alimente sa réputation de « peintre des âges préhistoriques¹ ». C'est naturellement ce qui lui attire la commande, en 1893, de dix peintures murales et d'un plafond peint sur le thème des progrès de l'humanité, destinés à orner les nouvelles galeries de Paléontologie et d'Anatomie comparée, inaugurées en 1898 au Muséum d'histoire naturelle. L'artiste utilise tout son talent de spectaculaire narrateur au profit de la pédagogie et de l'exactitude historique et ces peintures demeurent parmi ses œuvres les plus remarquables. La mode de ces sujets est liée aux premières découvertes de vestiges préhistoriques² et à la constitution de la préhistoire en une véritable discipline qui permet le passage d'une conception biblique des premiers hommes à une conception historique.

Dans son article consacré à cette série de peintures murales³, Maria P. Gindhart décrit une méthode de travail presque naturaliste : non seulement Cormon nourrit son inspiration de la lecture de Charles Darwin, Albert Gaudry, Ernest-Théodore Hamy, Albert-Auguste de Lapparent, John Lubbock et Gabriel de Mortillet, mais il collecte aussi des renseignements auprès d'explorateurs qui ont connu des peuplades vivant toujours comme aux temps primitifs. Il étudie avec assiduité les illustrations des vestiges découverts et surtout il observe le plus possible des hommes et des femmes vivant au contact de la terre et de la nature, pêcheurs, chasseurs, paysans, etc., afin de s'imprégner de leurs gestes et de leur manière de bouger⁴. Cormon travaille aussi chacune de ses figures peintes d'après le modèle vivant.

Notre dessin est l'étude préparatoire pour la figure féminine de la peinture murale qui représente la scène suivante : *L'homme a l'idée de faire un outil et le réalise*. La femme étudiée ici est très proche de celle de la peinture murale, mais elle est représentée sans l'enfant que Cormon a dû rajouter par la suite afin d'évoquer aussi la constitution des structures sociales. Le thème général qui transparaît dans cette œuvre comme dans les neuf autres est celui de l'évolution de l'homme et de son intelligence : progression de l'idée d'un outil vers sa réalisation, progression de l'accouplement vers la famille puis la tribu, etc., c'est-à-dire abandon de l'état naturel au profit de l'humanité, idée qui prévaut à l'époque depuis Jules Michelet (*Introduction à l'Histoire universelle*, 1831). La démarche positiviste de l'artiste ne doit pas éclipser son grand talent de peintre et précisément ici de dessinateur : la force du trait, le réalisme de la pose, la beauté du modelé trouvent leur parfait aboutissement dans l'intelligence et la force de ses grandes compositions peintes.



32 CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER

Fresne-Saint-Mamès 1851 - Paris 1934

Paysage à l'arbre orange

Pastel sur papier

Cachet d'atelier en bas à droite

497 x 660 mm (19 9/16 x 26 in.)

« 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 fluides¹. » Ainsi Huysmans décrivait-il le travail au pastel de Schuffenecker dont on découvre encore de nouveaux aspects. Cette feuille est, comme celle que nous présentions en 2013 d'une taille et d'une densité de matière exceptionnelles pour l'artiste. Il s'agit d'un de ces pastels de plein air que l'artiste rapportait de ses excursions à Meudon, Clamart, Pantin, Chars-en-Vexin et dans la vallée de Chevreuse où il se rendait par la ligne de chemin de fer ouverte en 1861. Il y multipliait les études de vues de la campagne.

On peut rapprocher ces deux pastels d'une huile sur toile conservée au musée d'Helsinki qui montre le même type de paysage et d'ambiance². Cependant, le tableau d'Helsinki montre par son aspect pleinement synthétiste que la composition a été soigneusement retravaillée dans l'atelier. Dans notre pastel réapparaissent les éléments principaux de l'œuvre publiée en 2013 : les rochers gris vert, le champ, la petite haie, les maisons aux toits de tuile et même l'arbre orange. L'endroit semble être le même, cependant la vision est très différente : le point de vue s'est déplacé et surtout l'heure du jour a changé. La lumière du petit matin qui se lève paraît rosée et imprègne avec une grande subtilité le champ herbeux d'une douce teinte orangée. L'artiste a pu se placer à différents endroits du champ au cours d'une même journée ou revenir plusieurs fois à cet endroit pour observer les jeux de

lumière et de couleur, démarche encore à la limite de l'impressionnisme.

Ces études de pastel sont exceptionnellement pleines pour Schuffenecker dont la touche est souvent plus légère et dont les compositions sont plus tournoyantes, plus « éthérées », pour reprendre l'expression d'un de ses admirateurs, Antoine de la Rochefoucauld. Bien qu'exécutée en plein air, cette étude n'ambitionne aucune forme de réalisme. L'artiste cherche à aller bien au-delà de la simple représentation d'un lieu. Il s'efforce selon les principes du synthétisme de transmettre les sentiments ressentis devant le motif par la combinaison de la ligne, de la couleur et de la forme conjointes. La perspective n'est pas linéaire mais l'espace est au contraire traité presque en deux dimensions : les différents plans sont quasiment parallèles, au fond les arbres, au centre le champ, animé par l'oblique que crée la barrière ; enfin, au premier plan, les rochers, dont la couleur gris-vert vient apporter un contrepoint à la tonalité orangée de l'ensemble.

Dans ce « Paysage à l'arbre orange », Schuffenecker révèle une fois de plus toute sa maîtrise de la technique du pastel, grâce à laquelle il peut créer des œuvres à la texture veloutée et à la gamme chromatique riche et complexe. L'amour de l'artiste pour la musique – pratique artistique selon lui la plus propice à la communication des émotions –, s'exprime aussi particulièrement par le pastel, qui permet des vibrations et des accords de couleurs à la qualité presque symphonique. Déclarant que Schuffenecker opère « la fusion du paysage et du symbolisme et celle de l'impressionnisme et de l'art nouveau, empruntant à l'un le sujet objectif et la couleur, à l'autre le graphisme et l'esprit mystérieux », Charles-Guy et Judy Le Paul définissent parfaitement la trajectoire de cet artiste spirituel et sensible³.





33 EDGAR DEGAS

Paris 1834 - 1917

Danseuse à l'éventail

Fusain et estompe sur calque
Cachet de la vente en bas à gauche
455 x 355 mm (17 ¹⁵/₁₆ x 14 in.)

PROVENANCE

Troisième vente de l'atelier Degas, Paris, galerie Georges Petit, 7-9 avril 1919, p. 251, lot 349.

EXPOSITION

Roubaix, La Piscine, *Degas Sculpteur*, 8 octobre 2010 - 16 janvier 2011, Paris, Gallimard, 2010, p. 164, n° 83, illustré.

Les études dessinées de danseuses de Degas sont abondantes. Il continue à les multiplier durant les dernières décennies de sa vie, alors qu'il perd la vue et qu'il ne peint presque plus, associant cet exercice à celui du modelage. Il explore indéfiniment les positions et les postures de la danse qu'il recrée de mémoire tant il est familier des salles de spectacle. Dans les années 1880, Degas obtient ses entrées dans



Fig. 1 E. Degas, *Danseuses dans les coulisses*, Saint Louis, Saint Louis Art Museum

les coulisses de l'opéra Garnier par la rue Le Peletier et va dès lors nourrir son travail des gestes du quotidien et de l'intimité des danseuses : rattacher un chausson, se masser le dos, se frotter le pied, etc. Ces études des coulisses font d'ailleurs écho à celles des femmes au bain qu'il développe largement au même moment. Les études graphiques des dernières décennies de sa carrière ne se préoccupent pas d'esthétique, mais cherchent à atteindre la réalité. Son trait se fait plus large et radical, sans pourtant exclure la trace du travail. L'artiste semble délaisser les effets lumineux et décoratifs au profit de la captation du mouvement et de la forme, dans leur essence.

La méthode de travail de Degas, qui utilise dessins et calques afin de réintroduire ses danseuses dans différentes œuvres peintes ou au pastel a été démontrée par Richard Kendall dans l'exposition *Degas Beyond Impressionism* (1996-1997). Ainsi, notre danseuse à l'éventail apparaît dans de nombreuses œuvres qui sont comme autant de variations autour d'un thème unique : le repos des danseuses dans les coulisses. On connaît au moins trois pastels célèbres sur lesquels apparaît la danseuse à l'éventail avec trois de ses compagnes : *Les Danseuses roses* (collection privée¹), *Danseuses dans les coulisses* (fig. 1), *Les Danseuses à l'éventail* (Wadsworth Atheneum, Hartford, Fond Ella Gallup Sumner et Mary Catlin). Pour chacune des quatre danseuses représentées il existe des études individuelles ou en présence d'une autre danseuse. Ainsi, notre danseuse à l'éventail réapparaît seule mais habillée, dans une ambitieuse étude au fusain sur papier calque à l'Art Institute de Chicago² (fig. 2), mais aussi sur au moins trois études au fusain³. Elle est représentée avec sa compagne qui se masse le pied sur quatre autres études⁴, dont une très belle au Courtauld Institute de Londres. Degas forme également des compositions au pastel en introduisant une ou plusieurs



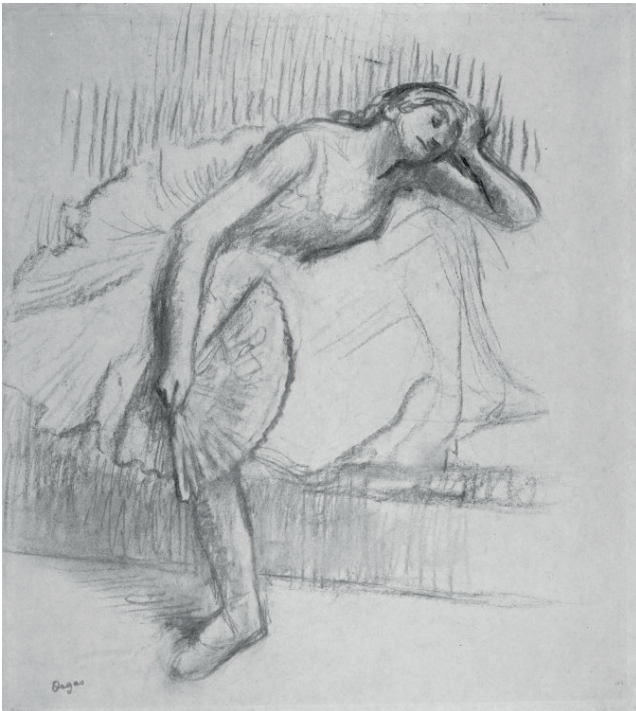


Fig. 2 E. Degas, *Danseuse à l'éventail*, Chicago, Art Institute

danseuses du groupe. Il met aussi en scène le groupe entier dans une salle de répétition, avec des positions légèrement différentes, dans une œuvre au pastel dont la localisation est aujourd'hui inconnue⁵.

Selon Suzanne Fold McCullagh, le motif de la danseuse à l'éventail trouverait sa source dans la position un peu instable de Giulia, dans le portrait de la famille Bellelli⁶ (Musée d'Orsay) et se développerait aussi bien chez les femmes au bain que chez les danseuses. Quoi qu'il en soit, c'est un motif qui exprime à la perfection l'intimité des danseuses et l'importance des étirements qui deviennent presque une

seconde nature hors de la scène. Degas a travaillé inlassablement à représenter l'élasticité des poses et les distorsions du corps afin de capter en quelques coups de fusain la réalité d'une ambiance.

Il ne s'est pas contenté de créer des variations sur ce même thème des quatre danseuses dans les coulisses. Ses motifs évoluent pour investir de nouvelles compositions. Ainsi, la danseuse à l'éventail devient, avec celle qui attache sa sandale, la danseuse au repos qui attache ses cheveux dans le pastel avec craie noire appelé *Deux danseuses* (Museum of Modern Art, New York⁷), ainsi que dans le chatoyant pastel intitulé *Deux danseuses au repos* du Musée d'Orsay (vers 1910) ; on la retrouve enfin dans des compositions plus simples⁸. La danseuse perd son éventail et se prête à de nouvelles variations : elle tient ses cheveux⁹ ou elle réajuste sa coiffure, bras levés¹⁰. D'une œuvre à l'autre, on voit la pose se régénérer et Degas retravailler, intervertir et déformer ses figures afin de créer des compositions nouvelles mais toujours reconnaissables. Il se prête à la même démarche dans le domaine du monotype où il répète et transforme des compositions par l'ajout de couches de pastels et de gouache sur l'encre imprimée. Il est évident que la fascination de Degas pour la danse n'est pas anodine ; qu'elle soit spectacle ou exercice, elle offre à cet artiste, dont la variation devient le geste artistique principal, un terrain d'étude et d'observation idéal.

Ce dessin a fait l'objet d'une demande de prêt de la part du Museum of Modern Art de New York pour l'exposition *Degas : Impressions* (printemps 2016).



34 OSSIP ZADKINE

Vitebsk 1890 - Paris 1967

Tête d'homme

Plume et encre noire, gouache

Signé et daté 0. Zadkine 63 en bas à droite

650 x 500 mm (25 ⁹/₁₆ x 19 ¹¹/₁₆ in.)

Né en Russie dans la région de l'actuelle Biélorussie, Zadkine est considéré comme le plus grand sculpteur cubiste. Issu d'une famille éduquée, il est envoyé à Londres où il travaille comme apprenti ébéniste et étudie la sculpture classique au British Museum. Il s'installe ensuite à Paris où de 1909 à 1910, il est un élève de l'école des Beaux-Arts. Il s'intègre vite à la vie artistique parisienne, rencontre Matisse, Bourdelle, Picasso, travaille à la Ruche et expose au Salon d'Automne puis au Salon des Indépendants. En 1913, le collectionneur Paul Rodocanachi lui fournit un atelier non loin de celui de Modigliani avec lequel il noue une relation intense, faite d'apports réciproques visibles dans sa sculpture. Sa participation à la Première Guerre Mondiale le détruit moralement mais n'affecte pas sa créativité. L'artiste continue à produire et exposer avec succès. Il s'installe en 1928 au 100 bis rue d'Assas, qui abrite aujourd'hui le musée qui lui est consacré. À l'approche de la Seconde Guerre Mondiale, il fuit le danger nazi et s'installe aux Etats-Unis, où il expose chez Wildenstein. Il en revient toutefois « malade, triste et sans argent ». Pendant le reste de sa vie, il donne des cours, notamment à la Grande-Chaumière et se consacre à d'importants projets, comme les deux *Christ des Arques* en 1954, le *Monument à Van Gogh* pour Auvers-sur-Oise, inauguré en 1961, et le *Monument à Vincent et Théo Van Gogh* pour la ville de Zundert, en 1964. Une rétrospective lui est consacrée au Musée d'Art Moderne dès 1949 et le grand prix de sculpture de la Biennale de Venise lui est remis en 1950 (en même temps que Matisse pour la peinture). Il expose au Japon en 1960 et l'année d'après à la Tate Gallery de Londres, puis dans la plupart des grands musées européens.

Largement connu pour ses sculptures cubistes, Zadkine était aussi un dessinateur assidu. « Il n'y a que le dessin pour se remettre d'aplomb. On ne peut se laisser aller à l'ennui ou à la tristesse si on dessine » disait-il à sa

femme Valentine Prax, après leur retour des Etats-Unis. S'il conçoit le dessin comme une pratique intimement liée au processus créatif de la sculpture, c'est-à-dire un exercice préparatoire, il le considère également comme une discipline artistique à part entière, un véritable alter ego de sa pratique de la sculpture. Ainsi dans les années 30, il réalise de nombreuses et belles gouaches figuratives, qui s'inspirent de l'antique, de la Bible ou tout simplement de l'éternelle nature. C'est l'époque du « retour à l'ordre » selon la formule de Jean Laude, qui touche la plupart de ses contemporains et dont il entretient la fertilité par un voyage en Grèce en 1931.

Les portraits au trait des années 60 sont des œuvres de la fin de sa carrière. Elles reflètent, par leur côté obsessionnel, la recherche assidue d'une forme de vérité psychologique et essentielle dans la représentation humaine. Zadkine, dont la santé n'est pas bonne, est de plus en plus actif et dessine sans arrêt, notamment de nombreux portraits humains. Le trait rapide, instinctif, tour à tour inquiet, curieux ou inquisiteur, reflète bien sûr le besoin urgent de créer qui se déclenche au seuil de la vieillesse. Comme dans les sculptures de cette époque, la représentation humaine s'organise parfaitement dans ce désordre apparent, signe d'une impeccable maîtrise du dessin au sens large. On peut citer à titre de comparaison deux sculptures : *La Demure* de 1963, dont les personnages sont imbriqués au cœur d'un réseau de lignes complexe, ou encore *Lignes brisée ou chemin de vie* de 1966 qui, bien que ne représentant plus directement la figure humaine, est une allégorie des infinités de cheminement empruntés par l'humain. Les lignes de notre dessin, qui, à l'image de la santé de l'artiste et pour reprendre ses mots, s'effilochent, illustrent bien cette « esthétique de la fragmentation et du pullulement ¹ » : les formes, bien que conçues morceau par morceau participent à un même mouvement, celui de la vie, plus que jamais chère à l'artiste.





Notes

1 JAN KRAECK, DIT GIOVANNI CARACCA

- 1 Magdalena S. Sánchez, « Lord of my soul, the letters of Catalina Micaela Duchess of Savoy to Her Husband, Carlo Emanuele I », *Early Modern Habsburg Women*, édité par Anne J. Cruz et Maria Galli Stampino, Université de Miami, USA, p. 79-85.
- 2 L'attribution reposait sur la proximité de sujet et de composition du portrait avec ceux de Philippe II et de ses quatre épouses, dessinés par Antonio Campi et gravés par Agostino Carracci pour l'ouvrage *Cremona Fedelissima*, publié en 1585. Or ces portraits ont été réalisés, comme l'explique Campi lui-même dans l'ouvrage, d'après d'autres portraits peints. N'ayant jamais été peintre de la cour de Turin, il n'a aucune raison d'avoir réalisé un portrait de Catalina Micaela.
- 3 Paola Astrua, Anna Maria Bava, Carla Enrica Spantigati, *Il nostro pittore fiamengo, Giovanni Caracca alla corte dei Savoia*, Galerie Sabauda, Turin, 1^{er} septembre 2005 – 8 janvier 2006.
- 4 *Il nostro pittore fiamengo*, p. 32-38, note 38.
- 5 *Ibid.*, p. 37.
- 6 *Ibid.*, p. 98-105.
- 7 *Ibid.*, p. 32-33
- 8 Il n'y a pas de lettre sur la gravure. La raideur des traits de la gravure et la différence de qualité d'exécution avec notre dessin excluent totalement l'hypothèse que le graveur soit l'auteur de notre dessin.
- 9 Ces deux artistes sont cités dans les sources anciennes, notamment Malvasia, et considérés comme d'excellents artistes et portraitistes. Il ne reste néanmoins presque rien de leurs œuvres.
- 10 L'attribution de ce tableau est controversée ; certains y voient une œuvre de Sanchez Coello (Lafuente), d'autres de Sofonisba Anguissola (Kusche, Bernis, Breuer). L'attribution au Greco est ancienne. On la trouve déjà dans la *Notice de la Galerie de Louis-Philippe*, 1838, n° 268. Elle est gardée dans le catalogue de H. E. Wethey, *El Greco and his school*, 2 vol., Princeton, 1962, 1, p. 93, n° 148 et a été réaffirmée par David Davies, *Felippe II un monarca y sua epoca*, Madrid, Prado, 1999, p. 607-608.
- 11 En 2003, Maria Kusche dans son ouvrage *Retratos y retradores, Alonso Sanchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolàn Moys* (Madrid, 2003) réaffirme l'attribution à Sofonisba et l'identification comme Catalina Micaela. Si tel est le cas, la beauté du modèle, qui n'a rien de réaliste, fait alors de ce tableau un pur geste courtois.
- 12 Dès 1965, Enrique Ferrari Lafuente avait modéré cette identification (*El Prado del romanico al Greco*, 1965, p. 252) due à Pedro de Madrazo (*Catalogo de lo cuadros del Real Museo y escultura de S.M.*, 1872). Jeannine Baticle, dans son article, « A propos de Greco portraitiste : Identification de la Dame à la fourrure », *Studies in the History of Art*, vol. 13, *El Greco : Italy and Spain*, National Gallery of Art, Washington, 1984, pp. 11-21, proposait de reconnaître la Duchesse de Bejar, ce qu'a refusé Maria Kusche dans *Retratos y retradores*, 2003.

2 JOHANN MATTHIAS KÄGER

- 1 1617, Berlin, Tiergarten, Kunstgewerbe-museum.

3 ÉCOLE FLORENTINE

- 1 Nous remercions vivement Catherine Goguel qui nous a la première suggéré de chercher du côté de quelques artistes toscans plus confidentiels, et qui nous a soufflé le nom de Teofilo Torri, avec quelques autres, que nous sommes heureux d'avoir découverts.
- 2 Luciana Borri Cristelli, *I disegni della Collezione Torri nella Biblioteca di Arezzo*, Siena, Università degli Studi – Cattedra di storia dell'arte, Arezzo, Facoltà di magistero, Biblioteca della Città di Arezzo, 1986.

4 VINCENZO DANDINI

- 1 *Opere di Filippo Baldinucci*, vol. 12, *Notizie de' professori del disegno ad Cimabue in quà*, Milan, 1812, p. 146.
- 2 Sandro Bellesi, « Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Calletti e altri », *Paragone*, n° 459, 461, 463, mai, juillet, septembre 1998.
- 3 *Op. cit.*
- 4 Elle se composait de 5000 dessins, dont quelques 200 œuvres produites par d'autres artistes, parmi lesquels Polidoro del Caravaggio, Titian, Pontormo, Carrache, Cambiaso, Rosselli, Furini, Giovanni da San Giovanni.
- 5 Christel Thiem pense qu'il s'agit d'un membre de la famille Dandini (*Florentiner Zeichner des Frühbarock*, München, 1977, p. 370 et 395).
- 6 Sandro Bellesi, 1998, *op. cit.*, note 19.

5 ÉCOLE ROMAINE OU FLORENTINE

- 1 Je remercie Claudia Conforti pour ses indications et son aide précieuse. Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, 1638.
- 2 D'origine vitruvienne, la distinction de trois types de scènes pour la comédie, la tragédie et la satire fut codifiée par Serlio dans son *Second Livre de Perspective* (Paris, 1545).

6 ELISABETTA SIRANI

- 1 Nicholas Turner, 1993, p. 204 : *The Gaburri series of Drawn Self Portraits and Portraits of artists* « Journal of the history of collections », 5, 2, 1993, pp. 204, 205, fig. 21-22.
- 2 C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, 1678, éd. 1841-44, II, p. 402.
- 3 Angela Ghirardi, « Con gli occhi al cielo. Elisabetta Sirani e il ritratto », *Elisabetta Sirani*, p. 91-105.

