



MARTY DE CAMBIAIRE







TABLEAUX & DESSINS

PAINTINGS & DRAWINGS

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:

Edouard d'Angiens, Jean-Luc et Cristina Baroni, Valérie Basty, Morgan Blaise, Jonathan Bober, Marco Bolzoni, Gulio Bora, Bernard Le Broc, Yvonne Tan Bunzl, Marie-Madeleine Castaing-Vyskoc, Hugo Chapman, Caroline Corrigan, Matteo Crespi, Saverio Fontini, Angélique Franck, François Galaud de Chasteuil, Anne de Gaujac, Catherine Goguel, Guy Grieten, Konrad Jonckheere, Françoise Joulie, Jean Joyerot, Guillaume Kazerouni, Nicolas Lesur, Dominique Marechal, Maria Rosaria Nappi, Roberta Olson, Jan Ortman, Omer Preirin, Valérie Quelen, Alberto Ricci, Ysaure de Roquefort, Hector de Roquigny, Herwarth Röttgen, Simon Sfez, Sabine Van Sprang, Ann Sutherland Harris, Henri de Tiliar, Guillaume du Vair, Jean-Pascal Viala, Tim Warner-Johnson et Joanna Watson

et un remerciement tout particulier à Marina Korobko pour son implication et ses traductions en anglais

Emmanuel et Laurie Marty de Cambiaire

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

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

*Couverture*

FRANS POURBUS, DIT L'ANCIEN (détail), voir n° 1

*Page précédente*

GIULIO CESARI, DIT IL CAVALIER D'ARPINO (detail), voir n° 18

MARTY DE CAMBIAIRE

16, place Vendôme – 75001 Paris

Tél : +(33) 1 49 26 07 03

info@martydecambiaire.com www.martydecambiaire.com



TABLEAUX & DESSINS

PAINTINGS & DRAWINGS

*Catalogue rédigé par*  
Laurie Marty de Cambiaire

MARTY DE CAMBIAIRE







TABLEAUX

PAINTINGS



# 1 FRANS POURBUS, DIT L'ANCIEN

Bruges 1545 – Anvers 1581

## *Autoportrait présumé*

Huile sur toile

Signé et daté *F. POURBUS 157.* sur la palette

80,5 x 64 cm (31 3/4 x 25 1/4 in.)

Fils du peintre Pierre Pourbus et d'Anna Blondel, elle-même fille du peintre brugeois Lancelot Blondel, Frans Pourbus prolongea l'instruction acquise au sein de sa famille par un apprentissage auprès de Frans Floris, dont il devint, selon Carel Van Mander, le meilleur élève.

Le biographe des peintres nordiques dresse un compte-rendu vivant de la trop courte carrière de « l'excellent François Pourbus de Bruges ». L'« aimable et charmant » jeune homme qui « surpassa de beaucoup son père »<sup>1</sup> eut en 1566 l'intention de partir en Italie, comme Frans Floris l'avait fait avant lui. Carel Van Mander rapporte qu'il se rendit même en costume de voyage à Gand afin de faire ses adieux au peintre Lucas de Heere, qui avait été lui aussi, quelques années auparavant, un élève de Frans Floris. Il ne put se résoudre à partir et resta finalement pour épouser la nièce de son maître. Il devint maître à la guilde de Saint-Luc en 1569. Carel

Van Mander énumère et loue nombre de ses œuvres religieuses puis raconte le décès du peintre, à 36 ans, empoisonné par des vapeurs d'égout. Son fils François Pourbus le jeune, dont le talent allait s'épanouir à travers l'Europe, avait alors une douzaine d'années.

Malgré la brièveté de sa carrière, le talent de portraitiste de Frans Pourbus l'ancien est reconnu et mis en avant par tous. Il est cependant aujourd'hui difficile de se faire une idée précise de l'étendue de son œuvre dans ce domaine. Le musée du Louvre possède de sa main un portrait de Viglius Van Aytta (1507 – 1577), juriste et président du conseil secret des Pays-Bas à Bruxelles, qui lui avait aussi commandé un tableau pour l'église de Saint-Avon, parmi d'autres œuvres. L'œuvre présente l'austère homme de loi déjà âgé debout dans un habit noir bordé de fourrure brune, sur un fond formé de deux bandes verticales grise et noire. Pourbus y fait preuve d'une magnifique maîtrise de l'art du portrait.



Notre tableau, très probablement un autoportrait du peintre, date du début de sa carrière. C'est une œuvre de jeunesse ; on y sent exprimées, en dépit de ses quelques maladresses, la fierté du métier et la promesse d'une belle carrière. Un nettoyage du vernis ancien a révélé la signature et la date, aujourd'hui difficilement lisibles à l'œil nu. Le nom est déchiffrable mais le dernier chiffre de la date pose un problème de lecture. On pense pouvoir distinguer un zéro, ce qui situerait la réalisation de cet autoportrait en 1570, soit peu de temps après l'inscription du peintre à la guilde.

Les Musées royaux de Bruxelles possèdent une autre version sur panneau de notre tableau, actuellement en cours de restauration<sup>2</sup>. La facture des deux œuvres est très proche, équivalente en terme de qualité malgré quelques inégalités de traitement à certains endroits. Le tableau a longtemps été donné à Cornelis van Harlem, sur la base de la ressemblance du modèle avec celui du





portrait gravé par Hendrik Hondius (1573 – 1640) dans son *Theatrum Honoris*<sup>3</sup>. Il est vrai que les deux modèles sont jeunes, coiffés et habillés d'une manière similaire, mais cela ne suffit pas à identifier Cornelis van Haarlem avec certitude. Par ailleurs, l'attribution du tableau à l'artiste hollandais a été rejetée à plusieurs reprises. Cornelis était d'ailleurs venu à Anvers vers 1579, s'était présenté à l'atelier de Frans Pourbus mais, n'ayant pas été accepté par le jeune maître, était entré chez Gillis Coignet<sup>4</sup>.

Qu'il s'agisse d'un autoportrait de Frans Pourbus ne peut pas non plus se prouver d'une façon documentaire. Les portraits de Frans Pourbus l'Ancien sont rares et souvent posthumes donc peu fiables. Ainsi le portrait gravé réalisé par Hendrik Hondius pour son *Theatrum Honoris* offre une image du peintre un peu raide, assez stéréotypée, certainement peu ressemblante. Le graveur s'est peut-être inspiré d'un portrait aujourd'hui disparu. L'image, qui montre le peintre un peu plus âgé et portant la barbe, n'est cependant pas incompatible avec notre portrait. Quant à l'œuvre conservée aux Offices de Florence (inv. 4059), il ne s'agit pas d'un autoportrait contrairement à ce que l'on peut lire parfois, le tableau étant en réalité bien plus tardif. Elle n'est donc d'aucune utilité dans l'identification de notre autoportrait.

Ce qui fait pencher en faveur d'un autoportrait, en revanche, est le fait que la peinture rouge utilisée pour la signature, écrite dans la pâte en lettres majuscules sur le bas de la palette mais aujourd'hui peu lisibles, est la même que celle qui est au bout du pinceau que le peintre tient de sa main droite. Il veut donc suggérer qu'avec ce pinceau, il vient de finir et de signer son tableau. Par ailleurs, il paraît logique que le peintre, peu de temps après son mariage et son admission à la guilde, par enthousiasme et fierté, ait réalisé son autoportrait. La manière est libre, bien plus relâchée que dans les portraits de la fin des années 1570, ce qui révèle que l'œuvre peut être datée peu de temps après la fin de son apprentissage chez Floris, peintre italianisant, qui avait longuement séjourné dans la péninsule et rapporté à Anvers une formule inspirée à la fois de Michel-Ange, de Vasari et du Tintoret. Un portrait d'homme récemment passé en vente<sup>5</sup>, datant d'un peu plus tard dans sa carrière, montre la même façon de peindre le vêtement, par larges et visibles coups de pinceau. Quant à la collerette, rapide et presque négligée, mais tout de même bien brossée, elle rappelle celle d'Abraham Gapeus du Fine Art Museum de San Francisco (1957.159, don de M. et Mme Arnold H. Bruner)

La réapparition de ce tableau signé et daté contribue donc à enrichir notre connaissance de l'œuvre de Frans Pourbus et permet d'éclaircir l'attribution du tableau de Bruxelles.







## 2 FRANÇOIS DE NOMÉ, DIT MONSU DESIDERIO

Metz 1593 – Naples après 1623

*Vue d'intérieur d'église*

Huile sur toile

52,5 x 70,5 cm (20 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 27 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

### PROVENANCE

Collection Jacopo Lazzari (1574 – 1640) ou Dioniso Lazzari (1617 – 1689), Naples ; puis par descendance jusqu'à leur vente en 1850 à Naples (cachets de cire au verso).

Il est maintenant bien établi que sous l'énigmatique surnom de Monsu Desiderio se cachent au moins deux peintres, tous deux d'origine lorraine, instigateurs à Naples d'un genre nouveau et très apprécié par des commanditaires raffinés : François de Nomé, le peintre de caprices architecturaux et Didier Barra, le vedutiste. L'atmosphère onirique et savante de leurs œuvres captiva au début du XX<sup>e</sup> siècle les artistes surréalistes qui les remirent au goût du jour. Si leurs œuvres ont été confondues sous l'appellation « Monsu Desiderio », c'est qu'ils ont tous deux travaillé dans un même atelier, celui de Loys Croys, peintre de bannières d'origine flamande dont François de Nomé avait épousé la fille Isabella en 1613. Ils collaborèrent occasionnellement avec d'autres peintres, tels qu'Onofrio Palumbo, Cornelio Brusco, Scipione Compagni et peut-être même avec Belisario Corenzio ou du moins son atelier.

Né dans la région de Metz, François de Nomé fut orphelin de père très jeune et, si l'on se fie à la déclaration qu'il fit sur son acte de mariage, confié par sa mère dès l'âge de neuf ans à des personnes, « dont il ne se souvient plus », qui l'amènèrent à Rome. Jacques Callot et Claude Lorrain connurent le même sort, un peu moins jeunes toutefois. Par recoupement entre les déclarations du peintre et celles de ses témoins, on peut supposer qu'il passa huit ans chez le peintre Balthasar Lauwers. Arrivé à Naples vers 1610, il fut embauché dans l'atelier Croys et y développa le genre qui fut ensuite attribué à « Monsu Desiderio ».

Desiderio ou Didier Barra, qui semble avoir quitté Metz vers 1614, a naturellement intégré l'atelier de son compatriote lorrain à son arrivée à Naples et en aurait peut-être repris la direction au début des années 1620. La cohabitation des deux artistes au sein de l'atelier a provoqué confusions et erreurs d'attribution dès le XVII<sup>e</sup> siècle. C'est de Barra que parle Bernardo de Dominici quand il évoque, à propos de Belisario Corenzio, « Monsu Desiderio, famoso pittore de prospettive, e de vedute<sup>1</sup> » Bien que Dominici parle de *prospettive*, Barra semble en réalité s'être spécialisé, à l'exception de quelques vues d'architecture, dans les *vedute* et les paysages, qu'il traite d'une manière presque cartographique.

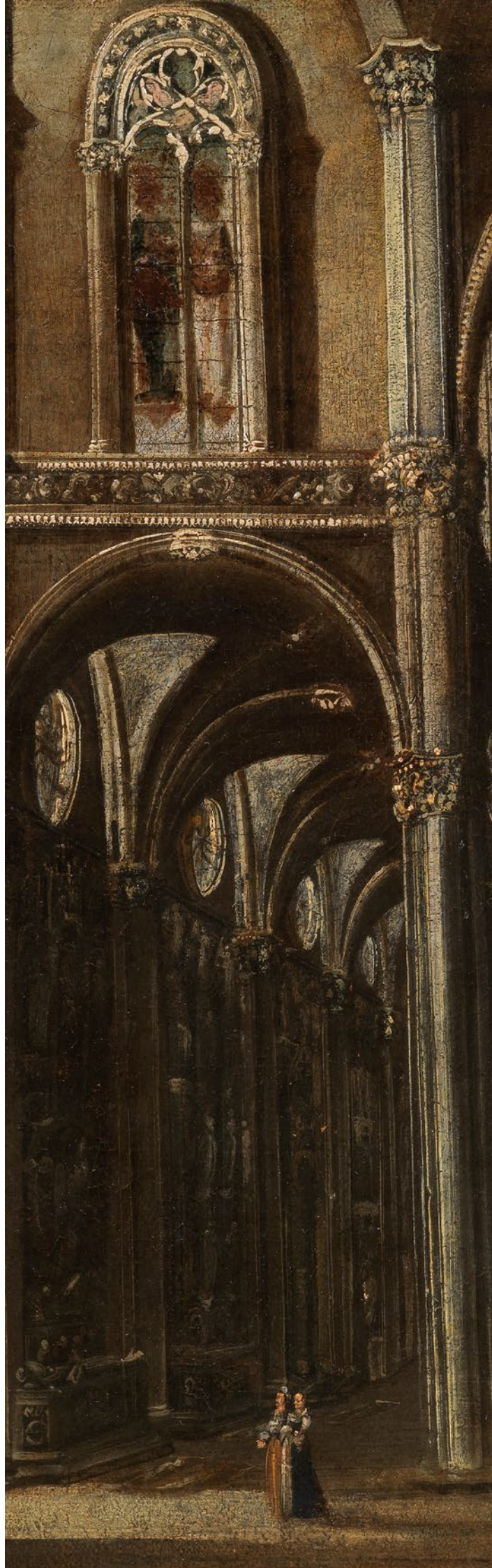
Notre œuvre est plus caractéristique du style de François de Nomé qui préfère aux *vedute* les caprices architecturaux et les scènes d'écroulement. Il y représente des sujets complexes et des actions étranges, accomplis par de petits personnages placés au milieu d'éléments d'architecture antique et religieuse capricieusement mêlés à des sculptures de la Renaissance. « L'utilisation des blancs grumelés qui forment des reliefs de grosse épaisseur pour créer des détails<sup>2</sup> » semble typique de lui et se retrouve sur plusieurs de ses œuvres. Cette technique particulière donne aux sculptures qui ornent en abondance les murs et les niches de ses architectures une présence fantomatique légèrement inquiétante. Ses scènes sont souvent nocturnes, influencées par Adam Elsheimer, et des effets lumineux contrastés éclairent ses tableaux d'un halo mystérieux, presque païen, parfois complètement apocalyptique. Les personnages qui arpentent ses paysages fantastiques ne sont pas toujours de lui et peuvent avoir été rajoutés par les nombreux peintres qui fréquentèrent l'atelier Croys.





Notre huile sur toile peut être comparée avec quatre autres tableaux répertoriés. Elle se rapproche, avec des différences notables, de trois intérieurs d'église de plus grande taille et de format plus horizontal : l'un de ces intérieurs est aujourd'hui non localisé mais répertorié dans la monographie consacrée à l'artiste par Maria Rosaria Nappi (cat. 78), un autre est au musée des Beaux-Arts de Budapest (cat. 98), le troisième est en Belgique dans une collection privée. Enfin, on peut citer une quatrième œuvre autrefois à la Chaucer Fine Art Gallery de Londres qui, comme notre version, reprend et approfondit la partie centrale des compositions précédemment citées. Notre version, nocturne, est traitée dans des tonalités plus brunes et plus sombres que la composition de Londres. A propos de ces quatre œuvres citées à titre de comparaison, Maria Rosaria Nappi a remarqué que la perspective de la nef centrale et de la nef latérale est inspirée par une gravure d'Henri Vredeman de Vries, *Portique d'un palais*<sup>3</sup>, mais elle précise qu'il s'agit très certainement d'une interprétation fantaisiste dans laquelle l'artiste « juxtapose des éléments de différentes provenances : piliers polystyle de l'architecture gothique, arcs en plein cintre, hautes nefs à deux étages inspirés d'une église monumentale italienne ». Elle note encore que l'asymétrie de l'architecture renvoie peut-être à l'intérieur de la cathédrale de Metz « restée le modèle de toute cathédrale dans les souvenirs de l'artiste<sup>4</sup> » et souligne l'évidente influence de Giovanni Merliano de Nola que révèle l'accumulation de sculptures et d'ornements, traités dans ces blancs en relief si typiques du peintre.

Au dos du tableau se trouvent des cachets de cire semblables à ceux qui sont au dos de *La tête de Saül portée au temple de Dagon* (Guardia Sanframondi, collection privée) ou d'autres tableaux du musée Capodimonte de Naples. Ils sont ceux de la vente de la collection de Jacopo et Dioniso Lazzari, père et fils, tous deux marbriers, sculpteurs et architectes à Naples. Nous remercions chaleureusement Rosamaria Nappi pour ces informations sur la provenance de notre œuvre.









### 3 JAN VAN NOORDT

Schagen 1623 – après 1676

*Couple de bergers, peut être Philis et Tirsis*

Huile sur toile

100 cm x 119 cm (39 3/8 x 46 7/8 in.)

#### PROVENANCE

Jean Savin ; Sotheby's Paris, 27 juin 2013, lot 14 ; collection privée.

#### EXPOSITION

Paris, musée des Arts décoratifs, *Exposition rétrospective de la vigne et le vin dans l'art*, mai-juillet 1936, catalogue n° 97, comme van Noordt, *Bacchus et Ariane*.

Depuis sa réapparition, ce tableau a été associé par son thème à la pastorale de Guarini, *Il Pastor Fido* (1589), et précisément identifié comme « Le couronnement de Mirtillo par Amaryllis ». Cet épisode de l'acte II raconte comment le berger Mirtillo, vêtu à la manière d'une nymphe, réussit à approcher Amaryllis qu'il aime en secret et se trouve participer à un concours de baisers dont Amaryllis est nommée la juge. C'est sur ses lèvres que la nymphe goûte le meilleur baiser et elle le récompense par une couronne de fleurs fraîches. Mirtillo l'enlève et la lui remet, tandis qu'elle lui donne la couronne dont elle était elle-même parée. Or rien ici ne rappelle cet épisode. Le berger ne porte pas de robe, il n'y a pas de couronne de fleurs mais une simple couronne de feuille. La comparaison avec les représentations connues de l'épisode par Jacob van Loon, Ferdinand Bol ou Adrian van Nieulandt par exemple, confirment que cette identification ne tient pas.

Il se pourrait en revanche que le tableau illustre les retrouvailles de Cloris et Nise, en réalité Philis et Tirsis, héros de *La Philis de Scire* (*La Filli di Sciro*) de Guidubaldo Bonarelli, pastorale à la trame complexe écrite vers 1605 et publiée en 1607: enfants princiers du royaume de Thrace, Philis et Tirsis avaient été promis l'un à l'autre avant qu'ils ne soient séparés par le destin. « Un cercle d'or autour duquel était gravé des caractères égyptiens » avait été donné à chacun, les deux cercles se complétant pour ne former qu'un collier, preuve

cruciale quant à l'identité des deux amoureux adoptés par des bergers et devenus Cloris et Nise. Le berger enlace la bergère et la regarde avec l'intensité de celui qui retrouve une personne qu'il pensait perdue pour toujours. Quant à la bergère, elle contemple un cercle d'or dont l'aspect concorde avec la description de celui du livre.

Le choix de ce sujet rare – s'il s'agit bien de celui-ci – démontre combien la pastorale fut une mode vivace qui, partie d'Italie au XVI<sup>e</sup> siècle se répandit partout en Europe jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Amsterdam, en tant que centre majeur d'édition et d'imprimerie, voyait arriver pour la publication toutes les nouveautés dans le domaine littéraire et les auteurs néerlandais s'essayèrent à leur tour à cette veine nouvelle. Ainsi *Granida*, écrite en 1605 par Pieter Cornelisz Hooft, qui inspira tout de suite les peintres Pieter Lastman et Jacob Backer. On peut encore citer *Den trouwen Batavier* par Theodoor Rodenburgh, probablement écrite en 1601 et imprimée en 1617, très inspirée par le *Pastor Fido*, ou *De Leeuwendalers* par Joost van den Vondel en 1647. Le célèbre poète Jacob Cats écrivit lui aussi plusieurs poèmes dont, parmi les plus célèbres, la *Complainte du berger* et la *Chanson du berger*, odes à la vie pastorale, saine et rustique. *La Philis de Scire* est imprimée à Amsterdam chez les célèbres Elsevier en 1678.

Jan van Noordt ne fut pas insensible à cette mode de la peinture de l'amour et de la vertu que lui avait enseignée son maître Jacob Backer à Amsterdam. Très tôt dans sa carrière, il traita comme lui les sujets de *Granida* (Sydney, Art Gallery of New South Wales, inv. I. 1973) et de *Cimon et Iphigénie* (inspiré du Décameron de Boccace). Bien qu'il fût par la suite une belle carrière de portraitiste, il n'en revint pas moins plusieurs fois à ce type de sujet, avec de multiples représentations de *Berger et bergère*, en couple ou seul, tenant le plus souvent à la main quelques objets évocateurs de





l'amour. On peut encore citer sa version plus tardive de *Granida* (passée plusieurs fois en vente, sa localisation est aujourd'hui inconnue), bien plus maîtrisée que la première et tout à fait proche de notre tableau par le style et la facture.

Ce tableau était inconnu au moment de la rédaction de la monographie consacrée au peintre par David A. de Wit. Il aurait eu une place de choix dans le chapitre consacré au traitement par l'artiste de ces thèmes littéraires très en vogue en Hollande au XVII<sup>e</sup> siècle. Les expressions des bergers sont fines et expressives, la composition est à la fois simple et monumentale, les valeurs sont subtiles. Les reflets or et argent des étoffes soyeuses de la robe de la jeune femme la mettent en valeur sur le fond gris-brun et permettent de souligner sa préciosité en tant qu'objet d'amour. Le motif de la courge, bien qu'un peu incongru, apparaît dans de nombreux tableaux hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. Introduites en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle, la courge – citrouille ou potiron – est différente de la courge décrite par Plin qui s'apparente plutôt aux Calebasses et concombres. Elle est utilisée pour suggérer la fécondité à cause de ses nombreux pépins, ou insérer des allusions sexuelles plus franches en utilisant sa forme parfois allongée. On peut notamment citer à titre de comparaison la version de *Granida et Daifilo* par Abraham van der Tempel, peintre de Leyde, ami de van der Noordt et comme lui élève de Jacob Backer. L'utilisation de ce motif des courges permet aussi aux peintres, et particulièrement ici à van Noordt, d'exploiter le bel effet décoratif de la forme de leurs larges feuilles et de leurs tiges vrillées.









## 4 LOUIS CRETEY

Lyon 1630/1637 – après 1709

### *La Tentation de saint Antoine*

Huile sur toile

69 x 87 cm (27 1/8 x 34 1/4 in.)

#### PROVENANCE

Lyon, couvent des Antonins (?); collection particulière.

#### BIBLIOGRAPHIE

Gilles Chomer, Lucie Galactéros-de Boissier et Pierre Rosenberg, « Pierre-Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle ? », *Revue de l'Art*, 1988, n° 82, p. 19-38, p. 29, fig. 28, p. 30, 38 (notes 75 et 76); *Louis Cretey, un visionnaire entre Lyon et Rome*, Lyon, musée des Beaux-Arts, du 22 octobre 2010 au 24 janvier 2011, catalogue d'exposition par Aude Henry-Gobet sous la direction de Pierre Rosenberg, P. 51, p. 190, illustré en noir et blanc (localisation inconnue).

Louis Cretey jouit depuis plusieurs années d'un regain d'intérêt bien mérité. Ce peintre étrange et nomade, qui sillonne entre Lyon et Rome les villes de l'Italie du Nord en passant par l'Autriche, n'appartient à aucune école en particulier. Longtemps négligé par les historiens de l'art, il a bénéficié en 2010-2011 d'une exposition monographique à Lyon. L'éclectisme des influences dont il se nourrit n'empêche pas l'homogénéité de son style, maintenant bien identifié. Cette *Tentation de saint Antoine*, publiée dans le catalogue d'exposition mais non localisée à l'époque, a peut-être été réalisée pour le couvent des Antonins vers 1688-89, et s'inscrit dans une série de tableaux dont l'expressivité du paysage semble être l'une des principales préoccupations.

Les paysages de Cretey sont hérités de ceux des modèles romano-bolonais de Pier Francesco Mola ou des Carrache. Cependant, la liberté de leur facture et l'étrangeté de leur éclairage sont propres à Cretey et constituent leurs caractéristiques principales. Le sujet de l'œuvre qui nous occupe ici, la *Tentation de saint Antoine*, est tiré des divers textes qui relatent la vie du saint, parmi lesquels *La vie de saint Antoine* par saint Athanase (IV<sup>e</sup> siècle) et la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII<sup>e</sup> siècle). Après avoir renoncé à ses biens, saint Antoine

embrasse la vie érémitique, dont le diable essaie de le détourner à plusieurs reprises et sous plusieurs formes, mais toujours en vain. Ce sujet offre au peintre l'occasion de développer à la fois l'étrangeté morphologique et la force expressive du paysage, deux des principaux traits de caractère de sa peinture.

Saint Antoine est représenté au centre de la composition, assis par terre et vêtu d'une robe sombre, presque violette. À ses côtés, le diable a pris la forme d'une femme offrant à la vue son sein blanc et des créatures oppressantes semblent s'extraire de la matière même du paysage, c'est à dire des éléments terre, eau, feu et air : à gauche, aux pieds du saint, trois créatures difformes et bicornues crachant du feu émergent de l'enfer ; derrière lui, la luxure, sous la forme d'une créature cornue, lui caresse lascivement l'épaule de sa main griffue et son habit bleu fait visuellement écho à la source qui coule à côté du saint, évocation de la nature fluide et changeante de la femme ; la chauve-souris et les deux diabolins ailés l'assaillent par les airs ; à l'arrière, deux créatures semblent émerger de la terre brune et boueuse.

Dans l'arrière-plan, trois démons poursuivent un animal qui pourrait être son cochon. Cet animal à la symbolique ambiguë devient l'attribut du saint probablement à partir du XI<sup>e</sup> siècle quand les Antonins obtinrent droit de libre pâture pour les porcs qu'ils élevaient, ce qui donna d'ailleurs lieu à bon nombre de scènes cocasses. La scène des démons tourmentant le cochon – qui apparaît aussi dans la célèbre gravure de Jacques Callot – constitue donc un morceau d'iconographie qui ne provient d'aucune source formelle, mais dont il faut chercher l'origine dans la tradition et le théâtre populaires. La Tentation de saint Antoine était jouée depuis le Moyen-Âge sous la forme des mystères, mais aussi par différentes troupes de théâtre de marionnettes. La scène du petit cochon effaré passant une torche ou un soufflet au derrière en constituait l'un des moments comiques les plus attendus.





Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'auteur dramatique Michel Jean Sedaine utilise lui aussi cette image du cochon tourmenté par les démons dans une de ses chansons, pour se moquer du clergé : « Quelques uns prirent le cochon de ce bon saint Antoine et lui mettant un capuchon, ils en firent un moine ; il n'en coûta que la façon, la faridondaine »<sup>1</sup>. Ce sont ces mêmes pièces à l'humour rabelaisien que put voir Flaubert au théâtre du père Legrain, dans sa jeunesse rouennaise, et qui sans doute influencèrent sa propre *Tentation de saint Antoine* publiée en 1874<sup>2</sup>.

Chez Cretey cependant, cette scène est discrètement placée à l'arrière et, bien que fantasmagorique, elle n'a rien d'ostensiblement grossier. Plus intéressant encore, le sujet dans son entier est traité avec une relative sobriété alors qu'il offre en général un prétexte tout trouvé pour pousser au paroxysme la bizarrerie et la monstruosité. Malgré l'étrangeté de ses monstres, Crétey se montre en effet, dans l'invention des créatures démoniaques, beaucoup moins carnavalesque que ses célèbres prédécesseurs, Bosch, Schongauer, Brueghel, Callot etc, et n'abuse ni des créatures monstrueuses, ni de spectaculaires images obscènes ou scatologiques. C'est en réalité plus par le paysage, la lumière et la composition que le peintre traduit la souffrance du saint.

Traversé d'éclats de lumière, le paysage nocturne est traité dans des teintes sombres, brunes et vertes. La composition en différents plans étagés est rythmée par les grandes trainées de lumière horizontales et les éléments verticaux tels que les arbres et les montagnes. La scène se déroule au crépuscule, le soleil a cédé la place à l'obscurité, signe de la présence et de l'action du mal, mais quelques derniers feux subsistent. La tentation de la chair, personnifiée par les démons, est aussi exprimée par les frissons qui semblent traverser le paysage disloqué et les drapés convulsifs de la robe du saint et de la femme.

Ainsi, au moyen de quelques êtres étranges, mais surtout par la disposition pyramidale des personnages dans un paysage crépusculaire et spasmodique, le peintre réussit à transmettre la douleur du saint luttant contre ses démons. Face à l'attrait de la tentation, son seul recours est la prière ardente : loin derrière lui, presque hors d'atteinte, son petit oratoire paraît bien dérisoire face aux grandes tentations. Il ne lui reste qu'à se tourner vers le ciel, qu'il scrute, interrogatif, les yeux écarquillés. Son expression, à la fois étonnée et blessée, pose avec force la question essentielle des raisons de l'abandon divin dans les moments de tentation et de souffrance. Pour l'instant, seul le souffle qui traverse les frondaisons au-dessus du saint peut trahir la présence divine, qui demande à voir le sacrifice avant de consoler.









## 5 NICOLAS BERTIN

Paris 1668 – 1736

### *L'Ours et l'Amateur des jardins*

Huile sur toile

65,4 x 85,5 cm (25 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 33 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

#### PROVENANCE

Collection Jean-Pierre Guignon (1702-1774), Premier violon du Roi, Versailles ; sa vente après décès, Versailles, 21 mars 1774 : « Un Tableau sur toile, représentant le Jardinier & l'Ours, peint par Bertin ; il porte 25 pouces de large sur 28 de haut », lot 31 ; vente anonyme, Paris, chez Paillet, 2 mai 1776, lot 40 ; collection Louis-François Trouard (1729-1804), Contrôleur général des Bâtiments du roi, Paris ; sa vente, Paris, chez Paillet, 22 février 1779 : « Un Tableau peint sur toile, dont le sujet tiré des Fables de la Fontaine a pour titre l'Homme & l'Ours. Ce morceau bien peint & chaud de couleur, porte 30 pouces de large, sur 24 de haut. », lot 23 ; acheté par le marchand Hammond (inscription manuscrite sur l'exemplaire de la vente conservé à la Thomas J. Watson Library, Metropolitan Museum of New York) ; vente, Paris, 24 avril 1780, lot 23 (collection de l'abbé Magnac selon l'inscription de l'exemplaire de la BNF) : « L'Homme endormi, la Mouche & l'Ours, Sujet tiré des Fables de la Fontaine. Tableau par Bertin. ».