7 NICOLAS DE PLATTEMONTAGNE

- 1 Frédérique Lanoé, *Trois maîtres du dessin. Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Paris, RMN, 2009, n° 147, illustré.
- 2 Chez Sotheby's Paris, le 23 juin 2011, lot n° 49.

8 ANTOINE DIEU

- 1 Pierre Rosenberg, « Dieu as Draughtsman », *Master Drawings*, volume 17, n° 2, 1979, p. 161-169.
- 2 Alvin L. Clark Jr., *Mastery and Elegance, two centuries of French drawings from the collection of Jeffrey E. Horvitz*, Cambridge MA, Harvard University Art Museum, 1998-1999, p. 160-161, illustré, notice par Margaret Morgan Grasselli.

9 CHARLES-ANTOINE COYPEL

- 1 Jeffrey E. Horvitz et Alvin Clark, *Mastery and Elegance : two centuries of French drawings from the collection of Jeffrey E. Horvitz*, Cambridge MA, Harvard University Art Museum, 1998-1999, n° 46a et 46b, p. 196-199, illustrés p. 198 et 199.
- 2 Thierry Lefrançois, *Charles Coypel 1694 – 1753*, Paris, Arthena, 1994, p. 295, P176.

10 NICCOLÒ RICCIOLINI

- 1 Maria Barbara Guerrieri Borsoi, « Contributi allo studio di Niccolò Ricciolini », *Bolletino d'Arte*, LXXIII, 1988, 50-51 pp. 161-185 ; « Un disegno inedito di Niccolò Ricciolini », *Bolletino d'Arte*, n. 58, 1989, pp. 67-68 ; « Michelangelo Ricciolini a Frascati e a Macerata », *Bolletino d'Arte*, n. 74-75, 1992, pp. 123-140.
- 2 Katrin Bellingier at Colnaghi and Florian Härb, « Master Drawings », Londres, 2013, catalogue d'exposition, n° 16, illustré, notice par Francesco Grisolia.

11 GIULIA LAMA

- 1 Rodolfo Pallucchini, « Per la conoscenza di Giulia Lama », *Arte Veneta*, 1961, XXXIV, p. 161.
- 2 Réalisée vers 1720, l'œuvre est aujourd'hui dans la collection Thyssen de Madrid.
- 3 Ugo Ruggeri, *Giulia Lama. Dipinti e disegni*, Bergamo, 1973. Ensuite cité dans le texte avec le sigle MF et les numéros d'inventaire.
- 4 Rodolfo Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano 1995, vol. I, p. 311, fig. 503, 504. Le retable de Santa Maria Formosa date probablement des environs de 1722-23, à l'époque de la construction du tabernacle de l'autel majeur derrière lequel il était placé, et remplace alors un tableau de Tintoret : voir Gino Bortolan, « Per una « più completa » conoscenza di Giulia Lama », *Ateneo Veneto*, n.s. (XI), 1973, 1-2, pp. 183-189.

12 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

- 1 *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal* [1732], éd. G.A. Moschini, Venezia 1809, p. XXXII.
- 2 Antonio Morassi, « A 'Scuola del nudo' by Tiepolo », *Master Drawings*, IX, 1971, pp. 43-50
- 3 Bernard Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia : l'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, Venezia New York 1996, p. 13
- 4 Ugo Ruggeri, *Alcuni disegni del Settecento veneto*, « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », Classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol. III, 4, 1973, pp. 1027-1045, tav. CXXXI.
- 5 Antonio Morassi, *op. cit.*, p. 22.
- 6 Bernard Aikema, *op. cit.*, p. 30, fig 1. ; cf. aussi *Die Zeichnungen von Giambattista, Domenico und Lorenzo Tiepolo aus der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, aus württembergischem Privatbesitz und dem Martin von Wagner Museum der Universität Stuttgart*, Stuttgart 1979, p. 17, cat. 1.
- 7 Ugo Ruggeri, « I Fantoni collezionisti di disegni antichi », in *Atti del Convegno di studio I Fantoni e il loro tempo*, Bergamo 1978, p. 235, fig. 5.
- 8 Ugo Ruggeri, « Tiepolo : fogli da un taccuino al tempo di Udine », *Prospettiva* 1983-1984, XXXIII-XXXVI (Studi in onore di Luigi Grassi), pp. 307-313.
- 9 Ugo Ruggeri, « Solimena e Venezia : qualche appunto », in *Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto*, atti del convegno, a cura di Vega de Martini e Antonio Braca, Napoli 1994, pp. 235-243.
- 10 Julien Stock, *Guardi, Tiepolo and Canaletto from the Royal Museum, Canterbury and elsewhere*, Canterbury 1985, n. 16
- 11 Cf. note 8.
- 12 Roberto Pallucchini, « Un Tiepolo in più, un Bencovich in meno », in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984, pp. 366-374.

13 FRANCESCO ZUCCARELLI

- 1 Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architettori bergameschi*, Bergamo, Stamperia Locatelli, 1793, tome II, p. 86.
- 2 Federica Spadoto, *Francesco Zuccarelli*, Milan, Bruno Alfieri Editore, 2007, n° 169, p. 249.

- 3 *Ibid.*, n° 417-419, p. 354, 356.
- 4 Tassi, *op. cit.*, p. 86. L'auteur avoue s'éloigner de son sujet premier, les artistes originaires de Bergame, par affection pour l'artiste.
- 14 CARLE VAN LOO
- 1 Marie Catherine Sahut, *Carle Vanloo premier peintre du roi, Nice 1705 – Paris 1765*, Nice Musée Chéret, 1977.
- 2 Paris, Galerie Cailleux, *Les étapes de la création. Esquisses et dessins de Boucher à Isabey*, catalogue d'exposition, 12 juin-13 juillet 1989, n° 23, illustré.
- 15 AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN
- 1 Elisabeth Delaunay, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, Arthéna, 1991, p. 433.
- 2 Le dessin provient également de la collection Renouard, il est passé en vente à Paris à la Galerie G. Petit le 13-15 mai 1907, n° 108.
- 3 *Les Saint-Aubin, étude contenant quatre portraits inédits gravés à l'eau-forte*, Paris, Dentu, 1859, p. 14-15 (réimprimé dans 1881-1882, éditions Charpentier, 2^e série, p 145-147).
- 4 On peut citer à titre d'exemple, et parmi tant d'autres *Le Ballet des Savoyards* (Louvre RF 52222).
- 5 *Gabriel de Saint-Aubin 1724-1780*, catalogue d'exposition, Paris, New York, n° 67, p. 262.
- 6 *op. cit.*, p. 261.
- 16 SIMON JULIEN, DIT SIMON DE TOULON
- 1 A. Bronze, « Mémoire sur le peintre Simon Julien », *L'Artiste*, 1866, tome I, p. 107-113.
- 2 Le musée de Darmstadt possède un dessin, et celui des Beaux-Arts de Caen, un dessin et une esquisse.
- 17 CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU
- 1 Une partie de ces décors se trouve maintenant au Victoria and Albert Museum de Londres. Voir l'article d'Alexia Lebeurre, *Revue du Louvre*, 2010, p. 62-72.
- 2 Diderot, *Salon de 1767*, à propos d'Hubert Robert.
- 18 CHARLES ESCHARD
- 1 Charles-Paul Landon, *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts, ou Recueil de gravures au trait, contenant la collection complète des peintures et sculptures du Musée Napoléon... : Paysages et tableaux de genre*, 1808, tome 3, p. 53.
- 19 GIACOMO GUARDI
- 1 Les collections privées du Colonel Edward Roche ou de Sir Bruce Ingram et les collections publiques comme celles du Fitzwilliam Museum de Cambridge et de la National Gallery de Londres. Cf. *L'altra Venezia di Giacomo Guardi*, catalogue d'exposition, musée Correr, Venise, mai-juin 1977.
- 2 Inv. NG2519. Giacomo a également réalisé un dessin de cette vue inspiré de la cour du Palazzo Ducale et conservé au Metropolitan Museum, New York (Inv. 1975.1.343).
- 3 The Wallace Collection, Londres (Inv. P647).
- 4 Dario Succi, *Francesco Guardi, itinéraire d'une aventure artistique*, Anthèse, Arcueil, 1993, p. 150.
- 21 AUGUSTE DE FORBIN
- 1 *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818 par M. le C.te de Forbin*, Paris, Delaunay, 1819 ; *Souvenirs de la Sicile par M. le C.te de Forbin*, Paris, Imprimerie Royale, 1823.
- 2 Chateaubriand, *Le Conservateur*, 1819.
- 3 *Portefeuille du comte de Forbin directeur général des musées de France contenant ses tableaux, dessins et esquisses les plus remarquables avec un texte rédigé par M. le comte de Marcellus ancien ministre plénipotentiaire* Paris, 1843.
- 4 *Vue d'un cloître, sur les bords de la Méditerranée, près de Carrare*, Louvre inv. 4496 ; *Cloître de Saint Sauveur à Aix-en-Provence*; Louvre inv. 4498 ; *Santa Maria Novella à Florence*, Louvre inv. 4493.
- 22 FRIEDRICH WILHELM MORITZ
- 1 Tajan, Paris, 18 mars 2005, lot 172.
- 2 Sotheby's, Londres, 19 octobre 1994, lot 89.
- 3 Gros & Delettrez, Paris, 22 juin 2009, lot 62.
- 23 ALEKSEÏ YEGOROVITCH YEGOROV
- 1 E. Mros, *Alekseï Yegorovitch Yegorov*, Moscou, Leningrad, 1947.
- 2 Natalia Alexandrova, *Russian drawings 18th century – first half of the 19th century*, Moscow, Red square Publishers, 2004, vol. 1, p. 256-264.
- 24 LE MIRE AÎNÉ
LE MIRE JEUNE
- 1 Charles Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts : recueil de gravures au trait, d'après les principaux*

- ouvrages de peinture, sculpture ou projets d'architecture, qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit aux concours nationaux ; les productions des artistes en tous genres, qui, aux différentes expositions, ont été citées avec éloges ; les morceaux les plus estimés de la galerie de peinture ; la suite complète de celle des antiques ; édifices publics, etc., 1806, tome 2, p. 101-104, illustré pl. 48.
- 2 Charles Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts (...)*, 1808, tome 1, pl. 18, p. 50.
 - 3 *Op. cit.*, 1808, tome 1, p. 64, pl. 30.
 - 4 Charles Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts (...)*, 1814, p. 109.
- 25 PAUL DELAROCHE
- 1 Voir Norman Ziff, *Paul Delaroche : A Study in Nineteenth-Century French History Painting*, thèse de Ph. D, New York University, 1974 (Ann Arbor : UMI Dissertation Services, 1994) pp. 135-42 ; et Stephen Bann, *Paul Delaroche : History Painted*, Reaktion Books : London and Princeton University Press, 1997, p. 13, 174-78. La liste finale des six artistes choisis pour remplacer Delaroche fut publiée dans le *Journal des Beaux-Arts*, n° 7, 28 février 1836, p. 110.
 - 2 Voir Georges Brunel, « Delaroche et le projet de la Madeleine » dans *Paul Delaroche : Un peintre dans l'histoire*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 1999, p. 87-103.
 - 3 Voir *Catalogue des tableaux ... de M. Paul Delaroche*, Drouot, 12-13 juin 1857, p. 5, item 18. Ce lot porte le titre de *La Madeleine écoutant la parole du Christ*, mais ses dimensions sont identiques à celles de l'œuvre de la Wallace. Plusieurs dessins qui sont décrits comme des études pour le projet de la Madeleine sont énumérés dans un autre endroit du catalogue.
 - 4 Richard Wrigley, « Le noviciat italien de Paul Delaroche » dans *Paul Delaroche : Un peintre dans l'histoire, op. cit.*, pp. 69-83.
 - 5 See Brunel, *op. cit.*, p. 91.
 - 6 See *ibid.*, p. 92.
 - 7 La marque « Belot » au dos de la toile en a facilité la datation (années 1834-1840). Cette datation soutient l'attribution à Delaroche et le rapport avec le projet de la Madeleine, mais ne résout pas le problème d'une datation précise des études.
- 26 JULES-CLAUDE ZIEGLER
- 1 Fabien Pilet, Salon de 1847, *Le moniteur universel*, 22 mars 1847.
- 27 ISIDORE PILS
- 1 Charles Garnier, *Le Nouvel opéra de Paris*, Paris, 1878, dans Jacques Foucart et Louis-Antoine Prat, *Les peintures de l'opéra de Paris de Baudry à Chagall*, Paris, Arthena, 1980, p. 153.
 - 2 *Op. cit.* p. 147.
 - 3 On reconnaît le visage du modèle dans une Étude pour la Victoire (huile sur toile) passée en vente à Paris chez Couturier-Rivière & Tuloup-Pascal le 25 mars 2002.
 - 4 Une *Étude pour la Seine* sur papier bleu se trouve dans une collection privée ; deux esquisses à l'huile sur toile de la même figure sont passées en vente, l'une chez Sotheby's Paris le 25 juin 2008, lot 30, l'autre chez Tajan, le 25 mars 2010, lot 149. On remarque que l'artiste cherche pour cette figure et son attribut (la cruche) la meilleure position possible. On reconnaît aussi dans la deuxième esquisse citée le modèle féminin qui est aussi celui de nos deux études.
- 28 DANTE GABRIEL ROSSETTI - MORRIS, MARSHALL, FAULKNER & CO, 1862
- 1 Victoria & Albert Museum, Londres, n° E-2787-1927.
 - 2 Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti, a Catalogue Raisonné*, vol. 1, n. 86 (n°147) et vol. 2, plate 214 ; Martin T. Wood, *Drawings of Dante Gabriel Rossetti*, 1910, London, p. 25, (planche III).
- 29 MARIE-DÉSIRÉE BOURGOIN
- 1 Un exemplaire est conservé au Musée d'Orsay, un autre au Los Angeles County Museum of Art.
 - 2 Huile sur toile, à Fontainebleau chez maître Osenat, le 23/03/2014, lot 104.
 - 3 Lots 270 - 386 de la première vente ; lot 291 de la seconde.
 - 4 Lots 7 et 8, vendus 7,500 francs pour le premier, 10,000 à l'État pour le second.
 - 5 *Portrait de l'artiste, image des peintres, 1600-1890*, Habeldt & Co, Paris, 1991-1992, p. 209, illustré.
- 30 ARMAND-FÉLIX-MARIE JOBBÉ-DUVAL
- 1 La notice nécrologique du *Temps* du 4 avril 1889 donne des indications biographiques précieuses.
 - 2 Charles Langlois avait déjà travaillé en collaboration avec son cousin Auguste Louis Jobbé-Duval pour les décors de la cathédrale Saint-Pierre de Rennes, en 1844.
- 31 FERNAND CORMON
- 1 Jules de Saint-Mesmin, « Fernand Cormon », *Revue des Beaux-Arts et des Lettres*, 15 septembre 1899, p. 431.
 - 2 On peut citer la découverte en 1856 puis en 1886 de restes d'hommes de Néandertal.
 - 3 « Fleshing Out the Museum : Fernand Cormon's Painting Cycle for the New Galleries of Comparative Anatomy, Paleontology, and Anthropology », Nineteenth century art worldwide, site internet.

- 4 Émile Michel, « Les peintures décoratives de M. Cormon au Muséum », *La revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1898, p. 3-4.
- 32 CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER
- 1 Jean-Marie Tasset, « Le bon Schuff », *Le Figaro*, 13 août 1996.
 - 2 Boquet & Marty de Cambiaire, *Œuvres sur papier du XVI^e au XX^e siècle*, 2013, p. 78-81, n° 26, notice par Jill-Elyse Grossvogel.
 - 3 Charles-Guy et Judy Le Paul, *L'impressionisme dans l'école de Pont-Aven*, Lausanne, Paris, 1983.
- 33 EDGAR DEGAS
- 1 Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1947, n° 942.
 - 2 Gift of Robert Allerton, 1922 – 5517 (505 x 448 mm).
 - 3 Vente d'atelier III, 253, 274 ; vente IV, 154.
 - 4 Vente d'atelier III, 62, 241, 264, 297.
 - 5 Richard Kendall, *Degas beyond Impressionism*, Londres, The National Gallery, Chicago, The Art Institute, 1996 – 1997, fig. 36.
 - 6 *Degas in the Art Institute of Chicago*, exposition 19 juillet – 23 septembre 1984, n° 84.
 - 7 Collection William S. Paley.
 - 8 Lemoisne, *op. cit.*, n° 1226 et n° 1324, en sens inverse.
 - 9 Lemoisne, *op. cit.*, n° 1408.
 - 11 Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1997.30, collection Delubac.
- 34 OSSIP ZADKINE
- 1 Sylvain Lecombe, *Ossip Zadkine, L'œuvre sculpté*, Paris-Musées, 1994, p. 560.



DRAWINGS & SKETCHES



1 JAN KRAECK called **GIOVANNI CARACCA**
Haarlem c. 1550 - Turin 1607

Portrait of the Infanta Catalina Micaela of Spain

Black chalk and graphite, the contours incised
Inscribed lower right *la infante Catarina di spagn[a] / moglie di Emanuel di S[avoy] and di Paolo Veronese*
460 x 353 mm (18 1/8 x 13 15/16 in.)

This beautiful portrait shows, as the later inscription on the lower right of the sheet specifies, the Infanta Catalina Micaela (1567 – 1597), the second daughter of Philip II, King of Spain and his third wife, the young Elisabeth of France or de Valois (1547 – 1568). She married Charles Emmanuel, 11th Duke of Savoy in 1585 and left the Spanish court for a marriage that was one of the happiest, as the correspondence between the couple conserved at Turin and recently studied by Magdalena S. Sánchez shows¹.

Until now attributed to Antonio Campi,² this imposing drawn portrait can in fact be given definitely to Jan Kraeck or Giovanni Caracca, painter of the Turin court. At the court of Phillip II the painters serving the Infantas were Sofonisba Anguissola and Alonso Sanchez Coello. Originally from Cremona, tutor and lady in waiting to Isabelle de Valois, Sofonisba Anguissola left the court in 1573 but always remained in close contact with the royal family. As for Alonso Sanchez Coello, whose wife, it is sometimes written, looked after the Infantas who had become orphans too early, he was held in high esteem by Philip II. This painter created beautiful portraits of the Infanta and her sister during their childhood (fig.1). From Catalina's marriage and

her move to Turin, Giovanni Caracca was asked to portray the family members.

A recent catalogue reconstitutes the life and work of this painter who is still little known, a native of Haarlem, who spent most of his career in Turin.³ Although the circumstances of his training and his arrival in that city are not known, it seems obvious that his receiving of the title of painter to the court in 1658 is the result of several years of loyal and well appreciated service. Mainly charged with decorations, Caracca's activity as a portrait painter increased significantly from 1585, the year of Charles Emmanuel's marriage to Catalina Micaela. He was chosen among the various painters to the court to accompany the young duke to Saragossa for the marriage in order to make portraits. He received payment for "molti ritratti grandi e piccoli de sua Altezza et della Ser.ma Infante".⁴ Once in Turin, Catalina continued to commission tens of portraits of her children and herself from Caracca. She sent them to her father who received them gladly, even though, he wrote affectionately to her, he "would prefer to see his daughter and her children". In addition, it is Caracca who in 1591 brought numerous portraits to the court of Spain in person proof of his status as favourite painter. The impression produced is such that he received commissions for portraits from the sovereign for himself, his sons and the ladies of the court.⁵ Catalina also sent portraits to her sister who sent her others in return, which contributed to the artistic permeability between the court of Spain and that of Savoy. During the early years of her marriage, when her husband was on military campaigns, Catalina also used this method for souvenirs of her to him and to lessen this absence which was cruel to them, as we can read in several instances in his correspondence.

This uninterrupted proximity with the court of Spain had a strong influence on Caracca's work, who, from as early as his first journey there in 1585, was able to soak in manner of the great Spanish aristocratic portraits and to continue this style in Turin to please the Infanta.

Several portraits of Catalina and her family by Giovanni Caracca have been identified quite recently. The Museo Civico Casa Cavassa of Saluzzo has a beautiful one, in full length with its pendant which is of course of Charles Emmanuel; they are shown as true sovereigns (fig. 2-3). Another probably created at the time of their marriage is in a private collection.⁶ A certain number of portraits of the children have been identified. However, the corpus of definite attributions is still limited compared to the very large number of small portraits "à demy grandeur au naturel", "en petyt volume", mentioned in the archival documents. It has also been established that Caracca made miniatures and drawings, assembled in albums and that he designed jewellery.⁷

A recently rediscovered painting showing the Infanta (fig. 4) can be compared usefully to our drawing. The face is very similar and the dimensions are close. The costume, a typical court dress, adorned with heavy jewels, is different in some details, such as the top of the collar. The features of the face, the pose and the amiable reserve of the expression are very alike in the two works, as well as the headdress which combines pearls and feathers. The attribution of the painting to Caracca is probably correct, even though it is most likely a studio work after a lost

original of better quality. Our drawing, which shows that it was incised from traces in the dress, the jewellery, the hair and the eyes, is probably the cartoon for a prototype from which the painting was created. Its large size and precision argue for the hypothesis that it might be a portrait from life, used afterwards in the studio to create one or more paintings. This technique of course leaves the possibility for the painter to change the details of the costume and above all avoids prestigious models having to sit for long and tedious sessions. A small print by Giacomo Fornaseri (fig. 5) which is a little stiff but shows an identical composition and strong similarities also very likely derives from our drawing⁸ or a related painting.

Few drawings by Caracca have survived. The Biblioteca Storica della Provincia in Turin has the facsimile created by the procedure of photo-type of an album containing portraits of ladies of the court of Savoy drawn by him and other artists of the court (coll. Mv/a/2758), probably Alessandro Ardenete and Giorgio Soleri about whom we know almost nothing today.⁹ This album was destroyed in the fire of 1904 which ravaged the Biblioteca Nazionale Universitaria of Turin. The reproduction process does not allow the drawing style to be studied precisely nor to clearly distinguish the hands of the various artists, but does contribute to giving an idea of the drawing style in fashion at the court. The first two pages of this album reproduce the portraits of the Infanta drawn by Caracca. She is certainly younger in our drawing, her face is a little rounder, the nose less long. But the hairline is exactly similar, which should be noticed because this characteristic is often tempered in the major official portraits. The studies in this album only show the models' faces, unlike our drawing which shows the tops of the shoulders and the dress. It is possible to observe that this portrait is also more realistic than most of the official portraits of the Infantas on which the small defects in her features such as the rather long nose and the slightly bulging cheeks around the mouth, which itself is small and plump with a thicker lower lip, like Philip II. The fact that she is not wearing any rows of pearls in the drawing also favours the idea of a portrait drawn by a painter who is very close to the entourage and which is intended as a working resource. Rows of pearls are systematically added on large full-length official portraits.

How can our drawing and the painting which relates to it so closely be dated? To refer to the costume is always risky, since fashion for women changed so little at a time when they were confined to the interior. Here, the dress appears very similar to the one worn by her sister Isabel Clara Eugenia in a painting by Sanchez Coello in 1585, but also similar again to that of the very young and ravishing Marguerite of Savoy, her daughter, in a painting painted by Caracca of 1595 (Turin, Galleria Sabauda). The rather thick lace collar which frames the face had appeared already in the 1580s but the collar which is added to the painting is found rather more in works of the 1590s. This indication, as well as the rather less youthful face of the Infanta seem to indicate that the drawing dates to the beginning of the 1590s.

Finally this drawing is evidence of primary importance regarding the features of the Infanta, at the heart of a long controversy regarding two major paintings which there has been a desire to identify as showing her countenance. The first, a work by Sanchez Coello or Sofonisba depending on scholars, is at the

Prado. The woman portrayed is of an enigmatic beauty, very idealised (Prado inv. 1040). The second is a painting by El Greco at the Pollock House in Glasgow.¹⁰ Its often controversial attribution seems to be accepted and the identification is based on the resemblance of the sitter to that of the Prado painting. Some scholars¹¹ continue to recognize Catalina in these two paintings despite different suggestions based on solid arguments that have been made.¹² None of these works correspond to the Infanta's face as we see it through the portraits by Giovanni Caracca, but nor is it either as Sanchez Coello depicted it in the childhood portraits. As regards the painting by El Greco, it appears quite unthinkable that the Infanta could have been willing to be involved with such a portrait where, in outdoor clothing, she is apparently gazing at the viewer in a manner that is so direct and slightly ambiguous.

This beautiful drawn portrait, which is precise and intelligent, provides another important contribution to Giovanni Caracca's corpus and illustrates an aspect of his activity as a draughtsman, which we know to be important, but which is still very little known. The many paintings produced by Caracca for the Infanta and her family are spread around Europe and are beginning to be identified more precisely. Some are very beautiful, others of lesser quality. It will be necessary to learn to differentiate his hand from the studio and to identify his works among the large number of incorrectly attributed or anonymous court portraits. In addition, it is possible for other drawings to reappear, which will also add to the catalogue of this favourite artist of the Dukes of Savoy.

1 Magdalena S. Sánchez, "Lord of my soul, the letters of Catalina Micaela Duchess of Savoy to Her Husband, Carlo Emanuele I", *Early Modern Habsburg Women*, edited by Anne J. Cruz and Maria Galli Stampino, University of Miami, USA, p. 79-85.

2 The attribution was based on the closeness of the subject and composition of the portrait with those of Philip II and his four wives, drawn by Antonio Campi and engraved by Agostino Carracci for the publication *Cremona Fedelissima*, published in 1585. However, these portraits were created, as Campi explains himself in the work, after other painted portraits. Since he was never a painter to the court of Turin, there was no reason for him to have made a portrait of Catalina Micaela.

3 Paola Astrua, Anna Maria Bava, Carla Enrica Spantigati, *Il nostro pittore fiamengo, Giovanni Caracca alla corte dei Savoia*, Galerie Sabauda, Turin, 1 September 2005 – 8 January 2006.

4 *Il nostro pittore fiamengo*, p. 32-38, note 38.

5 *Ibid.*, p. 37.

6 *Ibid.*, p. 98-105.

7 *Ibid.*, p. 32-33.

8 The print does not have a letter. The stiffness of its contours and the difference in artistic quality compared with our drawing totally exclude the possibility of the printmaker being the author of our drawing.

9 These two artists are referred to in the early sources, in particular Malvasia, and considered as excellent painters and portraitists. However, almost nothing survives of their works.

10 The attribution of this painting is controversial; some see it as a work by Sanchez Coello (Lafuente), others by Sofonisba Anguissola (Kusche, Bernis, Breuer). The attribution to El Greco is early and appears in the *Notice de la Galerie de Louis-Philippe*, 1838, n° 268. It is maintained in the catalogue by H. E. Wethey, *El Greco and his school*, 2 vol., Princeton, 1962, 1, p. 93, n° 148 and was reconfirmed

by David Davies, *Felipe II un monarca y sua epoca*, Madrid, Prado, 1999, p. 607-608.

- 11 In 2003, Maria Kusche in her publication *Retratos y retradores, Alonso Sanchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys* (Madrid, 2003) reconfirms the attribution to Sofonisba and the identification as Catalina Micaela. If this is the case, the sitter's beauty, which is not realistic in any way would make this painting a purely courtly gesture.
- 12 As early as 1965, Enrique Ferrari Lafuente had tempered this identification (*El Prado del romanico al Greco*, 1965, p. 252) due to Pedro de Madrazo (*Catalogo de lo cuadros del Real Museo y escultura de S.M.*, 1872). Jeannine Baticle, in her article, "A propos de Greco portraitiste: Identification de la Dame à la fourrure", *Studies in the History of Art*, vol. 13, *El Greco: Italy and Spain*, National Gallery of Art, Washington, 1984, pp. 11-21, suggests identifying the sitter as the Duquesa de Bejar, which is refused by Maria Kusche in *Retratos y retradores*, 2003.



2 JOHANN MATTHIAS KÄGER

Munich c. 1575 - Augsburg 1634

The Shield of the Rhine Palatinate framed by Hercules and a Female Allegory

Pen and brown ink, grey wash
180 x 138 mm (7 1/16 x 5 7/16 in.)

PROVENANCE:

Philippe Titeux, sculptor to Louis XVI, according to the inscription on the mount.

Käger was trained in Munich between 1588 and 1589 under Jacob Jelle and Jörg Karl. He may have participated in

decoration work at the Residenz, the palace of the Bavarian court in Munich, which was being directed by Friedrich Sustris as well as in the completion of the Jesuit church of St. Michael. The sources do not agree on whether or not he went to Italy around 1589, where he could have joined Hans Rottenhammer and Adam Elsheimer. In any case, in the wake of Sustris he benefited from an introduction to Italianate culture which appears in our drawing. The graphic works of his early career show that he also studied the example of the artists from Prague Bartholomäus Spranger and Hans von Aachen.

After being received as a master in Munich in 1597, he settled in Augsburg. In 1603, he became a citizen of the city and was authorized to exercise the profession of miniature artist and portrait painter. His activity increased and spread through a wide variety of domains. He received major commissions for altarpieces and wall decorations from the clergy and the town. He also created a number of designs for ornament and decorative objects such as the famous Pomeranian Cabinet (1617, Berlin, Tiergarten, Kunstgewerbemuseum). He drew frontispieces and prints and designed facades and urban projects. In 1615 he was appointed painter to the city and received several major commissions including the decoration of the town hall, the Rathaus, where he personally painted the ceiling of the Goldener Saal.

The attribution of this interesting drawing was suggested by Stijn Alsteens and confirmed by Dr Tilman Falk. Dr Karmer has connected it to a very refined gouache in the Germanische Museum Nürnberg (fig. 1), created by Johann König and dated 1616. The shield is shown in reverse, so our drawing is most likely preparatory for a print but the allegory is very similar: the shield of the Rhine Palatinate is framed by the Strength of Hercules and a female allegory. With a snake in her right hand, she can be identified as Intelligence, Logic, Vigilance, or Prudence, this last virtue being, like Strength, a Cardinal virtue.

On König's gouache, this allegory is replaced by History who records in writing the great events and glorifies the wise government of the good prince. It traces the words *Virtuti Debetur Gloria* or "glory is due to virtue", a maxim drawn from a poem *Romuli Immortalitas* by Johann Sprenger or Spreng (1524 – 1601), who was originally from Augsburg and studied at the university of Heidelberg. The poem was published in the *Deliciae Poetarum Germanorum*, an anthology that appeared in 1612 and was attributed for a long time to Jan Gruter. The gouache in the Nuremberg museum and our drawing should probably be studied in the context of the literary and academic milieu of the university of Heidelberg at the time of Fredrich V, the Elector of Palatine from 1610-1623. Newly married to Elizabeth Stuart, he extended the castle of Heidelberg from 1614 and was often portrayed as Apollo or Hercules. The Lernaean Hydra which appears on König's gouache very likely shows the Catholics against whom he defended the rights of the Protestant princes. Although the iconography of Käger's design is not as detailed, the creation of this drawing can be placed at the same period and under the same conditions as those of the development of the Palatine Elector, a defender of the Protestant princes and future ephemeral king of Bohemia.



3 FLORENTINE SCHOOL

Early 17th century

Sheet of Studies with the Head of a Man, a Man in half-length, a Drapery Study and a hat

Red and black chalk, watermark M and star in a shield
240 x 317 mm (9 ³/₈ x 12 ³/₈ in.)

This sheet of studies, which is undoubtedly Florentine dating to the very beginning of the 17th century, is typical of the draughtsmanship of artists who created multiple studies of drapery, anatomy and faces, in the wake of Caravaggism, the Carracci reform in Bologna and the needs of the Counter Reformation in the artistic domain. It is sometimes hard to identify the authors of these study drawings and in the case of our sheet, various names come to mind. This manner of combining red and black chalk is marked by the significant influence of Federico Zuccaro (1543-1609), especially in the very beautiful portrait of his brother Taddeo seen in profile (Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4591): there, we see a similar manner of defining the contours and mixing the black and red chalks with fine hatching in order to give the skin a lively and realistic colour, a similar interest in the details of the living, such as the small wrinkles of the corner of the eyes and the folds of the skin. In our sheet, like in those by Zuccaro, the liveliness of the gaze and the sincerity of expression are exceptional.

Many artists in Rome and Florence benefited from the lesson of Zuccaro. Cavaliere d'Arpino, Cristofano Allori, Santi di Tito, Matteo Rosselli, Cosimo Gamberucci, and later Carlo Dolci, used this combination of red and black chalks to give their portraits the full illusion of life. Santi di Tito, who had worked in Rome with Zuccaro and who had one of the most popular studios in Florence, seems to have been a conduit of the first order in the circulation of this manner of drawing. However, none of these artists of which we think in the first instance, who supported this manner that was so characteristic, seems to be the author of this sheet. Either the hand reveals some incompatible differences of handling, or our sheet shows itself to be of much better quality in its frank spontaneity and

the timeless proximity it creates between the model and the viewer.

The three red chalk studies – the young man, the hat and the drapery – have no equivalents in the graphic production of Zuccaro. These sketches are closer to the exercises in observation drawings developed in Florence workshops, in particular that of Santi di Tito. They are reminiscent of Matteo Rosselli or Cosimo Gamberucci. At the Louvre, a *Head of an Old Man* by Matteo Rosselli, preparatory for a figure in the Last Supper painted in 1634 in the refectory of the Abbey of Montesenario, is closer to our drawing. But the most comparable studies to ours, given the current state of knowledge, are those of Teofilo Torri,¹ contained in an album located at Arezzo.² It contains sheets comprising various studies of figures sitting or standing, of faces and portraits with direct, animated expressions. Even if the manner of this painter from Arezzo, who was a pupil of Giorgio Vasari, is not always as simple as in our sheet, his drawings share with ours a real common sensitivity and an atmosphere that is both slightly rustic and profoundly sensitive.

- 1 We are very grateful to Catherine Goguel who was the first to suggest we look among some less common Tuscan artists, and who whispered the name Teofilo Torri, with a few others, which we are delighted to have discovered.
- 2 Luciana Borri Cristelli, *I disegni della Collezione Torri nella Biblioteca di Arezzo*, Siena, Università degli Studi – Cattedra di storia dell'arte, Arezzo, Facoltà di magistero, Biblioteca della Città di Arezzo, 1986.



4 VINCENZO DANDINI

Florence 1607 - 1675

Studies of Bats

Pen and brown ink
Inscribed V.D.v. on the recto, inscriptions on the verso
195 x 277 mm (7 ¹¹/₁₆ x 10 ¹⁵/₁₆ in.)

PROVENANCE

Giovanni Targioni Tozzetti, Florence.
Ferdinando Morozzi, Florence.

Vincenzo Dandini, a member of a family of Florentine painters, has remained in the shadows for a long time. In his

biography of Cesare Dandini, Vincenzo's older brother, the Florentine art historian, Filippo Baldinucci mentions him as an "excellent painter, perhaps better than Cesare because his style was more smooth and natural"¹ but he doesn't go any further, perhaps due to a lack of time. In 1998, the discovery by Sandro Bellesi, in the archives of the Florence Biblioteca Nazionale Centrale, of a biography written by the naturalist Giovanni Targioni Tozzetti has allowed research on this artist to be revived.

In this text we learn that Vincenzo Dandini was trained in Florence with his brother, afterwards with Passignano, Matteo Rosselli and Andrea Comodi. He left for Rome and Pietro da Cortona's studio. Back in Florence, he made a place for himself among the best artists since, writes Giovanni Targioni Tozzetti, he had "joy and universality in invention, symmetry [...] in composition, confidence and ease in the drawing, firmness and rectitude in ornament, and to finish, softness of colour." These qualities all allowed him to overtake Cesare "by his gentler and more natural manner, for the correction and perfection of his draughtsmanship."²

It is because he had married Vincenzo's niece, Maria Brigida Dandini that the botanist, naturalist and doctor, Giovanni Targioni Tozzetti was fascinated by the artist. In his 1998 article,³ and then in the monograph he devoted to the painter in 2003, Sandro Bellesi explains how the Dandini collection⁴ had been bequeathed after Vincenzo's death to his brother Ottaviano, who left it in turn to another brother, Valentino. The collection finally ended up with Ottaviano's daughters, Maria Brigida and Anna Maria Dandini. Giovanni Targioni Tozzetti may have bought his sister-in-law's share from her. As a man of science and knowledge, he made it a duty to preserve this heritage and methodically gathered the drawings in about twenty albums with the help of the painter Ignazio Hugford.

It is also probably Tozzetti who annotated these works in order to identify them properly while the family memory was still quite fresh.⁵ He used the initials of each of the brothers and in Vincenzo's case he added a little *v*, probably an abbreviation of *vecchio* to distinguish him from Vincenzo di Pietro Dandini who was also a painter.⁶

Vincenzo's drawings are quite eclectic in style, as he used black chalk, red chalk and less frequently, pen and ink. About 90 drawings attributed to him can be listed, influenced in turn by the Florentine school, by Cortona and in a more personal style. Many are of very good quality, in particular the group at the British Museum. The central study of our sheet, traced with precise hatching, a little like some drawings by Baccio del Bianco and Stefano della Bella, proves refined feeling for observation and detail while the small sketch in the lower right shows his ability to capture the speed of a movement and the fleeting nature of a silhouette.

1 *Opere di Filippo Baldinucci*, vol. 12, *Notizie de' professori del disegno ad Cimabue in quà*, Milan, 1812, p. 146.

2 Sandro Bellesi, "Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Calletti e altri", *Paragone*, n° 459, 461, 463, May, July, September 1998.

3 *op. cit.*

4 *op. cit.*

5 Christel Thiem thinks it is a member of the Dandini family (*Florentiner Zeichner des Frühbarock, München, 1977*, p. 370 and 395).

6 Sandro Bellesi, 1998, *op. cit.*, note 19.



5 FLORENTINE OR ROMAN SCHOOL

First half of the XVIIth century

City Perspective for a Stage Design

Pen and brown ink, brown and grey wash, highlights of white gouache, traces of black chalk
405 x 520 mm (15 15/16 x 20 1/2 in.)

Silence reigns eternal in this urban view that evokes the ideal cities of the Renaissance. Yet this is a study for a stage set, a place that comes alive in our imagination, replete with music and costumes.

From the central square, dominated by a church with characteristic of early XVIIth century Roman architecture, two streets, lined with sumptuous palaces, recede in the distance towards a monumental gate on one side and a circular building on the other. Through the central portico of the church is visible a long gallery of the Doric order with a flat vault serving as the wings of the stage. The light coming from the left, evident in the white highlights, draws our attention to a number of perpendicular streets, thus increasing the sense of depth. Was the light used to indicate the time of day, was it supposed to change angle during the performance, or did it correspond to the type of stage lighting described by Nicola Sabbatini in his treatise published in 1638 that emphasized a preference for lighting from the side to give the impression of a bigger stage area?¹

This could be a backdrop for a tragedy - the distinction, of Vitruvian origin, between three types of stages for comedy, tragedy, and satire was codified by Serlio in his *Second Book on Perspective*² - or for an opera. The *dramma musicale*, born in Florence in the sixteenth century, was particularly popular during the pontificate of Urban VIII Barberini (1623-1644) and

used even the slightest pretext for the creation of spectacular stage sets. City views in perspective were among the most common theater backdrops, but the originality of this drawing lies in the double vanishing point.

The author of this stage design locates this imagined public square in a city that he reconstructs and reinvents, halfway between Rome and Florence, which could suggest a Tuscan origin for the artist. The scene is reminiscent of the view from the Piazza del Popolo in Rome, with the Via Ripetta on the left – which leads to the Arco di Portogallo (an antique triumphal arch destroyed by Carlo Fontana in 1662) – while the Via del Corso is on the right. The rotunda that we can see at the bottom – a recurring element of theater backdrops – is an imagined temple inspired by the Mausoleum of Augustus located on the Via del Corso (not in its end). The mausoleum, whose upper part had collapsed, was transformed into a garden in the XVIth century by the Soderini family; the proposals for its reconstruction at this time differ from the drawing. Whereas, in the side streets, the medieval tower and palaces with long eaves without cornices evoke Florentine architecture.

The church, represented in the center of the composition and located at the site where the Santa Maria dei Miracoli was built in the late XVIIth century (by the side of its twin Santa Maria in Montesanto), is inspired by several Roman buildings. The facade is clearly inspired by St. Peter's facade by Carlo Maderno, who had won the competition launched by Pope Paul V in 1606 aimed at transforming Michelangelo's initial design of the Basilica into a Latin cross. Maderno's original project did not include bell towers, but in 1612, the Pope asked him to add two bell towers on both sides of the benediction loggia to render the facade wider and more in proportion. In the end, just the one on the left was built by Bernini, only to be destroyed in 1646, at the time of Innocent X and on the recommendation of Borromini to improve stability. The engraving by Matthäus Greuter (fig. 1), dated 1613 and showing a study for the facade with two bell towers, shall be considered as *terminus post quem* for the dating of the drawing presented here. As for the central gallery with a flat vault, which leads the viewer to the back of the scene, it is an almost direct reference to Michelangelo's portico at the Palazzo dei Conservatori on the Piazza del Campidoglio.

Kira d'Albuquerque

1 I would like to thank Claudia Conforti for her indications and precious help. Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, 1638.

2 Sebastiano Serlio, *Il primo ed il secondo libro d'Architettura*, Paris, 1545.

6 ELISABETTA SIRANI

Bologna 1638 - 1665

Self-Portrait with a Page

Pen and brown ink, brown wash, red chalk, highlights of red chalk, framing lines in black chalk

Inscription *Elizabeth Sirani by herself* on the mount

287 x 210 mm (11 ¼ x 8 ¼ in.)



PROVENANCE

Thomas Dimsdale, London (1758 – 1823), according to an inscription on the old mount.

The case of Elisabetta Sirani is interesting. Her early death may have prevented her from truly developing a unique and elaborate style. In her lifetime, she had become a living legend, revered and visited by many, crowned with glory by her friend Carlo Cesare Malvasia, the well-known biographer of Bolognese painters. According to Malvasia, the young Elisabetta's immense success that was due to her charisma was immediately exploited by her family. We also know her relationship with the father, a painter himself, was difficult and she had to conceal certain commissions in order to enjoy the rewards she earned. Many visitors came to admire this young prodigy. Her talent, her virtuosity, but also her beauty and virtue, were exploited by the thriving Sirani family to bring great commercial success. It is in this somewhat particular context of general admiration and certain obsession, of which she was the object, that we can situate the self-portraits executed by the young woman, four of which are known today in addition to the present drawing that relates to the composition of a sheet in the Ashmolean Museum, albeit with some differences and a somewhat richer technique. The long-standing attribution of the Oxford drawing to Sirani comes from an inscription on the back. It was approved by K.T. Parker, H. McAndrew and Nicholas Turner. The latter discovered the Gaburri provenance thereby confirming the attribution¹. The Oxford drawing is executed in the rapid and spiritual working technique that Malvasia so admired, and described as "*Pres*

ben tosto la matita, e giu postone speditamente in duo' segni su carta bianca il pensiero, [...] intinto picciol pennello in acquarella d'inchiostro, ne faceva apparire ben presto la spiritosa invenzione, che si poteva dire senza segni disegnata, ombrata, ed insieme lumeggiata tutto in un tempo."²

Another technique used by Sirani in our drawing, also visible in some drawings at the Louvre, is the combination of a line in pen and ink with wash and red chalk. Her works, such as *The Death of Dido* (RF 42260) or *Jesus Driving the Merchants from the Temple* (inv. 13628) sometimes appear to be a sketching out of compositions to be painted later.

Returning to the drawing and going over it with the pen may correspond to her desire to perfect the composition of a painted self-portrait of a certain caliber. The composition, the pose and the accessories reveal both the personal and artistic ambition of the young woman. Two painted self-portraits are known, and another one is known only by its etching. It is evident that the image of the young artist was a crucial element in the promotion of her career, as shown by Angela Ghirardi in her essay on this subject³. Already represented as a nun and as a painter's daughter or even as an allegory of Painting, here she is represented as a woman of high society, standing at the entrance of the family home that became a palace on the drawing, helped by a page. This undoubtedly refers to Van Dyck's great Genoese portraits. We find the same key elements: the architecture, the drapes, the stairs and the page. A little in the manner of Elena Grimaldi Cattaneo who stands in front of imposing columns and a staircase (National Gallery of Art, Washington), Elisabetta, aided by her young page, is turning to the viewers and is preparing, with touching ostentation, to climb the steps that will lead her inside her imaginary palace.

1 Nicholas Turner, 1993, p. 204: *The Gaburriseries of Drawn Self Portraits and Portraits of artists "Journal of the history of collections"*, 5, 2, 1993, pp. 204, 205, fig. 21-22.

2 C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, 1678, ed. 1841-44, II, p 402.

3 Angela Ghirardi, "Con gliocchi al cielo. Elisabetta Sirano e il ritratto", *Elisabetta Sirani*, p. 91-105.

7 NICOLAS DE PLATTEMONTAGNE

Paris 1631 - 1706

Study for a Kneeling Magus

Black and white chalk on beige paper, watermark of a lily in a crowned coat of arms

Inscribed *J.P. Rubens 1840* lower right

210 x 407 mm (8 1/4 x 16 in.)

Nicolas de Platemontagne was the son of the painter Matthieu Van Plattenberg and the nephew of the engraver Jean Morin, and he obviously trained with them. He then entered Philippe de Champaigne's studio where he met his nephew Jean-Baptiste, newly arrived from Flanders. The friendship of the two young artists is immortalized in a famous double portrait painted by four hands, today in the Museum Boijmans van Beuningen, showing the two men together in a studio.