#### BIBLIOGRAPHIE

Thierry Lefrançois, *Nicolas Bertin 1668 – 1736*, Paris, Arthena, 1981, n° 215, p. 168 (dans les peintures mentionnées).

« Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ; mieux vaudrait un sage ennemi. » Telle est la morale de ce tableau qui illustre *L'Ours et l'Amateur des jardins*, fable de Jean de La Fontaine au sujet improbable : un ours souffrant de solitude s'était lié d'amitié avec un jardinier solitaire et, en plus de chasser et de rapporter du gibier, faisait « son principal métier d'être bon émoucheur, écartait du visage de son ami dormant ce parasite ailé ». Un jour, agacé par une mouche qui ne cessait de revenir se poser sur le visage de son ami, il prit une pierre et voulant la tuer, lui écrasa la tête.

Nicolas Bertin a traité ce sujet aussi cynique qu'humoristique à deux reprises : dans une première composition verticale (fig. 1), en paire avec son pendant *Le Gland et la citrouille* (fig. 2) inspiré lui aussi d'une fable de la Fontaine ; une seconde fois apparemment sans pendant, dans un format horizontal, et avec quelques différences. La paire, aujourd'hui conservée à la Staatliche Kunstsammlungen de Dresde (inv. 762 et 763), fut acquise dès le vivant de l'artiste pour rejoindre la collection d'Auguste II, électeur de Saxe et roi de Pologne. Elle figure dans l'inventaire de la collection de 1722-28 et a été acquise par le baron Raymond Leplat (1664 – 1742), qui fut l'architecte d'intérieur et l'« ordonnanceur » du cabinet d'Auguste II. Lors de son séjour parisien de



Fig. 1, N. Bertin, *L'Ours et l'Amateur de Jardin*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen















Fig. 2, N. Bertin, *Le Gland et la Citrouille*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen

1714-15, Leplat propose à Bertin, qui refuse, le poste de Premier peintre du Roi. C'est à Louis de Silvestre qu'échoit finalement la fonction. Dans diverses lettres, factures et mémoires, Leplat détaille ses achats, dont la paire de tableaux de Bertin<sup>1</sup>. Thierry Lefrançois a publié les deux œuvres et les place « au nombre des plus belles réalisations de l'artistes mais aussi parmi les plus sûres ». Un dessin conservé au Musée national de Stockholm prépare la figure de l'ours dans cette version (fig. 3).

Notre tableau est donc la deuxième version, jusqu'alors inédite, de cette composition. Sans l'avoir jamais vue, Thierry Lefrançois la signale dans son catalogue, connaissant son passage dans la vente, le 22 février 1779, de l'importante collection de l'architecte et contrôleur des Bâtiments, Louis-François Trouard. Accusé à tort de corruption et victime d'intrigues, Trouard était tombé en disgrâce et avait été renvoyé de Versailles en 1776. Il fut obligé de vendre en 1779 sa collection riche en tableaux de toutes les écoles. Mais avant d'être acquis par Trouard, le tableau appartient aussi à Jean-Pierre Guignon ou Giovanni Pietro Ghignone (1702 – 1774), premier violon



du Roi, originaire de Turin et mort à Versailles, qui avait aussi une jolie collection, bien que moins importante. De Bertin, le musicien possédait également un *Prométhée déchiré par un vautour* : ce tableau est sans doute celui gravé par François Silvestre en 1703, d'après Bertin selon Charles de Heineken<sup>2</sup>, proposition autrefois remise en question par Antoine Schnapper<sup>3</sup>.

Plusieurs artistes du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle dont François Chauveau, Charles Eisen et Jean-Baptiste Oudry travaillèrent à l'illustration des *Fables* de La Fontaine. Moins nombreux sont les artistes à les avoir prises comme sujets de tableaux. Nicolas Bertin est l'un des rares à leur accorder cette importance. On peut supposer que sa *Paysanne assise proche d'un arbre, (...) inconsolable d'avoir renversé son Pot au lait & son panier* ainsi que son *Jardinier qui sommeille*, lots 117 de la vente du 13 avril 1764<sup>4</sup>, sont les compositions gravées par Levasseur sous les titres de *La Laitière et le pot au lait* et *Le Gland et la citrouille*. Avec l'histoire de Perette la laitière, Bertin a certainement voulu donner un nouveau pendant, féminin cette fois, à son autre version de la fable du *Gland et de la citrouille*. Il a aussi traité quelques contes de l'auteur, comme le *Paysan qui a offensé son seigneur* ou le *Baiser rendu* (Saint-Pétersbourg, Ermitage, INV 1296 et 1310). Outre Bertin, René François Houasse et Jean Cotelle auraient eux aussi utilisé des sujets tirés des *Fables* pour des tableaux commandés par la maison Condé<sup>5</sup>. Nicolas Lancret dans les années 1730, puis Pierre Subleyras, traiteront à leur tour en peinture quelques contes de La Fontaine. En dépit de ces quelques exemples, rares sont les œuvres exploitant en peinture la portée morale de ces fables et l'originalité de Bertin de ce point de vue doit être soulignée.

Les différences entre la version de Dresde et la nôtre sont importantes par le format, certains détails dans la nature morte, la position du jardinier endormi et la disposition de ses outils. Mais la différence la plus importante, qui réside dans le geste de l'ours et la situation de la mouche, modifie légèrement le sens de chacune des œuvres. Dans l'œuvre de Dresde, la mouche est au premier plan sur le sol, comme cela a été remarqué par Harald Marx<sup>6</sup> puis Pierre Rosenberg<sup>7</sup>. Les deux historiens attribuent cette légère liberté par rapport au texte - qui spécifie qu'elle se pose sur le bout du nez du dormeur - à la volonté de rendre la composition plus claire pour les spectateurs.

Mais il s'agit peut-être plus simplement de deux moments différents du récit. Dans le tableau de Dresde, l'ours guette la mouche qui a quitté le nez du dormeur mais va y revenir. « Il eut beau la chasser » écrit La Fontaine, ce qui signifie qu'il la chasse en vain et qu'elle revient sans cesse, comme le font toujours les mouches. Notre tableau, en revanche, illustre la fable à son paroxysme: l'ours regarde vers la tête du dormeur où la mouche s'est posée et, les yeux rouges de fureur, brandit le rocher, s'apprêtant à commettre son irréparable bêtise.

Thierry Lefrançois, qui date les œuvres de Dresde de la jeunesse de l'artiste, a aussi évoqué à leur propos l'influence sur Bertin des scènes d'intérieurs de Wilhelm Kalf (1613–1693). Trouard avait d'ailleurs, parmi plusieurs tableaux hollandais, quelques œuvres de Kalf, des vues de « cuisines » et de « chambres de paysans » utilisant la nature morte comme un motif secondaire, ce qui illustre la parfaite cohabitation de ces œuvres dans l'esprit des collectionneurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, le traitement en peinture d'un sujet ayant une portée morale par le biais de la fable et non de la grande histoire, religieuse ou antique, montre aussi les affinités de l'artiste avec la peinture hollandaise, généralement plus portée vers le genre que vers l'histoire.



Fig. 3, N. Bertin, *Ours dressé sur ses pattes*, Stockholm, Musée national



## 6 ÉTIENNE JEURAT

Vermenton 1699 – Versailles 1789

### *L'Opérateur Barri*

Huile sur toile

Signé et daté *Jeurat px 1743* sur le dos de la chaise en bas à gauche

45 x 36,8 cm (17 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 14 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.)

#### PROVENANCE

Canada, collection privée (peut-être acquis en France dans les années 1960 par la mère du collectionneur) ; Sotheby's New York, 30 janvier 2015, lot 485.

#### GRAVURE

Jean-Joseph Balechou, "Opérateur Barri," gravure annoncée dans le *Mercure de France*, septembre 1743, p. 2060 (J. Belleudy, *J.J Balechou, graveur du Roi*, Avignon 1908, p. 73, n° 94).

Ce tableau, dont une version plus petite, non signée et présentant de légères différences est conservée au

musée Cognacq-Jay à Paris (inv. J.70/B.65), est connu sous différents titres : *La visite du docteur*, *Le marchand d'Orviétan*, *Le Charlatan...* La gravure de Jean-Joseph Baléchou, datée de la même année que ce tableau, confirme que le titre approprié est celui de *L'Opérateur Barri* et que la composition s'inspire d'une épigramme de Jean-Jacques Rousseau. Portée dans la lettre de la gravure, elle raille un mariage qui ne fonctionne pas à cause de l'état de santé du mari : *Sur leur santé, un bourgeois et sa femme/ interrogent l'opérateur Barri/ Lequel leur dit : pour vous guérir Madame,/ baume plus sûr n'est que votre Mari./ Puis se tournant vers l'époux amaigri/Pour vous dit-il, femme vous est mortelle./ Las dit alors l'Époux à sa femelle / Puis qu'autrement ne pouvons nous guérir/ Que faire donc ? Je n'en sais rien dit-elle,/ Mais par saint Jean, je ne veux point mourir.* La gravure possède un pendant sur un thème proche, *Le Mari jaloux* : un mari âgé observe avec contrariété sa femme qui bavarde gaiment avec un jeune homme. Cette satire, inspirée du théâtre, et en particulier des Arnolphe, Sganarelle, Harpagon et autres barbons de Molière, était très en vogue au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle.

La clé de lecture la plus importante du tableau réside cependant dans la présence de l'opérateur Barri. L'opérateur est un médecin charlatan, un empirique, souvent ambulancier, qui pratique la médecine et vend des remèdes en public, dans la rue ou au théâtre, et qui s'annonce par des affiches et des tracts. La frontière entre le monde de la vraie médecine et celui des médecins charlatans peut s'avérer fine au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, et cette proximité constitue un fréquent sujet de comédie. De plus les charlatans apparaissent régulièrement au théâtre et leur parenté avec le monde des acteurs est à souligner. Parlant avec verve et haranguant les foules avec les plus extraordinaires propos, ils offrirent aux auteurs de comédies de formidables modèles pour leurs personnages. Ils étaient d'ailleurs souvent



Fig. 1 Jean-Joseph Baléchou, *L'Opérateur Barri*, gravure en taille-douce, 1743, Bibliothèque nationale de France.







eux-mêmes des acteurs reconvertis et leurs hâbleries s'accompagnaient de mises en scène soignées et de véritables spectacles destinés à capter l'attention des passants<sup>1</sup>. Costumés, installés sur une petite scène, ils étaient accompagnés d'une petite troupe d'acteurs qui jouaient un rôle bien précis<sup>2</sup>.

Certains de ces opérateurs furent très célèbres. Il en est ainsi de Christoforo Contugi, natif d'Orvieto et donc appelé l'Orvietan, qui vendait une drogue propre à guérir toutes les maladies dans la cour du Palais et qui obtint même le 9 avril 1647 un privilège, confirmé à ses successeurs le 28 septembre 1741. Son remède, à base de thériaque, de vipères séchées, de miel de Pise, de romarin, de genièvre et de cannelle, furent approuvés par la faculté de médecine contre une substantielle rémunération<sup>3</sup>. Ceux qui vendirent le remède après lui continuèrent à se faire appeler l'Orviétan, ce qui entraîna la substantivation du nom qui désigne alors aussi bien le charlatan que son remède.

L'opérateur Barri, sujet de notre tableau, apparaît quant à lui épisodiquement dans la littérature comique de l'époque. Boulanger de Chalussay le met en scène avec l'Orvietan et Elomire dans une pièce satirique contre Molière, *Elomire hypochondre* (1670), Elomire étant un anagramme de Molière : « Tous refusent le fauteuil et la chaise à dos et veulent prendre le placet par cérémonie, en se faisant de grandes révérences les uns aux autres. » Et plus loin : « Mieux je guéris les maux, plus ils sont incurables », comique de l'absurde qui est aussi celui de l'épigramme de Rousseau. Barri apparaît plus tard dans le prologue d'une comédie de Dancourt (1702), comme un médecin mystérieux et oriental qui tient des propos d'une verve extravagante et se prénomme Melchisédec.

Cependant, l'opérateur Barri n'est pas un simple personnage de littérature. Entre Lyon, Dijon et Paris, on trouve la trace au XVII<sup>e</sup> siècle de plusieurs Barri ou Barry, Gilles, Pierre et Laurent, probablement parents, se prétendant opérateurs du roi. *Le Voyage à Guibray, Histoire de Barri, de Filandre et d'Alison*, écrit par une certaine D. soi-disant fille de l'empirique, donne de nombreuses informations biographiques, certainement romancées mais tout de même intéressantes, sur l'origine italienne de Barri et sur sa vie romanesque, pleine de femmes, de voyages et de spectacles. Ainsi, entre les sources d'archives et les éléments romanesques, on

apprend que Barri aurait sauvé Rome de la peste grâce à son remède, puis se serait installé à Paris : « on appelloit ainsi un fameux charlatan qui avait ses tréteaux près le Pont-Neuf et la rue Guénégaud<sup>4</sup> ». A Lyon, un Gilles Barry aurait demandé l'autorisation de vendre ses drogues le 6 juillet 1655 sur la place des Jacobins et des Cordeliers<sup>5</sup> ; il serait passé à Dijon en 1642<sup>6</sup>, à la foire de Guibray, puis à Rouen avec la troupe de Mondor, un autre acteur et opérateur du début du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'opérateur Barri de Jeaurat ne correspond pas tout à fait à la description qu'en donne l'auteur du *Voyage à Guibray...* : « c'était un grand homme de très bonne mine, portant une longue barbe avec des cheveux courts, couvert d'une soutane de satin noir à boutons d'or, avec un manteau trainant de la même étoffe. Il avait à son col une grande médaille d'or, enrichie de pierreries d'un prix considérable, qui lui descendait sur l'estomac, qu'il regardait comme le plus glorieux titre de noblesse qui fut jamais. Le Pape, pour reconnaître le signalé service qu'il avait rendu à Rome, en la délivrant de la peste, l'avait fait frapper en son honneur. »

Ici, l'opérateur est jeune ; son habit exotique, mais pas oriental. Son doigt et son regard portent hardiment et sans la moindre ambiguïté vers la partie de l'anatomie qu'il désigne comme inutilisable au mari malade. Son élégance, son teint frais et sa fine moustache s'offrent au regard de la jeune femme comme le parfait remède au mal dont elle souffre. Celle-ci, le doigt pointé vers le haut, semble lui faire une certaine proposition. En recourant à l'opérateur Barri, le mari est triplement trompé : on lui impose une abstinence qui n'est peut-être pas nécessaire, on lui vend des remèdes certainement inutiles et sa femme lui sera infidèle. C'est tout l'humour et le talent du peintre que de savoir suggérer, visuellement, le tour grivois que va prendre la consultation. Considéré comme un petit maître de la peinture française, Etienne Jeaurat excelle dans les scènes de genre, qu'il brosse avec légèreté et spiritualité, sachant créer dans ses tableaux des situations de nature théâtrale propres à divertir le spectateur. Des deux versions connues, on ne peut dire laquelle est la première mais la signature et la date portées sur la nôtre, ainsi qu'une facture plus soignée, en font sans aucun doute celle dont Jeaurat était le plus satisfait et d'après laquelle fut exécutée la gravure<sup>7</sup>.







## 7 JEAN-PIERRE SAINT-OURS

Genève 1752 – 1809

*Portrait en pied du banquier Jacques Mallet, tenant son cheval devant le Mont-Blanc*

Huile sur toile

Signé *Saint Ours* en bas à droite

96,5 x 82 cm (38 x 32 1/4 in.)

### PROVENANCE

Jacques Mallet (1724-1815), Genève ; par descendance jusqu'à ce jour.

### BIBLIOGRAPHIE

Albert Choisy, *Notice généalogique et historique sur la famille Mallet de Genève originaire de Rouen*, Genève, imprimerie ATAR, 1930, illustré planche 17.

### EXPOSITION

Genève, Musée d'art et d'histoire, *Jean-Pierre Saint-Ours : un peintre genevois dans l'Europe des Lumières*, 15 septembre 2015 – 28 février 2016, exposition sans catalogue.

Le peintre Jean-Pierre Saint-Ours et son modèle le banquier Jacques Mallet sont issus de familles protestantes qui, comme bon nombre d'entre elles, avaient trouvé refuge à Genève au XVI<sup>e</sup> siècle auprès de Calvin. Bénéficiant de cet afflux de nouvelles familles favorables à la Réforme, celui-ci put évincer ses opposants au sein du conseil municipal et continuer à promouvoir ses idées avec succès. En 1558, Jacques Mallet, ancêtre du modèle de notre tableau, installa donc dans cette ville son activité de négoce de textile et commença à y développer des activités bancaires. Presque deux siècles plus tard, Isaac Mallet, le père de notre modèle, fondant à Paris sa propre maison d'escompte et de recouvrement de lettres de change et d'avance de fonds, créa ce qui allait devenir l'une des plus importantes banques françaises. Il mena ses activités avec discernement et prudence, se prêtant le moins possible aux spéculations.

Jacques Mallet, ici portraituré, est le fils aîné d'Isaac. Il rentra à son tour dans la banque, qui changeait de nom à chaque entrée puisque, depuis la révocation de

l'Edit de Nantes, les protestants français étaient déchus de leurs droits civils et ne pouvaient transmettre leurs biens par héritage. Mallet Père, Fils et Cie est, à la veille de la Révolution, une entreprise de grande envergure, favorite de la clientèle genevoise et présente par le biais de ses correspondants dans plus de 50 villes d'Europe. Les fils de Jacques, Guillaume (1747-1826) et Isaac Jean-Jacques (1763-1815) étaient installés à Paris. Au début de la Révolution, ils soutinrent la monnaie nationale par la conversion de 50 kg d'argent massif en assignats, mais furent arrêtés pendant la Terreur. A leur libération, ils fondèrent une nouvelle société et achetèrent des biens nationaux, ce qui va permettre à la banque de résister à la Révolution. La banque traversa encore deux siècles et plusieurs guerres avant de fusionner avec Neuflyze-Schlumberger en 1966.

Né à Paris, Jacques Mallet y avait installé l'essentiel de ses activités professionnelles. C'est aussi là qu'il avait épousé Louise Madeleine Bresson, d'origine genevoise. Cependant, ses liens avec Genève demeuraient d'autant plus étroits que les dispositions légales françaises n'étaient pas favorables aux protestants. Les époux achetèrent, comme beaucoup de grandes familles de Genève une belle propriété à Vandoeuvres, près de Chougny, dont la spectaculaire vue sur le Mont Blanc sert d'arrière-plan à ce portrait.

En tenue d'équitation et déjà d'un certain âge, Jacques Mallet s'apprête peut-être à aller inspecter son domaine ou s'en revient. Le portrait affiche une simplicité et une décontraction élégantes : le cheval baisse paisiblement la tête, le modèle arbore un air calme et tranquille. Derrière lui le paysan qui ramène le troupeau souligne la solide valeur du travail, en harmonie avec l'éthique protestante. Les règles des conventions aristocratiques du genre sont cependant respectées : le modèle est







debout, en pied, près de son cheval ; le bras droit étendu vers l'extérieur, le bras gauche plutôt plié vers lui, rappellent la pose adoptée dans les portraits régaliens ; une colonne carrée qui sert de piédestal à un vase évoque la force et la solidité. Il est également évident que la référence à un domaine terrien reste une manière de faire valoir une position sociale importante.

Il est intéressant de noter que pour son portrait, cet homme important ne fait pas appel aux peintres parisiens à la mode, mais au genevois Saint-Ours, protestant et juste rentré d'Italie. Formé à Paris chez Joseph-Marie Vien, ami de François-André Vincent, Saint-Ours avait passé 12 ans à Rome où il avait pu connaître le grand classicisme de Batoni, Mengs et Tischbein. Rentré en Suisse en 1792, il gagne rapidement l'estime de la société genevoise dont il réalise de nombreux portraits, genre dans lequel il excelle, bien qu'étant naturellement plus attiré, du fait de son éducation académique, vers la peinture d'histoire aux sujets érudits tirés de l'Antiquité. Cet artiste, figure majeure de la peinture suisse, a récemment fait l'objet d'une belle exposition, mais il manque encore un catalogue détaillé de ses œuvres.

Le détail du berger qui ramène les troupeaux est intéressant. La référence au monde rural, dominant en Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, rappelle le tableau de Vincent, *La leçon de labourage*, à propos duquel il est rappelé, dans le livret du Salon de, que « l'Agriculture est la base de la prospérité des Etats ». On peut rappeler que Vincent était lui-même protestant et que Boyer-Fonfrède, le commanditaire toulousain de ce tableau, appartenait à un milieu proche des physiocrates qui partageaient avec les protestants un idéal de libéralisme et de libre circulation.









## 8 PHILIPPE VAN BRÉE

Anvers 1786 – Bruxelles 1871

### *L'ermite du Vésuve*

Huile sur panneau

Monogrammé PVB et inscrit *L'ermite du Vésuve l'éruption du 22 octobre 1822* en bas à gauche

54,4 x 64 cm (21 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 25 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

Philippe Van Brée est formé auprès de son frère aîné, Mathieu Ignace Van Brée, qui avait étudié à Paris auprès de leur compatriote Suvée, et se consacre comme lui à la peinture d'histoire. Après le refus de sa *Religieuse espagnole* au Salon de Bruxelles de 1811, il se rend à Paris où il travaille sous la direction de Girodet et participe au Salon en 1817 et 1819.

Il fait en 1818 un premier voyage en Italie, logé et soutenu par un couple de mécènes, les Pankaufe, mais sans réel succès. Partant en 1821 pour un deuxième voyage, à ses frais cette fois, il reste dix ans en Italie où il fréquente le cercle des peintres belges et hollandais. Au début des années 1830, Van Brée circule entre Anvers et Rome et semble se fixer à Bruxelles autour de 1834. Sa carrière de peintre ne connaît pas le succès qu'il espérait mais il prend la charge de conservateur du musée de Bruxelles. Peintre d'histoire par sa formation, Van Brée s'est rapidement adonné au style troubadour qui exploite les sujets de l'histoire médiévale, ainsi qu'aux scènes mignardes à l'orientale ou à l'italienne, dans un style lisse qui révèle son étude des œuvres d'Ingres.

Ce tableau fait partie des œuvres les plus étonnantes de ce peintre, généralement plus enclin à l'anecdotique, au pittoresque ou au genre troubadour. Ainsi *Rubens faisant présent à Van Dyck d'un beau cheval* (1814, Anvers, Maison Rubens) ou *Laure et Pétrarque à la fontaine du Vaucluse* (musée des Beaux-Arts de Rennes) sont deux véritables manifestes du genre historiciste, tant Van Brée respecte la véracité des lieux, des costumes et soigne l'effet théâtral de ses compositions.

Pendant ses années italiennes, il est avéré que Van Brée a visité Naples en 1826 pour rendre visite à son compatriote Frans Vervloet qui, comme lui, peint de petites scènes de genre italiennes et orientales. La beauté de la ville parthénopéenne n'a pu que le frapper. Il a sans

doute été le témoin d'un des fréquents et spectaculaires épisodes d'éruption du Vésuve, phénomènes qui outre leur intérêt scientifique, éveillaient chez leurs spectateurs toutes sortes de réflexions romantiques et philosophiques.

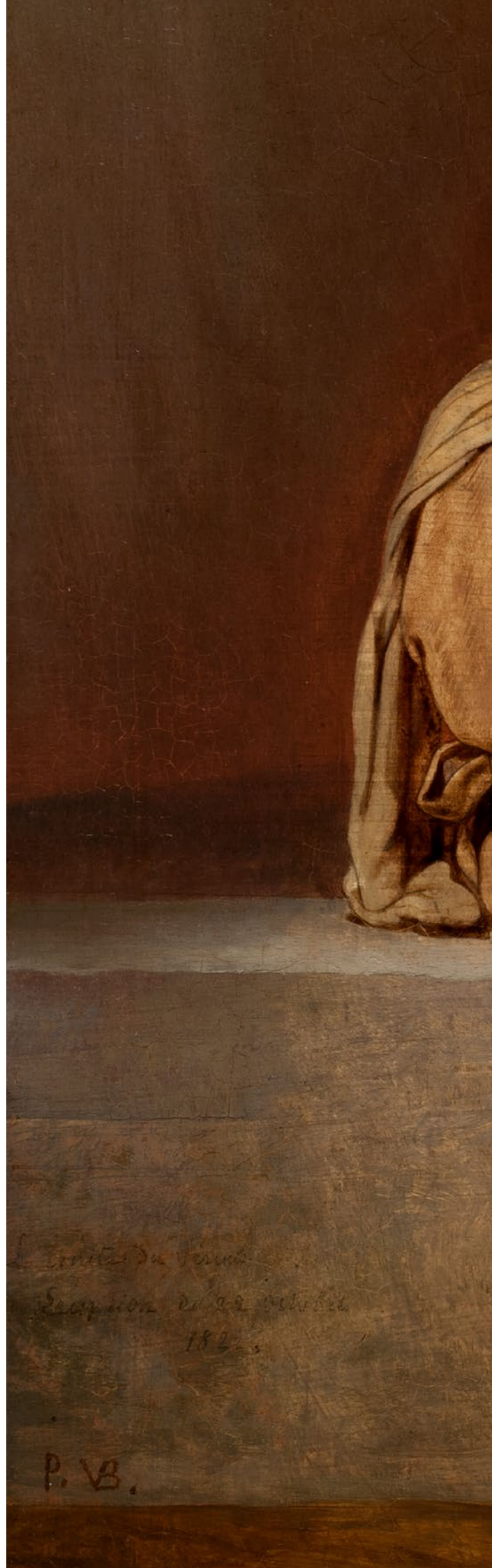
Il n'est pas prouvé que Van Brée ait réellement assisté à l'éruption de 1822, qui clôt une longue période d'activité du volcan et qui a été représentée dans de nombreuses gouaches napolitaines, celle de Camillo de Vito par exemple. La colonne de fumée, dite subplinienne, c'est-à-dire similaire au phénomène de 79 av. JC mais d'intensité moindre, a inspiré de nombreux artistes dont Friedrich Salathé et John Martin. Ce dernier en a réalisé une représentation destinée à illustrer *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc ... : sites, monuments, scènes et costumes ... d'après les inspirations, les recherches et les travaux de MM. le vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, Raoul-Rochette, le comte de Forbin, Piranezi, Mazzara*. Dans cet ouvrage, Darest de la Chavanne y décrit ainsi le phénomène : « Cette année, il y eut deux éruptions, ou plutôt celle de janvier ne fut que le prélude de celle d'octobre. Le 20 de ce mois on ressentit des secousses de tremblement de terre. Le 21, la lave bouillonna et se précipita en deux courans (sic) sur Resina ; à minuit d'énormes gerbes de feux jaillirent dans les airs à plus de 2000 pieds, tandis que des pluies de cendres chaudes effrayèrent les habitants de Bosco-tre-Case et d'Ottajano. Le 22, à midi, une colonne de fumée s'éleva à une hauteur démesurée, s'étendant en forme de parapluie. Des ruisseaux de lave descendirent sur Resina, menaçant Portici ; d'autres se dirigèrent sur Bosco-tre-Case, dépassant la lave de 1810. Le 23, ils s'arrêtèrent à l'exception d'un dans la direction du Mauro. Des pluies de sables obscurcirent l'air au point de forcer les habitants à allumer les lampes dans le jour. La montagne était complètement enveloppée de vapeur et de fumée<sup>1</sup>. »







En général, ce type de représentation met en scène de petits personnages face à l'immensité du volcan. Ici, le moine, qui est presque plus dessiné que peint, est assis au premier plan mais son hiératisme et son attitude méditative incitent à la contemplation du phénomène. La colonne subplinienne ainsi que l'obscurité diurne dues aux fumées abondantes sont extrêmement bien traitées par le peintre et la scène a une portée métaphysique certaine. Elle évoque chez le spectateur érudit de l'époque la mort de Pline l'Ancien qui voulut contempler de loin l'éruption, événement qui frappa l'imaginaire romantique et qui fut traité en peinture par Pierre-Jacques Volaire, Angelika Kauffman, Valenciennes et Forbin parmi d'autres et en littérature par Madame de Genlis. Elle rappelle encore le calme de Pline le Jeune qui lisait Tite-Live alors que le volcan fulminait et que la terre tremblait. Van Brée nous indique en bas à gauche qu'il s'agit de l'ermite du Vésuve. Probablement s'est-il inspiré de celui qui, mentionné par Chateaubriand et d'autres voyageurs, vivait sur les pans du volcan? Mais est-ce vraiment lui et Van Brée l'a-t-il réellement vu ? Il ne s'agit probablement pas d'un portrait mais plutôt d'une image inspirée par les récits de voyage, presque littéraire et complètement romantique. Au-delà de l'anecdote, la composition rassemble différents éléments pour proposer une véritable méditation sur l'impuissance de l'homme devant la nature. Ici, devant la grandeur du phénomène, l'action n'a pas d'utilité et la prière est le seul recours de ce moine, assis sur un rocher simple et gris comme une pierre tombale. Et, comme à Chateaubriand, la scène nous rappelle qu'« on peut faire ici des réflexions philosophiques et prendre en pitié les choses humaines. Qu'est-ce en effet que ces révolutions si fameuses des empires auprès des accidents de la nature qui changent la face de la terre et des mers ? Heureux du moins si les hommes n'employaient pas à se tourmenter mutuellement le peu de jours qu'ils ont à passer ensemble ! »









## 9 EUGENE VON GUÉRARD

Vienne 1811 – Chelsea 1901

*Vue d'Atrani depuis une loggia*

Huile sur toile

Signé, inscrit et daté 10H : V.GUERARD A Capri 183. en haut à droite

43 x 56 (16 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 22 in.)

Ravissante par sa simplicité et son charme, cette petite vue d'Atrani porte la signature d'Eugene von Guérard. Ce peintre, fils du miniaturiste autrichien Bernard von Guérard, est généralement plus connu pour ses spectaculaires vues de Nouvelle-Zélande et particulièrement d'Australie, où il se rendit en 1852 pour tenter sa chance comme chasseur d'or. Bien qu'il ne connût dans cette activité qu'un succès modeste, il demeura en Australie jusqu'en 1882, y menant une belle carrière de peintre et de professeur de peinture à l'École de peinture de la Galerie nationale de Victoria.