Under the aegis of Champaigne and within the family atmosphere of the studio, the young artists participated in the cycle of scenes from the life of St Benedict, *La vie de Saint Benoît*, in Anne of Austria's apartment at the Val-de-Grace, then in the decoration of Dolphin's apartment and of the Tuileries palace. Both gradually drew away from the master's manner and ended up absorbing, each in his own way, the influence of Charles Lebrun. Nicolas de Platemontagne was received in the Royal Academy in 1665, and after the realization in 1666 of one of the "Mays" of Notre-Dame de Paris *The Conversion of St. Paul's Jailer*, he started receiving more and more commissions from religious establishments of the city, while Jean-Baptiste de Champaigne won fame with the *Bâtiments du Roi*. Their drawings, presenting refined sobriety and balanced composition, bear a distinct sign of their shared trajectory – from Flemish origins to Parisian academicism.

This study is the obvious preparatory work for the figure of the kneeling Magus in the *Adoration of the Magi* at the Quimper Museum of Fine Arts, a painting discovered by Eric Pagliano in the museum reserves. Frédérique Lanoé dated it to the late period of the artist's career, but noticed to which extent it resembled Champaigne's *Adoration of the Magi* kept in Sceaux, particularly in the use of this prostrate figure with joined hands in the foreground in front of the Child.¹ We equally find it in another Platemontagne's painting *The conversion of St. Paul's Jailer* (Paris, private collection) but in reverse, which shows that Platemontagne appropriated and declined, all along his career, the motifs that he must have learned in his master's studio.

There is another sheet related to this painting and preparatory for the Virgin and Child, which is today in a private collection.² In our drawing, like in all others, Platemontagne creates beautiful draperies, whose appearance is rendered ample and soft through the use of white chalk highlights, and suggests, underneath the large folds, a carefully designed anatomy. We recognize the peace and quiet, the balance and verticality that belong exclusively to his technique, a somewhat austere and refined manner of depicting forms.

1 Frédérique Lanoé, *Trois maîtres du dessin. Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste de Champaigne, Nicolas de Platemontagne*, Paris, RMN, 2009, n° 147, illustrated.

2 At Sotheby's Paris, June 23th, 2011, lot n° 49.



8 ANTOINE DIEU

1662 Paris -1727

Allegory of Catholic Faith drawn by the Evangelists Luke, John, and Mark, Crushing Vice

Black chalk, pen and brown ink, brown wash
Signed *Ant. Dieu inv.* at lower left
298 x 404 mm (11 ³/₄ x 15 ⁷/₈ in.)

The drawings by Antoine Dieu all seem, in the words of Pierre-Jean Mariette, "cast in the same mold"; it is true that they are so homogeneous in style that even in the absence of signature, usually applied at the bottom of his works, one cannot fail to recognize him. "Practitioner and nothing more", who "was in the habit of giving his figures very elongated proportions" and "who ran a small painting shop on the *Petit-Pont*", Antoine Dieu did not enjoy a great posthumous fame and only Pierre Rosenberg took interest in him as a draftsman.¹ And yet his drawings have a charm and a vivacity typical of this time of transition: in their choice of subjects they are still influenced by the solemn aging reign, but they already tend towards a freedom becoming more and more rococo. The almost caricatured precision of his strokes is animated by an exuberant expressiveness.

Few of Antoine Dieu's paintings are known today, but they are well documented. These are usually formal subjects, inspired by his commissions for paintings and by his academic career. We know that he won the Grand Prix in 1686 with *The Entry of Noah, his Family and Animals into the Ark*, a work that is now lost. Between 1700 and 1708, he was at Versailles and participated in several projects, occasionally with Nicolas Bertin. In 1710, he was commissioned *The Birth of the Duke of Burgundy* and the *Marriage of the Duke of Burgundy*, both at Versailles. His reception piece to the Royal Academy of Painting and Sculpture in 1722 *The Battle of Hannibal at Lake Trasimene* (Paris, the Louvre Museum) shares certain similarities with our drawing in the commotion of its dense and close-knit composition.

This drawing thoroughly deals with the subject that the artist already addressed several times, perhaps in order to develop

a composition to be engraved as a thesis frontispiece for example. A sheet made with red chalk and red wash in the Horvitz collection in Boston,² as well as another one made in pen and ink kept in the Pushkin Museum in Moscow, both present the same iconographic elements, albeit with some differences and less detail. In these three sheets, the space is left free, intended to contain inscriptions. Our drawing is the most finished of the three with fully developed iconography: against the background of the naval and land battle, three Evangelists led by an angel pull the chariot with Faith sitting in it, holding a chalice and crushing vice, heresy and idolatry. It is certain that our sheet is the most ambitious, which is also demonstrated by the fact that it has been signed. This may be a demonstration drawing, however this composition may have not been kept for the final project, since it is the one in the Horvitz collection that bears the squaring marks. Comparing the three drawings reveals an interesting development of this abundant allegorical composition and the manner in which the artist repeats certain groups or characters from one sheet to another, sometimes reversing their direction or choosing to leave some out. Another drawing, an allegory of Justice, uses the same ideas demonstrating this way of working with the repertoire of forms and ideas which may have been acquired by the artist during his participation, however brief it was, in the great decorating works of Versailles.

- 1 Pierre Rosenberg, "Dieu as Draughtsman", *Master Drawings*, volume 17, n°2, 1979, p. 161-169.
- 2 Alvin L. Clark Jr., *Mastery and Elegance, two centuries of French drawings from the collection of Jeffrey E. Horvitz*, p. 160-161, illustrated, note by Margaret Morgan Grasselli.

9 CHARLES-ANTOINE COYPEL

Paris 1694 - 1752

Study for a Judas

Black and red chalk, stumping, squared for transfer with black chalk
327 x 142 mm (12 ⁷/₈ x 5 ⁵/₈ in.)

PROVENANCE

Nicos Dhikeos, Lyon (L. 3529)

A son of Antoine Coypel and grandson of Noël Coypel, Charles-Antoine was trained by his father and, like him, became painter to the Regent, Philippe d'Orléans, and then a member of the Académie in 1715. In 1747, he was appointed First Painter to the King and Director of the Académie. He also became one of the favourite painters of the queen Marie Leszczyńska, for whom he painted scenes of sacred history whose gentleness and strong religiosity she appreciated.

Everything in this drawing recalls the figure studies of Charles-Antoine Coypel. The physiognomy, the gaze, the use of black chalk allied with delicate colouring of the cheeks in red chalk – a habit that can be found in many drawings, in particular one in the Jeffrey Horvitz collection¹ and which also appears on his painted figures – and the importance of the drapery are many characteristics specific to the artist's drawing



manner. The figure is comparable to those who are found standing on the side of the painter's rather theatrical compositions, such as the figure of Joseph in *Joseph and Potiphar's Wife* (1737, art market). The arrangement of the feet is also typical: the artist, a playwright in his free time, enjoyed placing his figures like actors about to declaim. His penchant for the theatre and also the academic heritage of the expression of the passions explains his search for adequate expressions that are a little emphatic. Despite the squaring, we have not found the figure in any painted composition by the artist. It is probably a figure of Judas; he is holding a purse and his expression is that of a man struck by the awareness of his wrongdoing.

This is how Judas is generally depicted in the arrest scene in the Garden of Gethsemane or sometimes in that of Christ in the Garden of Gethsemane, if the artist decides to combine the two episodes in a single depiction. Coppel created a *Christ in the Garden of Gethsemane* for the small apartment of Marie Leszczyńska with its probable pendant *Saint Thais in her Cell*. Both paintings have disappeared and we do not know any preparatory drawings for them.² It is easy to imagine that this is a figure for this painting, Judas arriving before the Roman soldiers and raising his eyes towards Christ praying on the Mount of Olives. The dimensions of the painting were probably about 105 x 73 cm, so this figure of approximately 30 cm is in fact to scale. This hypothesis cannot however be confirmed with certainty in the absence of any image relating to the painting.

1 Jeffrey E. Horvitz and Alvin Clark, *Mastery and Elegance: two centuries of French drawings from the collection of Jeffrey E. Horvitz*, Cambridge MA, Harvard University Art Museum, 1998-1999, n° 46a et 46b, p. 196-199, illustrated p. 198 and 199.

2 Thierry Lefrançois, *Charles Coppel 1694 - 1753*, Paris, Arthena, 1994, p. 295, P176.

10 NICCOLÒ RICCIOLINI

Rome 1687 - 1772

The Vestal Virgin Claudia Quinta Pulling Cybele's Boat with a Sash to Prove her Innocence

Black chalk, pen and brown ink, grey wash, traces of framing in pen and brown ink

Inscribed *Ricciolini. £ 4 10r* on the verso
375 x 516 mm (14 ⁵/₈ x 20 ⁵/₁₆ in.)

A painter of Roman origin, Niccolò Ricciolini was the son of



the painter Michelangelo Ricciolini who was himself Carlo Maratta's pupil. And it is into this clan of Marattesque artists that Ricciolini married, since his wife was Francesco Trevisani's niece. Their son Michelangelo Maria Ricciolini became a painter too. Niccolò built his career within the prestigious Accademia di San Luca, gradually climbing to the top of the ladder: he first won three drawing competitions in 1702-1703, then was appointed the *Virtuoso* in 1718, and finally became an Academician in 1721. He produced cartoons for the mosaic decoration in St. Peter's in Rome as well as for some influential families of the region, the Barberini, the Albani, the Orsini, the Colonna. All this makes him a typical figure of the Roman Settecento, which is clearly demonstrated by his style, by the compositions that combine ancient architecture with an internal dynamism and by his love for rare and scholarly subjects. His work, a little sparse, was studied by Maria Barbara Borsoi Guerrieri, who dedicated several articles to the father and the son,¹ and later by Francesco Grisolia.

The study of his drawings shows the evolution of his style. The Metropolitan Museum keeps, for example, a preparatory drawing for the altarpiece illustrating *The Virgin Appearing to St. Bernard of Clairvaux* (Santissimo Nome di Maria al Foro Traiano, Rome), which is still strongly marked by Marattesque influence while our sheet, with a more acute and rapid style, is more typical of the artist's own style and certainly dates from the 1760s.

We can compare our *Vestal* to another work, *The Vestal Virgin Tuccia Proving Her Innocence* (art market).² The connection of both subjects, matching size of the sheets, similarity of style and the presence of framing lines in pen and brown ink probably make these works a pair, unless they both belong to a larger series on Vestals. The Rome's priestesses who tended the sacred fire were in reality subject to a strict lifestyle and often blamed for the ills that befell the city. They were then punished and buried alive, but sometimes had the opportunity to demonstrate their innocence with the help of miraculous deeds: Tuccia carried water in a sieve, Claudia released the stuck ship carrying up the river Tiber the statue of Cybele by pulling it with her sash. This last subject is rare, it is drawn from Aurelius Victor and Tacitus and was addressed by Benvenuto Tisi Il Garofalo and Lambert Lombard.

The high level of graphic accomplishment, the sophisticated

treatment of the subject, and the importance of dimensions prove that these two sheets were not designed as preparatory studies, but as finished works intended for commerce. In this drawing, the artist employed his usual ingredients: frieze-like composition on the architectural background, alignment of characters, lines that are a little dry and erratic in certain areas. Ricciolini here is as usual overly demonstrative, illustrating his subjects with many details. Thus on the left we can see an allegory of the Tiber and its tributaries, and another of Romulus and Remus with the Wolf-Mother. However, this drawing is animated by a particular impetus, that of the ship, whose round and abundant presence brings a very decorative element that breaks the somewhat repetitive system of the artist.

1 Maria Barbara Guerrieri Borsoi, "Contributi allo studio di Niccolò Ricciolini," *Bolletino d'Arte*, LXXIII, 1988, 50-51 pp. 161-185; "Un disegno inedito di Niccolò Ricciolini", *Bolletino d'Arte*, n. 58, 1989, pp. 67-68; "Michelangelo Ricciolini a Frascati e a Macerata", *Bolletino d'Arte*, n. 74-75, 1992, pp. 123-140.

2 Katrin Bellingier at Colnaghi and Florian Härb, "Master Drawings", London, 2013, exhibition catalogue, n° 16, illustrated, note by Francesco Grisolia.

11 GIULIA LAMA

Venice 1681 - 1747

Head of a Bearded Man turned towards the left

Black chalk, stumping, white chalk highlights on two sheets of paper, watermark of three crescents
316 x 239 mm (12 ³/₁₆ x 9 ¹/₈ in.)

The most important details about Giulia's biography are hidden in a few lines of a letter dated March 1728 sent by the Abbé Conte to Madame de Caylus: "I have just discovered here a lady who paints better than Rosalba for those who look at great compositions; I was charmed by one of her miniature works [...]; this lady excels as much in this art as in painting and I find in her poetry the skill of Petrarch's verse; her name is Giulia Lama: she studied mathematics in her youth with the famous p. Maffei; the poor girl is persecuted by the painters: but her virtue triumphs over her enemies. It is true that she is as ugly as she has spirit but she speaks with grace and delicacy, so she is easily forgiven for her face."¹ A pupil first of her father, Agostino Lama a painter of history subjects, battles and landscape, she probably tried out portraiture with her godfather, the painter Niccolò Cassana, as the portrait she drew of Pietro Grimani, which was engraved in 1719 by Antonio Zanchi shows. This work is the first to have been documented, it is also the only portrait, except of course for the self-portrait at the Uffizi, whose dark realism is totally different to the method used by Giovanni Battista Piazzetta in his inspired version of the *Portrait of Giulia Lama*.²

We are well informed about Lama's artistic activity. Several of her works are in public collections; some of the 200 drawings belonging to the collection of the sculptors Fantoni di Rovetta (Bergamo) have been connected to them.³ There are also a few paintings in private collections; their attribution is just as certain and can be proven as much by correspondence of style as by the existence of many drawn preparatory studies, which



have themselves often previously and independently been attributed to Lama.

The *Head of a Man* published here, in the impetuosity of its handling and the frenzied *pathos* of the morphological choice, shows strong similarities with many head studies in the Fantoni collection including the *Head of a Man in profile* (MF 475) which prepares the *Virgin and Saints* of the church of Santa Maria Formosa in Venice, the *Head of a Man raised upwards* (MF 487), which prepares the *Crucifixion* in the church of San Vitale in Venice and again, among many others, the *River God* (MF 540) and the *Head of a Hooded Old Man* (MF 478).

Comparison of our drawing with the head of a bishop located on the lower right of the *Virgin appearing to the Bishop Saint founder of the church in the presence of St. Mark and Venice* in Santa Maria Formosa is equally convincing.⁴ The morphology is so close that the drawing can be considered to be preparatory for it. Additional confirmation is provided by comparing the drawing with the head of St. Francis of Paola in the *Virgin and Child* of San Francesco in Sebenico, which uses the same model for the face, but in reverse.

Giulia Lama's training with Giovan Battista Piazzetta – and her reinterpretation of the master's formulae – is evidenced by the frequent switching of attributions between the two names. For example, I attributed to Lama the *David With the Head of Goliath*⁵ and the *Executioner Holding Up a Severed Head*⁶ at the Metropolitan Museum in New York, formerly attributed to Piazzetta by the collector known as the "Reliable Venetian Hand".⁷ We can again provide as an example the

current attribution to Lama of the *Studies of a Sleeping Child* in the Louvre (Inv. 5266), a sheet traditionally attributed to Piazzetta including by its former owner Pierre-Jean Mariette and published as such;⁸ in the vigorous almost rough contours that are typical of her, the assimilation and synthesis of Piazzetta's formula can be recognized, a process that is entirely characteristic of Lama. However, in Giulia's career, her interest in the artistic methods of Federico Bencovich must be emphasized as shown by the switching in attributions between these two artists. The *St. Roch Praying* in a private collection, published by Martini as a work by Bencovich is an example,⁹ which I have been able to attribute to Giulia as much by a stylistic comparison as based on the existence of a preparatory drawing for the detail of the dog in the foreground.¹⁰ The link with the Santa Maria Formosa altarpiece in Venice and with the Sebenico *Virgin and Saints* suggests a dating for this drawing at the beginning of the third decade of the Settecento, and illustrates perfectly this "decided manner" for which Charles Nicolas Cochin¹¹ criticized the artist, but which today appears as one of the most personal characteristics of her drawing and painting style.

Ugo Ruggeri

- 1 Rodolfo Pallucchini, "Per la conoscenza di Giulia Lama", *Arte Veneta*, 1961, XXXIV, p. 161
- 2 Completed around 1720, it is now in the Thyssen collection at Madrid.
- 3 Ugo Ruggeri, *Giulia Lama. Dipinti e disegni*, Bergamo, 1973. Cited afterwards in the text with the initials MF and the inventory numbers.
- 4 Rodolfo Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milan, 1995, vol. I, p. 311, fig. 503, 504. The Santa Maria Formosa altarpiece probably dates around 1722-23, the period of construction of the tabernacle of the main altar behind which it was placed, therefore replacing a painting by Tintoretto: see Gino Bortolan, "Per una « più completa » conoscenza di Giulia Lama", *Ateneo Veneto*, n.s. (XI), 1973, 1-2, pp. 183-189.
- 5 Alesandro Bettagno, *Disegni di una collezione veneziana del Settecento*, Venice, 1966, n. 74.
- 6 Jacob Bean, Felice Stampfle, *Drawings from New York Collections, III: The Eighteenth Century in Italy*, New York 1971, n. 37.
- 7 Ugo Ruggeri 1973, p. 46.
- 8 *Venise au dix-huitième siècle*, Paris 1971, n. 142.
- 9 Egidio Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982, p. 502, note 170.
- 10 Ugo Ruggeri, "Giulia Lama tra Piazzetta, Tiepolo e Bencovich", *Studi di storia dell'arte*, 21, 2010, p. 229, fig. 5.
- 11 Charles Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, Paris 1773, t. III, p. 34.

12 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Venice 1696 - Madrid 1770

Study of a Sitting Male Nude

Black and red chalks, white chalk highlights, watermark of three stars in a shield surmounted with a fleur de lys.

420 x 294 mm (16 ½ x 11 ½ in)

This drawing belongs to a series of academies after male models which document the young Tiepolo's drawing activity at a time when he decided to leave the studio of his first master



Gregorio Lazzarini as he "differed from his diligent manner"; "full of spirit and energy he had adopted a rapid and decisive one", explains Vincenzo da Canal.¹

The sheet – possibly inspired by the Moors on Pietro Tacca's fountain in Livorno, through the intermediary of a sculpture derived from them or a print – is comparable in its morphology and style to those of *The Academy: Artists Drawing a Nude* which is today in a private collection in London (fig. 1). It was published, when it was in the Rasini collection of Milan with an attribution to Marco Pitteri, by Antonio Morassi² who gave it to Tiepolo but who thought it showed Lazzarini's Academy. The scene is today, perhaps more correctly, identified as the young Tiepolo's Academy.³

Some other sheets relate to the activity illustrated by the Rasini collection drawing showing a similar formal character, among which the *Standing Male Nude with a Club* of the Uffizi (7084 S) should above all be mentioned, a work which I myself attributed to Tiepolo, correcting an old attribution to Piazzetta,⁴ the *Male Nude with a laurel crown* in a private collection in Zurich, mentioned by Morassi⁵ and finally the *Sitting Male Nude* of the Stuttgart Staatsgalerie, which is signed, and is also considered to be one of Tiepolo's first works.⁶

Furthermore, stylistic similarities can be noted between this sheet and other male nude studies, such as the *Male Nude study with a serpent* in the Fantoni di Rovetta collection.⁷ The general treatment of the chiaroscuro with dots is also

especially characteristic and can be seen on many sheets from a dismembered album which I have reconstituted,⁸ now at the Accademia Carrara di Bergamo and the Fogg Art Museum of Cambridge (Mass.). The angular handling, which is almost rubbed, of the drapery covering the young model's legs and which more generally defines his anatomy, is quite different to the nude studies referred to above, especially in the use of the rare *trois crayons* technique. In reality it has many echoes in the stylistic formulae developed by Tiepolo in a few pen and ink drawings which I have grouped around an *Annunciation* of the Museo Civico di Bassano, which also show the influence of Francesco Solimena on the Venetian artist, and demonstrate an unusual attempt at cultural tentativeness.⁹

The study for a *Holy Family adored by St. Sebastian and St. Francis* in a private collection, published by Julien Stock, also belongs to this group.¹⁰ The St. Sebastian figure shows formal solutions that are entirely comparable to those of this *Male Nude*, if only in the diversity of the graphic technique used.

In any case, the crucial relationship to establish is that of Tiepolo with Giovan Battista Piazzetta, whose name is inscribed by an early hand on the sheets in the Fogg Museum of Cambridge belonging to the album mentioned above¹¹ and to whom the *Standing Male Nude with a club* of the Uffizi was also attributed. The young Tiepolo's style is in fact close to that of Piazzetta in the proposals of emphasized expressionism, but also shows a more personal manner, nourished by the experiments of Federico Bencovich. The two artists at the time had a relationship of artist exchange that was beneficial to both.¹²

More factual elements are needed in order to be able to date the drawing precisely, but we can nevertheless compare it stylistically with the Apostles and the Prophets painted around 1715 in the pendentives of the church of the Ospedaletto in Venice as well as some slightly later works.

Ugo Ruggeri

- 1 *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal* [1732], ed. G.A. Moschini, Venezia 1809, p. XXXII.
- 2 Antonio Morassi, "A 'Scuola del nudo' by Tiepolo", *Master Drawings*, IX, 1971, pp. 43-50.
- 3 Bernard Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia : l'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, Venezia New York 1996, p. 13.
- 4 Ugo Ruggeri, *Alcuni disegni del Settecento veneto*, « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », Classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol. III, 4, 1973, pp. 1027-1045, tav. CXXXI.
- 5 Antonio Morassi, *op. cit.*, p. 22.
- 6 Bernard Aikema, *op. cit.*, p. 30, fig 1; cf. also *Die Zeichnungen von Giambattista, Domenico und Lorenzo Tiepolo aus der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, aus württembergischem Privatbesitz und dem Martin von Wagner Museum der Universität Stuttgart*, Stuttgart 1979, p. 17, cat. 1.
- 7 Ugo Ruggeri, "I Fantoni collezionisti di disegni antichi", in *Atti del Convegno di studio I Fantoni e il loro tempo*, Bergamo 1978, p. 235, fig. 5.
- 8 Ugo Ruggeri, "Tiepolo: fogli da un taccuino al tempo di Udine", *Prospettiva* 1983-1984, XXXIII-XXXVI (Studi in onore di Luigi Grassi), pp. 307-313.
- 9 Ugo Ruggeri, "Solimena e Venezia: qualche appunto", in *Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto*, atti del convegno, a cura di Vega de Martini e Antonio Braca, Napoli 1994, pp. 235-243.

10 Julien Stock, *Guardi, Tiepolo and Canaletto from the Royal Museum, Canterbury and elsewhere*, Canterbury 1985, n. 16

11 Cf. note 8.

12 Roberto Pallucchini, "Un Tiepolo in più, un Bencovich in meno", in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984, pp. 366-374.



13 FRANCESCO ZUCCARELLI

Pitigliano 1702 - Florence 1788

Landscape with a Young Woman on a Horse, Accompanied by a Shepherd

Brush and grey wash, pen and black ink, watercolor
246 x 367 mm (9 11/16 x 14 7/16 in.)

"A singular man",¹ Zuccarelli was a talented painter and draftsman, very appreciated by his contemporaries who abundantly collected his poetic landscapes. He began his training in Tuscany with Paolo Anesi and then spent several years in Rome in the studio of Giovanni Morandi. In the Eternal City, he discovered the classical tradition of landscape painting through the works of old masters, such as Claude and Poussin, but also through contemporary painters, such as Locatelli and Van Bloemen. After a brief return to Florence, he moved to Venice, where he became known primarily due to the Comte Algarotti who purchased 36 of his paintings. He earned high regard of important collectors and met the Consul Joseph Smith who introduced him to the English circle, very present in the Venetian society. It is possible that he decided to go to London following his advice; he stayed there from 1752 to 1762 for the first time and then from 1765 to 1771. In London, his career expanded rapidly, he worked for many amateurs and was one of the founders of the Royal Academy. Back in Italy, he received orders from prestigious collectors, such as the Elector of Saxony and the King of Prussia.

Zuccarelli drew landscapes as abundantly as he painted them. His rich technique, often enhanced by strong highlights with white gouache, gives his drawings the quality of small paintings. His vision of nature is more idealized and idyllic than that of his Venetian contemporaries Marco Ricci and Giuseppe Zaïs. Unlike Canaletto, who was a more analytical *vedutista*, Zuccarelli tries to reproduce the feeling of the air, and his landscapes and human figures are immersed in the

same atmosphere. His scenes, that are full of Arcadian poetry, communicate a pastoral and serene grace.

We can compare this drawing to a painting published in the *catalogue raisonné* of the artist and now in a private collection.² Its composition is very similar despite the differences in the motives: a shepherd, followed by a dog, is in front of a young woman on a horse, who carries a basket on her arm. In our drawing, it is the shepherd who carries the basket and he is followed by goats. Yet the general idea is the same. We can also compare it to the "Turkish" series of paintings created by the artist, including the *Pilgrimage to Mecca*, or the three *Landscapes with Turkish figures*, today in private collections.³ Indeed, the costumes of the figures in our drawing have a picturesque design, rather oriental, especially the young woman with a turban that is clearly reminiscent of Turkish women on the cited paintings. The man wears a more neutral costume, reminiscent of Turkish or Caucasian shepherds in general: a fur hat, a long and firmly belted tunic and boots. We can also note the unusual size of the figures that represent, more than the landscape, the real motive of the scene, as it is precisely the case in his paintings inspired by the oriental fashion. This individuality reminds that Zuccarelli, although well known as a landscape painter, first began his career as a history painter and was always interested in the representation of human figures.

Francesco Maria Tassi in his *Lives of the Painters, Sculptors, and Architects of Bergamo*, published in 1793, wrote that Zuccarelli peoples his landscapes with "the most charming figures and thus excels not only artists of modern times but rivals the great geniuses of the past; for no one previously knew how to combine the delights of an harmonious ground with figures gracefully posed and represented in the most natural colors."⁴

1 Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori e archi tettori bergameschi*, Bergamo, Stamperia Locatelli, 1793, volume II, p. 86.

2 Federica Spadoto, *Francesco Zuccarelli*, Milan, Bruno Alfieri Editore, 2007, n° 169, p. 249.

3 *Ibid.*, n° 417-419, p. 354, 356.

4 Tassi, *op. cit.*, p. 86. The author admits that he digresses from the main subject, the artists from Bergamo, by affection for the artist.

14 CARLE VAN LOO

1705 Nice - 1765 Paris

Sarah Presenting Hagar to Abraham

Oil on paper laid down on canvas
290 x 323 mm (11 ⁷/₁₆ x 12 ³/₄ in.)

This unpublished sketch on paper can be related to Carle Van Loo's painting on the same subject, which Mary Catherine Sahut dates to 1730 in her catalogue of artist's works.¹ The canvas, which measures 63 x 80 cm, was engraved by Desplace and its provenance is known: it was painted for Fagon, then belonged to the Comte de Vaudreuil, and later to the Marquis de Montesquiou. It appeared in a sale held by Lebrun, where an Englishman, Henry Walton, bought it, which explains how it reappeared for sale at Christie's in London on December 13, 1884, and, more recently, in 1975. Its location today is unknown.



The subject is well known: Abraham and Sarah could not have children and they decided that Abraham should produce a child with Hagar. The composition of the two works is similar, albeit with some differences. The subject is treated in a slightly more traditional way in the painting, where Abraham is shown sitting down, guiding Hagar, the young servant, by the hand towards the bed and leaning forward, encouraged by Sara's protective hand. She looks humble but confident and sure of herself. Whereas in our sketch, Van Loo accentuates the difference in size between Hagar and the other two figures, emphasizing the beauty as well as fragility of the servant. She almost seems to be a shy girl between two parents; yet her beautiful profile, blushing cheeks and naked breasts leave no uncertainty about what is about to happen. Sarah, who is usually depicted as an old woman, seems relatively young and strong here, still beautiful, and her attitude towards Hagar is protective, almost motherly. Abraham is calm and reassuring; the act to be performed is an act of duty, not lust. Thus Van Loo respects the sacred text, bringing no unnecessary eroticism to the scene. The beauty of the technique and the elegance of the composition are worth particular attention. The brushstrokes are sketched yet rich and generous, perfectly outlining the figures. A number of small curves, Rococo in spirit, animate the composition and distribute the light in a way that is reminiscent of Charles Natoire. The attention given to the clothes and accessories reflects the desire to accurately represent the biblical story. The turbans, beard and dresses are appropriate to the scene, and give the sketch a particularly refined and elegant atmosphere.

The spontaneous quality of the work may seem unusual in the context of French painting of the 1730s, as oil sketches begin to appear more frequently in the 1750s. We can give an example of another painting by Van Loo, in brown camaïeu, which for a long time had been erroneously believed to represent Tobias, but which is actually another depiction of Abraham and Hagar.² In the foreground, Hagar is removing Abraham's shoes, while, in the background, Sara is preparing the bed.

Once again, the scene is full of restraint, and the subject is treated with modesty and seriousness. This composition is signed, which suggests that, although it is a sketch, it was conceived as a finished work. While our sketch is not quite as condensed and presents some stylistic playfulness revealing its earlier execution date, it already acts a precursor, both in the power of the technique and in the sobriety of the atmosphere, and shows Carle Van Loo's future capacity to anticipate Doyen and Deshayes in the emergence of more classical and more vigorous style in the 1760s.

- 1 Marie Catherine Sahut, *Carle Vanloo premier peintre du roi, Nice 1705 – Paris 1765*, Nice Musée Chéret, 1977.
- 2 *Les étapes de la création. Esquisses et dessins de Boucher à Isabey*, exhibition catalogue, Paris, Galerie Cailleux, June 12 – July 13, 1989, no 23, illustrated.

15 AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN

Paris 1736 - 1807

Portrait of Augustin de Saint-Aubin by himself

Signed and dated lower right *aug. de St aubin del 1764*.
Black chalk, pen and brown ink, grey and brown wash
195 x 146 mm (7 ¹¹/₁₆ x 5 ³/₄ in.)

ENGRAVED

By Jules de Goncourt in 1859.

PROVENANCE

Augustin de Saint-Aubin who gave it to his publisher Antoine-Augustin Renouard (1765-1853), Paris; his sale 20 November – 23 December 1854, part of lot 629 (100 francs); acquired by Edmond and Jules de Goncourt, Paris; their sale 17 February 1897, lot 288 (15,100 francs, reproduced); acquired by Kerjégu; Marquis de la Ferronnays, Paris, 1925, by descent to Marquise de la Ferronnays, Paris, 1933; MM. De X. sale, Paris, Galerie Charpentier, 3-4 June 1958, lot 51 (pl. I).

EXHIBITION

Paris, salle Martinet, 26 boulevard des Italiens, *Tableaux et dessins de l'école française, principalement du XVIII^e siècle, tirés de collections d'amateurs*, 1860, no. 287; Paris, Ecole des Beaux-Arts, *Dessins de maîtres anciens*, 1879, no. 607; Paris, Hôtel Jean Charpentier, *Exposition des Saint-Aubin*, 1925, no. 152, pl. III; Paris, *Exposition Goncourt*, organized by the Gazette des Beaux-Arts, for the 75th anniversary of the foundation of the Gazette des Beaux-Arts, 140 faubourg Saint-Honoré, 1933, no. 251.

BIBLIOGRAPHY

Edmond and Jules de Goncourt, "Petits maîtres français du dix-huitième siècle. Les Saint-Aubin", *L'Artiste*, 18 and 25 October 1857, p. 118, col. 2 and n° 1; J., 17 February 1859, I, p. 584; Edmond and Jules de Goncourt, *Les Saint-Aubin, étude contenant quatre portraits inédits gravés à l'eau forte*, Paris, Dentu, 1859, p. 14-15 and n° 1 opp. title page, plate engraved by Jules de Goncourt; Edmond and Jules de Goncourt, *Notules, additions, errata, livraison contenant quatre œuvres-fortes*, Paris, Dentu, 1875, p. III; Philippe Burty, *Eaux-*



fortes de Jules de Goncourt, notices et catalogue de ..., Paris, 1876, p. 2, n° 2, Emmanuel Bocher, *Les gravures françaises au XVIII^e siècle ...*, Paris, 1875-1882, V, p. 112, n° 352; Philippe de Chennevières, "Les dessins de maîtres anciens exposés à l'école des Beaux-Arts", *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, p. 211; Philippe de Chennevières, *Les dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879*, Paris, 1880, p. 118; Edmond and Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, Paris, 1880-82, I, p. 389, 390 et n° 1, 466, reproduced p. 378 et II, p. 467; Edmond and Jules de Goncourt, "Augustin de Saint-Aubin", *L'Artiste*, January 1881, p. 60 and 61; Edmond and Jules de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, 1881, I, p. 154; Edmond and Jules de Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, Charpentier, 1881-82, II, p. 145, 146-47 (n° 1), 249; Adrien Moureau, *Les Saint-Aubin*, Paris, 1894, p. 82 and 86; Dr. P. E. Koehler, *Edmund und Jules de Goncourt, die Begründer des Impressionismus*, Leipzig, 1912, p. 251-52, reproduced p. 131; Roger Marx, "Les Goncourt et l'art", *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914, p. 18; Emile Dacier in *L'Illustration*, no. 4284, 11 April 1925, reproduced p. 340; Camille Gronkowski, "L'exposition des Saint-Aubin", R.A.F., April 1925, reproduced p. 177; W. de Grüneisen, *Bibliothèque d'art et d'archéologie...*, 1930, p. 321; Georges Lecomte, "Les Goncourt collectionneurs", *L'Illustration*, n° 4735, 2 December 1933, n.p., reproduced; Elisabeth Launay, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, Arthena, 1991, pp. 432-33, no. 276, reproduced p. 432.

It is traditionally accepted that this sheet, a subtle and intimate depiction of an artist in the process of drawing, is a self-portrait of Augustin de Saint-Aubin. The drawing, which has been well-known since it was acquired by the Goncourt and was published and exhibited on a number of occasions until its

disappearance for several decades. Its reappearance provides an opportunity to reiterate its importance and that of its author.

In the first instance, it is not possible to mention Augustin de Saint-Aubin without also referring to his family. This engraver and draughtsman, a son of Gabriel-Germain de Saint-Aubin the embroiderer to the King, was the penultimate of seven children. They all drew and most entered artistic professions. The oldest son, Charles Germain (1721-1786) took over his father's business and in turn became an embroider. He enjoyed writing and published a number of technical works: *L'Art du brodeur*, the *Livre de caricatures tant bonnes que mauvaises*, the *Recueil des plantes*. It is also due to him that today we have precious biographical information and interesting psychological descriptions of the family members. The second child Gabriel or Gabriel Jacques (1724-1780) is today the most famous. An insatiable draughtsman, he produced hundreds of drawing and engravings, intimate annotations, views of Paris, sketches of places, events for example. which make him the most interesting artistic witness of Paris of this period. Catherine Louise (1727-1805) looked after Charles Germain's children. Louis Michel (1731-1779) became a porcelain painter at Sèvres. Athanase (1734-1783) was an actor. Augustin was the second last, after him comes Agathe (1739-1764), who was "misshapen". *Le Livre des Saint-Aubin*, a sketchbook kept at the Louvre which contains several drawings by various members of the family as well as notes by Charles Germain, includes drawings by Agathe and Catherine-Louise. Although they did not have the same talent as their brothers, their works are nevertheless full of charm. Drawings by Charles Germain's daughter, Françoise known as Marie are also included as well as by Louise-Nicole Godeau, Augustin's wife. Drawing is therefore a common activity within this original and endearing family and this sheet is most gracious evidence of it.

Of the Saint-Aubin brothers, Augustin is the who in his time enjoyed the greatest success, through his activity as an engraver and creator of vignette illustrations for the theatre and publishing amongst others. He was also a good portrait artist, engraved by Charles-Nicolas Cochin. Paradoxically, he is the one about whom the least is known; Charles Germain, biographer and chronicler of the family and famously close to Gabriel, was sparing with information about him. This drawing has always been considered to be a self-portrait. The Goncourt brothers had received this information, as well as the drawing itself from Antoine-Augustin Renouard, a bookseller and publisher who had several of his publications illustrated by Augustin de Saint-Aubin. The Goncourt brothers liked the portrait so much that Jules engraved it, the first engraving to cause him "true emotion".¹ The sheet is signed and dated 1764. Augustin was 28 years old, about to get married and was already an accomplished engraver. The artist shown seems however to be very young, to such an extent that it is possible to wonder if it is in fact a 28 year old man. In addition to the existence of a graphite study annotated *Saint-Aubin dessiné par lui-même*,² we can quote the Goncourt brothers, who especially appreciated this drawing and who do not seem to have been surprised by this youthful appearance:³ "he was happy, Augustin. This man of work was a very beautiful boy, one of these amiable figures of men to whom powder gave something brilliant, keen, feminine, mischievous and tenderly

voluptuous: a boy as pretty as that enabled him to become the husband of a very beautiful wife. When he was old, Augustin gave his friend Renouard the drawing of his own coquettish figure, created in 1764 . [...] he is twenty-eight years old. But who would say so? He looks so young in this morning arrangement, under his powdered wig, with his hair tucked up like a lady's chignon. A little bistre, a few touches of the pen, and it is him sitting on a chair, his feet on a bar, the knees raised, a board on his knees, the right hand raised, armed with a pencil holder which measures, the eye before him going from pencil holder to the model. The eye, filled with a flame! And the nice little snub nose and the little mouth, and the round little chin of a child! What a loving head! With which everything is harmonious and the neglected and rolled cravat and the clothing untidy, and the background from which he stands out: this corner of rogue mythology, half hidden under a piece of canvas, which seems to be the horizon of the ideas of the painter, quite free, from the *Premier Occupant*. This portrait tells all, and it says again why Mademoiselle Louise-Nicole Godeau got married."

On the basis of all the portraits we know of members of this family which enjoyed being portrayed, precision of age was never entirely an aim in itself. As regards his self-portrait of 1750, Gabriel was 26 years old but he could be just 18. Sitting on a chair, shown in three-quarters, Agathe is portrayed by her brother in 1763; she is only 24 but appears to be 16. Age is not their interest. But above all, added here to the desire to create a self-portrait is that of referring to pre-existing iconography in his immediate artistic circle, that of the "young painter". This explains furthermore the use of the profile which is quite rare for a self-portrait. Indeed, one cannot avoid noticing in this self portrait of Augustin the remembrance of the young artist absorbed by the study of his model in the *Académie particulière*, an intimate and poetic work created by Gabriel in 1755. Both are very young, sitting in profile, absorbed in their work beside a canvas on an easel. That Augustin took inspiration from his brother is very natural; before joining Fessard in 1755 to learn engraving, he had learned drawing from him. His brother's compositions, which he frequently studied and copied⁴ were essential to his training. In addition, if we know that in 1776 Gabriel repeated the composition of the *Académie particulière* this time in a drawing, with the furniture updated⁵ (as Perrin Stein commented), and the painter aged slightly, we understand the work's importance for the artist and his family. Colin Bailey has mentioned in relation to it, *Le Peintre de Paysage* painted around 1733 for Gabriel's former master, François Boucher,⁶ who shows an unkempt painter who has hardly left childhood in an untidy studio was in a way symbolic and profoundly humoristic. Our drawing, beyond the window which it opens into the world of the Saint-Aubin, shows Augustin at work, almost in the manner of a photograph and can itself be included in the tradition of the "young painter"; the self portrait of Augustin while drawing but nevertheless dressed and made up with care, is an elegant and spirited response to the works of his elders.

Here, we find the usual technique used by the Saint-Aubin family who combined black chalk with pen using brown ink. Despite its prettiness and the grace of all his drawings, this sheet however is definitely among Augustin's best works. The

delicacy of the face should be observed with a magnifying glass, its refined modelling, the small curl of the nostrils, the charm of the eyes and mouth, all these characteristics combine to form an extremely subtle expression. Few sheets in the *Livre des Saint-Aubin* succeed in combining to such an extent, execution worthy of the art of the miniature and such a physical presence of the model. The youth, the fineness, the lightness which seem to emanate from this little scene are profoundly representative of the joyous and spiritual atmosphere of the eighteenth century and its ideal of life that is so typical and which happily combines the refinement of interiors and dress with the daily and almost casual practice of the arts.

- 1 Elisabeth Delaunay, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, Arthema, 1991, p. 433.
- 2 The drawing also comes from the Renouard collection and was sold in Paris at the Galerie G. Petit on 13-15 May 1907, n° 108.
- 3 *Les Saint-Aubin, étude contenant quatre portraits inédits gravés à l'eau-forte*, Paris, Dentu, 1859, p. 14-15 (reprinted in 1881-1882, éditions Charpentier, 2^e série, p 145-147).
- 4 For example, among many others *Le Ballet des Savoyards* (Louvre RF 52222).
- 5 *Gabriel de Saint-Aubin 1724-1780*, exhibition catalogue, Paris, New York, n° 67, p. 262.
- 6 *op. cit.*, p. 261.

16 SIMON JULIEN, called SIMON DE TOULON Toulon 1735 - Paris 1800

The arrival of Cleopatra before Marc Antony

Pen and brown ink, brown wash, white heightening
Signed and dated in pen and brown ink: *Sim. Julien. Tol. 1776*
270 x 410 mm (10 1/2 x 16 1/8 in.)

EXHIBITION

Paris, Salon of 1757, n°. 187, « Cleopatra, the Queen of Egypt, visits Marc Antony, drawing ».

Simon Julien is an artist whose face is known as his self-portrait is preserved in the Museum of Art in Toulon. Ironically, only a few works have been attributed to him. His first real biographer A. Bonze restored the distinction between Julien de Parme and Simon Julien, called Julien de Toulon.¹ The two painters had been often confused until then; they worked in the same period and they both traveled to Italy. The pupil of Dandre-Bardon at the Academy of Marseille, and then of Carle Van Loo at the Royal School of Protected Students, Julien Simon left for Rome in 1763 having won the first prize with his *Sacrifice of Manoah* (Musée de Tessé in Le Mans) in 1760. The director of the French Academy in Rome was also a southerner, Charles Natoire, whose influence, although contested by Julien and his fellow residents, was apparent in the works of this rebellious student. Julien, called the Apostate by other residents, took interest in the Antiquity and in new principles advocated by Winckelmann. Charles Nicolas Cochin helped extend his stay until 1765, after which Julien remained in Rome at his own expense to finally leave in June 1771. Back in Paris, he may have passed by the studio of Joseph-Marie Wien, but then quickly started receiving



interesting commissions, such as the decoration of the ceilings of princess Kinska's mansion. In 1783, he presented the sketch for his reception piece to the Academy *Tithonus and Aurora*, from which he made several drawings and sketches.² Simon Julien normally signed his drawings, which proves that they were intended to be sold to collectors. Throughout his career his technique became more and more neat and refined, enriched by highlights in gouache and washes, a fondness he kept despite the inevitable evolution towards Neoclassicism. *The Abduction of Psyche by Zephyr* (Louvre, inv. 27316, dated 1772) is an excellent example of this complex and sophisticated technique.

Our sheet, dated 1776 but still interesting enough for the artist to expose it at the Salon in 1787, perfectly illustrates his ability to combine serious subjects from ancient history with a decorative and pleasant technique. The episode depicted here is the one narrated by Plutarch and represented by Le Lorrain, where Cleopatra arrives before Mark Antony who had summoned her in order to receive an account of her political alliances. As the Greek historian tells in his *Life of Illustrious Men*, "she sailed up the river Cydnus in a barge with gilded poop, its sails spread purple, its rowers urging it on with silver oars to the sound of the flute blended with pipes and lutes. She herself reclined beneath a canopy spangled with gold, adorned like Venus in a painting, while boys like Loves in paintings stood on either side and fanned her. Likewise also the fairest of her serving-maidens, attired like Nereïds and Graces, were stationed, some at the rudder-sweeps, and others at the reefing-ropes. Wondrous odors from countless incense-offerings diffused themselves along the river-banks. Of the inhabitants, some accompanied her on either bank of the river from its very mouth, while others went down from the city to behold the sight." The artist effectively makes the contrast between the pomp and grace deployed by Cleopatra in front of the harshness of Roman soldiery by opposing sophisticated graphics, with curls, curves, and white highlights, to represent her crew to a few straight lines to outline the silhouettes of soldiers and their camp. This episode marks the beginning of the great passion that led these two great personalities of Antiquity to suicide.

- 1 A. Bronze, "Mémoire sur le peintre Simon Julien", *L'Artiste*, 1866, volume I, p. 107-113.
- 2 The Darmstadt Landesmuseum keeps a drawing while the Musée des Beaux-Arts de Caen keeps a sketch and a drawing.



a



b

17 CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU

Paris 1721 - Auteuil 1820

Architectural Caprice with Peasants and Three Monks (a)
Architectural Caprice with Conversing Figures (b)

Gouache on paper, a pair

Signed and dated *FECIT 1762 C.L. CLÉRISSEAU* – on the entablature (a) ; monogrammed *CL* at bottom right (b)

380 x 500 mm (14 ⁷/₈ x 19 ⁵/₈ in.) each

These gouaches, in an exceptional state and of a rare radiance, perfectly illustrate the taste for ruins, a tendency that developed in Rome in the environment of Piranesi, Panini and the residents of the French Academy in Rome in the 1740s: the Challes brothers, Louis Joseph Le Lorrain and Jean Laurent Le Geay. Charles-Louis Clérisseau resided at the Palazzo Mancini shortly after them, from 1749 to 1754. Happy as others to be able to escape from time to time the strict teaching of the French Academy, he spent his free time drawing the ruins of the ancient monuments with great enthusiasm. A good friend of Piranesi's, he also traveled with the Scottish artist Robert Adam and worked on the illustration of his famous book *The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, published in 1764 and engraved by Francesco Bartolozzi, Francesco Zucchi and Paolo Santini.