Sa formation viennoise auprès de son père, puis ses voyages en Italie et en Allemagne, forment une période moins connue bien qu'essentielle dans sa carrière. Si son inspiration fut renouvelée et soutenue par les paysages sauvages d'Australie, sa manière fut irrémédiablement marquée par les techniques apprises en Italie puis en Allemagne. Les von Guérard, père et fils, avaient en effet quitté Vienne pour l'Italie en 1826. A Rome, ils vécurent dans le quartier allemand, via Pinciana, se liant d'amitié avec Johann Anton Koch, Johan Christian Reinhart et

les Nazaréens. Eugene y fut aussi l'élève du paysagiste Giambattista Bassi. Suivant son exemple, il travailla dans la campagne romaine, comme en témoigne une étude d'après nature *Tor di quinto, près de Rome* (Angleterre, collection privée), et il étudia la peinture de Nicolas Poussin, de Claude Lorrain et de Salvator Rosa. A Naples, où ils arrivèrent en 1832, Bernard von Guérard reçut commande de portraits pour la cour, notamment de Marie Isabelle d'Espagne. Eugene, lui, continua d'étudier et ne put manquer d'admirer les travaux de Jacob Philip Hackert qui était alors le peintre allemand le plus célèbre de sa génération, ainsi que ceux des artistes de l'école de Pausilippe dont Anton Sminck Pitloo était le chef de file. Célèbre pour ses vues de Naples et de la côte amalfitaine, l'artiste hollandais, installé à Naples depuis 1815 travaillait en plein air et réalisait de nombreux paysages aux coloris lumineux et aux tonalités chaudes, qui marquèrent durablement Eugene von Guérard.

La Bibliothèque d'Etat de Nouvelle-Galles du Sud conserve de nombreux carnets de dessins de cet artiste, notamment ceux qui gardent le souvenir des excursions de Bernard et Eugene von Guérard sur la côte amalfitaine et en Sicile, entre 1832 et 1835. Ils contiennent des dessins d'Amalfi, de La Cava, Capri, Cuma etc.<sup>1</sup>, ce qui coïncide avec la date portée auprès de la signature. La naïveté et la simplicité de son style confirment cette datation. L'atmosphère du matin est merveilleusement transmise par la lumière tendre et encore rose ainsi que par la transparence de la mer, plate et calme comme un lac. Pendant que la jeune femme fait la lessive, le petit pêcheur, reconnaissable à son bonnet rouge, joue avec son chien. Des bateaux rentrent de la pêche : les barques typiques que l'on reconnaît sur de nombreuses gouaches napolitaines, ainsi que le *lanzino*, bateau de pêche traditionnel.



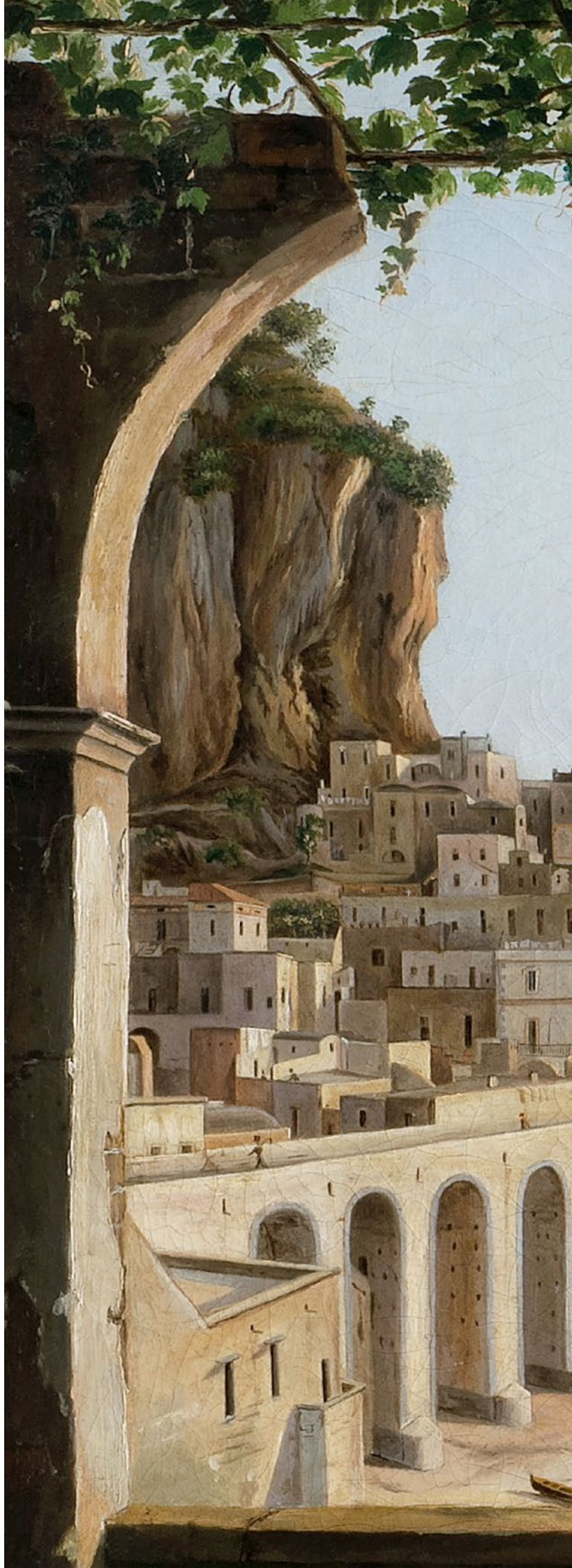
(Fig. 1) E. von Guérard, *Marina di Vietri*, 1845, Sydney, collection privée







Bernard von Guérard mourut en novembre 1836 du choléra et Eugene partit pour Düsseldorf en mai 1838, quittant définitivement l'Italie. En Allemagne, von Guérard réalisa encore quelques très belles vues d'Italie en s'aidant de ses carnets de croquis. On peut notamment citer une *Marina di Vietri* (fig. 1), dont l'échelle et la topographie ne sont pas très exactes, mais qui restitue avec poésie la lumière et l'ambiance de la côte amalfitaine, où il avait appris à peindre en plein air à l'exemple de Pitloo. Picturalement plus abouties et plus maîtrisées, ces souvenirs italiens n'ont cependant ni la fraîcheur ni la spontanéité de cette étude de jeunesse. Bien que terminée en atelier, où l'artiste a aussi recomposé la loggia et la scène domestique, cette vue est en effet le fruit d'une observation poussée en plein air.









# 10 DIMITRI DIMITRIEVICH KOUSNETZOFF

Stepanovka, Ukraine 1852 – Paris 1924

## *Portrait d'un homme assis, les jambes croisées*

Huile sur toile

Signé et daté *Dimitri Kouznetsov 1892* en bas à droite  
123,5 x 93 cm (48 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 36 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

On ne connaît que peu de choses sur Dimitri Kouznetsov. Né à Stepanovka en Ukraine, il semble avoir étudié les sciences naturelles à la faculté de mathématiques d'Odessa avant d'étudier la peinture comme son frère Nikolaï, auditeur libre à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg entre 1876 et 1879.

A Saint-Pétersbourg, régnait alors une atmosphère d'émulation et de liberté créative. En dehors de la rigoureuse Académie où les artistes apprenaient les techniques de dessin, de peinture et de sculpture, les artistes Polenov, Répine, et Sérov appartenaient au mouvement des Ambulants, fondé par Ivan Kramskoï, qui voyageait à travers la Russie et organisaient des expositions itinérantes afin de propager l'art et la culture. Ces artistes s'étaient aussi libérés du carcan des sujets historiques imposés par l'Académie et peignaient des sujets réalistes, tirés de l'observation de la vie quotidienne et du paysage russe, dont *Les Bateliers de la Volga* de Répine ou *Un Matin dans la forêt de pins* de Ivan Chichkine et Constantin Savitsky sont parmi les œuvres les plus emblématiques. Nikolaï Kouznetsov participa aux expositions des Ambulants dès 1881 et fut également très proche du cercle intellectuel reçu à Abramtsevo chez l'écrivain Sergèï Aksakov.

Dimitri rejoignit probablement Nikolaï à Saint-Pétersbourg où il bénéficia de ses contacts avec un milieu artistique et intellectuel très stimulant. C'est avec l'un des Ambulants, Kyriak Kostantinovich Kostandi (1852-1921), que les deux frères partirent pour l'Europe dans les années 1886-87. Par le biais de Kostandi, Dimitri Kouznetsov devint également membre de TIOPX, La Confrérie des peintres de la Russie du Sud, une organisation créée à Odessa, aux expositions de laquelle il participa ponctuellement de 1891 à 1903. C'est aussi dans les années 1890 qu'il s'installa à Paris, ouvrit un atelier et exposa aux Salons du Champ-de-Mars.

Nikolaï, qui est aujourd'hui plus connu que Dimitri, revint s'installer en Russie et devint professeur de peinture de batailles à l'Académie des Beaux-arts. Il retourna régulièrement à Odessa, où il fonda avec sa collection

personnelle et ses propres œuvres, un musée ouvert une fois par semaine pour l'éducation des artistes et de la population. En 1900, il fut élu membre de l'Académie sur la proposition de Répine, Beklemishev et Sokolov. Dans les années 1920, il émigra en Yougoslavie.

Outre l'influence manifeste de Répine et de Sérov, on peut voir dans notre *Portrait d'un homme assis, les jambes croisées* l'influence des grands portraitistes européens. A Paris dans les années 1890, Dimitri Kouznetsov a pu voir les portraits de Boldini, dont il ne reprend cependant pas le « swish », c'est à dire le coup de pinceau fluide et rapide, presque graphique. Il se rapproche plus de la manière brossée et moelleuse de Sargent qui était installé à Londres mais dont les portraits étaient régulièrement montrés à Paris, y produisant la plus grande impression, coupant le souffle ou créant le scandale. On peut encore imaginer que le peintre a vu les portraits de Jacques Emile Blanche, alors très en vogue et proche, notamment par ses séjours dieppois, des artistes anglais de l'époque.

L'usage du noir comme fond et de couleurs sombres pour les habits rappelle en effet tout à fait la formule du portrait mondain tel qu'il est alors apprécié en Europe. Mais il y a dans la pose et dans l'expression une franchise peu commune, un réalisme frappant et une absence étonnante de retenue. Le modèle s'y dévoile au spectateur tel qu'il est, c'est à dire plutôt bel homme, mais l'air un peu rogue, légèrement ironique sinon goguenard. Etant donné la décontraction de la pose - on aperçoit la chaussette pourpre - et la spontanéité de l'expression, il ne s'agit certainement pas du portrait d'un membre de l'aristocratie ou de la haute société qui gravite alors entre Londres, Boston, Paris et Venise. Est-ce un européen ou un slave ? C'est difficile à dire puisque Kouznetsov semble à cette époque avoir beaucoup voyagé entre la France et la Russie. Il s'agit certainement d'un proche de l'artiste. Il regarde directement le spectateur et, la bouche entrouverte, semble prêt à parler, ce qui distingue ce portrait de la plupart des portraits mondains de l'époque, desquels se diffuse toujours une sensation de retenue, parfois même d'ennui ou de distraction. Ici au contraire, la sensation de présence est puissante et le modèle s'impose au spectateur avec un aplomb inhabituel.







## 11 KAITEKI TODA

Yonago, Japon 1896 – Paris 1931

### *Le squelette dans la nature*

Aquarelle, gouache, encre noire sur soie avec argent et or

Signé K. Toda et inscrit et daté en japonais *Fait à Paris par Toda à l'automne 1925* en bas à gauche

80,9 x 151 cm (31 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 59 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.)

Le nom de Kateiki Toda est aujourd'hui peu connu. Pourtant, dans le Paris des années 20, il était avec Foujita une figure marquante du courant japonais. « Sa tête magnifiquement sculptée et son apparence toute entière éveillaient en nous les légendes des chevaliers Samouraï de l'époque avant que les parvenus du monde occidental n'envahissent le Japon » écrivit à son propos l'auteur américain Robert Mc Almon<sup>1</sup>.

A Paris, après la Première Guerre Mondiale, les expositions reprennent ainsi que les échanges culturels. La curiosité envers le Japon est loin d'avoir été assouvie par les grands événements du XIX<sup>e</sup> dans ce domaine : la première participation des Japonais à l'Exposition Universelle de 1867, celle de 1900 et les grandes expositions d'estampes, comme celle d'Hokusai à Londres en novembre 1890. Les artistes japonais reviennent en nombre s'installer à Paris qu'ils considèrent comme la capitale culturelle du monde. Les livrets de salons permettent de recenser environ 200 artistes japonais actifs à Paris entre 1920 et 1929. Ils forment une véritable colonie, la plupart habitent vers Montparnasse. La Société Nationale des Beaux-arts décide d'accueillir en 1922 une grande exposition d'art japonais, ancien et contemporain, organisée par plusieurs professeurs de l'École des Beaux-Arts et de l'École des Arts décoratifs de Tokyo.

C'est probablement cette exposition de 1922 qui incita Toda à quitter Tokyo où il avait été formé à la peinture traditionnelle, et à s'installer à Paris, en 1923. Une anecdote rapportée par Phyllis Birnbaum veut que Toda se soit coupé le petit doigt avant son départ et l'ait conservé dans un bocal au Japon, afin de laisser un peu de lui dans son pays natal au cas où il ne reviendrait pas de son voyage<sup>1</sup>. Au-delà du pittoresque, ce geste, qui s'avéra prémonitoire puisque Toda mourut à Paris en 1931, traduit bien l'arrachement culturel que représentait alors ce voyage pour ces peintres japonais.

L'auteur raconte encore que Toda faisait sensation sur les Champs-Élysées, dans son costume traditionnel qu'il n'avait pas quitté ou tirant son sabre sur le boulevard Montparnasse pour, l'abus de gin aidant, provoquer quelque inénarrable duel.

A Paris, Toda expose dans plusieurs des différents salons qui animent alors la vie artistique. Il est répertorié au Salon des Artistes Français, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, au Salon des Tuileries et au Salon des Artistes Japonais. Les catalogues des salons de la Société des Artistes Indépendants mentionnent sa présence en 1927 avec deux tableaux de *Poissons* et en 1928 avec le même sujet, plus précisément des carpes koï. Il n'expose pas en 1930, année pendant laquelle il aurait voyagé en Allemagne, en Suisse et en Angleterre. En 1931 il revient avec un *Aigle* et un *Singe*. Il est intéressant d'observer que le prix de ses œuvres augmente : de 3 000 francs en 1926, on passe à 4 000 francs en 1930, jusqu'à 25 000 francs pour *l'Aigle*. Cette augmentation de prix confirme le grand succès qu'il connut auprès des amateurs de peinture japonaise. Toda semble être resté hermétique à l'avant-garde occidentale et avoir continué dans la voie de la peinture traditionnelle Nihonga, avec ses paysages bleus et verts et ses animaux méditatifs, sa technique particulière et précieuse de feuilles d'or, d'argent et de platines et de pigments savamment préparés par l'artiste lui-même. « C'est un esprit libre...il peint sans cesse des carpes, et bien qu'il peigne le même objet une centaine de fois, il a l'étrange capacité de bien le faire une centaine de fois » disait de lui Foujita, dont il était très proche.

Le centre Pompidou conserve deux de ses peintures sur soie, très traditionnelles, un *Héron blanc* et des *Poissons Koï*. Par son sujet, notre *Squelette dans la Nature* sort un peu de cette veine. Spectaculaire par sa taille et par son aspect fantastique, il tire son inspiration des estampes







de Kunigoshi ou de son élève Yoshitoshi. Il n'est pas impossible que Toda ait aussi regardé vers le préraphaélisme anglais. La précision des insectes et des fleurs, des chardons notamment, ainsi que les lignes courbes et fluides rappellent lointainement Dante Gabriel Rossetti et John Everett Millais. La beauté et la préciosité de la technique traditionnelle sont au service d'une image étrange, une sorte de vanité à la fois paisible et grinçante, pleine d'humour, un peu shakespearienne. On peut à ce propos rappeler que c'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les pièces de Shakespeare furent entièrement traduites pour la première fois en japonais par Tsubouchi Shoyo et qu'elles eurent un impact particulier dans l'ouverture du Japon au monde occidental.









## 12 FERDINAND PINNEY EARLE

New York 1878 – Hollywood 1951

*Vue nocturne de la côte basque, probablement Saint-Jean-de-Luz*

Huile sur panneau

Signé, situé et daté *Ferdinand Earle Ascain 1932* en bas à droite

33 x 32,5 cm (13 x 12 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

Fils d'un général de l'armée américaine, également devenu propriétaire d'hôtels prestigieux tels que l'Hotel Normandie, sur Broadway et la 38<sup>ème</sup> rue, l'Hotel Netherland ou encore le Normandie-by-the-sea à Sea Bright dans le New Jersey, le peintre Ferdinand Pinney Earle, qui portait exactement le même nom que son père, était issu d'une famille aisée et bien établie à New York.

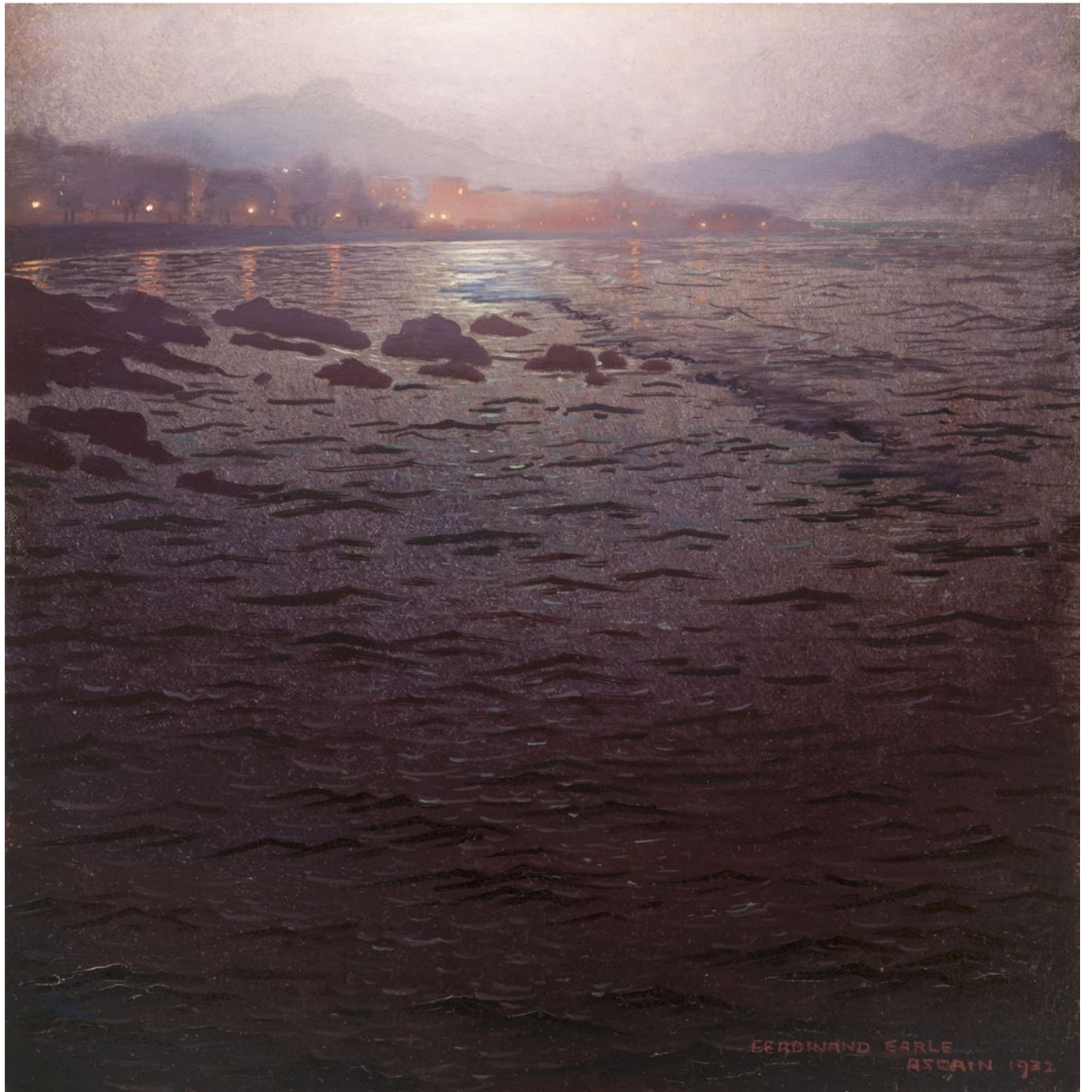
Dès sa jeunesse, Earle, qui fut envoyé étudier la littérature à Oxford, montra une tendance artistique véritablement prononcée. Mais « beau, patricien et irrésistible orateur <sup>1</sup> », il se tourna comme son frère William vers le cinéma et commença à travailler pour différents studios, dont ceux de Samuel Goldwyn devenus Metro Goldwyn Mayer en 1924, où ses talents de peintre comme sa belle plume lui permirent de travailler à plusieurs projets d'importance. Voulant réaliser ses propres films, il forma une nouvelle compagnie avec l'impresario Theodor Ahrens et se lança dans le tournage d'un film consacré à Omar Khayyam. De célèbres acteurs et danseurs, tels que Frederick Warde, Hedwiga Reicher, Kathleen Key et Ramon Novarro furent embauchés pour le projet, qui n'aboutit malheureusement pas à cause de nombreuses batailles juridiques entre Earle et Ahrens. Une partie du film fut cependant projetée à des chefs de studio et autres personnalités du cinéma en 1922 : tous furent unanimes quant à la grande beauté et la sophistication des décors mais, jugeant son esthétisme un peu trop élitiste, ne lui accordèrent pas de soutien financier. Sa production fut donc abandonnée.

Ferdinand se consacra alors aux décors de films et on lui doit ceux de *Ben Hur* ou de *Daddy Long Legs*, entre autres.

Mais Ferdinand fut surtout une véritable personnalité mondaine, « l'un des plus ostensibles d'une upper-class bohème »<sup>2</sup>, « un aventurier romantique qui avait un mépris cavalier pour le mariage »<sup>3</sup>, attitude qui lui valut les foudres de la presse américaine bien-pensante, notamment à l'occasion de son divorce et à cause de ses nombreuses conquêtes féminines. Sa personnalité brillante cultivait de nombreux talents, la poésie, la musique et enfin la peinture, qu'il avait étudiée, selon Leonard Abbott, à Paris chez Bouguereau et Whistler. « La première fois que je rencontrai Ferdinand Earle ce fut au Normandie-by-the-Sea. Il venait de peindre au clair de lune. Il tenait encore sa palette à la main et me montra, avec fierté, un exquis petit tableau qu'il venait de finir<sup>4</sup> » raconte le penseur politique, qui initia d'ailleurs le peintre à la pensée socialiste.

En 1930, Earle s'installa à Ascain, près de Biarritz, dans le pays Basque, et il y fit construire une maison sur le modèle des pueblo mexicains de Santa-Fe. Son plan en forme de revolver et ses curieuses tours semblables à des minarets la firent baptiser « maison du fou » par les habitants de la région. De nombreuses personnalités y furent reçues, à l'exemple de Charlie Chaplin, Josephine Baker et Le Corbusier. Cette vue nocturne de la côte, réalisée lors de l'été 1932 alors que Ferdinand Earle séjournait à Ascain, qui se trouve plus dans les terres, est probablement une vue de Saint-Jean-de-Luz, station balnéaire alors très à la mode. Elle prouve qu'en dépit de la rareté de ses œuvres sur le marché, Earle continua toute sa vie à peindre avec talent et sensibilité, pour lui-même et peut-être pour ses amis, en marge de sa carrière de peintre de décors de cinéma.





FERDINAND EARLE  
ASCAIN 1932







DESSINS

DRAWINGS



## 13 GUILIO CLOVIO

Grizane, Croatie 1498 – Rome 1578

*Tête idéale, profil de femme*

Pierre noire

Inscrit *Don Giulio miniatore* au verso

272 x 212 mm (10 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 8 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.)

La vie de cet artiste, en son temps des plus considérés, fut riche en rencontres et péripéties. Elle nous est principalement rapportée par le célèbre biographe florentin Giorgio Vasari, qui nous apprend qu'après sa formation auprès de Girolamo dai Libri<sup>1</sup>, le miniaturiste fut employé par les cardinaux Grimani, puis plus brièvement par le cardinal Campeggi. Il travailla ensuite chez Alexandre Farnèse, au grand dépit de Cosme Ier de Médicis qui n'eut de cesse d'essayer de se l'attacher, sans succès<sup>2</sup>. Basé principalement à Rome, dans le palais des Farnèse, Clovio voyagea en Hongrie, à Mantoue, à Venise et à Florence. Il fut très proche de Giorgio Vasari et de Francesco Salviati. C'est chez lui que le premier aurait eu l'idée de ses célèbres *Vite* d'artistes tandis qu'au second il obtint la décoration de la chapelle du palais San Giorgio. Mais il fut aussi l'ami de Pieter Bruegel et de Dürer, deux artistes dont il possédait des œuvres. L'artiste et écrivain portugais Francisco de Hollanda, qu'il avait rencontré à Rome, lui accordait sans hésitation « la palme sur tous les enlumineurs d'Europe<sup>3</sup> ». On le sait lié aux artistes génois Luca Cambiaso et Giovanni Battista Castello. Enfin, il joua un rôle prédominant dans la carrière du jeune Greco qu'il recommanda aux Farnèse lors de sa venue à Rome en 1570. Pour le remercier, le jeune artiste réalisa son portrait, le représentant avec son œuvre la plus célèbre, le livre d'heures réalisé en 1546 pour le cardinal Farnèse, aujourd'hui conservé au musée national de Capodimonte à Naples.

Son œuvre porte les marques de ces multiples rencontres : son style, participant de ce mouvement amplement diffusé qu'est la *maniera*, s'enrichit alternativement de toutes ces influences. Il est alors toujours essentiel, comme l'exprimait déjà Catherine Goguel en 1988, puis à nouveau devant ce dessin, d'observer une certaine prudence dans l'établissement d'un corpus graphique<sup>4</sup>. Il faut admettre que l'on connaît peu de feuilles exactement comparables à la nôtre en terme de style graphique. L'écriture est ici plus large

que celle de la plupart des dessins qui lui sont donnés avec certitude. *Le Christ mort soutenu par saint Jean et pleuré par les Saintes Femmes*, conservé au Louvre (inv. 2819), est l'un des seuls à présenter ce réseau de fines hachures courbes et souples inspirées par le graphisme du Parmesan.

Pourtant notre feuille peut être raisonnablement rapprochée du corpus de Clovio en vertu de plusieurs éléments d'importance. Tout d'abord l'inscription *don Giulio miniatore* écrite par une main ancienne évoque une familiarité certaine avec l'artiste. En effet, c'est ainsi que ses amis s'adressent à lui ou le désignent entre eux. Ainsi Don Miniato Pitti dans une lettre adressée à Giorgio Vasari du 11 novembre 1543<sup>5</sup> : « Dite a don Giulio miniatore che e' vitupera la corte ... » Ou encore des lettres de ses amis de l'Accademia dello Sdegno, le poète Molza<sup>6</sup> ou Trifone Benci qui mentionne « l'unico don Giulio miniatore<sup>7</sup> ».

Ensuite, par son sujet, cette tête idéale se rapproche des modèles du genre par Michel-Ange que Clovio, comme d'autres, copia et imita souvent. Mais par son style physique, elle s'inspire plutôt des vierges de Salviati et de celles, courbes et graciles, du Parmesan, deux artistes que l'on sait influents dans le parcours du miniaturiste. Son testament précise d'ailleurs qu'il possédait plusieurs dessins du Parmesan<sup>8</sup>. De plus, ce profil de femme est récurrent dans ses miniatures : parmi de nombreux exemples, on peut citer la Madeleine aux pieds du Christ dans la *Lamentation* ou la femme assise sur la droite dans la *Mort de Didon* des *Stanze di Eurialo d'Ascoli*. Enfin, l'inventaire de Fulvio Orsini révèle que le bibliothécaire possédait deux têtes « di maniera » au *lapis nero* par Giulio Clovio, ainsi que d'autres portraits toujours au *lapis nero*, c'est-à-dire au graphite. Ces dessins, considérés comme très précieux, étaient encadrés d'ébène ou de noyer. Tous ces arguments permettent donc de proposer de rendre la feuille à Clovio.







# 14 PIERO DI GIOVANNI BONACCORSI, DIT PERINO DEL VAGA

Florence 1501 – Rome 1547

## *La Multiplication des pains*

Pierre noire, plume et encre brune

Inscrit *quarto* en bas au centre

215 x 215 mm (8 1/2 x 8 1/2 in.)

### PROVENANCE

Sotheby's, New York, 23 janvier 2008, lot 126 ;  
collection privée, Londres.

### BIBLIOGRAPHIE

John A. Gere, *Drawings by Raphael and his Circle from British and North American Collections*, catalogue d'exposition, New York, The Pierpont Morgan Library, 1987, p. 247-8, sous le n° 76, fig. 76c ; Elena Parma, *Perino del Vaga, tra Raffaello e Michelangelo*, Milan 2001, p. 267.

Ce beau dessin circulaire représente la première multiplication des pains, celle qui a lieu après la mort de Jean-Baptiste. Une foule de plusieurs milliers d'hommes s'est rassemblée autour de Jésus qui guérit des malades et il n'y a plus rien à offrir pour le repas. Le Christ transforme le peu de pains et poissons restant en plusieurs milliers. Les quatre évangélistes racontent ce premier miracle



(Fig. 1) Perino del Vaga, *La Multiplication des pains*, New York, Pierpont Morgan Library

mais seuls Matthieu et Marc mentionnent le second qui intervient plus tard. Les deux récits se différencient par le nombre de pains et de poissons : cinq pains et deux poissons dans le premier cas, sept pains et trois poissons dans le second.

Le dessin appartient à une série de dessins de Perino del Vaga, préparatoires à des plaques de cristal représentant divers épisodes de la vie du Christ, commandées par le cardinal Alexandre Farnèse et réalisées par Giovanni Desiderio Bernardi (1496 – 1553). Une première série de plaques, destinées à orner deux chandeliers d'argent, est réalisée en 1539 et dans le court passage qu'il consacre à Bernardi, Giorgio Vasari en détaille les sujets: « nel primo è il Centurione che prega Cristo che sani il figliolo; nel secondo la Probatica Piscina; nel terzo la Trasfigurazione in sul monte Tabor, nel quarto è il miracolo dei cinque pani e due pesci; nel quinto quando cacciò i venditori dal tempio e nell'ultimo la Resurrezione di Lazzaro, che tutti furono rarissimi<sup>1</sup>. » En 1547, une seconde série représente d'autres épisodes de la vie du Christ, énumérés eux aussi par Vasari : la Nativité, le Christ dans le jardin des Oliviers, la capture du Christ, la Présentation à Anne, Hérode et Pilate, la Flagellation, le Couronnement d'épines, le Portement de croix, la Crucifixion, la Résurrection. Ces deux commandes atteignent donc un total de seize plaques de cristal qui furent pas la suite dispersées.