He brought this taste for antiquity with him to Paris and developed it in his various creations or simple projects. The Hôtel Grimod de la Reynière¹ for example was among the first Parisian decors à l'antique. At the request of Thomas Jefferson, Clérisseau made drawings for a Virginia Capitol. Catherine II appointed him the first architect of the Imperial Court of Russia and wanted to entrust to him the execution of various projects. Although many of his works remained in the project state, we can say that with their ambition and originality they still added their contribution to the then-popular return to antiquity that was at the root of neoclassicism.

While staying in Rome, Clérisseau was very successful, and his drawings, by combining the antique remains and the landscapes of the Italian countryside and thus producing lovely compositions in the manner of Panini, were highly sought after by collectors. These nicely composed architectural fantasies offer a graceful vision of ruins and a spectacular charm, even being deprived of dramatization. In these fantasies he continued on paper the formula he used for the decoration of Padre Lesueur's cell, which he executed in the convent of Trinità dei Monti during his stay in Rome and which was so admired by Roman connoisseurs for its architectural mastery and the poetry of ruins. The two works presented here are designed as a pair and match perfectly because their compositions are symmetrically reversed and because the colors red and blue used for clothes interact harmoniously. The conversation in the ruins became a genre in itself and was subsequently developed by Hubert Robert and Fragonard; it was very successful with the collectors of the time: a perfect symbol of the Eternal City where "two eternities"², the world of Antiquity and the modern world, coexisted perpetually and poetically.

1 A part of these decors are now in the Victoria and Albert Museum in London. See Alexia Lebeurre's article in the *Revue du Louvre*, 2010, p. 62-72.

2 Diderot, the Salon of 1767, about Hubert Robert.

18 CHARLES ESCHARD

Caen 1748 - Paris 1810

Study for Two Male Figures, One Playing the Guitar, the Other Lying Down

Red chalk

Signed *C. Eschard.f.* at center

198 x 219 mm (7 ⁷/₈ x 8 ⁵/₈ in.)

Painter, draftsman and engraver, Charles Eschard is little known today, and his painted works have not been fully identified. He is one of those minor *petit maîtres* of the eighteenth century who enjoyed undeniable success during their lifetime for their landscapes and genre paintings. Eschard, like Jean Louis Demarne or Jean Bernard Duvivier, could paint in the Dutch manner, which was particularly prized by collectors at that time. In 1808, the painter and critic Charles Paul Landon wrote about the "clarity of composition, harmony of effect, sweetness of palette and originality of touch". He added: "Art lovers regret that for several years Mr. Echard (*sic*) has



exhibited nothing at the Louvre".¹ An exhibition was held at the Musée de Beaux-Arts in Caen in 1984 (*Charles Eschard: Caen, v. 1748 – v. 1815: peintre, dessinateur et graveur, Caen, Musée des Beaux-Arts, August 1 - October 28, 1984*).

Trained in Rouen, at the Royal Academy of Painting and Sculpture under the painter Jean-Baptiste Descamps, who was a native of Dunkirk, Eschard became professor of drawing at the drawing school for amateurs and novices opened by the Duc and Duchesse de Chabot in their mansion at the Faubourg Saint-Germain in Paris. He traveled to Holland and Savoy, as demonstrated by some of his drawings of monuments at the Rouen museum. He may also have possibly traveled to Russia since he produced a few Russian scenes, and one of his Dutch views belonged to the Grand Duchess Maria Nikolaevna. In 1782, he was made an *agr e* at the Royal Academy but his "reception piece" was turned down in 1783, a decision whose severity was immediately contested by many artists (among whom Jean-Baptiste-Marie Pierre) leading to his acceptance to the Salon of 1789. He continued participating until 1798.

Eschard's known work is mainly made of etchings and drawings, which largely reveal Northern influences. His drawings were appreciated – for example Marquis de Chennevières possessed nineteen of them – and revealed the artist's interest for the observation of reality. Studies for landscapes or monuments, scenes of country and peasant life, portraits – his drawings are most often made in pen and wash, but some studies for human figures with red chalk have also survived and are among the most admired. These are usually studies for groups of figures, such as the *Little Savoyards* (Vente Masson, May 7, 1923, lot 74) or the *Two Gentlemen* (Sotheby's Monaco, December 5, 1992, lot 142). Small drawings that seem sketched from life, they present lively silhouettes, picturesque and full of charm.

It is not to be excluded that these two musicians were preparatory studies for Eschard's painting *After the Joust, the Port of S te* (Sotheby's, January 30, 1998), which represents water jousting and festivities held in honor of Madame Saint Huberti's arrival in Harain, and in which we can see, in the

same manner of Joseph Vernet's paintings, many figures wittily depicted while dancing, conversing, and playing music.

1 Charles-Paul Landon, *Annales du Musée et de l' cole moderne des Beaux-Arts, ou Recueil de gravures au trait, contenant la collection complète des peintures et sculptures du Musée Napoléon... : Paysages et tableaux de genre, 1808, volume 3, p. 53.*



19 GIACOMO GUARDI

Venice 1764 - 1835

Capriccio of the Inner Courtyard of the Palazzo Ducale in Venice

Oil on paper laid on canvas
212 x 165 mm (8 1/8 x 6 3/16 in.)

Giacomo, who was born in Venice in 1764, studied in the studio of his father, Francesco (1713-1793), a painter famous for his *Vedute* and his *Capricci*, with whom he collaborated from the 1780s. Taking over the family *studiolo* after his father's death, Giacomo essentially produced views of Venice, of the Laguna and the *Terra Firma* in the same spirit as Francesco, paying less attention to the exact topography of the locations – Canaletto's legacy – than to the recreation of the atmosphere. Making small format compositions on a variety of supports – paper, card, wood and brass – Giacomo reused his father's themes and models for a clientele of tourists and foreign amateurs, lovers of Venice who wanted to bring home a visual souvenir of their trip. Most of his clients were of British origin as is evidenced by the presence

of his works in many English public and private collections.¹ In this oil on paper, Giacomo shows a *Capriccio* of a Venetian inner courtyard, reusing some architectural elements from the *Cortile dei Senatori* of the courtyard of the Palazzo Ducale in Venice: on the left, the end of the *Arco Foscari* and in the background, one of the cupolas of St. Mark's Basilica, with the back wall pierced by an oculus. The staircase of the *Giganti* and the arcades of the eastern wing of the Palazzo Ducale have disappeared, leaving room for a more restrained and austere wall that frames a courtyard enlivened by small figures giving a more picturesque and dramatic atmosphere to this fantasy view of Venice. Giacomo painted another view of this location in a canvas entitled *An Architectural Caprice* at the National Gallery in London² (fig.1) repeated from a composition by Francesco³ in which we find elements that are typical of his visual vocabulary: simplification of the architecture, blue tones in the sky, the definition with "the tip of the paintbrush" of the decorative elements, the dull phrasing of the chiaroscuro and the narrow space of the scene.⁴ The date of this work must be around the 1790s because the handling of the light using small touches of white as well as the impetuous brushstrokes of the architectural elements recall the works created during the first phase of his activity, while Giacomo was working alongside his father.

Angélique Franck

- 1 The private collections of Colonel Edward Roche and Sir Bruce Ingram and public collections such as the Fitzwilliam Museum in Cambridge and the National Gallery in Londres. Cf. *L'altra Venezia di Giacomo Guardi*, exhibition catalogue, Correr Museum, Venice, May-June 1977.
- 2 Inv. NG2519, London, The National Gallery. Giacomo also created a drawing of this view inspired by the courtyard of the Palazzo Ducale, at the Metropolitan Museum, New York (Inv. 1975.1.343).
- 3 Inv. P647, The Wallace Collection, London.
- 4 Dario Succi, *Francesco Guardi, itinéraire d'une aventure artistique*, Anthèse, Arcueil, 1993, p. 150.

20 JEAN-BAPTISTE MALLET

Grasse 1759 - Paris 1835

Amor sitting on a chariot drawn by a couple has come to beg fertility (a)

Two Virtues sitting on a chariot drawn by swans (b)

Oil on paper laid on canvas, a pair

On the reverse, numbered 911 and barely legible inscriptions (a); numbered 912 and barely legible inscriptions (b)

295 x 378 mm (11 ⁵/₈ x 14 ³/₄ in) (a)

293 x 382 mm (11 ¹/₂ x 15 in) (b)

PROVENANCE

Paris, sold 16 November 1818, lot 43 (a)

Mallet, who trained with Simon Julien and then with Mérimée and Prudhon, specialized at the beginning of his career in genre scenes that were descriptive and meticulous, most often using gouache on paper. His illustrations describe ingeniously and with humour scenes of life that are typical of the end of the 18th and beginning of the 19th century. His taste for scenes



of gallantry taking place in interiors with refined decors are at times at the limit of salaciousness. But his descriptions of decors in the antique or Egyptian manner are extremely precise and very useful to historians of taste.

Around the 1810s, Mallet abandoned gouaches on paper showing gallant scenes or genre scenes to produce a few images in the troubadour style among which some small masterpieces such as the *Gothic Bathroom* (1810 Salo). He also created some canvases showing Hellenistic or Anacreontic subjects, the *Bath of Amor*, the *Bed of Amor*, the *Toilet of Amor* for example, in an elegant style close to Prudhon's manner, of whom he had been a pupil in Paris.

These two oils on paper, the attribution of which is due to Jean-Pierre Cuzin, probably belong to a series of allegorical works on the theme of love and marriage. They are numbered 911 and 912. There is a third in Cherbourg, at the Musée Thomas Henry, which forms part of the donation of this collector and expert of the royal museums to the museum of Cherbourg in 1835. It is numbered 913 on the verso and its subject is *The Fates, in concert with Cupids, thread for Hymen days embellished with flowers*. All three bear numerous inscriptions on their stretchers that are struck out and illegible. The first of our two compositions was sold with the one in Cherbourg (lot 42) in 1818. The auction catalogue explains the subjects in detail. Here is the description of our oil: "a couple hitched to Hymen's chariot, come under her auspices to invoke fertility.

A purse and a key hang from the young woman's belt, to express that she is the possessor of fortune and the secrets of her husband. Fertility, surrounded by a bright light is sitting on a throne holding a cornucopia in her left hand, a caduceus in her right." We do not know how this composition, separated at the sale from the one in Cherbourg, later on joined that of the *Virtues sitting on a Chariot Drawn by a Swan*.

The fashion for allegories taken from antiquity was reborn during the Revolution and continued under the Restoration. Here, the artist seems to have drawn from the *Dictionnaire de la Fable* by François-Joseph-Michel Noël, Paris, 1801. Felicity is described there as "a queen sitting on a throne, or standing dressed in a stola, holding a caduceus in one hand and a cornucopia in the other." The two young women on the chariot drawn by swans seem to combine several symbols: the one the left evokes victory (a statue in her hand and a star above her head) as well as virtue (the sun on her heart), that on the right dressed in white and holding a heart evokes fidelity. These two compositions as well as the one in Cherbourg are among the finest and most refined studies of the artist. They belong certainly to a series from which some episodes are still missing. Their reappearance could enlighten us about the subject and destination of the group.

21 AUGUSTE DE FORBIN

La Roque-d'Anthéron 1777- Paris 1841

Landscape near Palestrina

Black chalk, pen and brown ink

Inscribed *A. forbin a Palestrina nel convento di padri Capucini antico nome Prenesto. then a Palestrina du cloître des Caputiens* on lower center

572 x 440 mm (22 ³/₁₆ x 17 ¹/₈ in.)

A childhood friend of François-Marius Granet, Auguste Forbin together with him was the pupil of Constantin d'Aix, whom he did not fail to support when, later in life, the master became impoverished and was in need. His father and his uncle died on the revolutionary scaffold after the siege of Lyon. The family fortune was confiscated, but he was sheltered and raised by Jean-Jacques de Boissieu, an artist from Lyon, who continued to train him in drawing. A few years later, Auguste de Forbin joined Jean-Louis Demarne's studio and then the studio of Jacques-Louis David, where he met Granet. He exhibited at the Salon in 1796 and then left for Italy with Granet. Handsome and talented, he made a strong impression there and in 1805 became the chamberlain of Pauline Borghese, Napoleon's sister, with whom he had an affair until 1807, which made Chateaubriand write in his *Memoirs from Beyond the Tomb* that he "held the hearts of princesses in his powerful hands".

Along with his artistic career, Forbin led a military career and participated in the campaign in Portugal and then in Austria. After the Treaty of Schönbrunn, he returned to Italy to concentrate on arts, and in 1816 became director of the Royal Museums. He enlarged the Louvre museum and created the Musée Charles X for Antiquities, as well as the Musée du Luxembourg for the works by contemporary painters in 1818.



It was he who in 1824 convinced the French government to purchase Théodore Géricault's *The Raft of the Medusa* for 6,000 francs.

In 1817, he traveled to the Levant in order to bring antiquities for the French collections. The travel turned out to be dangerous - the young painter Léon-Mathieu Cocheau, who went along with his uncle Pierre Prévost, met his death there - but fruitful because Forbin brought many antiquities for the Royal Museums. In 1820, he left for Sicily. Both travels were the subject for publications¹ in which he "combined the merit of the painter with that of the writer [...]"; "drawn or written, his scenes united faithfulness to elegance."² In 1843, his paintings were published in a catalogue illustrated with reproductions.³ The Louvre has some of the works reproduced in this catalogue⁴, as well as others.

Palestrina, whose ancient name is Prenesto as Forbin specifies, is near Rome. The Capuchin monastery, built in the sixteenth century, is nowadays occupied by the nuns of the order of St. Clare. Thus the drawing was created during one of Forbin's stays in Italy. In addition to the beautiful views painted by the master, the Louvre also conserves some of his landscape drawings in the album called "Delaroche". Those drawings are still greatly influenced by the manner of Constantin d'Aix and of Boissieu and do not possess the freedom that is present in our beautiful large sheet, made from life and evoking Lazio landscapes with both sense and sensibility. Forbin was a clever landscape painter who contributed to the establishment of the Grand Prize for historical landscape in the Ecole des Beaux-Arts.

1 *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818 par M. le C.te de Forbin,*

- Paris, Delaunay, 1819 ; *Souvenirs de la Sicile par M. le C.te de Forbin*, Paris, Imprimerie Royale, 1823.
- 2 Chateaubriand, *Le Conservateur*, 1819.
 - 3 *Portefeuille du comte de Forbin directeur général des musées de France contenant ses tableaux, dessins et esquisses les plus remarquables avec un texte rédigé par M. le comte de Marcellus ancien ministre plénipotentiaire* Paris, 1843.
 - 4 *View of a cloister on the Mediterranean shore near Carrara*, (Louvre inv. 4496) ; *The Cloister of Holy Savior in the Aix Cathedral*, (Louvre inv.

22 FRIEDRICH WILHELM MORITZ

Herborn or Saint-Gall 1783 - Neuchâtel 1855

Landscape near Bagni di Luca

Watercolor and gum arabic
Signed and dated F M Moritz 23 at lower right; inscribed *Presso ai Bagni di Luca* on the verso
480 x 700 mm (18 ⁷/₈ x 27 ¹/₂ in.)

In spite of the fact that a certain number of the artist's drawings has been attributed thanks to the presence of the signature, on the whole, the work of this landscape artist remains fairly obscure. The *Musée d'Art et d'Histoire* in Neuchâtel has several watercolors by his hand. His many watercolors reveal him as a great traveler; not only did he cross Italy, as demonstrated by his numerous views of Rome, Florence and Livorno, but he also went to Greece. The *Portrait of a Young Greek Drawing*¹ or the *Sunset on the Greek Coast*² (a work dated 1829) prove it. From his orientalist gouaches we can deduce that he also visited North Africa; among other works, we can mention the *Café Maure* and the *Caravansérai*³. There are a few of his paintings but he was above all a draughtsman, which is often the case for traveling artists, since drawing materials are light and compact, thus easily transportable.

This large radiant landscape is designed as an ideal view in a theatrical, yet romantic manner. It puts us into the shoes of a person walking towards Bagni di Lucca and discovering with amazement this spectacular view. The path emerging from the forest, with the hunter and his dogs moving along it, makes a perfect foreground. In the center, an opening in the trees allows for the view over the Serchio river flowing at the bottom of the valley and, not far ahead, over the mountains that surround Bagni di Luca. The artist beautifully mastered the skill of composition by the manner in which he depicts alternating slopes of the mountainous chain at the distance, while also being able to unite them by clever light effect. He uses gum arabic to fix his watercolor in the foreground, which produces a realistic impression of a more tangible texture. At the same time, the watercolor is left bare on the second plan to better evoke the slightly cold tone of the morning light and create a sense of freshness. The artist with great elegance represents the particular texture of the Tuscan hills covered with dark and dense vegetation, whose color changes dramatically depending on the light and time of day. The area of Bagni di Lucca is still well preserved and the village we see can remind of Montefegatesi or one of the villages that are found all over this mountainous region. The beauty of this



drawing shows a technique comparable to that of the most famous Swiss, German or French landscape artists. It gives us hope that one day the life and work of Friedrich Wilhelm Moritz will receive the attention that they deserve.

- 1 Tajan, Paris, March 18, 2005, lot 172.
- 2 Sotheby's, London, October 19, 1994, lot 89.
- 3 Gros & Delettrez, Paris, June 22, 2009, lot 62.



23 ALEKSEÏ YEGOROVITCH YEGOROV

Saint-Petersburg 1776 - 1851

Religious Scene (recto); Antique Scene (verso)

Black chalk and white heightening on beige paper (recto and verso)
Inscribed *1806 in Juglio fece un Pensionato dal Imperatore della Russia...a Giuseppe Viale in Roma.* on the verso
278 x 402 mm (10 ⁵/₁₆ x 15 ¹³/₁₆ in.)

The drawing's inscription gives precise indications: the creator, in Rome in 1806 is an artist from the Academy founded in 1757 in St. Petersburg by Catherine the Great. This major Academy's primary role, in addition to that of creating a truly Russian cultural elite, was to train Russian artists in drawing, especially through the study of the human body after the antique or from a live model.

Among the many artists who graduated from this school, some shone more than others; the personality of Alexeï Yegorov or Yegoroff definitely stands out, on the one hand because of the romantic episodes that dotted his life such as those told by one of his first biographers E. Mros,¹ but also from the large number of commissions he received in Russia and the influence he had on his many pupils within the Academy.

Of Kalmyk origin, he was born in the Chinese territories and was kidnapped by the Cossacks. He was raised at the Moscow orphanage and at the age of 6 entered the Academy of St. Petersburg where he studied from 1782 to 1797 under the painters Akimov and Ugyumov. The prodigious pupil, who quickly drew the praise of his teachers himself became a master of drawing from 1797 to 1803. In 1803, this "Russian Raphael" as he was often called by his compatriots, received funding to go to Rome. He stayed there until 1807 and his talent as a draughtsman was especially praised in that city, by personalities such as Antonio Canova and Vincenzo Camuccini. The second was apparently inspired by some of Yegorov's compositions. Recalled to St. Petersburg by the Academy, he left by sea and was kidnapped by pirates, who ended up allowing him to go back to Russia. On his return, he became a professor within the academy, a responsibility he held until 1840. He had many pupils, including the famous Karl Bryullov.

He was the creator of many paintings, religious and mythological subjects and portraits. Some of his paintings were exhibited at the London Universal Exposition of 1862. The Pushkin museum in Moscow has a number of drawings by this artist and his works are generally very well conserved by Russian museums. However drawings from the Italian period are rare, certainly because they are not yet properly identified. They are maybe attributed to other artists or still anonymous.

Some sheets in the Pushkin Museum² have a number of striking similarities with our sheet, which allows us to add it with certainty to the corpus of the artist's drawings. The influence of the Italian neo classical artists is strongly felt in the sheets of this period and we can compare them to the works of Camuccini, Ademollo and Camarano, especially in their anatomies with their very strongly emphasized musculature as well as a form of formal extravagance. Yegorov would later lose this style and evolve towards simplified contours and more classical subjects. His visual manner would become more and more influenced by artists of the Italian Renaissance, especially Raphael and the Bolognese classicism of Guido Reni.

1 E. Mros, *Alekseï Yegorovitch Yegorov*, Moscou, Leningrad, 1947.

2 Natalia Alexandrova, *Russian drawings 18th century - first half of the 19th century*, Moscow, Red Square Publishers, 2004, vol. 1, p. 256-264.

24 JOSEPH SAUVAGE, dit LE MIRE AÎNÉ

Actif au début du XIX^e siècle

ANTOINE SAUVAGE, dit LE MIRE JEUNE

Né à Lunéville en 1773

The Departure of Regulus for Carthage (a)
The Assassination of Amulius by Remus and Romulus? (b)

Pen and black ink, blue wash



Signed *Le mire aîné* (a) and *Le mire jeune* (b)
 211 x 237 mm (8 ¼ x 9 ⅜ in.); 211 x 240 mm (8 ¼ x 9 ½ in.)

These two drawings which are elegantly treated in the manner of bas-reliefs are the work of two little known artists, Le Mire l'aîné and Le Mire jeune, who exhibited from 1806 to 1819 at the Salon. The subjects of these works were usually taken from antiquity or fable. Variations in the spelling of their name are common and Lemire can also be found. Charles Landon, in his *Annales* of 1806 provided commentary on a *Death of Alexander* by Le Mire jeune, line engraved in his publication: "This painting [...] has combined at this year's Salon the votes of all connoisseurs [...]. The drawing [...] is noble and correct, the colour harmonious the execution very careful."¹ In 1808, he mentioned the participation of a Le Mire Père, a sculptor and reproduced two additional works by the Le Mire brothers. Landon commented on the work of the elder as follows *The Death of Domitian*: "good style of composition and adjustment, strength in the characters, in the local colour and in the effect. The forms of the accessories are drawn from the best sources and the overall work stands out for its careful composition."² He also evokes the works of Le Mire jeune, *Alexander comforting one*

of his soldiers, a subject of ancient virtue in the Emperor's taste, who awarded him a medal for encouragement.³ A few years later, Charles Landon's review specifies that these two painters are brothers.⁴ In addition, the critic praises Le Mire père, "head of a family where the arts are taught with success", which seems to indicate without too much ambiguity that he is the father of our two artists. These Le Mire certainly have a link with the Le Mire, a family of printmakers in the 18th century. It is possible again to note the presence at the Salon of a Sophie Le Mire a pupil of Le Mire jeune, probably the wife of one or the other, who exhibited several subjects taken from medieval history.