En effet, douze de ces tondi de cristal semblent avoir été retirés des chandeliers pour être montés sur une autre paire de candélabres offerte par le cardinal Farnèse en 1581 à la basilique vaticane et conservée dans le Trésor de Saint-Pierre<sup>2</sup>. Deux des tondi ont quant à eux été remontés sur un coffret d'argent aujourd'hui au musée de Copenhague. Les candélabres et le coffret ont été complétés chacun par deux autres plaques venant de séries extérieures à celles de 1539 et 1547. Une autre









(Fig. 2) Perino del Vaga, *La Piscine probatique*, New York, Pierpont Morgan Library

des seize plaques, celle de la Nativité, a été localisée en Angleterre dans la collection Rushford. Seule celle de *La Multiplication des pains*, pour laquelle notre dessin est précisément préparatoire, demeure introuvable.

Les six sujets de la première série correspondent en outre à ceux qui ont été traités à fresque par Perino del Vaga dans la chapelle Massimi de la Trinité des Monts aujourd'hui détruite. Un fragment de ces fresques,

provenant de *La Résurrection de Lazare*, est conservé au Victoria and Albert Museum de Londres. Vasari rapporte que ces fresques furent très admirées par le cardinal Farnèse qui a donc pu demander à Perino del Vaga d'en reprendre les compositions pour ses projets de plaques.

Quelques dessins préparatoires à ces plaques de cristal ont été retrouvés : *La Résurrection de Lazare* au musée du Louvre<sup>3</sup>, *La Multiplication des pains* (fig. 1) et *La Piscine probatique* (fig. 2) de la Pierpont Morgan Library<sup>4</sup>, *L'Expulsion des marchands du temple*, (Nationalmuseum, Stockholm) et *La guérison du fils du centurion* (Galerie Nationale, Prague). L'étude de ces dessins révèle deux manières graphiques. L'une au simple trait, qui pourrait correspondre aux étapes initiales du projet ; c'est le cas de notre dessin, de celui de Prague, de Stockholm et de *La Piscine probatique* à la Pierpont Morgan Library. L'autre manière, plus finie, utilisant le lavis d'encre brune et des rehauts de gouache blanche, serait utilisée pour l'étape finale du projet. *La Multiplication des pains* de la Pierpont Morgan Library serait donc l'étape suivant notre dessin. Cependant, l'inverse semble aussi logique : le dessin plus fini pourrait être celui présenté au commanditaire tandis que le dessin au trait semble mieux correspondre à l'outil de travail donné au graveur par l'artiste, puisqu'il ne garde que l'essentiel du dessin. Une coïncidence est intrigante : parmi les dessins au trait, le nôtre, celui de Stockholm et celui de Prague portent une numérotation qui correspond à l'énumération de Vasari.







## 15 SIMONE PETERZANO

Bergame 1535 – Milan 1599

### *Etude de tête*

Pierre noire, craie blanche sur papier gris-bleu  
300 x 192 mm (11 3/4 x 7 1/2 in.)

Célèbre pour avoir été le premier maître de Caravage, Peterzano reste toujours moins connu pour son œuvre propre, malgré une bibliographie de plus en plus fournie. Dans son ouvrage *Idea del Tempio della pittura*, son contemporain et théoricien Giovanni Paolo Lomazzo le place au même rang que Tintoret, Palma, Pordenone, les Bassano et Barocci<sup>1</sup>. En 1719, sans être aussi élogieux, Pellegrino Antonio Orlandi le décrit ainsi dans son *Abecedario Pittorico* : « Simone Peterzano Veneziano scolaro di Tiziano fu vago, leggiadro ed espressivo nelle opere sue, come nell' Assunta di Maria Vergine dipinta in Milano nella Chiesa di Brera, e in altri luoghi<sup>2</sup>. »

La controverse sur les origines du peintre est aujourd'hui résolue : Gianmaria Pietrò a montré que Peterzano est né d'un père bergamasque installé à Venise dès 1541<sup>3</sup>. Ceci explique pourquoi il revendique des origines tantôt bergamasques, comme sur le contrat passé avec la Fabbricceria de l'église Santa Maria presso San Celso<sup>4</sup>, tantôt vénitiennes, comme sur son autoportrait où il signe : « Simon Peterzanus Venetus Titiani Alumnus. » L'apprentissage auprès de Titien est confirmé par Giovanni Paolo Lomazzo qui le définit comme « Venetiano, pratico e dilettevole pittore, discepolo di Titiano<sup>5</sup>. » Il est difficile de savoir avec exactitude à quel moment Peterzano part à Milan, probablement après le milieu des années 1560. Très vite après son arrivée, il travaille déjà aux fresques de l'un des édifices les plus importants de Milan, San Maurizio al monastero Maggiore, et s'installe définitivement à Milan. Il produit ensuite deux grandes toiles pour l'église San Barnaba et prend son premier assistant en 1575 pour faire face à l'afflux de commandes. En 1577, il est chargé de peindre les orgues de Santa Maria presso San Celso, œuvres qui furent citées dans tous les guides de la ville

jusqu'à celui de 1776 par Francesco Bartoli<sup>6</sup>, mais qui sont aujourd'hui perdues. Enfin, l'année suivante, Peterzano reçoit la commande la plus importante de sa carrière, la décoration du chœur de la Certosa di Garegnano : le Christ en croix au centre entourée de la Vierge et de Saint Jean l'Évangéliste. Il réalise aussi à fresque les huit prophètes, les huit sibylles, les Évangélistes et les anges avec les symboles de la passion qui entourent le père éternel dans l'*oculo* de la voûte, ainsi que les parois du presbytère avec deux grandes scènes représentant l'Adoration des mages et celle des bergers. C'est encore lui qui a peint les toiles de l'abside représentant *La Résurrection*, *La Vierge à l'enfant et les saints Ugo, Ambroise, Jean Baptiste et Bruno*, et *L'Ascension* qui sont mentionnées dans le contrat.

Notre dessin rappelle clairement certaines feuilles du fonds Peterzano du Castello Sforzesco. La manière graphique est héritée des dessinateurs vénitiens, l'usage du papier bleu et le mélange de pierre noire et de craie blanche rappelant Tintoret, Titien et Paris Bordone. Mais la physionomie bien définie, l'ovale régulier du visage et l'expression des sourcils évoquent plutôt les solutions post-maniéristes lombardes, telles qu'on les trouve chez des artistes comme Aurelio Luini ou les Campi. L'influence de la Contre-Réforme et des préceptes de Carlo Borromeo est perceptible dans l'expressivité particulière du visage. Bien qu'on ne puisse le lier directement à un visage en particulier dans l'œuvre peinte de Peterzano, on peut le rapprocher d'un visage d'homme, incliné de la même manière vers la gauche et avec une expression similaire, dans le *Miracle de la mule* (église de Sant'Angelo) ainsi qu'à l'un des anges qui encadrent la *Crucifixion* de la chartreuse de Garegnano.







# 16 ANNIBALE CARRACCI

Bologne 1550 – Rome 1609

## *Paysage de rivière aux joueurs de boules*

Plume et encre brune

101 x 268 mm (4 x 7 <sup>9</sup>/<sub>16</sub> in.)

### PROVENANCE

W. Major (Lugt 2799), Londres ; P & D Colnaghi, Londres 1949 ; Christie's, New York, 10 janvier 1990, lot 44 (comme Domenichino) ; Jak Katalan ; sa vente chez Sotheby's Londres, 10 juillet 2002, lot 60.

### EXPOSITION

Poughkeepsie, The Francis Lehman Loeb Art Center, Vassar College, *The Katalan Collection of Italian Drawings*, 1995-96 n° 34 ; Washington, National Gallery of Art, *The Drawings of Annibale Carracci*, 1999-2000, n° 71.

### BIBLIOGRAPHIE

*Original drawings and Sketches by the Old Masters... formed by the late Mr. Williams Major*, London 1875, n° 339 (comme de Domenichino) ; Babette Bohn, rapport de l'exposition de Washington, 1999-2000, *Art on Paper*, IV, n° 3 (2000), p. 65, fig. 2 ; Daniele Benati dans Marcello Aldega and Margot Gordon, *Bolognese Drawings, XVI-XIX centuries*, catalogue d'exposition, New York et Rome, 2001, p. 38, sous le n° 11.

Parmi les apports de la révolution naturaliste initiée par Lodovico, Annibale et Agostino Carracci à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle peuvent être comptés le sens du paysage et l'importance du dessin, en particulier l'indépendance de ce dernier par rapport à la peinture. Ces deux innovations des Carracci se complètent d'ailleurs l'une l'autre : l'indépendance du dessin favorise l'émergence d'un dessin de paysage libre et spontané, issu du désir des peintres de nourrir leur capacité à observer le réel et le paysage offre un champ nouveau de motifs et de stimulations propres à enrichir l'activité graphique. Cette préoccupation nouvelle s'observe très tôt dans la carrière des Carracci, particulièrement chez Annibale ; leurs œuvres graphiques sont frappantes de réalisme, non seulement dans la représentation du nu et de l'anatomie humaine, mais encore dans le dessin de paysage et de scènes du quotidien. Le paysage tel que le conçoit Annibale est en effet toujours animé par de détails pittoresques et facétieux ou des petites scènes de

la vie quotidienne, comme ici les joueurs de boules. Ce sens de l'observation de la réalité, aiguë par la pratique régulière du dessin, passera aux élèves des Carracci parmi lesquels Domenichino, Guido Reni, Francesco Albani etc, chacun suivant sa propre tendance.

Ce *Paysage de rivière aux joueurs de boules* était d'ailleurs autrefois attribué à Domenichino, avant d'être rendu à Annibale Carracci par Ann Sutherland Harris dans le catalogue de l'exposition de 1995-96 de Poughkeepsie. L'attribution continue à faire l'unanimité. Les ressemblances avec d'autres paysages d'Annibale sont en effet frappantes. On retrouve par exemple dans *Bacchus et Silène* (Francfort, Stadelsches Kunstinstitut, inv. n° 462) les longs traits horizontaux qui déterminent les plans, les rapides hachures qui remplissent efficacement les arbres, la même façon de traiter les petites irrégularités du sol. La montagne dans le lointain est un lieu commun pour l'artiste, abondamment réemployé par ses élèves. Dans le dessin du British Museum, *Paysage avec soleil levant* (inv. 1972-7-22-13), on observe des « vallons ombrés par des hachures parallèles qui promènent le regard parmi les plans s'entrecroisant<sup>1</sup> », tout à fait comme dans ce dessin. Dans le catalogue de l'exposition de Washington, Carel van Tuyl le compare avec deux autres feuilles d'Annibale au Louvre : un paysage fragmentaire (inv. 7869) et un projet préparatoire pour *Mercur tendant la lyre à Apollon* (inv. 7178). La schématisation, parfois extrême mais toujours élégante, des silhouettes de l'arrière-plan est également très caractéristique de sa manière de faire ; souvent réduites à un cercle posé sur une forme triangulaire, elles restent gracieuses et vivantes. Il en va de même des nuées d'oiseaux rapidement esquissés, qui traversent le ciel de la plupart de ses paysages. La plupart des paysages dessinés par Annibale sont indépendants de ses peintures mais Ann Sutherland Harris a observé que celui-ci présente quelques similitudes avec la partie basse droite de la fresque *Pan et Diane* sur le plafond de la galerie Farnèse. Elle a daté le dessin autour de 1598-99.







# 17 FEDERICO ZUCCARO

Sant'Angelo in Vado, vers 1540-41 – Ancône 1609

*Etude pour l'abside de Santa Maria Annunziata, Rome*

Sanguine et pierre noire

Inscrit *Federico Zuccherò* en bas à gauche

282 x 234 mm (11 1/8 x 9 1/4 in.)

## PROVENANCE

Sir Thomas Lawrence (Lugt 2445); Samuel Woodburn; Vente Christie's, Londres, 4 juin 1860; Sir Thomas Philipps; Mrs Fenwick; T. Fitzroy Fenwick; Dr. A.S.W. Rosenbach; The Philips H. et A.S.W. Rosenbach Foundation, Philadelphia ; collection privée.

## BIBLIOGRAPHIE

John A. Gere, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, 1969, n° 51; John A. Gere, *The Lawrence-Philip-Rosenbach Zuccaro Album, Master Drawings*, vol. VIII, n° 2, 1970, p. 128, n° 10, pl. 4 et 5.

Cette étude, dont la technique allie avec délicatesse pierre noire et sanguine, est préparatoire pour la partie supérieure d'une Annonciation commandée à Federico Zuccaro en 1566 pour l'église jésuite de Santa Maria Annunziata à Rome. L'église fut détruite en 1626 mais la composition est connue grâce à une gravure exécutée par Cornelis Cort en 1571<sup>1</sup>.

Une autre étude pour la partie supérieure de cette composition, incisée, mise au carreau et plus proche de la gravure, est conservée à la National Gallery of Art de Washington<sup>2</sup>. Le British Museum de Londres conserve quant à lui une étude pour le groupe de David, Isaïe et Moïse, assis au premier plan à gauche de la composition<sup>3</sup>. Ce dessin a appartenu à Richardson, qui tenait la composition de Zuccaro – qu'il ne connaissait que par la gravure de Cort – pour le parfait exemple du sublime en peinture. Dans un passage où il met en compétition le sublime en littérature et le sublime en peinture, le collectionneur et théoricien cite deux exemples : un de

ses dessins de Rembrandt, qui représente un homme sur son lit de mort, et *L'Annonciation* de Federico Zuccaro : « He has made an Annunciation, so as to give such an idea as we ought to have of that amazing event. The Angel, and Virgin, have nothing particularly remarkable; but above is God the Father and the Holy Dove with a vast heaven were are innumerable angels adoring, rejoicing etc. On each side sit the Prophets with cartells on which are written their Predictions of the miraculous incarnation of the son of God; to all which are added little emblems relating to the Blessed Virgin. » Chez Richardson, pour être sublime, l'œuvre doit représenter un sujet propice à l'élévation de la pensée, et le faire avec « the utmost art and the greatest simplicity<sup>4</sup> ».

Bien que ces considérations nous échappent un peu aujourd'hui, elles révèlent le goût des collectionneurs anglais pour Taddeo et Federico Zuccaro ; notre feuille appartenait d'ailleurs au célèbre peintre et collectionneur anglais Sir Thomas Lawrence.

La technique qui allie pierre noire et sanguine est très en vogue à Rome et Florence, à l'époque de Federico Zuccaro. Elle fut certainement mise à la mode par lui puis par le cavalier d'Arpin. Les florentins Cristofano Allori, Carlo Dolci, Santi di Tito, Matteo Rosselli etc l'adoptèrent, particulièrement pour les portraits. Elle fut pratiquée et exportée à Prague par Josef Heintz et on la retrouve encore plus tard chez Pierre Brébiette. Cette technique minutieuse permet d'obtenir de beaux effets par les hachures croisées, notamment pour les portraits, et se prête particulièrement à l'esthétique maniériste de tous ces artistes, qui ont en commun un passage à Rome et une pratique courtisane et précieuse de la peinture.







## 18 GIUSEPPE CESARI, DIT IL CAVALIER D'ARPINO

Rome ou Arpino 1568 – Rome 1640

*Un homme assis, vu de dos*

Pierre noire, sanguine, filigrane écusson

Inscrit *Caval, Arpino* en bas à gauche

402 x 272 mm (15 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 10 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

« Giuseppe Cesari, appelé aussi le chevalier d'Arpino, eut un nom aussi célèbre parmi les peintres, que celui du Marino le fut parmi les poètes » écrivait en 1824 l'abbé Lanzi, qui continue ainsi : « le goût du siècle, déjà corrompu, courait après l'erreur, pourvu qu'elle fut brillante<sup>1</sup> ». Lanzi reprend ici l'idée, déjà exprimée par Bellori, de la corruption qui entache la peinture romaine à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècles, et dont Cesari d'Arpino apparut alors comme l'un des plus actifs propagateurs, par opposition aux révolutions naturalistes de Caravage et Annibale Carracci. Ainsi, pour Bellori, Cesari est « sujet à la fantaisie » et « ne regarde point le naturel, suivant la liberté de l'instinct »<sup>2</sup>. Ses compositions précieuses et raffinées, aux couleurs acidulées et aux expressions étranges apparurent démodées aux générations qui le suivirent. Mais dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ses tableaux et ses dessins furent avidement recherchés par les meilleurs collectionneurs. Il est intéressant de noter qu'à propos d'une étude de femme à la pierre noire et à la sanguine passée en vente chez Paillet le 15 décembre 1777, le catalogue précisait : « Ce dessin plein de grâces et d'un contour pur, était fort estimé de M. Boucher, qui le voyait souvent chez M. de Gouvernet, où il a été vendu. »

Formé à Rome, Cesari s'imprègne des fresques de Raphael, de Michel Ange et de tout ce que la Cité Eternelle peut alors offrir comme exemple inspirant. Sa carrière est presque exclusivement romaine : protégé par les papes Grégoire XIII puis Clément VIII, il devient l'un des peintres les plus en vue et décore tout au long de sa carrière une multitude d'églises et de palais romains, parmi lesquels on peut citer l'église de la Trinité des Monts, Saint Athanase des Grecs, San Lorenzo in Damaso, Saint Louis des Français, Santa Maria in Via,

Santa Maria in Traspontina, le transept de Saint Jean de Latran ou encore le Palais des Conservateurs, le palais du Belvédère etc. A Naples, il commence le décor de la voûte du chœur de la Certosa di San Martino en 1589, terminée par son frère Bernardino ; lors d'un second voyage entre 1596 et 1597, c'est le plafond de la sacristie qu'il décore. Cesari forma et reçut dans son atelier de nombreux artistes romains, parmi lesquels le plus célèbre est le Caravage, auquel « il confia le soin de peindre les fleurs et les fruits, qu'il imita si bien qu'ils atteignirent grâce à lui, la beauté supérieure »<sup>3</sup>.

Nommé Cavaliere di Cristo en 1599 et décoré de l'ordre de Saint-Michel par Louis XIII en 1630, il est extrêmement apprécié pendant la plus grande partie de sa carrière. Cependant, il connaît des déboires dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle : Scipion Borghese, neveu de Paul V le fait emprisonner et réussit à lui confisquer sa collection de tableaux pour des motifs fallacieux de détention d'armes. Dans les tableaux des dernières années, les visages et les expressions se figent et la touche se rigidifie, ce qui a souvent été imputé à la trop grande participation de l'atelier dans les commandes obtenues par l'artiste vieillissant. Mais on peut aussi déceler dans ces œuvres tardives un sens décoratif particulier, hiératique et synthétique, fruit d'une maturation esthétique personnelle.

Peu de commentateurs de l'époque évoquent son activité graphique, pourtant intense, mais tous le présentent comme un dessinateur précoce, allant même comme Van Mander jusqu'à raconter qu'enfant il dessinait avec les charbons du poêle. Les travaux d'Herwarth Röttgen et plus récemment de Marco Bolzoni ont mieux révélé son immense talent de dessinateur.





Gual. Anipin



Cette superbe étude d'homme dépasse le genre de l'académie en ce qu'elle démontre la cohabitation chez l'artiste de deux tendances esthétiques en général considérées comme inconciliables. En premier lieu, l'étude se raccroche très bien à la formation maniériste de l'artiste, qui favorise une vision analytique du corps humain, conçu par parties plutôt que comme un tout. Sa technique hachurée si typique traduit généralement cette conception à la perfection ; minutieuse et raffinée, elle donne à l'image dans sa globalité une préciosité un peu artificielle. L'usage de la référence aux grands maîtres de la Renaissance, ici aux *ignudi* de Michel-Ange, est par ailleurs lui aussi caractéristique du maniérisme. Quant à l'alliance de la pierre noire et de la sanguine, c'est une pratique en vigueur dans le milieu artistique romano-florentin autour de Federico Zuccaro. Cesari en fait un fréquent usage pour les portraits et les études de composition mais rarement pour les académies.

Si la feuille se rattache donc à la culture maniériste de l'artiste, on y perçoit tout de même l'influence d'un naturalisme qui gagne du terrain à Rome et ailleurs. Toutefois, c'est plus par Pierre Paul Rubens, en Italie de 1600 à 1608, que le Cavalier d'Arpin semble être ici influencé que par Caravage ou par les Carrache. Rubens a d'ailleurs lui aussi produit de nombreuses études, d'après Michel-Ange, à la pierre noire et à la sanguine (Louvre INV. 20227 à 20233). Notre étude est extrêmement dynamique : le modèle semble s'être juste tourné vers l'arrière et ses cheveux, traités à la pierre noire, donnent l'impression de bouger encore. Le modelage de l'anatomie est plus fondu et plus synthétique que dans la plupart de ses académies. Les ombres, derrière le modèle et sur son corps, expriment une recherche de réalisme inhabituelle pour l'artiste. Si Cesari n'a pas par la suite étendu à sa peinture la leçon du maître anversois, cette étude montre de façon flagrante qu'il est loin d'y être resté insensible.

Nous remercions pour son aide Marco Simone Bolzoni, qui confirme l'attribution du dessin et le date autour de 1610.









## 19 KAREL SKRETA

Prague 1610 – 1674

### *La vision d'un saint évêque*

Pierre noire, rehauts de blanc, cintré dans la partie supérieure

Inscrit *Fran° di Maria* sur le montage ancien

283 x 180 mm (11 1/8 x 7 1/16 in.)

Autrefois attribué à Francesco di Maria en vertu de l'inscription ancienne portée sur le montage d'origine, ce dessin est resté anonyme pendant de nombreuses années. L'inscription faisait référence à un nom suffisamment peu connu pour que l'on soit tenté de s'y fier. Cependant nous n'avons pu nous résoudre à attribuer ce dessin à Francesco di Maria et l'avons gardé, malgré sa tendance classicisante, comme école napolitaine jusqu'à ce que nous le mettions en rapport avec quelques feuilles tardives de l'artiste pragois Karel Skreta, rare sur le marché et toujours assez mal connu malgré une grande exposition monographique en 2010 à la Galerie Nationale de Prague. La comparaison de ces feuilles avec la nôtre s'avère très convaincante.

Le style de Skreta a beaucoup évolué durant sa longue formation. De Prague, où il avait peut-être étudié avec Aegidius Sadeler, il se rendit en Italie, puis en Saxe, avant retourner dans sa ville natale où l'attendait une belle carrière. Considéré comme le père de la peinture baroque en Bohême, Skreta a puisé à de nombreuses sources, parfois plus classicisantes qu'on ne pourrait le penser. Partant d'un graphisme maniériste un peu griffu qui rappelle celui de Rottenhammer, Lucas Kilian ou Hans von Achen, il a progressivement absorbé différentes influences. Bien que son dessin soit relativement homogène, quelques feuilles montrent qu'il s'approprie parfois le style d'autres artistes ou d'autres écoles avec une facilité déconcertante. Ainsi, un dessin du Prado de Madrid, inspiré par la *Crucifixion* de Tintoret et portant une inscription *Screta*, lui est attribué dans le catalogue de 2010, bien qu'il rappelle à tous points de vue l'œuvre graphique de Palma Giovane<sup>1</sup>. Sa *Pieta* (Kutna Hora, église de St Jacques) montre l'influence – on pourrait même parler de plagiat – d'Annibal Carrache. Il en va de même de sa *Conversion de Saint Paul* (Olomouc, Musée archidiocésain, inv. 1783) qui évoque à la fois celle de Ludovico Carracci à San Francesco de Bologne et celle du Caravage à Santa Maria del Popolo à Rome. Il est

d'ailleurs avéré que le peintre faisait pour ses patrons d'excellentes copies d'après les maîtres italiens. Cette connaissance de l'école romano-bolonnaise se reflète dans certains de ses dessins, notamment *Sainte Thérèse et saint Jean de la croix devant le tableau de la Nativité de la montagne blanche* (Prague, Galerie Nationale, Inv. K 1989). « La manière moins vive et l'exécution soignée », « le rythme un peu raide » et « le corps des anges traités de façon nettement classicisante » de ce projet destiné à être gravé par Melchior Küsel<sup>2</sup> sont remarqués par Pavel Preiss<sup>3</sup>. L'auteur souligne aussi la ressemblance de la manière de Skreta avec celle des Carrache et de certains de leurs élèves, Francesco Brizio par exemple, qui font le même usage des rehauts de blanc. Mais on peut encore évoquer Giovanni Baglione que rappellent la préciosité des visages et les rehauts apposés par fines hachures dans *Sainte Catherine d'Alexandrie discutant avec les philosophes païens* (Prague, Galerie Nationale, inv. K 356).

C'est aussi le cas de notre dessin, qui possède toutes les caractéristiques que nous venons d'énumérer. Les visages masculins sont excessivement proches dans ces trois feuilles. L'artiste fait ici usage du blanc de manière encore plus poussée qu'il n'en a l'habitude, probablement pour traduire l'éblouissement provoqué par la lumière divine. Ainsi les silhouettes du fond ne sont presque réalisées qu'avec le blanc. Mais, malgré leur abondance, les rehauts ont une finesse d'apposition qui rappelle celle du dessin de Prague (K356). Associés au lavis brun qui est utilisé pour colorer le fond, ils masquent le dessin sous-jacent à la mine de plomb que l'on perçoit tout de même par endroit, énergique et virevoltant. Nous n'avons pas trouvé de gravure correspondant à ce dessin, mais étant donné son degré de finition et l'usage particulièrement soigné des blancs, il s'agit probablement d'un projet destiné à la gravure par l'un des nombreux graveurs de l'artiste, Philip et Bartholomaüs Kilian, Johan Bartholomaüs Klose, Melchior Küsel etc.







## 20 GIOVANNI BATTISTA BEINASCHI

Fossano 1634/1636 – Naples 1688

### *L'Adoration du veau d'or*

Pierre noire, plume et encre brune rehaussées de blanc sur deux feuilles de papier assemblées  
363 x 582 mm (14 1/4 x 22 7/8 in.)

#### PROVENANCE

Jean-Jacques Semon, Paris

D'origine piémontaise, Giovanni Battista Beinaschi, initié par le peintre de cour Esprit Grandjean, rejoint Rome en 1651 où il entre dans l'atelier du graveur Pietro del Po découvrant l'œuvre des Carrache et des grands Bolognais. À partir de 1664, il quitte Rome pour Naples, où il peint à fresque le décor de l'église San Nicola alla Dogana. Durant ce séjour, il réalise plusieurs cycles décoratifs et s'imprègne des œuvres de Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione et Andrea Vaccaro. De retour à Rome vers 1675, il entreprend des fresques allégoriques dans la chapelle Saint-Barnabé de l'église San Carlo al Corso sous la direction de Giacinto Brandi. En 1680, il s'installe définitivement à Naples où il exécute une de ses œuvres majeures, *Le Paradis*, pour la coupole de la Chiesa dei Santi Apostoli.

Le dessin constitue une priorité dans l'œuvre de cet artiste aux grandes facilités, comme en témoigne le fonds de Düsseldorf<sup>1</sup>. Dans les *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Bernardo De Dominici note la prodigieuse capacité créatrice de Beinaschi, dont les dessins ressemblent à ceux de Giovanni Lanfranco, puis il décrit comment, avec quelques traits de pierre noire rehaussés de touches de blanc, l'artiste dessinait tout ce qui lui passait par la tête<sup>2</sup>. De même, dans *Storia pittorica della Italia*, Luigi Lanzi met en avant sa faculté à représenter les raccourcis<sup>3</sup>.

Le sujet de ce dessin est l'adoration du veau d'or, scène tirée du récit de *L'Exode* (ch. 32) où les Hébreux agenouillés adorent une idole, « le veau d'or », confectionnée par Aaron en l'absence de Moïse parti sur le mont Sinaï. Giovanni Beinaschi choisit de représenter les Israélites regroupés et serrés autour de l'autel dans des positions variées dont les raccourcis savants créent

une véritable dynamique. Témoinnant de l'influence de Lanfranco et du souvenir de Corrège, l'artiste montre sa prédilection pour les formes tourbillonnantes avec l'ample gestuelle des protagonistes et les draperies flottantes. Le mouvement des corps virevoltant autour du veau d'or se trouve également accentué par le jeu subtil de la lumière, matérialisée par de petites touches de craie blanche qui renforcent les audacieux raccourcis et participent à l'élan des personnages. Les contours des silhouettes, marqués d'un trait de pierre noire soutenu, se détachent du fond leur conférant un aspect sculptural. Au premier plan, le déhanché de la femme de dos portant un enfant rappelle la position de la jeune servante tenant un linge dans le tableau de la *Naissance de la Vierge*<sup>4</sup>.

Comme souvent dans son corpus graphique, Beinaschi choisit de travailler sur un grand format, collant deux feuilles de papier ensemble, ce qui accentue l'effet monumental de la scène. Par sa mise en page, ce dessin est à mettre en relation avec les grands tableaux à développement horizontal<sup>5</sup> que l'on date de la fin de la période romaine et du début du second séjour de l'artiste à Naples, entre 1680 et 1685, présentant des compositions peuplées de nombreuses figures placées au premier plan, laissant peu d'espace au décor limité par un fond montagneux et un ciel chargé. La vue d'ensemble « *da sotto in su* » et le cadrage très serré nous laissent penser que cette étude pourrait être préparatoire à une œuvre placée en hauteur – fresque ou tableau –, typique de la grande peinture décorative du baroque tardif à laquelle Beinaschi participa amplement à Rome puis à Naples.

Angélique Franck-Niclot







## 21 FRANÇOIS VERDIER

Paris vers 1651 – 1730

### *Apollon et Daphné*

Sanguine et rehauts de craie blanche, trait d'encadrement à la pierre noire.

Numéroté à l'encre noire 44 en haut à droite

308 x 388 mm (12 1/8 x 15 1/4 in.)

Cette belle feuille peut être sans hésitation rattachée à l'œuvre de François Verdier, un artiste aujourd'hui un peu méprisé à cause de l'abondance de son œuvre graphique et de son dessin souvent systématique. Cependant Verdier a produit quelques très belles feuilles qui se distinguent par leur qualité graphique et leur sens poétique.

Le célèbre sujet d'Apollon et Daphné provient des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre 1, vers 452-567) dont les transformations sont omniprésentes à Versailles, à l'intérieur comme à l'extérieur, en peinture comme en sculpture. La composition équilibrée de cette feuille est d'ailleurs typique de la peinture décorative qui y fut développée par Charles Le Brun et Louis XIV. Elève du premier peintre du roi et membre de sa famille puisqu'il avait épousé une de ses nièces ou cousines, Verdier fit longtemps partie de son atelier. Il travailla dans ses équipes et prit part aux grands travaux de Versailles, à la préparation des cartons de tapisseries pour les Gobelins d'après ses compositions et, entre 1688 et 1698, aux peintures destinées à la décoration intérieure du Trianon de marbre. Toujours mal connu et déprécié malgré les efforts de quelques historiens de l'art, parmi lesquels Antoine Schnapper<sup>1</sup> et Veronika Kaposy<sup>2</sup>, Verdier souffre encore du jugement de Mariette, pour lequel « son génie riche, qui paraissait inépuisable » n'était en fait qu'« un génie d'emprunt<sup>3</sup> ». La disgrâce, puis la mort de Le Brun, eurent pour conséquence la mise à l'écart de Verdier et il ne fut plus sollicité pour les peintures. Il se mit alors à produire quantité de dessins « qu'il alloit chaque

jour vendre [...] sous le manteau<sup>4</sup> », selon Dezallier d'Argenville, ce qui explique pourquoi « personne n'a dessiné tant que lui »<sup>5</sup>.

Ses innombrables feuilles à la pierre noire ou à la sanguine, souvent sur papier bleu, déclinent inlassablement des formes empruntées au répertoire de Le Brun et de ses émules. Ici, par exemple, le dessin peut être comparé avec une composition réalisée vers 1677 par René Antoine Houasse pour l'appartement des bains du château de Versailles (MV 8378 ; INV 8598 ; B 443). Il ne s'agit pas d'une copie : Verdier inverse la composition et la déroule sur un plan plus horizontal que celle de Houasse, qui rentre dans un ovale vertical ; il insère quelques inventions amusantes comme Apollon qui essaie de saisir Daphnée par ses branches et la présence de Cupidon qui contemple son œuvre avec l'air confus d'un enfant qui vient de faire une bêtise. Cependant, la proximité d'atmosphère et de style est grande entre le dessin de Verdier et le tableau de Houasse. Les deux artistes ont d'ailleurs travaillé ensemble et certaines œuvres ont été attribuées à l'un puis à l'autre au gré des découvertes d'archives et de documents.

Le Louvre conserve de nombreuses feuilles dessinées à la sanguine comme la nôtre, qui font toutes preuve d'un sens certain de la monumentalité et de l'équilibre. On peut d'ailleurs citer une *Nymphe nue, debout, regardant vers le ciel* (inv. 33234) qui ressemble beaucoup à notre Daphné mais vue depuis un autre angle et la tête tournée vers l'autre côté.







## 22 GIUSEPPE NICOLA NASINI

Casteldelpiano 1657 – Sienne 1736

*Herminie et les bergers.*

Plume et encre brune sur un tracé préparatoire à la pierre noire, lavis gris, largement rehaussé de blanc

Inscrit *Nasini* en bas à droite et *Giuseppe Nasini* sur le montage

Inscrit 2. *D.L. 25* et *Giuseppi Nasini Siena 1660 Disc. If his Father & Ciro Ferri* à l'arrière du montage

248 x 366 mm (9 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 14 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.)

### PROVENANCE

Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus, Paris (Lugt 2919) ; marque connue sous le nom de « pseudo-Crozat » (Lugt 474) ; collection du duc de Caylus, neveu du Comte ; collection particulière anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle ; collection particulière anglaise ; Colnaghi USA Ltd., New York ; vente anonyme, Sotheby's, New York, 14 janvier 1992, lot 144 ; collection particulière.

### EXPOSITION

New York, Colnaghi, *Old Master Drawings*, 1984, n° 24 .

Originaire de Castel del Piano, ville appartenant au Duché de Toscane mais historiquement très liée à Sienne, Giuseppe Nicola Nasini est issu d'une famille de peintres : son grand-père Giacomo et son père Francesco exerçaient dans la province de Sienne, sous l'influence des peintres de cette ville.

Soutenus par la famille Chigi, pour laquelle ils réalisèrent after 'pour laquelle de menus travaux de portraits et de copies, Giuseppe Nicola et son cousin Tommaso furent envoyés à Rome, à l'Académie de Saint-Luc, à la fin des années 1670. Giuseppe Nicola entra également à l'Académie de dessin, patronnée par les Médicis : il y acquit une manière graphique héritée de Pierre de Cortone, non auprès du maître lui-même mais de son meilleur élève et assistant, Ciro Ferri, directeur de l'académie de 1673 à 1688. Il obtint dans les deux académies de bons résultats et de nombreux prix. Après un bref retour à Sienne en 1685 où il participa avec son frère Antonio à la réalisation de décors à fresques pour la porte Camollia, il effectua, toujours avec son frère et son cousin, un voyage de trois ans à Venise, au cours duquel il réalisa de nombreuses œuvres dont il ne reste malheureusement rien. En 1689, Nasini s'installa à Florence au service du grand duc Côme III, comme

*aiutante di camera* et responsable des collections d'objets d'art médicéennes. De 1690 à 1694, il réalisa une série de quatre toiles, aujourd'hui perdues, sur le thème du Jugement dernier, pour le palais Pitti. A Florence, Nasini travailla à de nombreux tableaux d'églises et décors de palais, pour le palais Medici Ricardi parmi d'autres, où il put étudier les fresques de Luca Giordano et s'en imprégner. Il s'installa à Sienne à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et continua à peindre abondamment avant de déménager à Rome en 1716 où, désormais célèbre, il fut chargé de peindre la grande salle de la chancellerie pontificale et de participer, avec douze autres artistes, aux décors des niches ovales de la nef de la basilique Saint Jean de Latran. L'un des derniers travaux romains de Nasini est la fresque représentant *La Gloire de saint Antoine*, pour l'église des Saints Apôtres, peinte en 1721-1722. Dans les années 1720, Nasini rentra définitivement à Sienne où il dirigea un grand atelier, introduisant la manière baroque de Luca Giordano dans sa ville natale.

Le sujet, à la fois épique et pastoral, est tiré de la *Jérusalem délivrée*. Herminie, éprise du chevalier chrétien Tancredi, est partie à sa recherche, vêtue de l'armure de la guerrière sarrasine Clorinde dont Tancredi est lui-même épris. Confondue avec Clorinde, elle est pourchassée par ses ennemis et se lance dans une fuite effrénée. Troublée par la peur mais aussi par son chagrin d'amour, elle erre dans la forêt avant d'arriver près de quelques cabanes de bergers : « elle se lève, s'avance à pas lents, et voit un vieillard qui tresse à l'ombre des corbeilles. Assis non loin de son troupeau, il écoute chanter trois enfants. » D'abord effrayés à la vue de l'armure et de son épée, les bergers se rassèrent et expliquent à Herminie que leur simplicité les protège de la guerre, « les avides soldats ne [voyant] point dans [leur] pauvreté vile et méprisée un butin qui les attire. »







Ce sujet, dont la portée morale est souvent méconnue, était très apprécié au *seicento* et *settecento*, particulièrement, mais pas exclusivement, par le milieu romano-bolognais. Nasini s'inspire d'ailleurs de la version du sujet par Pierre de Cortone (Galerie Doria Pamphili), empruntant directement le motif d'Herminie qui tend son épée à un jeune enfant.

L'influence de Cortone et de Ferri est également perceptible dans la manière graphique, notamment dans les solides drapés et les larges applications de rehauts de blanc. Elle permet de dater la feuille relativement tôt dans la carrière de l'artiste. Deux oeuvres conservées à l'Académie de Saint-Luc et datant de la fin de son apprentissage, *Le Jugement de Salomon* et *Alexandre le Grand présentant des cadeaux au gouverneur de Suse*, sont en effet tout à fait comparables à la nôtre. On peut encore citer *Abraham renvoyant Hagar et Ismael* (New York, Metropolitan Museum) ou *La Fuite en Egypte* (Londres, British Museum). Les feuilles de cette période de sa carrière sont caractéristiques et très bien identifiées. Celles d'autres époques sont moins bien connues et mériteraient d'être plus étudiées. Les grands fonds de dessins de Nasini sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque municipale de Sienne et aux Offices de Florence.



taille réelle/actual size







## 23 BARBARA REGINA DIETZSCH

Nuremberg 1706 – 1783

*Tulipe avec insecte et papillon ; Rose trémière avec papillon et chenille*

Aquarelle et gouache sur vélin, bordé d'or  
290 x 210 mm (11 <sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 8 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.), une paire

Barbara Regina Dietzsch appartient à une famille de peintres de fleurs et d'animaux installés à Nuremberg. Son père Jacob Israel (1681-1754), son frère Johann Christoph (1710-1769) et sa sœur Margaretha Barbara (1716-1795) étaient comme elle employés par la cour de Nuremberg comme peintres botanistes, une branche de la peinture et du dessin alors considérée comme essentielle à la science et encouragée par de nombreux médecins et scientifiques. Nuremberg était avec Londres l'un des centres les plus importants pour la botanique et pour la production d'ouvrages d'histoire naturelle et les Dietzsch comptaient parmi les artistes les plus réputés dans ce domaine. Barbara Regina et sa sœur travaillèrent parfois, comme beaucoup d'artistes femmes, à produire des illustrations destinées à être gravées. L'exemple le plus fameux de ce type d'activité peut être trouvé dans l'illustration de l'ouvrage écrit par leur ami Georg Wolfgang Knorr, *Délices physiques choisis ou choix de tout ce que les trois règnes de la nature renferment de plus digne des recherches d'un amateur curieux, pour en former un cabinet de curiositez naturelles*, qui restitue le cabinet du docteur Christoph Jakob Trew (1695-1760), auquel Barbara Regina et son frère Johann Christoph participèrent, parmi d'autres artistes, avec quelques illustrations de coquillages et autres curiosités. Rapidement, les gouaches ou peintures de fleurs et d'insectes quittèrent le strict domaine de la science et furent recherchées par les collectionneurs.

Les gouaches de Barbara et de sa sœur furent particulièrement appréciées : elles savent mettre en

valeur la beauté de la plante et de l'insecte sans sacrifier à la précision scientifique. Les fleurs sont peintes avec la plus grande exactitude et les insectes représentés sont ceux qui sont attirés par la plante en question ou dont les larves se nourrissent. Ainsi, sur notre *Rose trémière*, le papillon est représenté avec sa chenille. Le fond noir permet de concentrer le regard sur la plante et donc de favoriser son étude afin d'en approfondir la connaissance. Mais il produit aussi l'effet d'un écrin de velours sombre autour d'un bijou et donne aux plantes l'aspect de bijoux précieux et extraordinaires. Les gouaches de la famille Dietzsche, simples dans leur mise en page et exécutées avec le plus grand soin, sont d'un raffinement extrême. Il est difficile de distinguer les différentes mains, notamment celle de Barbara Regina de celle de sa sœur Margaretha Barbara. Toutes deux étaient capables de peindre fleurs, fruits, légumes, insectes avec la même précision. On se base, en l'absence de signature, sur la qualité d'exécution, celle de Barbara Regina étant légèrement supérieure, mais la réalité pourrait s'avérer plus compliquée. La qualité d'exécution peut en effet dépendre également de l'époque de la réalisation et de la destination de l'œuvre.

La résidence Grüner de Nuremberg conserve une centaine de gouaches de Barbara Regina et on trouve 72 de ses œuvres au Morton Arboretum, Illinois. On peut encore en voir au Fitzwilliam Museum de Cambridge et au Hunt Institute for Botanical Documentation, à l'université de Carnegie Mellon, à Pittsburgh.







## 24 FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703 – 1770

### *Portrait de jeune femme coiffée d'un fichu*

Pierre noire, estompe, rehauts de craie blanche sur papier brun

275 x 213 mm (10 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 8 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.)

La vierge de la *Lumière du monde* (musée des Beaux-Arts de Lyon) comme la bergère des *Lavandières* (Metropolitan Museum de New York) portent un voile semblable à celui de la jeune femme dessinée ici, à la pierre noire et craie blanche, par François Boucher. Le visage mutin est typique de l'artiste, ainsi que les grands yeux et le menton bien rond. La joliesse du visage, caractéristique de Boucher, est tempérée par la gravité et la douceur de son expression, qui pourraient suggérer que le dessin est préparatoire à une figure appartenant à une composition religieuse. Cependant, le fichu mal ajusté, négligemment noué derrière la nuque évoque aussi les paysannes tirées des représentations de marchés, de caravanes ou de paysages et gravées en manière de sanguine ou de crayon par Demarteau<sup>1</sup>. Il est donc malaisé de déterminer si la nature de cette représentation de jeune femme est profane ou sacrée.

Comme l'a remarqué Françoise Joulie lors de son examen de l'œuvre, la technique graphique permet de dater le dessin de la maturité de l'artiste : l'usage de papiers de couleur, bleus ou bruns, rehaussés par une craie blanche savamment dispensée, permet à Boucher d'entrer dans un rapport d'émulation avec la technique de la gravure en manière de pierre noire ou de craie blanche qui se développe à la même époque, parallèlement au commerce des dessins. La craie paraît particulièrement blanche par contraste avec le brun foncé du papier, d'ailleurs encore assombri par l'estompe de la pierre noire. Cet effet de négatif, bien que rare chez Boucher, se retrouve dans certaines œuvres parmi lesquelles *l'Etude d'une marche* (collection Pfeiffer) ou *l'Etude d'une mère et son enfant assis à côté d'une barrière* (Boston, Museum of Fine Art, The Forsyth Wickes collection 65.240). Cette technique très contrastée évoque à l'observateur d'aujourd'hui certains dessins d'artistes bolonais suiveurs des Carrache. Bien que cette école ne soit pas la source d'inspiration habituelle de notre peintre, on peut observer qu'il possédait justement plusieurs dessins de Cavedone ou des Carrache. A moins qu'il ne se soit inspiré de ceux du romain Giovanni Angelo Canini (lui-même élève

du bolonais Domenichino), également présent dans sa collection<sup>2</sup> et qui utilisait lui aussi le blanc avec force.

Peut-être faut-il voir dans cet intérêt soudain pour des techniques contrastées l'influence de son meilleur élève et gendre, Jean-Baptiste Deshayes qui, revenu d'Italie en 1759, avait adopté dans certains de ses dessins, notamment dans ses œuvres dites « ténébreuses », une manière graphique justement tout à fait héritée des artistes bolonais, chargée de lourds rehauts de blanc. La réciprocité d'influence entre l'élève et le maître à la fin des années 1760 a été soulignée par Alastair Laing, notamment à propos d'une *Etude de Borée*<sup>3</sup>, et peut expliquer ces expérimentations. Ces propositions stylistiques s'adressaient toutefois à un artiste d'une immense culture visuelle qui avait, déjà en 1750, fait brièvement preuve d'intérêt pour l'estompe et les références bolonaises avec son *Etude de tête de vieille femme regardant vers le bas* (Albertina) préparatoire à la *Lumière du monde*.

La douceur un peu conventionnelle de l'image n'enlève rien à la vigueur de la technique graphique, comme toujours très virtuose : à la pierre noire les traits de contours, à l'estompe les ombres, et à la craie blanche la lumière qui modèle et qui forme le volume. Le visage doux et le regard sérieux sont aussi caractéristiques de la maturité de l'artiste.

Cette douceur n'est d'ailleurs pas sans charme et place le dessin parmi ces œuvres qui dévoilent un François Boucher moins leste, comme assagi par l'époque néo-classique qui s'annonce. A la manière des œuvres religieuses de la fin de sa carrière, elle révèle un tempérament plus profond que ne le laissent penser son image de peintre des Grâces et ses grands tableaux de mythologie galante. Mais par-dessus tout, elle prouve, s'il le faut encore, la grande culture graphique de François Boucher et sa virtuosité déconcertante, son aisance à passer d'une technique et d'une référence à l'autre, en gardant toujours un style propre, reconnaissable entre tous.







## 25 JEAN BAPTISTE MARIE PIERRE

Paris 1714 – 1789

### *Nymphe et faunesse*

Pierre noire, estompe, craie blanche sur papier beige

Inscrit *Ptre Cortone* en bas à droite

400 x 465 mm (15 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 18 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

#### PROVENANCE

Charles Molinier, Toulouse (L. 2917)

Le sujet de ce dessin, des ébats amoureux féminins, est particulièrement osé pour Jean Baptiste Marie Pierre qui bien que parfois très suggestif et sensuel, ne dépasse habituellement pas certaines limites. Dans quel contexte replacer un tel dessin dans l'œuvre de ce peintre à la carrière exemplaire ? Professeur à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1748, peintre du duc d'Orléans, premier peintre du Roi en 1770, directeur de l'Académie et directeur de la Manufacture des Gobelins, Pierre est un grand dessinateur. La manière graphique est ici typique de l'artiste : on retrouve dans bon nombre de ses feuilles de semblables beautés charnues aux profils perdus et aux langoureuses mains, autant de caractéristiques qui rendent l'attribution indéniable. Mais au-delà de la question de l'authenticité, il serait intéressant de comprendre le contexte de création d'une telle œuvre.

La technique, comme le type morphologique des femmes, situent le dessin vers la fin des années 1740 et le début des années 1750. La technique graphique est tout à fait comparable avec celle de *L'Aurore*<sup>1</sup>, dessin du Louvre qui peut être mis en rapport avec l'œuvre peinte de 1747 représentant *Tithon et L'Aurore*<sup>2</sup>. Notre nymphe ou ménade arbore la même coiffure en épais rouleaux relevés au-dessus de la nuque. C'est aussi la coiffure du modèle des académies de femme réalisées par Pierre dans les années 1750, qui font toute preuve du même réalisme du point de vue de certaines parties de l'anatomie féminine<sup>3</sup>. Enfin, la composition de notre dessin fait écho à celle de *Jupiter et Antiope*<sup>4</sup> et de son pendant, *Diane et Callisto*, aujourd'hui au musée du Prado, deux œuvres qui représentent Jupiter travesti, cédant à sa concupiscence. Les expressions y sont tout de même un peu moins lascives et l'étreinte moins pressante. Datées du début des années 1750 par Olivier Aaron et Nicolas Lesur, ce sont les œuvres les plus

proches de notre dessin dans le corpus de Pierre. On ignore le contexte de leur création, elles n'apparaissent pas dans les Salons ni dans les inventaires de l'époque. Sans doute étaient-elles destinées à un commanditaire amateur de sujets sensuels. Dans les deux cas, il s'agit d'un travestissement de Jupiter : en femme, Diane, pour séduire la timide Callisto et en une créature mi-homme, mi-bête aux pulsions débridées, le satyre pour abuser d'Antiope. Le premier cas permet l'allusion aux relations érotiques entre femmes ; le deuxième permet de représenter un viol de manière édulcorée<sup>5</sup>.

Notre dessin est extrêmement proche de *Diane et Callisto* par le sujet mais encore par la position des figures féminines qui s'enlacent de la même façon. Il est tentant de penser qu'il trouve son origine dans ce contexte. Fait-il partie du processus d'élaboration des sujets en tant que proposition alternative ? Mais il ne semble pas exister de source textuelle précise d'une telle image, sauf à imaginer qu'il s'agisse des suites débridées d'une bacchanale. Peut-être témoigne-t-il d'un projet plus large sur les amours des divinités de la forêt, les nymphes, Diane, les satyres, les faunesse. L'artiste aurait alors élaboré plusieurs compositions avant de se décider pour les deux transformations de Jupiter, plus simples à traiter en raison de l'existence d'un prétexte mythologique clair.

Mais il peut encore s'agir d'une fantaisie érotique élaborée par la suite, en lien direct ou non avec ces deux œuvres, pour le même commanditaire ou non. Nombreux étaient les amateurs d'œuvres érotiques ou sensuelles ; les livres, la gravure et le dessin que l'on tenait en-dehors des regards dans les bibliothèques et les cabinets se prêtaient particulièrement à ce penchant. Beaucoup de ces œuvres ont été détruites, par les artistes eux-mêmes à l'exemple de Watteau ou lors des successions par leurs héritiers embarrassés. Ils sont donc assez rares à nous être parvenus.

Nous remercions Nicolas Lesur qui a confirmé l'attribution de ce dessin.















## 26 FELICE GIANI

San Sebastiano Curone 1758 – Rome 1823

### *Le triomphe d'Apollon*

Plume et encre brune, lavis gris  
370 x 390 mm (14 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 15 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.)

Artiste très prolifique et tout à fait emblématique du néo-classicisme italien, Felice Giani a toujours entretenu un rapport particulier avec le décor et le théâtre ne serait-ce que par sa formation à Pavie chez Antonio Galli Bibiena, puis à Bologne où règne l'art de la *quadratura*. Auteur de très nombreux décors de palais, à Rome, Faenza, Bologne et Paris, il mena une vie « irrégulière », de bohème, mais fut un excellent professeur qui forma de nombreux élèves réunis sous le nom d'Académie des penseurs. Dessinateur prolifique, Giani utilisa largement le dessin comme outil primordial dans le processus créatif. Il demeure un grand nombre de ses feuilles préparatoires à des décors et compositions peintes ; toujours très détaillées, elles révèlent un artiste à la fois d'une grande inventivité et d'une grande précision, ne laissant jamais rien au hasard.

Ce dessin est préparatoire au rideau de scène d'un théâtre autrefois situé au cœur de Rome dans le quartier de Tor di Nona. Construit en 1667 sous le patronage de Christine de Suède, le théâtre se dressait sur les vestiges d'une tour médiévale célèbre pour avoir été la prison de Benvenuto Cellini, Beatrice Cenci et Giordano Bruno. D'abord nommé Teatro Tordinona, le théâtre fut détruit à deux reprises et reconstruit pour la troisième fois en 1795. Il prit alors le nom de Teatro Apollo. Après une quatrième rénovation en 1831, menée par Giuseppe Valadier, le théâtre fut finalement démoli en 1889 lors de l'aménagement des rives du Tibre, mais reconstruit en 1931 à l'identique un peu plus loin, via degli Aquasparta, et le rideau de scène resta utilisé jusqu'à son remplacement par celui de Cesare Fracassini.

Le rideau n'est aujourd'hui plus connu que par un *bozzetto* conservé à Rome à l'Académie Nationale de

San Luca (inv. 1039, 460 x 530 mm) et par quelques dessins, dont le nôtre ainsi qu'un autre autrefois à Hambourg chez Thomas Le Claire, reproduit dans la monographie consacrée à l'artiste par Anna Ottani Cavina.<sup>1</sup>

Notre dessin est plus petit que le *bozzetto* mais plus grand que le dessin de Hambourg. Il est aussi plus fini que ce dernier, grâce à l'usage du lavis gris. Dans chacune des trois œuvres, l'essentiel de la composition est trouvé, les groupes de personnages sont définis et la composition arrêtée. Mais chacune des représentations se distingue par de petites différences dans les postures des personnages, ce qui montre qu'à chaque stade du processus créatif, Giani cherche à améliorer son projet. Anna Ottani Cavina date ce rideau de la seconde décennie du XIX<sup>e</sup> siècle pour des raisons stylistiques. Pour le Teatro Apollo, Giani réalisa aussi la lunette du proscenium représentant *Apollon sur le chariot du soleil et le cortège des muses*, dont il ne subsiste qu'un dessin préparatoire aquarellé, conservé à Bologne<sup>2</sup>.

La frontalité de la composition s'explique bien par son usage ; placée sur le rideau, la scène était destinée à être vue de face, du moins par les spectateurs du parterre. Au centre du premier plan, des objets sont posés, comme si la scène se déroulait au milieu d'une pièce dans laquelle les spectateurs seraient installés. Les marches, à hauteur de vue, conduisent leurs regards à travers des nuées jusqu'à Apollon qui trône en hauteur, entouré de ses muses. La composition est placée dans une pièce circulaire dont le plafond rappelle celui du Panthéon de Rome, utilisé par Giani dans bon nombre de ses tableaux, mais dont l'usage ici permettait de faire visuellement écho au plan circulaire de la salle du théâtre.







## 27 FELICE GIANI

San Sebastiano Curone 1758 – Rome 1823

### *Caprice architectural avec des allégories révolutionnaires*

Plume et encre brune, lavis brun

Inscrit *Felice Giani Pittore* en bas à droite

378 x 512 mm (14 7/8 x 20 1/8 in.)

Une étrange atmosphère règne sur cette place imaginaire, fantaisie révolutionnaire, héritière lointaine et assagie des caprices de Piranèse. Des hommes se promènent aux pieds de spectaculaires et monumentales sculptures allégoriques à la gloire de la Révolution. Le dessin peut être mis en rapport avec les projets conçus par Giani pendant la courte *Repubblica Romana*, proclamée le 15 février 1798 par le général Berthier dans un climat d'indifférence ou d'hostilité généralisée. Les troupes françaises réussirent à garder Rome malgré quelques victoires des Napolitains de Ferdinand IV. Elles se désengagèrent au cours de l'année 1799, Napoléon nourrissant d'autres ambitions pour l'Italie.

Felice Giani était un révolutionnaire, un jacobin convaincu, « un attivista al lungo corso » selon l'expression d'Anna Ottani Cavina. Ses nombreuses œuvres prouvent qu'il mit son talent au service de la *Repubblica Romana* sans la moindre hésitation. Comme nombre d'artistes et architectes, parmi lesquels David Pierre Giottino Humbert de Superville, Giuseppe Camporese et Paolo Bargigli, Giani vit dans la propagation des idées de la Révolution Française une opportunité pour la réalisation de ses rêves d'égalité et de justice. Il fréquentait un milieu d'intellectuels qui partageaient ses opinions, tels que l'avocat et homme politique Antonio Aldini, futur ministre du Royaume d'Italie auprès de Napoléon. Comme lui Giani fut un grand admirateur de Napoléon Bonaparte, qui le fit venir en France vers 1812-13 pour décorer quelques salles des Tuileries, de la Malmaison et de la villa Aldini à Montmorency, ancienne propriété du peintre Charles Le Brun, rachetée et largement remaniée par Pierre Crozat au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

A gauche, une allégorie assise tient le faisceau des licteurs dans sa main droite et dans sa main gauche une lance au bout de laquelle se trouve un bonnet phrygien. Elle pourrait être la personnification de la Justice révolutionnaire ou tout simplement de la République romaine. Elle domine deux autres figures qui semblent être Neptune et Cérès et qui tiennent à deux le caducée de Mercure. Ils représentent la Mer et la Terre, les deux

principaux acteurs de la prospérité et du commerce de Rome, rassemblés sous la protection de la République romaine et de sa nouvelle justice. A droite, la République romaine semble être accueillie et couronnée par une allégorie couronnée d'une tour, la ville de Rome.

Bien que Giani ait participé à de nombreux autres projets en lien avec l'histoire révolutionnaire et napoléonienne de l'Italie, tels que le Foro Milano par exemple, il nous semble que l'usage des bonnets phrygiens permet de dater le projet encore relativement tôt. Le bonnet rouge, symbole de la liberté, très utilisé pendant la Révolution française, le fut de moins en moins dès la mort de Robespierre, trop évocateur de la période de la Terreur. Il fut tout à fait abandonné par Napoléon Bonaparte qui lui préféra d'autres symboles, comme l'aigle ou les emblèmes romains, plus aptes à représenter ses visées impériales.

Au bout d'une lance, le bonnet phrygien devient un motif des plus révolutionnaires ; il est donc logique de le trouver dans les projets relatifs à la République romaine. Il apparaît d'ailleurs dans quelques dessins conservés au Museo Napoleonico de Rome, projets pour l'en-tête officiel des courriers du nouveau *Tribunato* (Assemblée législative), qui peuvent être rapprochés de notre grande feuille. L'un d'entre eux représente un jeune homme coiffé d'un casque antique et tenant, comme notre figure allégorique principale, de la main droite le faisceau des licteurs et de la main gauche une lance portant à son extrémité le bonnet rouge. Dans deux autres feuilles, on retrouve une figure féminine, drapée à l'antique et pourvue des mêmes attributs, qui personnifie la République romaine<sup>1</sup>. Il n'est pas certain que l'on puisse identifier les architectures doriques dans le fond. Elles semblent plutôt relever de la fantaisie architecturale, soulignant le caractère utopique de la vision, encore accentué par les petits promeneurs qui errent entre les piédestaux disproportionnés. Qui sont-ils ? Deux d'entre eux semblent dessiner, un troisième lire, le quatrième est pensif. Peut-être symbolisent-ils ces artistes idéalistes qui soutinrent la République romaine.







## 28 MATHIEU IGNACE VAN BRÉE

Anvers 1773 – 1839

*Le Premier Consul couronné par la victoire prend sous sa protection le commerce, les sciences et les arts*

Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris et rehauts de blanc, mis au carreau à la pierre noire  
405 x 534 mm (16 x 21 in.)

### PROVENANCE

Mathieu Ignace Van Bree, Anvers (Lugt 1881)

Fils de peintre, Van Brée se révéla précocement talentueux. Inscrit à l'Académie de peinture d'Anvers dès l'âge de dix ans, il s'y distingua tout de suite par de nombreuses médailles et fut nommé professeur-adjoint en 1794, à l'âge de 21 ans. Mais dès le mois de septembre de la même année, Anvers tombait aux mains des armées de la Révolution française et l'Académie fermait ses portes pour quelques années. Le jeune artiste se rendit alors à Paris où il entra dans l'atelier de François-André Vincent. Second au Grand Prix de Rome de 1797 avec *La mort de Caton*, il n'eut malheureusement pas le temps de tenter sa chance à nouveau ; son père, malade, l'avait rappelé à Anvers où il put retrouver son poste à l'Académie.

Fort du prestige de son éducation parisienne, Van Brée devint rapidement dans sa ville natale le peintre à la mode, particulièrement pour les décors et les

compositions historiques ou allégoriques. C'est donc à lui que l'on s'adressa pour la réalisation d'une grande toile allégorique destinée à être placée dans l'hôtel de ville d'Anvers, à l'occasion de la première visite officielle de Bonaparte. Cette première commande d'importance, pour laquelle notre dessin est préparatoire, met en scène le premier consul relevant, sous l'égide de la France, les arts, les sciences et le commerce de la ville d'Anvers. Le Stedelijk Prentenkabinet conserve deux dessins également en rapport avec cette composition aujourd'hui perdue.

Dans notre dessin, Bonaparte, vêtu du costume consulaire, abrite sous son bouclier différentes allégories, à ce stade encore peu personnifiées. Si l'on reconnaît aisément celles de la Peinture et de la Sculpture, il faut en effet lire la description publiée par l'artiste lui-même<sup>1</sup> pour les identifier : la Vertu aide la Justice à se relever sur la gauche de la composition ; la Religion, voilée, est agenouillée aux pieds de Bonaparte ; la Nature, pourvue de quatre seins, lui présente ses enfants les Saisons. Cette invention iconographique originale s'inspirait des représentations égyptiennes de la nature, mais elle fut jugée relativement incongrue par le public de l'époque<sup>2</sup>. Un dessin du Prentenkabinet d'Anvers (fig. 1), publié par Denis Coekelberghs et Pierre Loze<sup>3</sup>, montre la composition dans sa totalité avec le char du Soleil, l'Olympe assemblée, l'Innocence, les Renommées qui percent les nuages, Cérès et Mercure. Dans notre dessin au contraire, Van Brée se concentre essentiellement sur le traitement du volume et de la lumière, négligeant volontairement les détails iconographiques.



(Fig. 1) M. I. Van Brée, *Le Premier Consul couronné par la victoire prend sous sa protection le commerce, les sciences et les arts*, Anvers, Prentenkabinet.