Probably influenced by their father's work, the two brothers here have created drawings in the manner of bas-reliefs, depicting subjects taken from Roman history. The first is the departure of Regulus for Carthage, a subject that is characteristic of Roman *virtus* that was so appreciated by neo-classical artists: the Consul Regulus whose army was defeated by the Carthaginians at Tunis, was sent to Rome to negotiate for Carthage the cessation of fighting or an exchange of prisoners subject to his word of honour that he would return to Carthage if his mission failed. In Rome, he advised against either option, described the true military situation and returned to Carthage to be executed there. The moment shown is that when, keeping to his word, he leaves his wife and family to face a death which would turn out to be among the most cruel. The second drawing possibly shows Remus and Romulus assassinating their great-uncle, Amulius who had deposed his brother Numitor from the throne of Alba and ordered the death of his nephews who were new-borns. Amulius is sitting on the usurped throne, under the Capitoline Wolf, symbol of the twins' survival and the future foundation of Rome. The subject is depicted quite rarely. Of good quality, well-constructed and elegant, these drawings – which are the only graphic works by these artists identified today – prove that the two brothers were worthy of the praise received in the *Annales* of the Salons.

1 Charles Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts: recueil de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture ou projets d'architecture, qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit aux concours nationaux; les productions des artistes en tous genres, qui, aux différentes expositions, ont été citées avec éloges; les morceaux les plus estimés de la galerie de peinture; la suite complète de celle des antiques; édifices publics, etc.*, 1806, tome 2, p. 101-104, reproduced pl. 48.

2 Charles Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, 1808, tome 1, pl. 18, p. 50.

3 *Op. cit.*, 1808, tome 1, p. 64, pl. 30.

4 Charles Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, 1814, p. 109.

25 PAUL DELAROCHE

Paris 1797 - 1856

Heads and figures studies: project for the church of La Madeleine

Oil on canvas, a pair
650 x 540 mm (25 1/2 x 21 1/4 in.), each

Paul Delaroche received the commission for the wall paintings of the newly built church of La Madeleine on 12 November 1833. This was a new venture for an artist who had consolidated his reputation with a group of easel paintings sent to the Salon of 1831, and became a member of the Académie des Beaux-Arts in 1832. By the end of 1833, Delaroche had also completed and signed his painting *Jane Grey* which would achieve an enormous popular success at the Salon of the following year. He also presumably began to develop the compositions for the six lunettes to be placed high above the nave of the Madeleine. Some of his preliminary drawings for the programme convey the official approval and signature of Adolphe Thiers, the minister concerned with the project. Yet Delaroche evidently doubted his ability to meet the demands of scale, style and subject matter involved in such a novel departure. Deciding that he needed to take stock of the Italian fresco painting of the fourteenth century, he made the decision to visit Italy for a stay of almost a year, and left Paris on 20 June 1834. His first months were passed in Tuscany, in particular within the Apennine seclusion of the monastery of Camaldoli, where he stayed between 16 and 25 July, and once again from 11 August to 26 September. He then left for Rome, where he had arrived by the end of October. It was in Rome that he learned the decision of Thiers, taken on 6 March 1835, to ascribe the painting of the apse ('cul de four') of the church to the artist Jules Ziegler. By the end of June 1835, Delaroche had returned to Paris, now in the company of his new wife Louise, the only daughter of the Director of the French Academy in Rome, Horace Vernet. According to a report in *L'Artiste* he began to work on the walls of the Madeleine. However he failed to persuade the authorities to revoke the commission to Ziegler, and eventually abandoned the entire project, returning to Thiers the substantial advance of 20,000 francs. The six lunettes for the Madeleine had finally been reattributed to six new artists by the end of February 1836.¹

The Louvre department of drawings holds a series of undated drawings and watercolours by Delaroche for his original project. Prominent among them are a wash drawing and a watercolour, respectively, for two of his selected subjects: *Prédication de Jésus Christ*, and *Le Repas chez Simon*, both of which bear the signature of Thiers indicating his approval.² Also significant as guide to Delaroche's development of the former composition is a water-colour with pencil underdrawing that was bought by the Marquess of Hertford at Delaroche's posthumous sale in 1857, and remains in the Wallace Collection.³ Although this work now bears the title *The Conversion of S. Mary Magdalene*, it does in effect represent the composition that is anticipated in two Louvre drawings (RF 34969 and RF 35299) and entitled *Prédication de Jésus Christ* (though it involves one striking addition). The Wallace Collection watercolour is broadly dated 1834-5 by Stephen Duffy, though in the 1857 sale catalogue, this work and five other Madeleine studies (presumably also in watercolour) bear the date 1835. The Louvre studies have all been dated 1835 by Georges Brunel, though there is no necessary reason for assuming this common date. The question remains whether Delaroche completed some, or all, before his visit to Italy in 1834/5, or otherwise completed some (or all) during his period in Italy, or indeed after his return to Paris in 1835. What can be deduced clearly from the works themselves is the evidence



of a definite sequence that can be traced through particular amendments. Taking again the *'Prédication'* sequence, it is probable that Louvre RF 35299 is an earlier version than RF 34969 (the drawing that bears Thiers' signature). It is half as large again, but the frame of the lunette is not yet clearly indicated, and the area behind Christ is barely filled in. In RF 34969, a group of standing figures occupies this space more forcefully, and the adolescent child in the right foreground is enhanced with tonal relief. Equally, it is evident that the Wallace Collection watercolour (P 596) represents an advance on RF 34969. Once again the right hand side of the composition has been reworked, with a group of seated figures in the middle ground now complementing the more distant standing figures. Delacroix has given greater prominence to a small boy at Christ's feet, who is barely visible in the earlier drawings. But his most significant modification is in replacing the semi-nude adolescent in the right foreground of both the preparatory drawings with a fully clothed adult figure in local dress who turns away from Christ, though seemingly deep in thought.

What are the grounds for believing that these two canvases that carry individual oil studies of heads and figures are part of the process through which Delacroix developed these compositions for the Madeleine lunettes? One can set aside for a moment the issue of precise dating which depends, as indicated previously, on a considered view of the chronology of the entire sequence of drawings and studies. One additional point that needs to be taken into account is the fact that Delacroix did indeed, on his 1834 visit to the monastery of Camaldoli, produce a series of studies of the monks in the community which have since acquired a justifiable celebrity.⁴ Now held, for the most part, in the collection of the Musée des Beaux-Arts at Nantes (Feltre donation), they attain an extraordinary intensity in their portrayal of these cloistered

individuals, outlined against the bare canvas. This series goes to show that, while Delacroix was indeed visiting the masterworks of the early Italian Renaissance fresco painting in what Richard Wrigley has called his 'Italian noviciate', he was also captivated by the challenge of conveying the particular traits of his monastic hosts. It may well be asked how Delacroix could have conceivably transposed these superb studies into the context of a large fresco composition – one which would have been moreover situated far above the body of the church. The point remains that, with this daunting project not far from his mind, this venture represented one of the particular ways in which Delacroix chose to spend his time in Italy. Indeed the sequence of studies already mentioned, culminating in the Wallace Collection watercolour, illustrates a growing appetite for specificity both in the characterisation of individual figures, and in the local colour of their costumes. This is particularly obvious in the *'Prédication'* sequence whose subject matter required a crowd of varied onlookers. It would also have been the case for the lunette on the theme of the meal held at the house of Simon the Leper at Bethany, for which there is the watercolour study in the Louvre collection. Thiers also approved this scene, in which Christ's disciples throng around the dinner table.⁵

The two canvases illustrated here have a clear and close relevance to Delacroix's Madeleine commission. Consisting chiefly of individual studies of heavily bearded men, they relate directly to the studies for the *Prédication* and the *Repas chez Simon*, providing evidence of Delacroix's desire to people the scene of a Jewish dinner party, and the steps of the Temple at Jerusalem, with credible types which would satisfy the contemporary French audience's desire for 'local colour'. The most substantial creation of this kind, a male figure who is seated and amply robed, may well relate to a similar figure who is introduced to take the place of the adolescent in the

right-hand foreground of the Wallace Collection watercolour. Even the small detail of an upturned face on one of the canvases can be related to the attentive upraised faces that are grouped around the preaching Christ. Admittedly, the elaborate detailing of male coiffure in both canvases – which appears authentic to the point of being bizarre in one case – poses once again the question of how such precise studies could possibly have been integrated in the design of large wall paintings which would be almost out of sight for the congregation of La Madeleine. However this objection discounts the scrupulous integrity of Delaroche's research. He has taken immense pains to assemble this vivid gallery of individual studies from the life, which includes, apart from the male figures already mentioned, poignant images of a female penitent that relates to the planned lunette of *Madeleine au pied de la croix*.⁶ Any doubts that Delaroche must have felt initially about his capacity to undertake so daunting a project would no doubt have been magnified as the challenge became more and more immediate. Yet, fortunately for him, the abandonment of the whole Madeleine commission was rapidly compensated by the award of the no less prestigious project of the *Hémicycle des Beaux-Arts* (1837-41). In his spectacular record of the 'Artists of all ages', Delaroche could engage to the full his desire for physiognomic precision and authentic costume, while following in this case not the live model, but the portrait iconography of Vasari and his successors.

For the reasons already given, the issue of the dating of the two canvases hangs upon that of the dating of the entire series of Delaroche's studies for La Madeleine.⁷ Having finished his work on *Jane Grey*, Delaroche might conceivably have completed all the drawings, together with these two sets of studies, before he left for Italy in June 1834, in which case the Camaldoli heads would represent a renewed attempt to characterise a set of individuals whose striking features were an exception to the common run of faces in the contemporary world. He might have left the approved drawings behind in Paris, and proceeded to work on these two canvases during his Italian stay, perhaps in Rome where Horace Vernet's aid could be taken for granted, and the availability of exotic models could well have been greater than in Paris. Of course, Delaroche could also have painted all these drawings and studies on his return to Paris in the summer of 1836, though the practical issue of how to paint the lunettes on site would presumably have soon become paramount in the period before he withdrew from the commission. In all events, these two sets of studies demonstrate to the full the vigour and confidence with which Delaroche approached the live model at this stage in his career. They remain among the most substantial records of a commission that was no doubt fortunately terminated, allowing him to undertake the great wall painting of the *Hémicycle des Beaux-Arts* over the next few years.

Stephen Bann

1 See Norman Ziff, *Paul Delaroche: A Study in Nineteenth-Century French History Painting*, Ph.D. thesis, New York University, 1974 (Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1994) pp. 135-42; and Stephen Bann, *Paul Delaroche: History Painted* (Reaktion Books: London and Princeton University Press, 1997), pp. 13, 174-78. The final list of the six artists chosen to take Delaroche's place was provided in *Journal des Beaux-Arts*, No.7, 28 February 1836, p.110.

- 2 See Georges Brunel, 'Delaroche et le projet de la Madeleine', in *Paul Delaroche: Un peintre dans l'histoire*, exhibition catalogue, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 1999, pp. 87-103.
- 3 See *Catalogue des tableaux ... de M. Paul Delaroche*, Drouot, 12-13 June 1857, p.5, item 18. This bears the title 'La Madeleine écoutant la parole du Christ', but it is virtually identical in dimensions to the Wallace work. Several drawings which are described as studies for the Madeleine project are listed in another part of the catalogue.
- 4 See Richard Wrigley, 'Le noviciat italien de Paul Delaroche', in *Paul Delaroche: Un peintre dans l'histoire*, op.cit., pp. 69-83.
- 5 See Brunel, op. cit., p. 91.
- 6 See *ibid.*, p.92.
- 7 The mark of 'Belot' on the reverse of the canvases has facilitated an expert judgement that they can be dated to the years 1834-40. This dating supports the attribution to Delaroche and the Madeleine project, but does not of course resolve the issue of the works' precise dating.

26 JULES-CLAUDE ZIEGLER

Langres 1804 - 1856

Portrait of a young man in profile

Charcoal with stumping

Signed and dated J. Z. 1830. lower right

250 x 187 mm (9 ⁷/₈ x 7 ³/₈ in.)

Signed and dated 1830, this study of a young man in profile is eminently romantic. The full and untidy hair, thrown forward without any effort to discipline the rebellious curls is entirely characteristic of this period at the height of French romanticism and is reminiscent of Chateaubriand's hairstyle in his various portraits. The dreamy expression of the sitter, his vigorously sketched costume and the shadow of the hair provides subtle animation to the figure's forehead, and indicate that the work fits perfectly into the year of the *Battle of Hernani*.

Jules Ziegler, a painter, ceramic artist and talented photographer was trained with the classical artists, under François-Joseph Heim in 1825-1826, and then under Ingres from 1826 to 1833 where he met Amaury-Duval with whom he formed a close friendship. According to the latter, "this large man, already enormous, with abundant black hair falling onto a low forehead" had a temperament that was out of the ordinary. Already while a young student under Ingres, he refused to stick to drawing, which was advised by the master and could not prevent himself from producing several paintings which he exhibited at the Musée Colbert located in the Galerie Vivienne in Paris, a public exhibition space dedicated to young talents.

The year 1830 was rich in encounters and experiences for the artist who travelled to Italy, Germany and Belgium and who produced numerous caricatures for *La Silhouette* to earn a living. He lodged with Desnoyers, an engraver to the king and met the Deveria brothers, both of whom would paint his portrait. Introduced by Amaury Duval's sister to the Naudiers' Salon at the Arsenal, Ziegler met Victor Hugo (whose portrait he made) Adolphe Thiers, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Eugène Delacroix. If we are to believe Eugène Deveria, he was present at the reception given at the Chamber of Deputies on



survived. This sheet bears the mark of Heim's teaching, an productive draughtsman of portraits in black chalk. The confident line and the remarkable psychology of this drawing support his reputation as an exceptional draughtsman.

1 Fabien Pilet, *Salon de 1847*, Le moniteur universel, 22 March 1847

27 ISIDORE PILS

Paris 1813 - Douarnenez 1875

Woman Holding a Crown (a)
Sitting Woman Holding a Jug (b)

Black and white chinks, stumping on blue paper
308 x 474 mm (12 1/8 x 18 11/16 in.) each

When in 1871 Charles Garnier, who had been working on the completion of the Opéra since 1865, asked Isidore Pils to decorate the grand staircase of the Opera Garnier, he was asking a well-established artist who was however more accustomed to "painting an entire regiment than the torso of a Venus".¹ This was the artist's last major work, which he managed to finish hardly two months before the inauguration of the opera house. He died a few months later. Having always been in poor health, it is likely that this final work finished him off. Despite his fragility, Pils had been a great traveller. In addition to the inevitable sojourn at the Villa Medici in Rome, he had visited the Crimea and the Orient where he had followed the French troops; he had also gone to Algeria from 1863 to 1865, just after his appointment as professor of painting at the Paris École des Beaux-Arts. A history painter who had trained under Guillaume Guillon Lethière and François Edouard Picot, Pils was equally interested in religious and current subjects, especially military ones, as well as, influenced by his travels, Orientalism. As a professor, he had many pupils including Clairin and Renouard who assisted him for the ceiling of the grand staircase of the Opéra and finished his work when he had to take to his bed, suffering from exhaustion.

The staircase proved to be the true "condensing" point of the project presented by Charles Garnier, who wrote about it: "The Opéra, it's the staircase, like at the Invalides, it's the dome, at Saint-Étienne-du-Mont, the rood-screen!"² Polychrome, comprising the most precious marbles, it is designed like a theatre and is intended for a public that is itself performing. Its steps hug the curve of the onyx balustrade and 30 marble columns accompany the viewer's gaze towards the ceiling decorated in its four vaults with allegorical compositions painted on mounted canvases, lit by the skylight of a lantern. The subjects Pils chose to illustrate there, in agreement with Charles Garnier, are *The Triumph of Apollo*, *The City of Paris Receiving the Plans the New Opera*, *The Combat of Minerva and Brute Force before Olympia*, *The Charm of Music*.

Our drawings prepare two of the figures that appear in this decoration. The figure holding a crown is found, with wings, crowning Minerva in *The Combat of Minerva and Brute Force before Olympia*.³ The reclining female with a jug is an initial sketch for the figure of the Seine which appears in the fresco

the occasion of Louis-Philippe's oath on 9 August 1830.

The sitter for this drawing is hard to identify among all the people who frequented the painter at that time. He is young, his face simultaneously round and fine suggests that he is barely 20 years old, perhaps less. The atmosphere of great intimacy which comes from this suggests that it is someone close to the artist. In November 1830, Ziegler had lost his father and returned to his family with whom he spent the winter. Among his three brothers he got along especially well with the youngest, Pierre-Adolphe (1812-1884) whom he encouraged in his legal studies. Pierre-Adolphe is perhaps the young man shown on this drawing, he would have been eighteen years old at the time. If we compare this portrait to the one of Ziegler drawn by Eugène Deveria (BN Na 47 Res (Estampes) 81), we see a family resemblance in the long nose, the fold of the mouth and especially the abundant black hair which everyone describes when referring to Jules.

From 1831, the artist exhibited at the Salon with amongst others, a *Landscape of Venice* brought back from his trip. He would continue to exhibit paintings regularly which were always commented upon, but not always understood such as the strange *Our Lady of the Snows*, exhibited at the 1844 Salon (Musée de Langres) or the hypnotic and "half wild" ¹ *Judith at the Gates of Bethulia* (1847 Salon, now at the Musée des Beaux-Arts Lyon). In 1838, Thiers asked him to decorate the choir of the Madeleine church, at the expense of Paul Delaroche. In 1854, Ziegler became Director of the Dijon École des Beaux-Arts and curator of the museum of the city.

Ziegler was a prolific artist but his drawings, which were furthermore praised by his contemporaries are rare to have



a



b



28 MORRIS, MARSHALL, FAUKNER & Co, 1862
DANTE GABRIEL ROSSETTI

Londres 1828 - Birchington-on-sean, Kent 1882

Princess Sabra being led to the Dragon

Lead pencil, brush, india ink, grey wash on tracing paper
499 x 623 mm (19 5/8 x 24 1/2 in.)

PROVENANCE

Robinson and Foster, London, King Street, on 16/01/1941.
Sotheby's, London 14 June 1977, lot 5, illustrated and sold with another composition as Morris, Marshall, Faulkner and co.

This drawing is a tracing used for the creation of a stained glass panel. It bears the precise line of the network of leading to be transferred using carbon sheets onto strong manila paper, the cutting cartoon which will be trimmed to serve as the shape for cutting the glass.

The piece of stained glass made from this drawing forms part of a series of six, now at the Victoria and Albert Museum in London. They were produced by the firm Morris, Marshall, Faulkner & Co to adorn windows at Harden Hall at Bingley (West Yorkshire). Morris, Marshall, Faulkner & Co or the Morris Firm was established in 1861 to explore and rediscover medieval craft techniques, especially in stained glass and tapestry. At the same time, the company provided commercial opportunities to Pre-Raphaelite artists. Another version of the stained glass series is at Craggside, Northumberland.

The series of stained glass panels tells the legend of St. George and Princess Sabra. The legend, which is medieval in origin, is known in several versions, including that of Jacobus de Voragine in *The Golden Legend*. The story is about George of Lydda, a young Christian nobleman and officer in the Roman army who saves a princess who had been offered as a sacrifice to a dragon. Out of gratitude, the princess and her family convert to Christianity. Greatly inspired by this tale, the Pre-Raphaelites illustrated it on several occasions: William Morris for example

of *The City of Paris*, however with considerable variations. The evolution of this motif can be followed by studying the various known drawings and preparatory studies.⁴ With an elegance evocative of Prudhon, these studies are also efficient working tools. The plays of light that vary depending on both internal and external sources, are skilfully handled using white highlights and reveal a fully mastered technique.

- 1 Charles Garnier, *Le Nouvel opéra de Paris*, Paris, 1878, in Jacques Foucart and Louis-Antoine Prat, *Les peintures de l'opéra de Paris de Baudry à Chagall*, Paris, Arthena, 1980, p. 153
- 2 *Op. cit.* p. 147.
- 3 We recognize the model's face in a *Study for Victory* (oil on canvas) sold in Paris by Couturier-Rivière & Tuloup-Pascal on 25 March 2002.
- 4 A *Study for the Seine* on blue paper is in a private collection ; two oil studies on canvas of the same figure have been sold, one at Sotheby's Paris on 25 June 2008, lot 30, the other by Tajan, on 25 March 2010, lot 149. The artist, as can be seen, sought the best position possible for this figure and its attribute (the jug). In the last one mentioned we recognize that the female model is the same one as in our two drawings.

created a cabinet¹ based on ink drawings, Edward Burne Jones painted a series in oil, including the *Princess Sabra* in the Musée d'Orsay. In the series of stained glass panels by Morris & Co. the story is told in six episodes.

Six original designs by Dante Gabriel Rossetti (London 1828 – Birchington-on-Sea, Kent 1882) are now at the Birmingham City Museum and Art Gallery.² Four tracings after these drawings are also at the V&A: *The Skulls Brought to the King; St. George slaying the Dragon; The Marriage* (E 1840-1946 à E 1843-1946). They were donated to the museum in 1946 by the heirs of R. J. Dyson, who after his death, had allowed the museum to choose what interested it from his collection. Our drawing as well as the one with which it was sold in 1941 and again in 1977 are therefore the two subjects that complete the V&A series. It is not known exactly when they were separated, perhaps before the 1941 sale. Of similar dimensions and with identical techniques, they are more schematic than the Birmingham drawings since they are working drawings, carefully conserved in the workshop with a view to creating possible copies or repairs. It is hard to know exactly how the work was divided between the artist and his workshop in the creation of the tracing: some areas, which are more schematic seem to come from the studio, while others, such as the crowd in the background are more carefully worked on our drawing and seem to be by the artist's hand. Whatever the case may be, the composition was repeated under the artist's precise control since it is a stage that allows changes to be introduced, elements can be added or removed without the entire composition having to be reworked.

The model for Princess Sabra is probably the poet and painter Elisabeth Eleanor Siddal (1829 – 1862) called Lizzie Siddal, who was one of the most important models for the Pre-Raphaelite painters with Jane Morris. She posed for John Everett Millais when he painted his famous painting of *Ophelia* in 1852. She was married to Dante Gabriel Rossetti and died as a result of her addiction to laudanum in 1862. She is one of the most inspirational figures of this movement through her femininity, her gentleness and also the irrational and obscure side of her character.

1 Victoria & Albert Museum, London, n° E-2787-1927

2 Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti, a Catalogue Raisonné*, vol. 1, n. 86 (n°147) and vol. 2, plate 214; Martin T. Wood, *Drawings of Dante Gabriel Rossetti*, 1910, London, p. 25 (plate III).