Le décor fut tant admiré par Napoléon Bonaparte, lors de sa visite à Anvers en 1803, que Joséphine chargea l'artiste de constituer une collection de tableaux flamands pour







le château de Saint-Cloud et de réaliser une composition commémorant *l'Entrée de Bonaparte premier Consul à Anvers le 18 juin 1803* (Versailles, musée national du Château). Cette représentation mettait en scène de nombreuses personnalités de l'époque et exigeait de Van Bree qu'il travaillât ses talents de portraitiste ; le Louvre conserve bon nombre de portraits dessinés par lui, qui prouvent qu'il s'y attacha sérieusement. Dès la chute de l'Empire en 1815, il fut chargé de réaliser un portrait de Frédéric Guillaume d'Orange-Nassau devenu Guillaume Ier, roi des Pays-Bas (conservé aux Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique). Cette commande inaugurerait une fructueuse carrière en tant que peintre officiel du souverain, responsable de la commémoration des moments importants de son règne par de grandes compositions peintes. Ce genre narratif de la peinture de l'histoire contemporaine, confinant à la chronique ou au reportage, tend malheureusement à se transformer vers la fin de sa carrière en un historicisme sec. Mais ceci n'entame en rien l'importance de Van Bree qui, maillon entre Anvers et la culture picturale académique française, fut l'un des représentants majeurs de l'art officiel et de la nouvelle symbolique postrévolutionnaire. Il faut aussi souligner son rôle en tant que professeur de nombreux représentants de la peinture romantique belge, Gustave Wappers ou Antoine Wiertz parmi les plus célèbres.









## 29 JEAN-BERNARD DUVIVIER

Bruges 1762 – Paris 1837

### *L'Automne ou la Mélancolie*

Pierre noire et craie blanche sur papier préparé brun, filigrane grappe de raisin

Indistinctement signé et daté *JB Duvivier 1787* en bas à gauche

341 x 414 mm (13 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 16 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

Originaire de Bruges, Jean-Bernard Duvivier est un élève peu connu de Joseph-Benoît Suvée, cité dans de nombreuses sources mais qui ne fut étudié avec attention qu'à partir de 1985 par Donald Rosenthal<sup>1</sup>, puis en 1997 et 2015 par Dominique Maréchal<sup>2</sup>.

Après un premier apprentissage à l'Académie de Bruges, Jean Bernard Duvivier part pour Paris en septembre 1783 afin de perfectionner son éducation dans l'atelier parisien de son compatriote Suvée, alors professeur à l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Habile dessinateur, il remporte de nombreux prix, notamment ceux de la tête d'expression et de la figure peinte mais arrive seulement en seconde place au grand prix. Sa *Cléopâtre arrêtée par les soldats de César* (Rochester, USA Memorial Art Gallery, M. Stratton Gould Fund) peinte en 1789 et son *Portrait de la famille Villers* (Bruge, Groeningemuseum) de 1790 montrent cependant combien les leçons de Suvée lui ont été profitables.

C'est à ses propres frais et grâce à l'appui d'un mécène, M. Boudelet, qu'il se rend à Rome vers 1790. Suvée le recommande au directeur de l'Académie de France, François Ménageot<sup>3</sup>. Il passe six ans en Italie, visitant Florence, Bologne, Venise et faisant des envois réguliers au Salon. De retour à Paris, son tableau *Hector pleuré par les Troyens ou la douleur d'Andromaque*, dont la localisation est aujourd'hui inconnue mais dont les Musées royaux de Bruxelles possèdent une esquisse, connaît un grand succès et contribue à lui faire obtenir un logement au Musée des artistes. Duvivier expose au Salon de 1804 à 1827 des tableaux d'histoire aux thèmes choisis, inspirés non seulement de l'histoire antique et religieuse, mais encore d'auteurs contemporains, Gessner et Chateaubriand par exemple. Il expose également des portraits comme celui de Theresa Cabarrus (New York, Brooklyn Museum, A. Augustus Healy Fund) ou des paysages. Il est cité par Charles Landon dans ses annales comme un beau dessinateur ou encore l'un des peintres d'histoire qui a « contribué à augmenter l'intérêt de l'exposition publique » (Salon de 1822). Il peint avec précision et finesse de nombreuses miniatures, très en vogue sous la Restauration. Les

biographies contemporaines à l'artiste, ou légèrement ultérieures, précisent qu'il « obtint beaucoup de succès dans la gravure au burin, genre dans lequel il s'adonna presque exclusivement dans sa vieillesse » mais l'on n'en connaît pourtant aucun exemple. La Bibliothèque nationale de France possède un recueil d'œuvres gravées d'après ses dessins, contenant principalement des thèmes religieux, ainsi qu'un portrait de la duchesse de Berry et des lithographies de têtes d'expression.

Nommé professeur à l'École normale de Paris en 1832, Duvivier dessine abondamment et fournit des projets pour la numismatique, les médailles et autres objets d'art. Il est d'ailleurs choisi en 1811 par la commission de médailles de l'Institut de France pour exécuter les dessins de l'histoire numismatique de Napoléon en plusieurs volumes, puis pour l'histoire numismatique de Louis XVIII et Charles X<sup>4</sup>.

Le dessin est daté de 1787, tôt dans sa carrière et encore proche de l'art de Suvée. Déjà l'artiste prouve sa belle maîtrise du dessin et le camaïeu de brun annonce peut-être son intérêt futur pour la numismatique. De façon plus générale, il parvient à trouver un équilibre élégant entre l'expression pathétique et la retenue formelle néoclassique, entre l'effet de bas-relief et le rendu des formes féminines, mises en valeur par la douceur de l'estompe et la luminosité des rehauts de blanc. Le sujet de la Mélancolie, bien identifiable ici grâce à l'attitude abandonnée et l'expression affligée de la figure féminine, se manifeste en peinture de façon récurrente dès la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, résonnant selon la chronologie comme un avertissement ou comme une lamentation. Le thème infiltre aussi la littérature et la poésie, s'associant parfois, comme c'est le cas ici, à la déliquescence inévitable de la splendeur de l'automne. Ainsi Jacques Delille dès 1782 dans le chant II de ses *Jardins*, lie à la pâle Automne la tendre Mélancolie, un thème qui reviendra obstinément dans plusieurs de ses vers, jusqu'en 1806 dans le chant III de *L'Imagination* : « Ce n'est point du printemps la brillante gaité, Ce n'est point la richesse et l'éclat de l'été, Qui plaît à ses regards, non c'est la pâle Automne, D'une main languissante effeuillant sa couronne. »







## 30 JAMES STEPHANOFF

Londres 1788 – 1874

### *Le Connaisseur*

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc

Monogrammé J.S. en bas à gauche

362 x 525 mm (14 1/4 x 20 5/8 in.)

James Stephanoff, dont les œuvres ne sont pas toujours facilement distinguables de celles de son frère cadet Francis Philip, était issu d'une famille d'artistes. Son père Fileter N. Stephanoff, fils aîné d'un aristocrate russe, envoyé à Londres dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle afin d'y parfaire son éducation, décida de s'y installer et de se consacrer à la peinture. Peintre de portraits, de paysage et surtout de décors d'intérieurs et de théâtre, il mit fin à ses jours en 1790. Sa femme Gertrude et leur fille sont répertoriées comme peintre de fleurs.

Dès 1809, James et son frère prirent part aux expositions de l'Associated Artists, une association située dans Bond Street. Ils en devinrent membres en 1811. A la même époque, ils exposèrent aussi à la Royal Academy et se firent apprécier pour leurs sujets rares et littéraires, tirés de Cervantès, Dante, Shakespeare etc. Les deux frères commencèrent à exposer à la Old Society of Watercolours vers 1813 et furent engagés parmi d'autres artistes pour illustrer l'ouvrage de Pyne, *The History of the Royal Residences*, publié en 1819. En 1819, James devint membre de la Old Society et le resta jusqu'en 1859, exposant chaque année différentes œuvres traitant de sujets littéraires, d'anecdotes historiques ou encore de scènes contemporaines. Ainsi son *Couronnement de Georges IV* et ses différentes vues de la Chambre des communes ou de la Chambre des lords, qui lui valurent d'être nommé peintre du Roi William IV (1830-37). Il se passionna également pour les sujets de l'histoire médiévale. Réputés pour être les « meilleures violonistes amateurs de leur époque », les frères Stephanoff étaient aussi très respectés pour leur éducation et leur érudition en matière d'antiques<sup>1</sup>.

Ce goût prononcé pour les antiques lui valut le respect de ses pairs au sein de la société. Entre 1817 et 1845, Stephanoff exposa 6 aquarelles inspirées par les objets d'art du British Museum. Aucune de ces vues ne correspond à la réalité d'une pièce du musée ; elles présentent au contraire les antiques du British Museum dans un cadre imaginaire et fantaisiste. *Le Connaisseur*

(autrefois dans la collection Safra), dont notre dessin est une version au lavis, est l'aquarelle la plus ancienne de cette série et fut exposée en 1817, le catalogue précisant que « les antiquités proviennent des collection Townley et Elgin du British Museum <sup>2</sup> ». En réalité, seule l'une des métopes provient de la collection d'Elgin alors que l'on reconnaît plusieurs sculptures de la collection de Charles Townley (1787 – 1805).

Ce collectionneur avait aménagé sa maison de Park Street pour recevoir et mettre en valeur sa collection d'antiques. On peut s'en faire une idée grâce à plusieurs représentations qui subsistent : un tableau de Joseph Zoffany de 1782 (Art Gallery and Museum, Burnley) et des aquarelles de William Chambers conservées au British Museum. Dans l'aquarelle de Chambers qui représente la salle à manger<sup>3</sup>, on reconnaît la Caryatide et la Vénus<sup>4</sup>, qui encadrent la porte dans notre dessin, ainsi que le Satyre ivre, au premier plan à gauche<sup>5</sup>. On peut encore identifier dans les deux œuvres le Satyre qui joue du plagiaulos acquis en 1776 auprès de Jenkins. Townley avait employé plusieurs artistes à dessiner sa collection, dont Stephanoff qui s'est chargé entre autres choses des intailles et dont les dessins sont aujourd'hui au British Museum.

Enfin, quelques sculptures proviennent aussi de la collection Hamilton, c'est le cas du buste d'Homère aveugle au centre de la composition, vendu à Townley en 1780<sup>6</sup>. Il repose sur la très belle urne cinéraire de Viria Primitiva, « douce femme de Lucius Virius Helius » selon son épitaphe, acquise par Townley à la vente du Duc de St Albans en 1798<sup>7</sup>.

Le collectionneur représenté dans notre dessin n'est pas Townley, mais probablement un personnage imaginaire, à l'instar du Virtuoso de l'aquarelle conservée au British Museum<sup>8</sup>. Il est toutefois possible que cette vue soit inspirée par l'aménagement intérieur de la maison de Townley. On peut aisément imaginer le succès que remporta cette composition lors de l'exposition de 1817, ce qui explique que l'artiste en ait réalisé plusieurs versions, pour répondre à l'enthousiasme des *connoisseurs* anglais.







## 31 JOHANN JACOB BECK

Schaffhausen 1786 – 1868

*Vue du Munot de Schaffhausen, Suisse, prise depuis l'église St Johann*

Mine de plomb, aquarelle

Signé et daté JJ Beck 1819. en bas à droite

720 x 590 mm (28 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 23 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

Représentée ici depuis une des fenêtres du clocher de l'église St Johann, la ville de Schaffhausen s'étend au nord de la Suisse sur la rive droite du Rhin. Ville-Etat frappant sa propre monnaie au moyen-âge puis ville libre d'empire, Schaffhausen rachète aux Habsbourg son indépendance en 1418 et, s'alliant avec les cités suisses, devient membre de la République des Suisses.

Comme on le voit sur cette belle aquarelle de l'artiste suisse Johann Jacob Beck, les constructions du centre de la ville datent majoritairement du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles. En haut de la colline trône le Munot, un édifice défensif et fortifié du XVI<sup>e</sup> siècle dont le remarquable plan circulaire aurait été inspiré par des projets d'Albrecht Dürer. A la suite de sa transformation en carrière, la forteresse se trouvait au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans un état de dégradation tel que Johann Jacob Beck, conscient de sa valeur historique et esthétique, en réalisa de nombreuses représentations. Il fut surtout le fondateur d'une organisation dédiée à sa défense et sut mobiliser les bonnes volontés, le sauvant ainsi dès 1839 d'une désintégration certaine. Sur la même rive, en face du Munot, se dresse le clocher de l'église St Johann dont les fenêtres ogivales des quatre façades ont toutes deux meneaux centraux portant trois arcs brisés. Seule la fenêtre Est présente un œil indépendant similaire au nôtre, les trois autres portant un œil quadrilobé. C'est donc bien dans ce clocher que s'est installé notre artiste pour dessiner cette vue du Munot et des toits de Schaffhausen.

Originaire de Schaffhausen et fils de boulanger, Beck fit de modestes études locales auprès du pasteur Johann Conrad Maurer (1771-1841), dont les souvenirs publiés de manière posthume en 1843<sup>1</sup> mentionnent notre peintre. Puis, attiré par le dessin depuis sa prime jeunesse, il partit à Zurich étudier la peinture auprès du peintre Johannes Hauenstein (1775-1812) ainsi que la restauration de tableaux avec le paysagiste et graveur Johan Jacob Wetzel (1781-1834). De retour à Schaffhausen, il se maria et travailla quelques temps dans l'atelier de vitraux de son frère, Ferdinand Alexander Beck. Ils fournirent de nombreux vitraux pour

les édifices publics de Bâle, Berne, Soleure et pour des villes d'Allemagne du Sud. Enfin, il devint professeur d'art et restaurateur de tableaux.

Notre aquarelle rappelle tout à fait celles réalisées par l'artiste pour un ouvrage publié en 1873, *Das Alte Schaffhausen* : une série de vues romantiques de cette ville de la Renaissance qu'il a aimée et dont il a défendu le patrimoine avec force. Dans une cinquantaine de dessins, l'artiste représente les maisons à pignons ou à oriel, les façades peintes à fresque, les couvents, les scènes de rue et le Munot. Si Johann Jacob Beck ne peut aujourd'hui prétendre qu'au rang d'artiste amateur, à cause surtout de la rareté de ses œuvres sur le marché et du peu que l'on connaît de lui, cette aquarelle, comme toutes celles qui nous sont parvenues, révèle non seulement un talent pour le dessin d'architecture et de perspective mais encore un véritable sens de la lumière ainsi qu'une belle sensibilité.

L'amour pour le gothique, et plus largement pour l'histoire médiévale et ses vestiges architecturaux, se développe particulièrement au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'initié dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, ce penchant prend un sens particulier en Europe après la Révolution Française et s'exprime chez les artistes dits troubadours par la représentation de sujets faisant référence à un passé médiéval et chrétien ou simplement de vestiges des temps gothiques. Chez la plupart de ces artistes, dont Fleury-Richard et Révoil, on retrouve le motif de la fenêtre gothique et ainsi l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, avec les jeux de lumière que cela entraîne. Au-delà de la formule que finit par constituer la répétition de ce motif, on peut s'interroger sur sa portée symbolique. Agissant comme un filtre, la fenêtre guide le regard vers une vue spécifique et son décor gothique influence la sensibilité. Dans notre aquarelle, l'observation du Munot et du centre de la ville depuis la fenêtre gothique de St Johann prend certainement un sens particulier pour l'artiste. Il s'agit certainement pour lui de placer le patrimoine de la ville dans la perspective de son propre passé.







## 32 FERDINAND-VICTOR-EUGÈNE DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice 1798 – Paris 1863

### *Etude de deux Albanais, d'une Albanaise et d'un Souliote*

Pinceau, encre brune, aquarelle.

229 x 305 mm (9 x 12 in.)

#### PROVENANCE

L'atelier de l'artiste, Paris, cachet d'atelier (Lugt 838a) en bas à droite; collection de Launay, fin du XIX<sup>e</sup> siècle; collection privée française par héritage; Jean-Luc Baroni, Londres; collection privée.

La guerre d'indépendance de la Grèce, officiellement commencée au début de l'année 1821, allait immédiatement enflammer la jeunesse romantique et l'imagination des artistes. Dès septembre 1821, Delacroix écrit à Raymond Soulier « je me propose de faire pour le Salon prochain un tableau dont je prendrai le sujet dans les guerres récentes des Turcs et des Grecs. Je crois que dans les circonstances, si d'ailleurs il y a quelque mérite dans l'exécution, ce sera un moyen de me faire distinguer » (Correspondance, I, p. 132). Mais ce n'est que deux ans plus tard, en mai 1823, qu'il note dans son *Journal*<sup>1</sup> : « Samedi je me suis décidé à faire pour le Salon des Scènes du Massacre de Scio ». Parmi les horreurs de la guerre d'indépendance de la Grèce, le massacre en avril 1822 de vingt mille habitants de l'île de Scio et la mise en esclavage des autres, fournirent au peintre l'opportunité d'un tableau des plus frappants. Lorsque le tableau fut montré au Salon, en août 1824, le sujet était toujours d'actualité : la mort de Lord Byron, débarqué à Missolonghi en janvier 1824 et emporté par la malaria en avril, avait rappelé la situation à la mémoire des puissances européennes et du grand public et de nombreux comités philhellènes s'étaient constitués. « Ces horribles scènes, rapporte Théophile Gautier, cette couleur violente, cette furie de brosse, soulevaient l'indignation des classiques dont la perruque frémissait [...] et enthousiasmaient les jeunes peintres. »

Mais pour se lancer dans cette composition, Delacroix, qui n'est pas allé en Grèce, étudie avec attention les récits de voyage alors disponibles et se documente de la façon la plus détaillée possible. Il se rend souvent chez

Jules-Robert Auguste, cet élève sculpteur de l'École des Beaux-arts, ami de Géricault, grand voyageur et premier orientaliste en quelque sorte. Ainsi le 30 juin 1824, Delacroix écrit dans son journal : « Chez M. Auguste. Vu d'admirables peintures d'après les maîtres : costumes, chevaux surtout, admirables, comme Géricault était loin d'en faire. [...] Il serait bien avantageux d'avoir de ces chevaux et de les copier, ainsi que les costumes grecs et persans, indiens, etc. » Les belles études de costume réalisées au pastel par Auguste, dont le Louvre conserve un exemple avec un *Soldat grec, debout de dos, tenant un fusil* (RF 81853), eurent une influence certaine sur le travail de Delacroix

Mais notre dessin s'inspire d'un autre ouvrage, à l'influence tout aussi déterminante sur les peintres attirés par l'Orient, *Selection of the costume of Albania and Greece*, publié à Londres en 1822. Son auteur, Joseph Cartwright, peintre de marine anglais, avait vécu plusieurs années dans les îles ioniennes et avait rapporté un grand nombre de vues et d'études de costumes et de scènes locales.

S'inspirant des illustrations de Cartwright, Delacroix a rassemblé sur sa feuille plusieurs habitants des Balkans, plus particulièrement de l'Épire, région déchirée au XIX<sup>e</sup> siècle entre la guerre d'indépendance grecque et le nationalisme albanais, deux mouvements aux intérêts contradictoires mais luttant contre la domination ottomane. Ainsi le personnage de gauche est un Albanais de Janina, tandis que l'homme debout à droite est un Souliote, littéralement un habitant du massif montagneux de Souli, et par extension un partisan de l'indépendance grecque. L'homme assis et la femme sont des Albanais sans autre précision.

Ces guerriers montagnards étaient traditionnellement des mercenaires engagés à la protection des princes, des boyards et des grands fonctionnaires dans cette région dangereuse. Les Turcs les appelaient Arnauts ou Arnavuts, terme qui à l'origine signifie 'albanais' mais qui est utilisé pour désigner l'ensemble de ces peuplades







employées à leur sécurité. Beaucoup d'entre eux furent convertis progressivement à la cause grecque. Lord Byron, qui comptait dans sa garde personnelle bon nombre de ces Arnavuts, décrit leur costume comme « le plus magnifique du monde, consistant en un long kilt blanc, un manteau brodé d'or, une veste et un gilet de velours rouge bordés d'or, des pistolets et des poignards d'argent<sup>2</sup> ». Il s'était acheté lui-même quelques costumes et on le voit ainsi habillé dans plusieurs tableaux, notamment celui de Ludovico Lipparini, *Lord Byron prêtant serment sur la tombe de Marco Botzaris* (Athènes, musée Benaki, vers 1850) ou sur son portrait par Thomas Phillips (Londres, National Portrait Gallery, après 1835). Dans *Le pèlerinage de Childe-Harold*, il avait déjà évoqué, pour l'avoir admirée lors d'un voyage en Epire en 1809, l'allure extraordinaire du « brun Souliote », « sous son turban de neige et sa rude capote<sup>3</sup> » et du « farouche Albanais » « un châle ornant sa tête (...), le fusil ciselé pour maintien, et qu'un splendide habit tout brodé d'or complète<sup>4</sup> ».



taille réelle/actual size







## 33 LOUIS-AMABLE CRAPELET

Auxerre 1822 – Marseille 1867

*Personnages dans le pronaos du temple d'Isis, à Philae*

Gouache et aquarelle sur papier

Signé et daté *Am. Crapelet 1857* en bas à droite

580 x 430 mm (22 7/8 x 16 7/8 in.)

A Paris, Crapelet fut formé chez plusieurs peintres très différents les uns des autres. Son premier maître, le peintre d'histoire et directeur de la manufacture des Gobelins Pierre Adolphe Badin, lui enseigna l'art du dessin précis et soigné. Charles Séchan, peintre décorateur de l'Opéra, sut lui transmettre le sens de la mise en scène et de la décoration, deux qualités qui allaient lui être indispensables tout au long de sa carrière de décorateur. Auprès de Corot, il apprit l'art du paysage, essentiel pour les peintres orientalistes. Enfin, le peintre de marine et grand voyageur, Jean-Baptiste Henri Durand-Brager, lui donna le goût des voyages.

C'est pourquoi, en 1852, il quitta l'Europe pour l'Égypte en passant par l'Algérie. Il explora la Haute et Basse Égypte jusqu'en 1854 en remontant le Nil. Tout au long du voyage, il dessina abondamment. Le musée du Louvre conserve un album d'environ 50 pages (RF 5997), rempli de croquis et d'études de paysages ainsi que de nombreuses aquarelles. Toutes ces œuvres révèlent son immense talent de dessinateur.

Lors de ce voyage, le vice-roi d'Égypte confia à Crapelet la décoration de son bateau *Mahor* en chantier à Marseille. De retour en France, l'artiste s'installa donc dans cette ville, où il travailla à la décoration de nombreux cafés, comme le Café allemand et le Café du Caire, puis aux décors de la Villa Nathan avec Victor Camoin. Nommé peintre décorateur des théâtres de Marseille, il réalisa les décors du *Prophète* de Meyerbeer et des *Gardes forestiers* d'Alexandre Dumas.

En 1859, il partit pour Tunis où il effectua, à la demande du bey, des relevés des sources principales. Il explora l'Italie avec Alexandre Dumas puis poussa son périple jusqu'en Grèce, en Turquie et en Asie Mineure. Le récit de son voyage fut publié dans *Le Tour du Monde*, tandis qu'il donna de nombreux dessins pour *L'illustration* et le *Monde illustré*. Après son retour en France, il continua à exposer chaque année au Salon des aquarelles inspirées

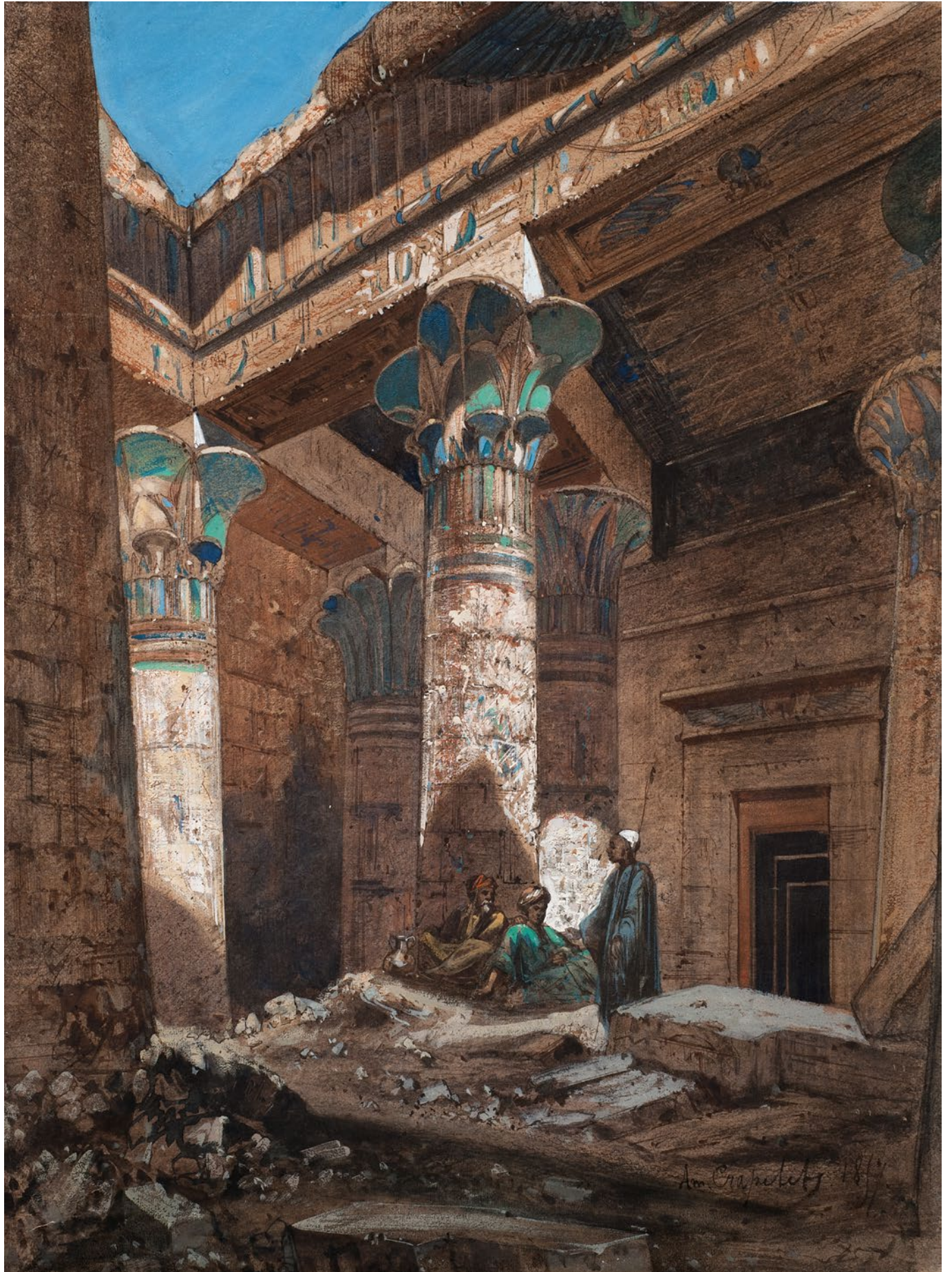
par ses voyages et réalisées en atelier grâce aux nombreux croquis et études rapportés de ses voyages. Crapelet peignit et dessina jusqu'à la fin de sa carrière des vues de monuments de l'Égypte pharaonique, de rues du Caire ou d'autres villes, des paysages du Nil mais aussi des paysages de Provence ou d'Italie.

Crapelet soigne toujours le caractère décoratif de ses aquarelles, il aime utiliser des couleurs puissantes, des tonalités contrastées et il ne résiste jamais aux effets chatoyants. Mais ses œuvres, qui demeurent très précises dans les relevés des monuments et des architectures locales, révèlent un dessin sûr et rigoureux.

Il en est ainsi de cette vue du vestibule du temple d'Isis à Philae, réalisée en 1857, qui se base sur un croquis aquarellé conservé au Louvre<sup>1</sup>. Lors de son voyage, l'artiste avait en effet dessiné avec une grande précision la perspective de la colonnade et de l'ouverture vers le fond, ainsi que les zones d'ombre et de lumière. Ces indications sont fidèlement respectées dans notre aquarelle, dans laquelle il rajoute, certainement de mémoire, les restes de peintures qui ornaient les colonnes et les entablements. Les temples de l'île de Philae, inondés par la construction du haut barrage d'Assouan, ont été déplacés sur l'île d'Aguilkia. Ils ont aujourd'hui perdu toute trace des peintures antiques dont David Roberts évoque la beauté dans le récit de son voyage en Égypte, publié en 1839, et qu'il a reproduites sur ses célèbres aquarelles.

Sans sacrifier à l'exactitude topographique et à la précision du dessin, c'est la beauté de la scène et la sensation intense d'exotisme et de dépaysement que Crapelet essaie de transmettre ici. On lui reproche parfois d'idéaliser ou d'édulcorer ses représentations. Certaines de ses œuvres sont en effet plus conventionnelles, mais celle-ci prouve que l'Orient de Crapelet est un Orient rêvé, sensuel et pittoresque, fruit d'une observation enrichie par un imaginaire puissant, très proche de l'Orient littéraire de Théophile Gautier, Maxime du Camp et Pierre Loti.







## 34 FRANÇOIS BONVIN

Vaugirard 1817 – Saint Germain en Laye 1887

### *La lecture*

Plume et encre noire

Signé et daté *F. Bonvin 1880* en haut à droite

165 x 185 mm (6 1/2 x 7 1/4 in.)

Par son sujet et son atmosphère, ce dessin est très comparable à autre dessin de 1880, *La Lecture* (collection privée)<sup>1</sup>. La technique diffère en revanche par l'usage ici de fines hachures à l'encre brune, ce qui est relativement rare chez Bonvin, plus coutumier du crayon, de la craie noire ou de l'encre aquarellée. Cependant, dès les années 1840, il exécute quelques beaux portraits à l'encre, notamment des autoportraits, puis il réalise ponctuellement à partir des années 1860 des compositions à la plume et encre. On peut citer à titre d'exemple *La mendicante sur les quais* (autrefois à la galerie Delestre), *L'école des frères* (provenant de la collection Pillement-Doria)<sup>2</sup>. D'un trait plus serré et plus pointu, *La veillée*, dessin illustrant l'exemplaire personnel du peintre de *L'Affaire Clémenceau* par Alexandre Dumas fils, ambitionne certainement de concurrencer la technique de l'eau-forte et peut être avantageusement comparée à notre dessin. Utilisant l'encre seule, Bonvin a plusieurs écritures et son style n'a pas l'homogénéité de ses dessins au crayon ou à l'aquarelle. On y reconnaît tour à tour l'influence des romantiques, de ses amis de Barbizon, de Granet (notamment dans les scènes de couvent) ou encore des peintres et graveurs des écoles nordiques.

Dans les années 1870-80, l'artiste est très affecté par les rhumatismes et la maladie. Sa santé, fragile depuis toujours à cause des maltraitements et privations endurées pendant l'enfance, est définitivement mise à mal par la maladie de la pierre qui le fait atrocement souffrir. Pourtant, il continue à produire, « entre deux crises, et très péniblement <sup>3</sup> ». Et à revenir à ses sujets favoris, les natures mortes, les religieuses et les écoliers qu'il a abondamment représentés, assis à leur pupitre, de dos, de face, lisant à plusieurs ou seul, écrivant, toujours en blouse.

Bonvin n'est allé à l'école que tard et ponctuellement. D'abord instruit de façon irrégulière et chaotique chez quelques maîtres qui voulaient bien le prendre gratuitement, il apprend à lire avec difficulté. Puis il va au catéchisme et devient enfant de chœur pendant, selon ses propres mots, « les deux plus belles années de (sa) vie, les seules pendant lesquelles (il) n'a pas pleuré, mais (...) n'a fait que rire et chanter<sup>4</sup> ». Enfin, au Petit Montrouge où s'installe sa famille, il peut fréquenter une

école de façon plus régulière et il y apprend « un peu de grammaire et les quatre règles ». À défaut d'une éducation plus solide, l'école lui offre quelques heures de tranquillité et de camaraderie, loin de la violence qu'il subit quotidiennement au foyer.

Quant à l'acte même de la lecture, Bonvin l'a représenté à plusieurs reprises. En peinture *Trois petites filles*, *l'Ecolière*, *Les deux enfants* et, en dessin, une *Petite fille lisant* (collection W. Minderman, La Haye) représentent des enfants absorbés par leur livre. Bonvin possédait lui-même à sa mort environ 200 volumes, dont des recueils géographiques et ethnographiques, remplis d'illustrations et de descriptions propres à enflammer l'imagination des enfants d'alors. Indépendamment des intérêts personnels de l'artiste, l'éducation des enfants devient, dès la défaite de Sedan et les années 1870 une priorité politique et sociale absolue. Cette préoccupation aboutira aux lois Jules Ferry de 1881 qui imposeront l'éducation laïque, gratuite et obligatoire. L'éducation de l'enfant devient un des sujets favoris des peintres réalistes avec, en véritable icône de la III<sup>e</sup> République, le thème de l'écolier studieux, qui rejoint celui de la lecture.

Dans notre dessin, comme dans *La lecture*, le jeune garçon appartient certainement à l'entourage de l'artiste. Sa ressemblance physique avec les enfants de Murillo, particulièrement le *Jeune Mendiant*, n'est peut-être que fortuite mais rappelle l'influence de l'artiste espagnol sur Bonvin, dès 1845 comme le montre son *Petit savoyard* (musée de Boulogne-sur-Mer). La pauvreté des enfants et leur solitude sont rarement représentées avec pathos chez Bonvin mais la tranquillité et la douce nostalgie qui caractérisent ses scènes de genre en général et ses scènes d'enfants en particulier font écho à « la nostalgie de l'avenir » qu'il éprouvait quand, enfant, il « pleurait en écoutant les cloches de l'Angélus<sup>5</sup> ». L'absorption dans la lecture, l'évasion qu'elle procure, évoquent par effet de contraste la difficile enfance de ce petit orphelin, haï par sa marâtre et négligé par son père, tour à tour « garde d'enfants, laquais, étrilleur d'ânes, gardeur d'oies, dénicheur d'œufs, ramasseur de fruits, collectionneur de fumier », toujours sous les coups et la faim au ventre, qui fut lui-même sauvé par l'absorption dans le dessin et la peinture.







## 35 JACQUES-ÉMILE BLANCHE

Auteuil 1861 – Paris 1942

*Portrait de Wanda Zielinska, dite Pouponne*

Pastel sur papier marouflé sur toile

Signé et daté *J. E. Blanche 94 en bas a gauche*

804 x 643 mm (31 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 25 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

PROVENANCE

Georg Schäfer, Schweinfurt

Jacques-Emile Blanche, portraitiste de renom et véritable personnalité mondaine, fut un proche voire un intime de toute les figures importantes de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ami de nombreux peintres parmi lesquels Sickert, Sargent, Boldini, Degas et Helleu, Blanche était également un excellent musicien qui connaissait Stravinski et Debussy. D'un tempérament littéraire, écrivain lui-même, il devint proche de Marcel Proust qui préfaça ses *Propos de peintre* et dont son portrait reste la représentation la plus célèbre de l'écrivain, mais encore de Cocteau, de Gide, de Mallarmé etc. Virtuose, trop doué en tout, Blanche fut rapidement considéré comme un dilettante, un « pastiche de l'école anglaise » qui faisait de la « vulgarisation du meilleur Manet »<sup>1</sup>. Avec plus de justesse, le critique d'art Teodor de Wyzewa écrivit qu'il souffrait de « l'excès de ses vertus artistiques ». Une exposition ainsi qu'une monographie<sup>2</sup> sont récemment venues donner raison au critique d'art qui avait prévenu que : « le talent de M. Blanche est un talent posthume... on comprendra alors que cinq ou six de ses portraits sont des portraits de maître, que plusieurs de ses petites compositions joignent à leur élégance actuelle une élégance permanente et qu'on peut avoir affaire aux mêmes modèles que M. Boldini, M. Helleu et M. Besnard sans faire pour cela de la peinture de mode.<sup>3</sup>»

Les nombreux portraits de Wanda Zielinska sont parmi les plus frappants de Blanche. Benjamine d'une famille polonaise installée à Auteuil, Wanda, dite Pouponne, possédait avec ses grands yeux noirs, ses joues rondes et ses bouclettes un charme singulier. Des premiers portraits tels *Wanda en robe rouge* de 1889, à ceux plus tardifs, dont *Wanda en robe blanche* de 1896 (musée des Beaux-Arts de Caen), Blanche se fait l'observateur de la naissance de la féminité chez son jeune modèle.

Entre ces deux œuvres, au moins une dizaine d'autres s'échelonnent dont des lithographies et des dessins. Blanche procéda de même avec Lucie Esnaut, la fille d'un serrurier d'Auteuil, et par-dessus tout avec Désirée Manfred dont il réalisa une cinquantaine de portraits. Mais celle-ci, dont la présence névrotique et silencieuse traverse la peinture de Blanche de manière lancinante, fut vouée malgré elle à poser presque à plein temps pour Blanche puis pour Alfred Stevens. Ce n'est pas le cas de Wanda, qui appartenait à une famille cultivée et mondaine, proche de ce milieu d'écrivains, d'artistes et de musiciens qui habitaient le bucolique quartier d'Auteuil. Violoniste, Wanda participa aux concerts organisés par ses sœurs Hélène, harpiste, et Marguerite, violoncelliste<sup>4</sup>, puis elle se maria. Il semble ne pas exister de portrait d'elle après 1897 ; sans doute n'était-il plus convenable que Wanda devenue jeune fille continuât à poser pour le peintre.

Les portraits de l'année 1894 sont au moins au nombre de trois : celui à l'huile du musée des Beaux-Arts de Rouen, un troisième autrefois sur le marché de l'art et le nôtre au pastel. Tous présentent Wanda en robe blanche et chapeau de paille à coquelicots, costume qui n'est pas sans résonance dans l'histoire du portrait féminin, de Rubens à Renoir en passant par Vigée-Lebrun. Notre pastel met Wanda en scène dans un intérieur raffiné. Assise devant une cheminée, elle est négligemment accoudée au tiroir ouvert d'un guéridon. Des boucles brunes s'échappent de son chapeau, ses joues sont tendres et roses, sa bouche déformée contre sa main en une moue d'ennui. La composition est d'une grande élégance et d'une féminité un peu exagérée pour une enfant si jeune. Dans le portrait de Rouen, elle est assise sur une chaise blanche de jardin, devant un fond végétal.

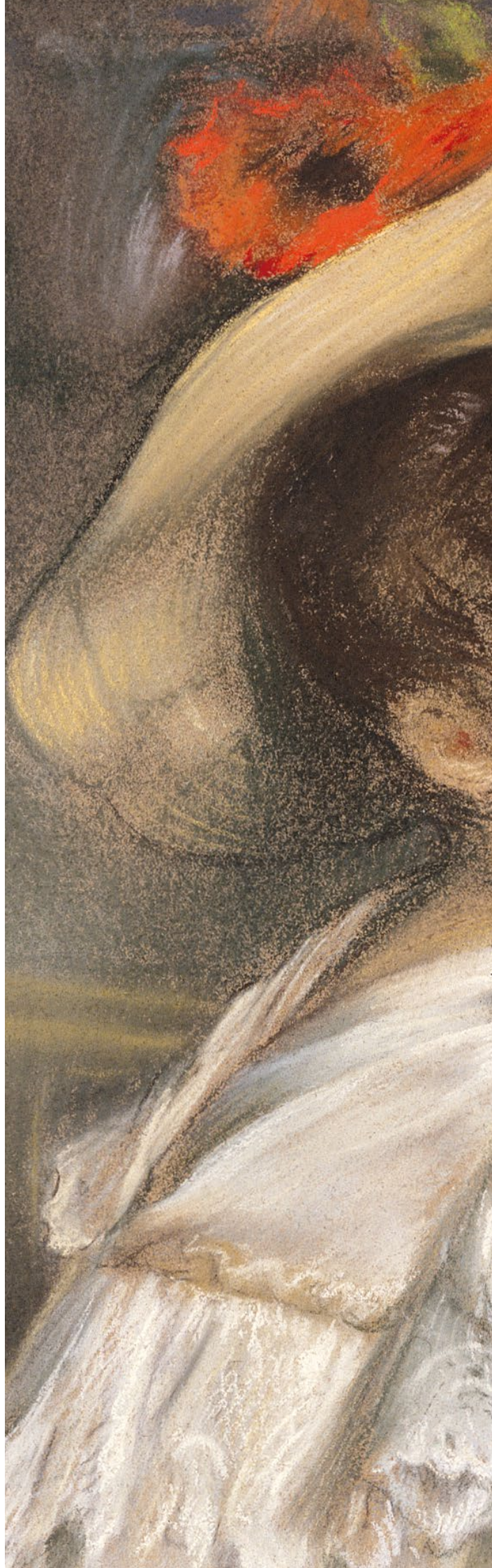






Dans le troisième, elle est assise de dos et se tourne vers nous, tenant son chapeau à la main, sur un fond brossé très rapidement à la manière de Sir Thomas Lawrence. La pose est moins coquette que dans le pastel, mais elle pose sur nous le même regard profond et diffuse le même charme nostalgique et absent. Les séances de pose devaient être longues et fastidieuses pour une si jeune fille, même habituée à la discipline par sa pratique du violon. Blanche sait magnifiquement capter ces moments où l'enfant sage, trop docile, tombe dans un état de songeuse attente, de rêverie un peu triste.

Ces portraits n'ont pas été réalisés sur commande mais par pur besoin de peindre. Ils sont des exercices indispensables au peintre, qui considère les modèles comme des « documents » utiles à l'« observation des êtres humains, exercice le plus nécessaire à son intelligence<sup>5</sup> ». Ceci nous permet d'observer, comme Daniel Halévy, que Blanche « fit ce que très peu de portraitistes eurent la liberté matérielle de faire : il choisit des modèles<sup>6</sup> ». Parce qu'ils dépeignent des enfants, ces portraits sont dégagés du poids de la personnalité du modèle et peuvent exprimer parfaitement l'essence de leur époque : une société d'un raffinement décadent, un état d'attente, une aimable désaffection, un ennui, tout à fait perceptibles dans la description qu'en fera Proust dans sa *Recherche du temps perdu*.









## 36 RENÉ-MARIE CASTAING

Pau 1896 – 1943

*Homme vu de dos*

Pastel et craie sur papier beige

Signé René Marie Castaing en bas à droite

760 x 1080 mm (29 7/8 x 42 1/2 in.)

### BIBLIOGRAPHIE

Dominique Dussol, *Pau Art déco, Arts, histoire et société, 1919 – 1939*, Le Festin, octobre 2011, p. 235, illustré.

René-Marie Castaing bénéficia d'une initiation précoce à la peinture au contact de son père, portraitiste et peintre décorateur de la Belle Epoque, très en vogue à Pau. S'étant engagé dès le premier jour de ses 18 ans en 1914, il dut attendre la fin de la Première Guerre Mondiale pour pouvoir enfin se consacrer pleinement à son art et entrer à l'Académie Julian, puis chez William Laparra et, enfin, chez Paul-Albert Laurens dont il fut l'un des meilleurs élèves. En 1924, il remporta le premier prix de Rome avec son *Jésus chez Marthe et Marie*. Après son séjour romain, il s'installa dans l'ancienne maison-atelier de son père.

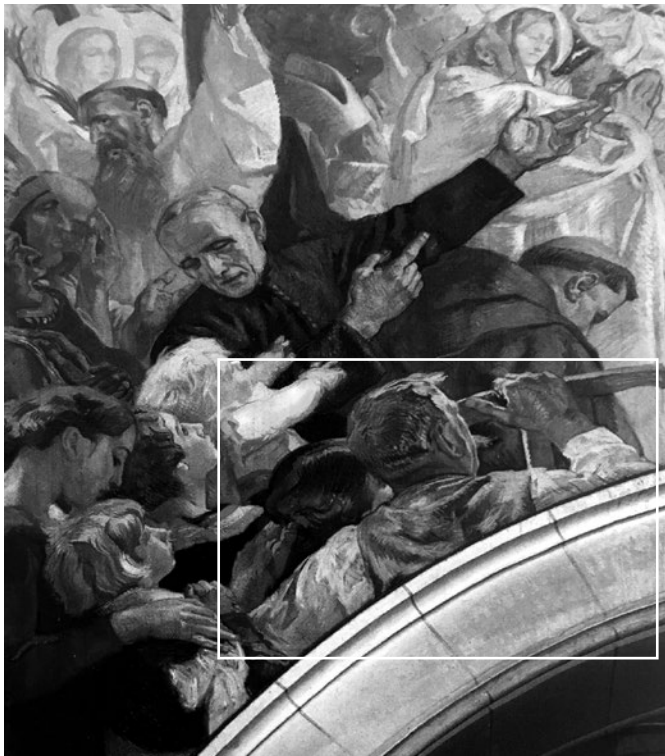
Pau, dont le climat était depuis longtemps vanté par les médecins, avait attiré jusqu'à la guerre de nombreux

touristes anglais, russes, espagnols, mais au début des années 1920, ses équipements commencèrent à paraître bien désuets par rapport à ceux des nouvelles stations balnéaires de l'Atlantique. Une grande politique de reconstruction et de réaménagement des bâtiments et des équipements fut mise en place par les élus afin de rendre à la ville son attractivité. Une véritable renaissance urbanistique, architecturale et picturale caractérise donc les années folles paloises.

Le retour du peintre coïncida justement avec ce nouvel élan et René-Marie Castaing, bien intégré par ses origines locales, respecté pour son talent et ses succès parisiens, trouva tout naturellement sa place dans la politique de commandes locales. L'entre-deux-guerres était aussi une période de renouveau religieux, sur le plan social et politique, mais aussi artistique comme l'illustre la création des Ateliers d'Art Sacré de Maurice Denis et Georges Desvallières. Chrétien et profondément croyant, Castaing réalisa de nombreux décors religieux dans lesquels il se révéla particulièrement inspiré. Une de ses réalisations les plus spectaculaires se trouve dans l'église de Bizanos, aux environs de Pau : un décor de 28 grandes huiles sur toiles marouflées sur les parois de l'église. Il fallut au peintre 6 ans et de nombreuses études pour réaliser ce décor, commandé par l'abbé Cassou.

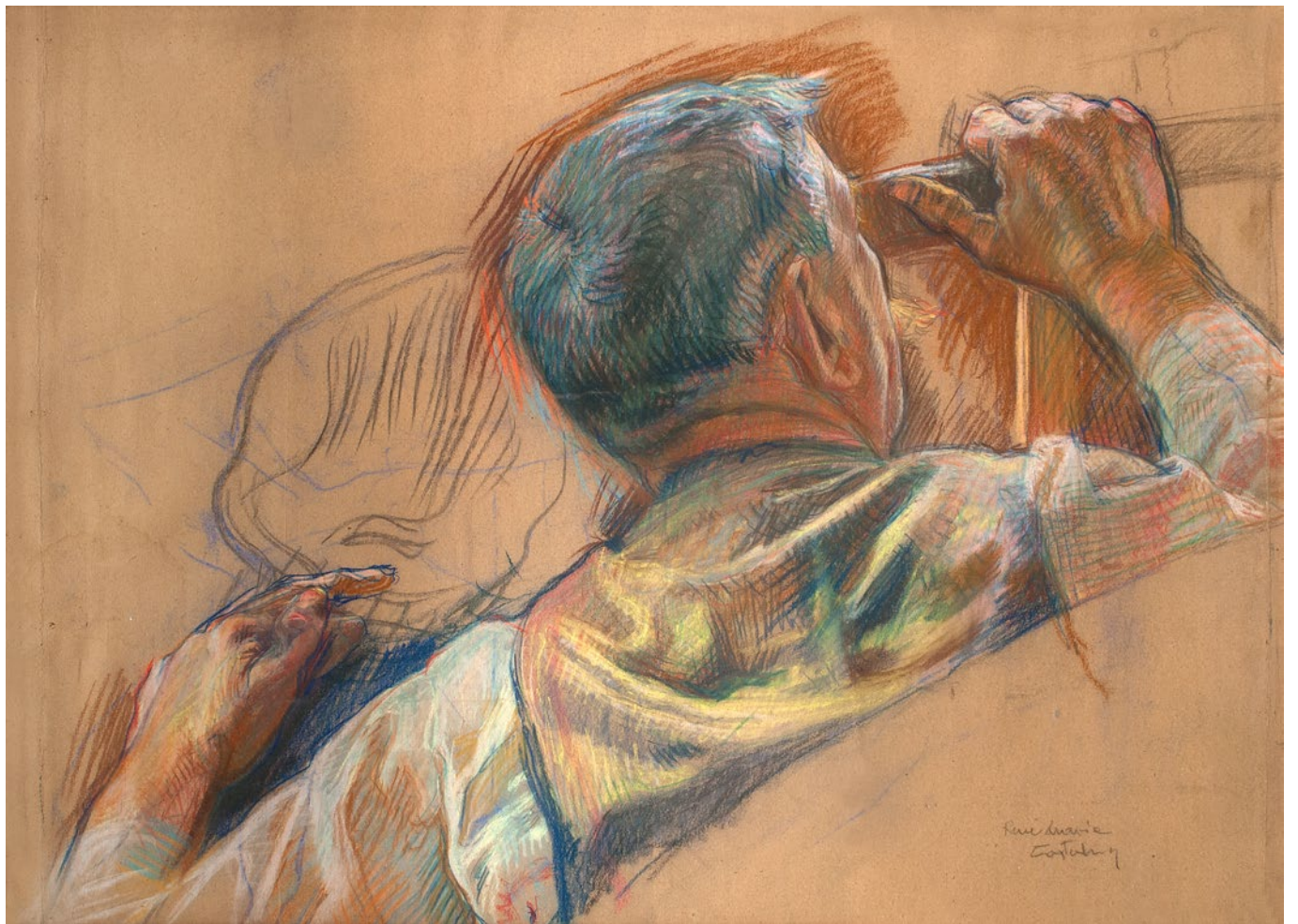
Notre spectaculaire feuille est une étude grandeur nature pour un personnage de ce décor (fig. 1) : c'est l'un des fidèles qui suivent le chemin du Christ dans *La Sainte Eglise catholique et le Communion des saints*. L'Eglise universelle y est représentée par un groupe de fidèles « de toute tribu, de toute langue, de tout peuple, de toutes les nations », guidé vers le Christ par un religieux auquel l'artiste a donné les traits de l'abbé Cassou.

Cette réalisation fut reçue avec enthousiasme par le public de l'époque. C'était la première commande d'importance reçue par l'artiste dans la région de Pau et il s'y impliqua totalement. Il travailla lui-même au programme iconographique ce qui lui permit d'exprimer ses propres convictions religieuses. On peut observer que son style pictural évolue dans le décor de manière radicale, signe que ce travail fut pour lui l'occasion d'une grande réflexion globale, artistique et religieuse.



(Fig. 1) R. M. Castaing, *La Sainte Eglise catholique et le Communion des saints* (détail), Bizanos, église, 1934











# NOTES

## 1 FRANS POURBUS DIT L'ANCIEN

- 1 Carel Van Mander, Henri Hymans, *Le livre des peintres de Carel van Mander : vie des peintres flamands, hollandais et allemands*, Paris, J. Rouam, 1884, p. 21-24.
- 2 Nous remercions chaleureusement madame Sabine Van Sprang de nous avoir aidé à examiner cette œuvre actuellement dans l'atelier de restauration du musée.
- 3 Hendrick Hondius, Robert de Baudous, Simon Frisius, Andries Stock, *Theatrum honoris in quo nostri Apelles, saeculi seu pictorum, qui patrum nostrorum memoria vixerunt celebriorum praecipue quos Belgium tulit, verae et ad vivum expressae imagines in aes incisae exhibentur*, publié pour la première fois en 1610.
- 4 Carel Van Mander, *op.cit.*, p. 251.
- 5 Sotheby's New York 29 janvier 2015, lot 34.

## 2 FRANÇOIS DE NOMÉ, DIT MONSU DESIDERIO

- 1 Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, 1742, vol. III, p. 102.
- 2 Maria Rosaria Nappi, Monique Sary, *Enigma Monsu Desiderio. Un Fantastique architectural au XVII<sup>e</sup> siècle*, Metz, musées de la Cour d'Or, Serpenoise 2005, catalogue d'exposition, p. 145.
- 3 Maria Rosaria Nappi, Monique Sary, *op. cit.*, p. 152-153.
- 4 Maria Rosaria Nappi, Monique Sary, *op. cit.*, p. 148.

## 4 LOUIS CRETEY

- 1 Jean Michel Sedaine, *La Tentation de saint Antoine ornée de figures et de musique*, Londres, 1781.
- 2 André Dubuc, « Un centenaire oublié, la Tentation de saint Antoine », *Les Amis de Flaubert*, Année 1974, Bulletin n° 45, consulté sur le site internet <http://www.amis-flaubert-maupassant.fr>.

## 5 NICOLAS BERTIN

- 1 Virginie Spenlé, « Les acquisitions de Raymond Leplat à Paris », *Splendeurs de la cour de Saxe*, Paris, RMN, catalogue d'exposition musée national des châteaux de Versailles et Trianon, 23 janvier – 23 avril 2006, p. 73.
- 2 Charles de Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig, 1788, p. 651.
- 3 Antoine Schnapper, « Louis de Silvestre, tableaux de jeunesse », *La Revue du Louvre*, 1973, n. 1, p. 22, illustré n° 2 et 3. L'historien de l'art a attribué cette composition à Louis de Silvestre et lui a, par la même occasion, attribué deux dessins du Louvre proches de la gravure (RF. 12343 et 12344). La composition fut donc écartée du corpus des œuvres de Bertin par Thierry Lefrançois selon lequel « une confusion est assurément à l'origine de cette attribution ». Or, d'une part Heineken est contemporain de Bertin et possédait d'ailleurs un tableau de lui, d'autre part, les deux dessins ont une graphie très proche de celle de Nicolas Bertin. Il faut donc certainement lui rendre cette composition, dont le tableau autrefois chez Guignon, a aujourd'hui disparu.
- 4 Vente Jean François de Troy dont Christophe Leribault a démontré que seuls les lots à partir du n° 277 peuvent être considérés comme ayant appartenu au peintre (Christophe Leribault, *Jean François de Troy 1679 – 1752*, Paris, Arthena, 2002, p. 180).
- 5 Gustave Macon, *Les Arts dans la maison de Condé*, Paris, 1903, p. 46, etc.
- 6 Harald Marx, *Arte per i Re : capolavori del Settecento dalla Galleria statale di Dresda*, Arti Grafiche Friulane, Udine, 2004, p. 296, n° 100, illustré.
- 7 *Poussin, Watteau, Chardin, David, Peintures françaises dans les collections allemandes, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, catalogue d'exposition édité par Pierre Rosenberg, Paris, Grand Palais, 18 avril – 31 juillet 2005 ; Munich, Haus der Kunst, 5 octobre 2005 – 6 janvier 2006 ; Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der BDR, 3 février – 30 avril 2006, p. 308-309.

## 6 ÉTIENNE JEAURAT

- 1 Henry Chardon « La troupe du roman comique de Scarron dévoilée et les comédiens de campagne au XVII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, volume 23.
- 2 Ils sont ainsi représentés, par exemple, par Karel Dujardin dans *Les charlatans italiens* (Louvre, 1657), Antoine Renou dans *Le charlatan* (marché de l'art), Etienne Jeurat dans *Les Charlatans* (anciennement dans la collection Seligmann) et dans *Les charlatans, rues de Paris* (anciennement en vente à Versailles, Trianon Palace le 16 mai 1971).
- 3 Dr Ludovic de Parseval, « La médecine et les médecins dans le théâtre de Molière, Etude critique », *Revue de Marseille et de Provence, Marseille*, quinzième année, 1869, pp. 246 – 272, p. 255.
- 4 *Anecdotes historiques, littéraires et critiques sur la Médecin, la Chirurgie et la pharmacie*, Amsterdam, 1785.
- 5 Henry Chardon, *op. cit.*, p. 252.
- 6 E. Fyot, *Les charlatans à Dijon*, Jobard, 1903.
- 7 Il faut signaler le passage dans une vente du 27 novembre au 22 décembre 1752, lot 350 de « deux jolies copies d'après Jeurat; connues par les Estampes, sous le nom de l'Opérateur Barry, & du Mari Jaloux. Le premier de ces Tableaux a été ébauché par Jeurat, & fini par un de ses élèves ; c'est la première pensée de celui qui a été gravé ». Sa dimension d'un pied de haut sur 9



pouces et 6 lignes de large correspond parfaitement aux dimensions du tableau du musée Cognac-Jay (33 x 26,7 cm). Cependant la composition a pu faire l'objet de nombreuses autres copies et versions.

## 8 PHILIPPE VAN BRÉE

- 1 *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc ... : sites, monuments, scènes et costumes d'après les inspirations, les recherches et les travaux de MM. le vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, Raoul Rochette, le comte de Forbin, Piranezi, Mazzara,....., Royaume de Naples par M. D de la Chavanne*, Paris, Audot fils, 1835, p.73.

## 9 EUGENE VON GUÉRARD

- 1 Sydney, Bibliothèque d'Etat de Nouvelle-Galles du Sud, DGB 14/vol 1-8.

## 11 KAITEKI TODA

- 1 Phillis Birnbaum, *Glory in a Line, A Life of Foujita, the Artist caught between East and West*, New York, Faber and Faber, 2006, p. 73-74.

## 12 FERDINAND PINNEY EARLE

- 1 David S. Shields, *Still : American Silent Motion Picture Photography*, University of Chicago Press, 2013, p. 222.
- 2 *Op.cit.*, p. 222.
- 3 *Op. cit.*, p. 222.
- 4 Leonard Dalton Abbott, 1878-1953, "A Few Words about Ferdinand Earle," *Mother Earth* 2, n° 8 (octobre 1907), consulté sur *The Libertarian Labyrinth*, <http://library.libertarian-labyrinth.org/items/show/1313>.

## 13 GIULIO CLOVIO

- 1 Cette précision apparaît dans la vie de Fra Giocondo, Giorgio Vasari, *Vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze, Sansoni editore, 1880, tome V, p. 330.
- 2 Vasari, *op. cit.*, tome VII, « Vita di Don Giulio Clovio miniatore », p. 557-569.
- 3 Francesco de Holanda, *Dialogues de Rome*, 1548.
- 4 Catherine Goguel, « Giulio Clovio, nouveau petit Michel-Ange. A propos des dessins du Louvre. », *Revue de l'art*, année 1988, vol. 80, n° 1, p. 37-47. Nous remercions Catherine Goguel pour son aide et soulignons que si elle n'écarte pas une attribution à Giulio Clovio, elle a tout de même exprimé certaines réserves quant à la possibilité d'en être certain.
- 5 Publiée dans Kliemann, *Giorgio Vasari, Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Arezzo 1981, catalogue d'exposition, dans Catherine Goguel.
- 6 Paul Oskar Kristteler, *Iter italicum*, Londres, The Warburg Institute, 1989, vol. 4, Allia II : lettre à la bibliothèque universitaire de Wrocław, citée p. 438.
- 7 Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, 1781, tome II, parte prima, p. 119.
- 8 A. Bertolotti, *Don Giulio Clovio, principe dei miniatori*, Florence Kunsthistorische, 1883, p. 261 et 266.

## 14 PIERO DI GIOVANNI BONACCORSI, DIT PERINO DEL VAGA

- 1 Giorgio Vasari, *Delle vite de pittori, scultori e architetti, tome II, partie II (vol. 4), p. 400 dans la vie de Valerio Vicentino*.
- 2 E. Kris, *Di alcune opere ignote di G. dei B. nel Tesoro di S. Pietro*, in *Dedalo*, IX (1928-29), p. 97 et suivantes.
- 3 Musée du Louvre, RF 539.
- 4 Respectivement s. It. 16.34 I, 21 et s. It. 16.34 IV, 47.

## 15 SIMONE PETERZANO

- 1 Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, Milan, 1590, p. 161.
- 2 Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico*, Bologne 1719, p. 396.
- 3 Gianmaria Petrò, « I Peterzani tra Bergamo, Venezia e Milano », *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, LXXVI-LXXVII (2014).
- 4 Edi Baccheschi, « Simone Peterzano. La vita », *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento IV*, Bergamo, 1978, p. 473.
- 5 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milan, 1584, p. 697.
- 6 Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture e architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, I, Venezia 1776, p. 189.

## 16 ANNIBALE CARRACCI

- 1 Pougkeepsie, 1995-96, catalogue d'exposition, p. 82

## 17 FEDERICO ZUCCARO

- 1 Bierens de Hahn, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort*, 1948, n° 26.



- 2 Ailsa Mellon Bruce Fund, 1971.23.1, voir E. James Mundy, *Renaissance into Baroque, Italian Master Drawings by the Zuccari, 1550 – 1600*, p. 200, n° 62, illustré.
- 3 Londres, British Museum, 1943.1113.24.
- 4 Jonathan Richardson senior, *An Essay on the Theory of Painting*, London, 1725, p. 253.

## 18 GIUSEPPE CESARI, DIT IL CAVALIER D'ARPINO

- 1 *Histoire de la peinture en Italie*, tome II, Paris, 1824, p. 149.
- 2 Giovanni Pietro Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, 1672, II, p. 20 (Vie d'Annibale Carrache)
- 3 Giovanni Pietro Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, 1672, II, p. 208 (Vie de Caravage)

## 19 KAREL SKRETA

- 1 Stolárová Lenka, *Karel Škréta (1610 – 1674): his work and his era*, Prague, Národní galerie, 2010, p. 110-111, III.4, illustré.
- 2 Un exemplaire de la gravure est à l'Albertina de Vienne, inv. n° D. I 37, fol. 43.
- 3 Pavel Preiss, *Les plus belles pages des maîtres de Bohême - Le Dessin baroque*, 1979, Artia, édition Cercle d'art, p. 62, illustration n° 16.