29 MARIE-DÉSIRÉE BOURGOIN

Paris ? 1839 - 1912 Paris

Painter Alphonse de Neuville in his Studio

Watercolor and pencil

Signed *Bourgoin* at upper right

367 x 541 mm (14 1/2 x 21 3/8 in.)

PROVENANCE

Inscriptions on the verso of an Anglo-Saxon art dealer: *Invoiced in the oil painting book/ #4438/Fes am 54/# 204/Subject de*



Neuville's studio/by/Bourgoin.

Even without any inscriptions referring to the model's identity, we could not fail identifying the battle painter Alphonse de Neuville (1836 - 1885), whose stern face, long nose and characteristic whiskers are known from several photographs (including a Woodburytype by Ferdinand Mulnier)¹ as well as from his *Self-Portrait with a Black Dolman*².

The artist is shown at work in his studio in the rue Brémontier, leaning over his drawings, little worried about the sketches carelessly scattered about. Around him are spread painting equipments, "weapons, of war, military hats and parts of weapons," which were sold at two posthumous studio sales on May 5 and 6, 1886, and then on May 25, 1898³. We can also identify the "big carved wooden table, held up by pilasters with gadrooning, scrolled legs, crossbar with fruit and leaf design of Louis XIII style" covered with oriental rugs that were also sold with deckchairs (lot 289 of 1898 sale. In the rear of the studio we recognize two famous works by the painter: *The Footbridge in Stiring, August 1870* painted the same year (Stiring Town Hall) on the right, and *the Attack on a Barricaded House at Villersexel* (1875, Musée d'Orsay) on the left, both featured at the sale on May 5, 1886⁴. Not all the paintings on the walls are Neuville's; the posthumous sale in 1898 shows that the artist loved the paintings by Détaillé, Gudin, as well as by the Russian artists Alexey Petrovich Bogolyubov (1824-1896) and Pavel Osipovich Kovalevsky (1843-1903). He also owned a landscape watercolor by a Bourgoin (lot 68), who, if not Adolphe Aimé Bourgoin, could be Marie Désirée.

There exist photographs of Alphonse de Neuville's studio made by Auguste Giraudon⁵; taken after the painter's death, they do not show quite the same arrangement, but include certain elements, paintings, of course, the table, lances and weapons. The atmosphere of the studio, perfectly captured in the watercolor, is completely fin-de-siècle and it mixes the Haute Époque, the Oriental Art and Ancient History. It is interesting to compare it with that of Edouard Détaillé's studio, the other battle painter of the time, who was much more orderly and methodical.

Besides its beautiful decorative quality, Marie-Désirée Bourgoin's watercolor provides valuable evidence of the

eclectic taste and excessiveness of the time. She beautifully and with a touch of humor captures the painter absorbed in his work, dressed in a military uniform himself. This talented watercolor artist is little known. She mainly painted landscapes, but also made beautiful portraits, such as *Sarah Bernhardt Sculpting in Her Studio* and interior views, for example *Interior of the Luis XII Gallery of the Baron A. de Rothschild*.

- 1 One copy is at the Musée d'Orsay, and the other at the Los Angeles County Museum of Art.
- 2 Oil on canvas, Fontainebleau, Osenat, 23/03/2014, lot 104.
- 3 Lots 270 - 386 at the first sale; lot 291 at the second sale.
- 4 Lots 7 and 8, sold for 7 500 francs for the first, and 10 000 to the State for the second.
- 5 *Portrait de l'artiste, image des peintres, 1600-1890*, Haboldt & Co, Paris, 1991-1992, p. 209, illustrated.

30 ARMAND-FÉLIX-MARIE JOBBÉ-DUVAL

Carhaix 1821 - Paris 1889

Study of seated Figure

black and red chalks
357 x 230 mm (14 ½ x 9 ½ in.)

Scion of a family that included a number of artists, Jobbé-Duval was trained in the studios of Paul Delaroche first and then of Charles Gleyre. From 1841, he participated regularly at the Salon where he exhibited landscapes and portraits as well as historical subjects. He painted a large number of decorations for Parisian churches for example the chapel of Saint-Charles Borromée at the church of Saint-Séverin, as well as at the church of Saint-Sulice, where he worked at the same time as Delacroix, and Saint-Gervais-et-Saint-Prottais and Sainte-Trinité. He also decorated the Tribunal de Commerce de la Seine and the Grande Salle des Fêtes of the Lyon Hôtel de Ville. Several of his portraits were reproduced in tapestries by the Gobelins factory. He was also director of the municipal drawing school of the 3rd arrondissement in Paris.¹

Independently of his artistic activities, he had an interesting political career for which he was perhaps even better known among his contemporaries. Resolutely secular and on the political left, he participated in the Revolution of 1848, he was implicated in the Commune and then elected a member of the municipal council of Paris for the 15th arrondissement four times, where he led major battles for the republic, secularisation and education.

The Parlement de Bretagne already had major decorations created by Louis-Ferdinand Elle, Jean Jouvenet and in the Grand'chambre, a ceiling designed by Charles Errard and painted by Noël Coypel. The ceiling of the third civil chamber had remained plain white until the installation in 1854 of a coffered ceiling designed by Charles Langlois who sought to remain in harmony with Charles Errard's ceiling. In 1867 the State asked Jobbé-Duval to paint the decorations for it. The selection of the artist is perhaps not unrelated to his



Breton origins and the presence of his family in the region,² but was certainly equally motivated by his great experience in monumental decorations. The subject of the central frame was imposed: Truth leaning on Justice and the Law protects Innocence, avenging all crimes. In this arduous role she is supported by four virtues depicted in the corner medallions (Force, Knowledge, Eloquence and Prudence), bordered with painted friezes in blue grisaille on a blue trellis which creates oppositions of Work and Idleness, Charity and Avarice, Union and Discord and finally Knowledge and Ignorance.

This drawing is a preparatory study for a figure in one of the corner medallions, the allegory of Force, sitting, her legs crossed, holding a club. Despite the abundance of his works, Jobbé-Duval has not yet been the subject of in-depth research. This drawing comes from from a large group of works, most of which are related to decorations, which will be, we hope, the opportunity to launch the study of this prolific painter who is a perfect representative of his time.

- 1 The obituary in *Le Temps* of 4 April 1889 provides precise biographical information.
- 2 Charles Langlois had already worked closely with his cousin Auguste Louis Jobbé-Duval on decorations in the cathedral of Saint-Pierre in Rennes, in 1844.



31 FERNAND CORMON

Paris 1845 - 1924

Standing Female Nude, study for a fresco

Pen and black ink, watercolour and gouache squared for transfer with pencil on tracing paper laid on card
Signed and dated lower left *F. Cormon 97*
495 x 298 mm (19 1/2 x 11 3/4 in.)

A painter of the French Third Republic, whose historical interests and pedagogical aspirations he reflects well, Fernand Cormon was trained in Brussels in Jean-François Portaels's studio and then with Alexandre Cabanel and Eugène Fromentin at the Paris École des Beaux-Arts. He exhibited his first paintings at the 1863 Salon and soon became known for his historical scenes such as the *Murder at the Seraglio* and the *Death of Ravana*, which was awarded a prize at the 1875 Salon. His trips to Tunisia and later Brittany inspired him with new influences. In 1882, he opened a first studio in 1882 and in 1888, he founded the *Académie de La Palette*. He was elected to the *Académie des Beaux-Arts* in 1898. Cormon first used his academic style and methods for subjects taken from ancient history and the Bible, but from the 1880s, he turned towards anthropological subjects. His *Cain*, highly

acclaimed at the 1880 Salon (Paris, Musée d'Orsay) was already characterized by a desire for historical precision in the depiction of early humanity. *The Return from a Bear Hunt; The Age of Polished Stone* in 1884 (Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie Nationale), was also greatly admired and contributed to his reputation as a "painter of pre-historical ages".¹ This is naturally what attracted the commission 1893, of ten murals and a painted ceiling on the theme of the progress of humanity to adorn the new Palaeontology and Comparative Anatomy Galleries inaugurated in 1898 at the Muséum d'histoire naturelle. The artist uses his great talent as a spectacular narrator to the benefit of pedagogy and historical accuracy and these paintings remain among his most remarkable works.

In her article on this series of mural paintings,² Maria P. Gindhart has described an almost naturalistic working method: not only did Cormon find inspiration from reading Charles Darwin, Albert Gaudry, Ernest-Théodore Hamy, Albert-Auguste de Lapparent, John Lubbock and Gabriel de Mortillet, but he also gathered information from explorers who had met people still living like in the prehistoric ages. He assiduously studied illustrations of rediscovered vestiges and, especially an interesting method, he sought to observe men and women living in contact with the land and nature as much as possible: fishermen, hunters, peasants, etc., in order to absorb their gestures and their ways of moving.³ Cormon strove to work on each of his painted figures from life, making the model take the poses he sought.

Our drawing is the preparatory study for the female figure of the mural painting which depicts the following scene: *Man has the idea of making a tool and makes it*. The woman studied here is very close to the one in the painting, but she is studied without the child. Cormon must have added later in order to illustrate better the constitution of social structures. The general theme reflected in this work as in the nine others is that of the evolution of humanity and its intelligence: the progression from an idea of a tool to its invention, progression from coupling towards the family then the tribe, etc, that is, abandonment of the natural state to the benefit of humanity, an idea that prevailed at the time, derived from Jules Michelet (*Introduction à l'Histoire universelle*, 1831). The artist's positivist method should not eclipse his enormous talent as a painter and precisely here, as a draughtsman: the strength of line, the realism of the pose, the beauty of the modelling find the perfect outcome in the intelligence and strength of his great painted compositions.

1 Jules de Saint-Mesmin, "Fernand Cormon", *Revue des Beaux-Arts et des lettres*, 15 September 1899, p. 431.

2 "Fleshing Out the Museum: Fernand Cormon's Painting Cycle for the New Galleries of Comparative Anatomy, Paleontology, and Anthropology", *Nineteenth century art worldwide*, site internet.

3 Émile Michel, "Les peintures décoratives de M. Cormon au Muséum", *La revue de l'art ancien et moderne*, January 1898, p. 3-4.

32 CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER

Fresne-Saint-Mamès 1851 - Paris 1934

Landscape with an Orange Tree

Pastel on paper
Studio stamp at the lower right
497 x 660 mm (19 9/16 x 26 in.)



“Nowhere the powers of painting are more obvious than in this artist’s pastels. Nowhere either are means more economically or more skilfully used. Mere slight touches, which often only brush the sheet as if incidentally, with allusive, diaphanous and fluid hues”.¹ Thus was Huysmans describing Schuffenecker’s pastel work, of which we are still discovering new aspects. The size and textural density of this sheet, similar to the sheet we exhibited in 2013, *Landscape with Figure and Houses*, are exceptional for the artist. It is one of these plein air pastels that Schuffenecker brought back from his excursions in Meudon, Clamart, Pantin, Chards en Vexin and in the Chevreuse valley where he went by the railroad track opened in 1861. There he produced numerous views and studies of the countryside.

We can compare both this pastel and the one we published in 2013 with a painting in the Helsinki museum, which displays the same kind of landscape and atmosphere.² However, Helsinki’s painting shows by its strict observance of the principles of Synthetism that the composition was carefully worked out in the studio. The main elements of the work published in 2013 reappear in our pastel: the grey-green rocks, the field, the little fence, the house with tile roof and even the orange tree. It seems to be the same field, however the vision is very different: the point of sight has been moved and the time of day has changed. The rising light of an early morning seems slightly pinkish and it colours with great subtlety the grassy field with a soft orange shade. The artist may have placed himself in different areas of the field during the same day or he may have come back at different times to observe changes of light and colours, an approach still verging on Impressionism.

These pastel studies are exceptionally complete for Schuffenecker whose touch is often lighter and whose compositions usually seem more swirling and “ethereal” according to the words of one of his most fervent admirers, Antoine de la Rochefoucauld. Although it was executed outside, this study does not strive for realism. The artist aims at reaching more than the mere representation of a place. According to the principles of Synthetism, he tries to communicate the emotions he felt in front of the motif through the combination of lines, colours and shapes. The perspective is not linear but two-dimensional. Its different planes are almost parallel: in the background, the sky; just beneath it, the trees; in the centre, the orange field, animated by the oblique

line of the fence; and finally, in the foreground, the rocks whose grey-green hue offsets the overall orange colour tone of the work.

In this *Landscape with an Orange Tree*, Schuffenecker once more reveals his perfect mastery of pastel technique, thanks to which he can create works of silky texture and with a rich and complex colour range. Allowing vibrations and colour arrangements of an almost symphonic quality, this technique conveys perfectly the artist’s love for music, which was, in his opinion, the artistic practice most conducive to the communication of feelings. Writing that Schuffenecker operates “the fusion of landscape and Symbolism and that of Impressionism and Art Nouveau, borrowing the objective subject and the colour from ones, drawing and spirituality from the others”, Charles-Guy and Judy Le Paul perfectly define the path that this sensitive and spiritual artist followed³.

- 1 Jean-Marie Tasset, « Le bon Schuff », *Le Figaro*, 13 August 1996.
- 2 Boquet & Marty de Cambiaire, *Works on Paper from XVI^e to XX^e century*, 2013, p. 78-81, n° 26, entry by Jill-Elyse Grossvogel.
- 3 Charles-Guy et Judy Le Paul, *L'impressionisme dans l'école de Pont-Aven*, Lausanne, Paris, 1983.

33 EDGAR DEGAS

Paris 1834 - 1917

Dancer with a Fan

Charcoal and stumping on tracing paper
The sale’s stamp lower left
455 x 355 mm (17 ¹⁵/₁₆ x 14 in.)

PROVENANCE

Sale catalogue of Edgar Degas’ studio, Georges Petit Gallery, April 7 to 9, 1919, n° 349, p. 251, 3rd sale, reproduced and described.

EXHIBITION

Degas sculpteur, exhibition catalogue La Piscine Roubaix, 8 October 2010 – 16 January 2011, Gallimard, Paris, 2010, n° 83, p. 164, illustrated.

Degas drew countless studies of dancers. In the last decades of his life, he kept on sketching prolifically while also modelling, at a time when he was losing his eyesight and had almost stopped painting. He tirelessly explored the dancer’s poses and postures, which he recreated from memory, for he was such a regular theatre goer. In the 1880’s, Degas had free access to the wings of the Opéra Garnier and he began to draw inspiration from the daily and intimate gestures of the dancers: he observed them tying their shoes, rubbing their backs or massaging their feet etc. These studies, which drew inspiration from the daily life in the wings, echo those of the women bathing that Degas widely developed in the same period.

The graphic studies of the last decades of his career show he was not concerned with aesthetics but merely aimed at capturing reality. His stroke became larger and more radical, without concealing the working process. The artist seems to have abandoned decorative effects or plays of light for the benefit of essential movement and shape.

Degas’ working method was examined by Richard Kendall in



the exhibition *Degas beyond Impressionism (1996-1997)* : the artist used drawings and tracing paper to insert his figures in different paintings or pastel drawings. Thus, our dancer with a fan appears in numerous works, which are like different variations on a single theme: dancers resting in the wings.

We can list at least three famous pastels on which the dancer with a fan appears in the company of three other ballerinas: *The Pink Dancers* (private collection)¹; *Dancers in the Wings* (Saint Louis, Art Museum, 1900, fig. 1) and *Dancers with a fan* (Wadsworth Atheneum, Hartford, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin collection fund). Degas produced studies for each of them four, individually or together with another dancer. Our dancer with a fan features, alone but dressed, in an ambitious charcoal study drawn on tracing paper (Chicago Art Institute²; fig. 2) but also on at least three other charcoal studies³. She is represented with a friend who rubs her foot in four other studies⁴, one of which, very beautiful, is in the Courtauld Institute in London. Degas formed pastel compositions by inserting one or many dancers of the same group. He also displayed the entire group in a rehearsal room, with slightly different postures, in a pastel work, whose location is nowadays unknown⁵.

According to Suzanne Fold McCullagh, the motif of the dancer with a fan could originate in the slightly unbalanced posture of Giulia in the *Portrait of the Belleli Family* (Musée d'Orsay)⁶ and would have been extensively developed by the painter in his studies of bathing women as well as in the dancers' studies. It is in any case a motif that perfectly expresses the intimacy of dancers and the importance of stretching, which becomes second nature for the dancers in the wings. Degas has tirelessly sought to depict the flexibility of the postures and the body's distortions in order to capture, in a few charcoal strokes, the essence of an atmosphere.

Degas has not simply created variations on this main theme of the four dancers in the wings. His motives evolved and spread into new compositions. Thus the dancer with a fan becomes the resting dancer who ties her hair up in the pastel and black chalk drawing entitled *Two Dancers* (Museum of Modern Art, New York)⁷ as well as in the shimmering pastel known as *Two Dancers resting* (Musée d'Orsay, c. 1910). We find her again, without her fan, in simpler compositions⁸, lifting her hair up⁹ or arranging it¹⁰, holding her arm upright. From one work to the other, we can see how the pose regenerates and how Degas works over his figures, inverting and distorting them in order to create compositions of a new kind but still looking familiar. He experimented this process with monotypes, repeating and transforming his compositions by adding new layers of pastel and gouache over printed ink. Degas' fascination for ballet was not innocent: being either a show or a form of exercise, ballet was an ideal field of study and observation for the artist, whose main artistic gesture had become the variation.

This drawing has been requested for the exhibition *Degas : Impressions* (spring 2016) in the New York Museum of Modern Art.

1 Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1947, n° 942.

2 Gift of Robert Allerton, 1922 – 5517 (505 x 448 mm).

3 Studio sale III, 253, 274 ; vente IV, 154.

4 Studio sale III, 62, 241, 264, 297.

5 Kendall, *Degas beyond Impressionism*, London, The National Gallery, Chicago, The Art Institute, 1996 – 1997, fig. 36.

6 *Degas in the Art Institute of Chicago*, exposition 19/07 – 23/09/1984, n° 84.

7 Collection William S. Paley.

8 Lemoisne, op. cit., n° 1226 et n° 1324, en sens inverse.

9 Lemoisne, op. cit., n° 1408.

10 Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1997.30, collection Delubac.

34 OSSIP ZADKINE

Vitebsk 1890 - Paris 1967

Head of a Man

Signed and dated 0. Zadkine 63 lower right

Pen and black ink, blue gouache

650 x 500 mm (25 9/16 x 19 11/16 in.)

Born in Russia in the region that is now Bielorrussia, Zadkine is considered the greatest Cubist sculptor. From an educated family, he was sent to London where he worked as an apprentice woodworker and studied classical sculpture at the British Museum. He then settled in Paris where from 1909 to 1910, he was a student at the École des Beaux-Arts. He quickly integrated into the Parisian art world, met Matisse, Bourdelle, Picasso, worked at La Ruche and exhibited at the Salon d'Automne, and then the Salon des Indépendants. In 1913, the collector Paul Rodocanachi provided him with a studio not far from Modigliani's with whom he formed an intense relationship based on reciprocal influences that are visible in his sculpture. His involvement in the First World War destroyed his spirit, but did not affect his creativity. The artist continued to produce and exhibit successfully. He settled in 1928 at 100 bis rue d'Assis which today houses the museum devoted to



him. In the run up to the Second World war, he fled the Nazi threat and settled in the United States of America where he exhibited with Wildenstein. He came back however, "sick, sad and without money". For the rest of his life, he held classes, in particular at the Grande-Chaumière and concentrated on major projects such as the two *Christ* at Les Arques in 1954, the *Monument to Van Gogh* for Auvers-sur-Oise, unveiled in 1961, and the *Monument opt Vincent and Theo Van Gogh* for the town of Zundert, in 1964. A retrospective exhibition devoted to his work was held at the Musée d'Art Moderne as early as 1949 and the Grand Prize in sculpture of the Venice Biennale was awarded to him in 1950 (at the same time as Matisse for painting). He exhibited in Japan in 1960 and the following year at London's Tate Gallery and then in most of the great European museums.

Well-known for his Cubist sculptures, Zadkine was also an assiduous draughtsman. "there is nothing like drawing for getting back on one's feet" he said to his wife Valentine Prax, after their return from the USA. If he conceived of drawing as a practice that is intimately related to the creative process of sculpture, in other words a preparatory exercise, he also considered it as an artistic discipline in its own right, a true alter ego of his sculpture creation. Thus during the 30s, he created many beautiful figurative gouaches which are inspired by ancient art, the bible or quite simply by eternal nature. This is the period of the "return to order" according to Jean Laude's expression, which affected most of his contemporaries and whose fruitfulness Zadkine maintained with a trip to Greece in 1931.

The line portraits of the 1960s, are works of the end of his career. In their obsessional aspect, they reflect the assiduous search for a form of psychological and essential truth in human representation. Zadkine, whose health was not good at the time, was more and more active and drew non-stop, in particular many human portraits. The rapid, instinctive line, alternately restless, curious and inquisitive, of course reflects the urgent need which activates or triggers at the threshold of old age. Like in the sculptures of this period, human representation is perfectly organized in this apparent confusion, a sign of his impeccable mastery of design in a broad sense. Two sculptures can serve for comparison: *La Demeure* of 1963, in which the figures are interwoven at the core of a network of complicated lines or the *Broken Lines or Way of Life* of 1966 which, although it no longer depicts the human figure directly, is an allegory of the infinity of paths taken by humans. The lines of our drawing, which like the artist's health and to repeat his words, unravel, illustrate this "aesthetic of fragmentation and swarming":¹ the shapes although conceived piece by piece participate in the same movement, that of life, that was dearer than ever to the elderly artist.

1 Sylvain Lecomble, *Ossip Zadkine, L'œuvre sculpté*, Paris-Musées, 1994, p. 560.



92

183

Photographies
Alberto Ricci et archives privées

Relecture des textes français
Donatienne du Jeu

Traduction des textes anglais
Jane MacAvock et Marina Korobko

Graphisme
Saverio Fontini

La photogravure et l'impression ont été réalisées par
Viol'Art Firenze - info@violart.it
Achévé d'imprimé en mars 2015

I. *Dessins français du XVI^e au XX^e siècle*,
2011

II. *Tableaux français du XVII^e au XIX^e siècle*,
2011

III. *Dessins anciens de la collection Manuel
Canovas*, 2012

IV. *Oeuvres sur papier du XVI^e au XX^e siècle*,
2013

V. *Le Martyre de saint Hippolyte : un tableau
de Pierre Subleyras retouché par Théodore
Géricault*, 2013

VI. *Regards sur la nature, une collection
privée*, 2013

VII. *Dessins napolitains 1550-1800*, 2014

VIII. *Dessins & Esquisses*, 2015

MARTY DE CAMBIAIRE

16 place Vendôme – 75001 Paris

Tél. +(33) 1 49 26 07 03

info@martydecambiaire.com