## 20 GIOVANNI BATTISTA BEINASCHI

- 1 De nombreuses études sont conservées, en particulier au Museum Kunst Palast de Düsseldorf.
- 2 « *Nel disegno fu assai fondato, e i suoi disegni somigliano molto quelli del suo egregio maestro, dico il cavalier Lanfranco, avendo le stesse fisionomie e arie di teste di quello....che però di lui si veggono quantità prodigiose di disegni, e tutti belli, e tutti pien di sapere, e massimamente del sotto in su, nel quale cercò sempre imitare l'incomparabile Anontio Allegri da Correggio, spora il quale aveva fatto gran studio...* » Bernardo De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 1745, vol. III, p. 358.
- 3 « *Nella scienza del sotto in su valse molto ; e negli scorti fu tenuto ingegnossissimo...* » Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia del Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Pise, 4<sup>e</sup> édition, t. II, 1815, p. 339.
- 4 Voir Vincenzo Pacelli et Francesco Petrucci, *Giovanni Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Rome, Andreina e Valneo Budai Editori, 2011, p. 345, cat. Cc23 : tableau présenté à la Galerie Artemisia de Madrid (huile sur toile, 117 x 260 cm, vers 1685).
- 5 Voir *Prédication de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, 94 x 137 cm, vers 1680, Vienne, vente Dorotheum, 22-25 mai 1973, lot 7 ; *Moïse faisant jaillir l'eau*, huile sur toile, 210 x 315 cm, vers 1680 – 1685, Salerne, Musée diocésain ; *Moïse faisant jaillir l'eau*, huile sur toile, 147 x 199 cm, vers 1680-1685, Fossano, collection Cassa di Risparmio. Voir Pacelli et Petrucci, *op. cit.*, p. 98-99.

## 21 FRANÇOIS VERDIER

- 1 Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre 1688-1714*, Paris/La Haye, Mouton, 1967.
- 2 Veronika Kaposy, « Remarques sur quelques œuvres de François Verdier », *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 26, 1980, p. 75-91.
- 3 Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1853 – 1862, tome VI, p. 44.
- 4 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Chez de Bure, 1762, tome IV, p. 139.
- 5 *Idem*, p. 138.

## 24 FRANÇOIS BOUCHER

- 1 Pierrette Jean-Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre, Inventaire général des gravures. Ecole française. I.*, Paris, Edition des musées nationaux, 1978, n° 601, 659, 660, 790.
- 2 Voir sa vente du 18 février 1771, lot 172, 207, 457.
- 3 Alastair Laing, *Les dessins de François Boucher*, Paris, éditions Scala, 2003, p. 178.

## 25 JEAN BAPTISTE MARIE PIERRE

- 1 Musée du Louvre, inv. 32397.
- 2 Poitiers, musée de Sainte-Croix, inv. D 87318 (dépôt du musée du Louvre, inv. 7228).
- 3 Nicolas Lesur, Olivier Aaron, *Jean Baptiste Marie Pierre (1714 – 1789), Premier peintre du roi*, Paris, Arthena, 2009, D 264 à D 268.
- 4 Encore appelé *Une nymphe et un satyre*.
- 5 Comme beaucoup d'artistes, Pierre profite d'une imprécision narrative : que l'on se tourne vers Horace, Apollodore, Pausanias, Hygin ou Homère, il est difficile de dire à partir des textes si Antiope a été soumise par la force à Jupiter, abusée dans son sommeil ou simplement consentante à ces amours illicites. Ovide précise simplement que « Jupiter triompha d'Antiope, sous la forme d'un satyre » (Ovide, livre VI).

## 26 FELICE GIANI

- 1 Anna Ottani Cavina, *Felice Giani 1758 – 1823 e la cultura di fine secolo*, Electa, Milan, 1999, n° 935, p. 660, illustré. Le dessin était autrefois à la galerie Thomas Le Claire de Hambourg et mesure 352 x 254 mm.



2 Anna Ottani Cavina, *op. cit.*, D. 44, p. 656-657; n° 934, p. 660, illustré.

## 27 FELICE GIANI

1 Marco Pupillo, « Felice Giani e la Repubblica Romana : i disegni del Museo Napoleonico » dans *Felice Giani 1813 Vedute di Villa Aldini a Montmorency*, Museo Napoleonico, Rome, 11 avril – 21 juillet 2013, catalogue d'exposition p. 60-63, fig. 4,5,6, illustrés.

## 28 MATHIEU IGNACE VAN BRÉE

- 1 Mathieu Ignace Van Brée, *Description d'un tableau capital, représentant Bonaparte, qui prend sous sa protection la Religion, l'Innocence, la Nature et les Arts, et rend à la Justice, relevée par la Vertu, son glaive et sa balance*, s.d., Anvers, chez Allegie, p. 4.
- 2 Par exemple, A. G. Camus, *Voyage fait dans tous les départements nouvellement réunis*, II, 1803, p. 70: « Je voudrais qu'un peintre qui a promis de représenter la nature ne la dépeignit pas sous les traits d'un monstre. Quel autre nom donner à une femme qui a quatre mamelles ? »
- 3 Denis Coekelberghs, Pierre Loze, *1770-1830 Autour du néo-classicisme en Belgique*, Musée communal d'Ixelles, Bruxelles, 1986, n° 118, p. 158, illustré.

## 29 JEAN-BERNARD DUVIVIER

- 1 Donald Rosenthal, "A Cleopatra by Bernard Duvivier", *Porticus, the journal of the Memorial Art Gallery of the University of Rochester*, volume VIII, 1985, p13-25.
- 2 Dominique Maréchal, « J. Bernard Duvivier (1762 – 1837) un peintre et dessinateur néo-classique brugeois à Paris » *Jaarboek, 1995-96. Stad. Brugge Stedelijke Musea*, Bruges, Vrienden van de Stedelijke Musea Brugge, 1997, p. 339 ; « Jean Bernard Duvivier (Bruges 1762 – Paris 1837), l'artiste et les livres. Charles Van Hulthem, des *Métamorphoses d'Ovide à l'Assassinat de Marat* », *In Monte Artium, Journal of the Royal Library of Belgium*, 8, 2015, Brepols, p. 77-100.
- 3 Dominique Maréchal, *op. cit.*, 1997, cite une lettre de recommandation qui précise que l'artiste arrive à Rome en compagnie de Giraudet (sic).
- 4 *Dictionnaire des hommes de lettres, des savans et des artistes de la Belgique présentant l'énumération de leurs principaux ouvrages*, Bruxelles, Vandermaelen, 1837, p. 67.
- 5 Parmi les artistes qui ont traité le sujet, on peut citer Vien dès 1756, Lagrenée en 1785, Fabre en 1795, Vincent en 1800 ou encore Constance Marie Charpentier en 1801.

## 30 JAMES STEPHANOFF

- 1 Les informations biographiques concernant Stephanoff sont tirées de divers ouvrages consacrés à l'histoire de la Old Society of Water-colour : John Lewis Roget, *A history of the "Old water-colour" society, now the Royal society of painters in water colours; with biographical notices of its older and of all deceased members and associates, preceded by an account of English water-colour art and artists in the eighteenth century* London, Longmans, Green and co, 1828-1908, vol. 1, p. 382-383 et vol. 2, p. 149-150 ; Charles Holme, *The 'Old' Watercolour society 1804 - 1904*, Offices of the Studio, London, Paris and New York, 1905, p. 42.
- 2 London, *Society of Painters in Water-Colour*, 1817, no. 258.
- 3 William Chambers, *The sculpture collection of Charles Townley in the dining room of his house in Park Street, Westminster*, British Museum, 1995,0506.8.
- 4 British Museum, 1805.0703.44 et 1805.0703.15.
- 5 British Museum, 1805,0703.31.
- 6 British Museum, 1805.0703.85
- 7 British Museum, 1805,0703.181.
- 8 British Museum, 1934.0113.1

## 31 JOHANN JACOB BECK

1 *Erinnerungen an Johann Conrad Maurer: Bilder aus dem Leben eines Predigers*, p. 201

## 32 EUGÈNE DELACROIX

- 1 *Journal d'Eugène Delacroix, tome premier, 1823 – 1830*, Paris, Plon, 1893-95, p. 37.
- 2 Rowland E. Prothero, *The Works of Lord Byron : Letters and journal*, New York, 1966, vol. 1, p. 246, n° 131.
- 3 *Chefs-d'oeuvres de Lord Byron traduits en vers français par A. Regnault*, Paris, Amyot, 1874.
- 4 *Le pèlerinage de Childe Harold*, traduction de Victor-Robert Jones, Saint Quentin 1862, p. 308.

## 33 LOUIS-AMABLE CRAPELET

1 Musée du Louvre, RF 6019.

## 34 FRANÇOIS BONVIN

1 Gabriel P. Weisberg, *Bonvin*, Paris, éditions Geoffroy-Dechaume, 1979, n° 320, illustré.



- 2 Anisabelle Bérès, Michel Arveiller, *François Bonvin*, Paris, galerie Bérès, 1998, n° 74, illustré.
- 3 Lettre au journaliste Wolff du 27 mars 1881, dans Galerie Bérès, 1998.
- 4 Ces souvenirs de François Bonvin ont été écrits par lui-même dans son carnet aujourd'hui disparu *Mes souvenirs et mes veillées. Ma vie* (1817 – 1831). Ils furent repris par Etienne Moreau-Nélaton dans *Bonvin raconté par lui-même* (Paris, 1927) puis par Anisabelle Bérès et Michel Arveiller dans le catalogue de l'exposition *François Bonvin*, Paris, Galerie Bérès, 1998.
- 5 Galerie Bérès, 1998, *op.cit.*

### 35 JACQUES-ÉMILE BLANCHE

- 1 Jean-Paul Bouillon, "Blanche, Jacques-Emile (1861-1942)", *Encyclopædia Universalis* [online]. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-emile-blanche/>.
- 2 *Du côté de chez Jacques-Emile Blanche*, Paris, Fondation Pierre Bergé, 11 octobre 2012 – 27 janvier 2013 ; Jane Roberts, *Jacques Emile Blanche*, Gourcuff Gradenigo, Paris, 2012.
- 3 Téodor de Wyzewa dans *L'Art des deux mondes*, juillet 1891.
- 4 Pierre Aubry, *Le concert Zielinska*, « Le Mercure musical », vol 4, 15 juillet 1908.
- 5 Lettre du 26 février 1927, publiée par Jane Roberts, *op. cit.*, 2012, p. 68.
- 6 Catalogue d'exposition, *op. cit.*, . 60







PAINTINGS  
&  
DRAWINGS





## 1 FRANS POURBUS, CALLED THE ELDER

Bruges 1545 – Antwerp 1581

*Presumed Self-portrait*

Oil on canvas

Signed and dated *F. POURBUS 157.* on the palette  
80,5 x 64 cm (31 3/4 x 25 1/4 in.)

Frans Pourbus was the son of the painter Pierre Pourbus and of Anna Blondel, who was herself the daughter of the painter Lancelot Blondel from Bruges. After the training that he received in his family, he trained further under Frans Floris and became, according to Carel Van Mander, his best pupil.

The famous biographer of the Northern painters left a vivid account of the too-short career of “the excellent François Pourbus from Bruges”. The “kind and charming” young man who “greatly surpassed his father”<sup>1</sup> intended to leave for Italy in 1566, as Frans Floris had done before him. Carel Van Mander reports how dressed for travel, he set out for Gand in order to say his farewell to the painter Lucas de Heere, Frans Floris’s pupil a few years before him. However, he could not resolve to leave and thus stayed and eventually married the master’s nephew. He became master at the Guild of Saint Luke in 1569. Carel Van Mander lists and praises a number of his religious works and then relates the death of the 36-year-old painter from poisoning by sewage vapours. His son, whose talent would soon spread all over Europe, was then about twelve years old.

Although Frans Pourbus’s career was brief, his talent as a portraitist has been universally recognised. Yet today, it is rather difficult to have a clear idea of the extent of his work in this domain. In the Louvre, there is his portrait of Viglius Van

Aytta (1507 – 1577), a jurisconsult and the president of the Secret Council of the Low Countries at Brussels who, among other works, also commissioned to the artist a painting for the church of Saint Avon. In this portrait, the stern-looking middle-aged man of the law is depicted standing, wearing a black cloak lined with brown fur, against a background formed by two vertical grey and black strips.

The present painting is probably the artist’s self-portrait at the beginning of his career. It is a work of youth, in which we can feel, despite some blunders, the artist’s pride for his art and the promise of a successful career. On the removal of the old varnish, the signature and the date have been discovered, albeit today hardly visible to the naked eye. The name can be deciphered but the last number of the date poses a certain problem. We believe that we can make out a zero, which places our portrait in 1570, that is, shortly after the artist’s entry to the guild.

There is another version on panel of the present painting in the Royal Museums of Fine Arts in Brussels, currently under restoration<sup>2</sup>. The technique of both works is very similar, of equal quality but presenting certain variations of treatment in some areas. For a long time, the painting has been attributed to Cornelis van Harlem on the basis of the sitter’s resemblance to the portrait engraved by Hendrik Hondius (1573 – 1640) in his *Theatrum Honoris*<sup>3</sup>. Both sitters are indeed young, coiffed and dressed in the same way, but this is insufficient for a confident identification of Cornelis van Haarlem. Besides, this attribution to the Dutch artist had been rejected on several occasions. Incidentally, Cornelis came to Antwerp circa 1579 and visited Frans Pourbus’s workshop, but being rejected by the young master, he returned to Gillis Coignet.<sup>4</sup>

Whether or not it is Frans Pourbus’s self-portrait cannot be proved on the basis of documentary evidence. The portraits of Frans Pourbus the Elder are rare and often posthumous, therefore, unreliable. Thus, the portrait engraved by Hendrik Hondius for his *Theatrum Honoris* offers a somewhat stiff, rather stereotyped representation of the artist, probably bearing little resemblance. The engraver may have been inspired by a now-lost portrait of Pourbus. Hondius’s portrait depicts the painter a little older and wearing a beard, although this image is not inconsistent with the present portrait.

As for the work in the Uffizzi, Florence (inv. 4059), it is most certainly not a self-portrait, contrary to what can be found in certain publications and was definitely executed later. It is therefore of no use for the identification of the present self-portrait.

What speaks in favour of the hypothesis of self-portrait is the fact that the red paint used for the signature, applied in capital letters in the paint on the base of the palette, albeit hardly legible, is the same that the paint on the tip of the brush that the painter is holding in his right hand. This suggests that the artist just finished signing his painting. Besides, it seems only logical that shortly after his marriage and acceptance to the guild, the painter executed his self-portrait in the flush of enthusiasm and pride. His technique is free, much more relaxed than in the portraits of the late 1570s, which allows us to date this work to shortly after the end of his training with Floris, an Italianate painter who spent a long of time in the Italian peninsula and

brought back to Antwerp a style inspired by Michelangelo and, at the same time, by Vasari and Tintoretto.

A portrait of a man that has recently appeared on sale<sup>5</sup>, dated to a bit later in his career, shows the same manner of painting clothes with large and visible brushstrokes. As for the ruff, executed in a rapid and almost careless way, albeit well brushed, it is reminiscent of the cuff of Abraham Grapheus in the Fine Art Museum of San Francisco (1957.159, donation of Mr. et Mrs. Arnold H. Bruner).

- 1 Carel Van Mander, Henri Hymans, *Le livre des peintres de Carel van Mander : vie des peintres flamands, hollandais et allemands*, Paris, J. Rouam, 1884, p. 21-24.
- 2 We would like to extend our deep appreciation to Mrs Sabine Van Sprang for helping us to examine this work, currently in the museum's restoration workshop.
- 3 Hendrick Hondius, Robert de Boudous, Simon Frisius, Andries Stock, *Theatrum honoris in quo nostri Apelles, saeculi seu pictorum, qui patrum nostrorum memoria vixerunt celebriorum praecipue quos Belgium tulit, verae et ad vivum expressae imagines in aes incisae exhibentur*, published for the first time in 1610.
- 4 Carel Van Mander, *op.cit.*, p. 5 Sotheby's New York, 29 January 2015, lot 34.
- 5 Sotheby's New York, 29 January 2015, lot 34.



## 2 FRANÇOIS DE NOMÉ, CALLED MONSU DESIDERIO

Metz, 1593 – Naples, after 1623

### *Interior of a Church*

Oil on canvas

52,5 x 70,5 cm (20 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 27 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

#### PROVENANCE

Collection of Jacopo Lazzari (1574 - 1640) or Dioniso Lazzari (1617 - 1689), Naples; then by descent until the sale of their collection in 1850 in Naples (wax seal on the verso).

It has now been recognized that the exotic name of Monsu Desiderio conceals at least two painters, both from the Lorraine region, who instigated in Naples a new genre, which was very appreciated by sophisticated patrons: François de Nomé, the painter of architectural caprices, and Didier Barra, the painter

of *vedute* painter. In the early 20<sup>th</sup> century, the oneiric and erudite atmosphere of their works captivated Surrealist artists, who brought them back into favour. The works produced by both painters were given the same collective name “Monsu Desiderio” because both worked in the same workshop of Loys Croys, a Flemish painter of banners, whose daughter François de Nomé married in 1613. They occasionally collaborated with other painters, such as Onofrio Palumbo, Cornelio Brusco, Scipione Compagni and maybe even Belisario Corenzio, or at least with his workshop.

Born near Metz, François de Nomé lost his father at a very early age and according to what he declared in the statement for his marriage, his mother entrusted him, when he was nine, to the people “whose name he does not recall” and who took him to Rome. Jacques Callot and Claude Lorrain shared the same fate, although they were a little less young. If we cross-reference the painter's statement and the declaration of his witnesses, then we can suppose that he spent eight years training under the painter Balthasar Lauwers. When he arrived in Naples around 1610, he entered Croys' workshop and there, developed the style that would later be attributed to Monsu Desiderio.

Desiderio or Didier Barra seems to have left Metz around 1614 and once he arrived in Naples, he obviously joined the workshop of his Lorraine compatriot and may have even taken it over in the beginning of 1620s. The coexistence of two artists in one workshop has caused confusion and errors in attribution from the 17<sup>th</sup> century. It is about Barra that Bernardo de Dominici speaks when he evokes in relation to Belisario Corenzio “*Monsu Desiderio, famoso pittore de prospettive, e de vedute.*”<sup>1</sup> Although Dominici speaks about *prospettive*, Barra actually seems to have specialized – with the exception of a few architectural views – in the *vedute* and landscapes, which he executed in a nearly cartographic manner.

The present work is more characteristic of the style of François de Nomé who preferred architectural caprices and views of destruction to *vedute*. In them, he represented complex subjects, strange actions performed by little figures that he placed amidst antique and religious architectural elements capriciously mixed with Renaissance sculptures. “The use of lumpy whites that make up thick reliefs in order to create details”<sup>2</sup> seems to be typical for the artist and can be found in many of his works. This particular technique gives the sculptures that abundantly decorate the walls and niches of his architectures a somewhat disturbing ghost-like appearance. The views are often nocturnal, influenced by Elsheimer, and his contrasting light effects illuminate the scenes with mysterious halos of light, almost pagan and sometimes completely apocalyptic. The figures that pace across his imaginary landscapes are not always his and may have been added by any of the numerous painters who attended Croys' workshop.

The present oil on canvas may be compared with four other known paintings. It can be related, albeit with significant differences, to three interior views of churches of larger sizes and more horizontal plans: one of these views, whose present whereabouts are unknown, is mentioned in the monograph on the artist by Maria Rosaria Nappi (cat. 78), another is in the Museum of Fine Arts in Budapest (cat. 98), and the third is in a private collection in Belgium. Finally, we can mention



the fourth work, formerly in the Chaucer Fine Art Gallery of London, which, like the present version, repeats and elaborates the central part of the aforementioned compositions. The present nocturnal version is treated in browner and darker tones, than the London composition. Regarding the four works mentioned here for comparison, Maria Rosaria Nappi pointed out that the perspective view of the central nave and the structure of the side nave were inspired by a print of Henri Vredeman de Vries, *Portico of a palace*<sup>3</sup>, but she specified that it is most certainly an imaginative interpretation in which the artist “juxtaposes the elements from different sources: polystyle pillars from Gothic architecture, semicircular arches, high two-level naves inspired by a monumental Italian church.” She also remarked that architectural asymmetry may refer to the interior of Metz Cathedral, “which remained the model of a cathedral in the artist’s memory,”<sup>4</sup> and underlined the evident influence of Giovanni Merliano de Nola revealed by the accumulation of sculptures and decorations that the artist executed in his typical whites in relief.

Two wax seals on the back of the painting are similar to the seals on the back of *Saul’s Head Taken to the Temple of Dragon* (Guardia Sanframondi, private collection) or on other paintings in the Museo di Capodimonte, Naples. These seals are from the sale of the collection of Jacopo and Dioniso Lazzari, father and son, both marble cutters, sculptors and architects active in Naples.

We would like to thank Rosamaria Nappi for providing us with the information on the provenance of the present painting.

1 Bernardo De Dominici, *Vite de’ pittori, scultoti ed architetti napoletani*, Naples, 1742, vol. III, p. 102.

2 Maria Rosaria Nappi, Monique Sary, *Enigma Monsu Desiderio. Un Fantastique architectural au XVIIe siècle*, Metz, musées de la Cour d’Or, Serpenoise 2005, exhibition catalogue, p. 145.

3 Maria Rosaria Nappi, Monique Sary, *op. cit.*, p. 152-153.

4 Maria Rosaria Nappi, Monique Sary, *op. cit.*, p. 148.

### 3 JAN VAN NOORDT

Schagen 1623 – après 1676

*A Couple of Shepherds or Phillis and Thirsis*

Oil on canvas

100 cm x 119 cm (39 3/8 x 46 7/8 in.)

#### PROVENANCE

Jean Savin; Sotheby’s Paris, 27 June 2013, lot 14; private collection.

#### EXHIBITION

Paris, Musée des arts décoratifs, *Exposition rétrospective de la vigne et le vin dans l’art*, May-July 1936 (catalogue No. 97, as van Noordt, *Bacchus et Ariane*).

Since it reappeared on the market, the subject-matter of the present painting has been related to Guarini’s *Il Pastor Fido* (1589) and identified as “Amaryllis Crowning Mirtillo.” This episode from Act II tells the story of shepherd Mirtillo, who, disguised as a nymph, succeeds in approaching Amaryllis



whom he secretly loves and finds himself participating in a “kissing war” in which she is judge. It is on Mirtillo’s lips that the nymph tastes the sweetest kiss, and she rewards him crowning him with the floral wreath she wears. Mirtillo chivalrously takes the crown from his head and places it back on hers. Nothing in the painting reminds of this episode. The shepherd is not wearing a dress and the wreath is not made of flowers but of leaves. Comparing this composition with other known representations of this episode, for example those by Jacob van Loon (1640-60), Ferdinand Bol or Adrian van Nieulandt, confirm that this connection is little convincing.

The present painting may instead illustrate the reunion of Cloris and Niso, in reality Phillis and Thirsis, the main characters of *Phyllis of Scyros* (Filli di Sciro), the pastoral by Guidubaldo Bonarelli with a complex plot, which was written circa 1605 and published in 1607. Phillis and Thirsis, children of the King of Thrace, were betrothed in their childhood. They were later cruelly separated, but not before each was given a part of the double “hoop of gold ... in whose round circle were engrav’d by art certain Egyptian characters.” Put together the two parts made “one entire and a perfect circle,” a crucial proof of the identity of the two lovers, who were then adopted by shepherds and became Cloris and Niso. The shepherd is embracing the shepherdess with a look of someone who has just found the person he thought had been lost forever. Whereas the shepherdess is looking at a hoop that corresponds to the one described in the book.

This subject is rare and scholarly, if this is indeed the right one. It shows the vitality of the pastoral genre, which from Italy in the 16<sup>th</sup> century spread all over Europe by the 18<sup>th</sup> century. As a major publishing and printing centre, Amsterdam saw the arrival of all literary novelties and the Dutch authors joined the new genre. Thus *Granida*, written in 1605 by Pieter Cornelisz Hooft, inspired at once the painters Pieter Lastman and Jacob Backer. We can also quote *Den trouwen Batavier* by Theodoor Rodenburgh, supposedly written in 1601 and printed in 1617, which was inspired by *Il Pastor Fido*, as well as *De Leeuwendalers* written by Joost van den Vondel in 1647. The famous poet Jacob Cats in his turn wrote

several pastoral poems, including his most famous *Shepherd's Complaint* and *Shepherd's Song*, praising healthy bucolic life of the shepherds. *Phyllis of Scyros* was printed in Amsterdam with Elsevier in 1678.

Jan van Noordt was not immune to the pastoral way of painting love and virtue that he had learnt from his master Jacob Backer in Amsterdam. Very early in his career, he treated, like Backer, themes from *Granida* (Sydney, Art Gallery of New South Wales, inv. I. 1973) and *Cimon and Iphigenia* (inspired by Boccaccio's Decameron). Although he later made a successful career as a portrait painter, he returned many times to this type of subject producing numerous representations of *Shepherd and Shepherdess*, in couple or alone, often holding an object evoking love. We can also mention his later version of *Granida* (went on sale several times, its present whereabouts unknown), which is of higher mastery than the first version and can be perfectly related to the present painting in style and technique.

This painting was unknown when David A. de Wit was working on the monograph dedicated to the artist, but it would have found its place in the chapter reserved for the artist's treatment of literary themes, which was very much in fashion in 17<sup>th</sup>-century Holland. The shepherds' faces are fine and expressive, the composition is simple and at the same time monumental, the values are subtle. Gold and silver reflexes of the silky fabric of the young woman's dress accentuate her figure against the grey and brown background and allow to emphasise her preciousness as an object of love. The motif of the pumpkin, albeit somewhat odd here, appeared in many Dutch paintings of the 17<sup>th</sup> century. Introduced in Europe at the end of the 16<sup>th</sup> century, this pumpkin (or squash) is different from the pumpkin described by Pliny, which rather resembles bottle gourd or cucumber. It is used here to evoke fertility due to its numerous seeds or to introduce more open sexual allusions on the account of its sometimes elongated shape. We can mention for comparison *Granida and Daifilo* by Abraham van der Tempel, a painter from Leyden and a friend of van Noordt's and, like him, pupil of Jacob Backer. The use of this motif allowed the painter, and particularly van Noordt, to take advantage of their large leaves and twisted stems for decorative effects.

#### 4 LOUIS CRETEY

Lyon 1630/1637 – after 1709

##### *The Temptation of Saint Anthony*

Oil on canvas  
69 x 87 cm (27 1/8 x 34 1/4 in.)

##### PROVENANCE

Lyon, Convent of the Antonines (?); private collection

##### BIOGRAPHIE

Gilles Chomer, Lucie Galastéros-de Boissier, Pierre Rosenberg, "Pierre-Louis Cretey: le plus grand peintre lyonnais de son siècle?" *Revue de l'Art*, 1988, No 82, p. 19-38, p. 29, fig. 28, p. 30, 38 (notes 75 and 76); *Louis Cretey, un visionnaire entre*



*Lyon et Rome*, Lyon, musée des Beaux-arts, from 22 October 2010 to 24 January 2011, exhibition catalogue by Aude Henry-Gobet under the supervision of Pierre Rosenberg, P. 51, p. illustrated.

In recent years, Louis Cretey has attracted a well-deserved revival of interest. This strange painter, a nomad who worked between Lyon and Rome, passing through north Italian towns and Austria, does not belong to any particular school. For a long time neglected by art historians, the artist's work was finally rewarded with a retrospective exhibition in 2011. An eclectic mix of influences that he fed on during his stays in Parma, Venice and Bologna, did not hinder the homogeneity of his style, today well identified. The present *Temptation of St. Anthony*, published in the exhibition catalogue but not located at the time of its publication, might have been executed for Saint Anthony's Convent in Lyon circa 1688-89 and can be linked to a series of paintings in which landscape seems to be an underlying theme.

Cretey's landscapes reflect the legacy of the Roman-Bolognese models of Pier Francesco Mola or the Carracci. Nevertheless, the freedom of technique and the presence of strange figures are specific to Cretey and represent the main characteristics of his style. The subject of the present work, *The Temptation of St. Anthony*, is drawn from several texts that narrate the saint's life, among which *Life of Saint Anthony* by Saint Athanasius (4<sup>th</sup> century) and *The Golden Legend* by Jacobus de Voragine (13<sup>th</sup> century). After giving up all his possessions, Saint Anthony embraced the life of a hermit, from which the Devil tried to divert him on a number of occasions and under different forms, but all in vain. The subject offers the artist a possibility to develop morphological strangeness as well as the force of landscape, two main traits of his work.

The saint is represented reclined in the centre of the composition, dressed in a dark, almost purple habit. At his side is the devil in the form of a woman with one of her white breasts exposed, while several oppressing creatures seem to be materializing from the very matter of the landscape, that is, from its elements, earth, water, fire and air: at the saint's feet, at the lower left, three deformed and ugly fire-breathing creatures are emerging from hell; behind the saint, Lust in the form of a horned creature is lasciviously caressing his shoulder with her clawed hand, and her blue robe visually



echoes the water source running beside Saint Anthony, which evokes the fluid and changing nature of the woman; a bat and two winged imps are attacking him from air; further back, two creatures are coming out of the brown and muddy earth.

On the background, three demons are chasing an animal that may be the saint's pig. This animal of an ambiguous symbolism must have become the saint's attribute in the 11<sup>th</sup> century when the Antonites' pigs were granted special grazing rights, which produced a fair number of quarrels with other monastic orders and other comical situations. The scene of demons tormenting a pig – which also appears in the famous engraving by Jacques Callot – is an iconographic element that is not drawn from any conventional sources but whose origins shall be sought in the popular tradition and theatre. Not only was *The Temptation of Saint Anthony* acted as a passion play since the Middle Ages, but it was also performed by different puppet theatre companies, and the scene of a frightened little pig introducing a candle or a whistle in his buttocks was one of the most expected comical moments of the libretto. In the 18<sup>th</sup> century, the French dramatist Michel-Jean Sedaine used the motif of a pig tormented by demons for one of his songs mocking the clergy: “*Quelques uns prirent le cochon de ce bon saint Antoine et lui mettant un capuchon, ils en firent un moine ; il n'en coûta que la façon, la faridondaine.*”<sup>1</sup> Gustave Flaubert may have seen these plays full of Rabelaisian humour during his youth spent in Rouen in the puppet theatre of Père Legrain, and they most certainly influenced his own *Temptation of Saint Antony* published in 1874.<sup>2</sup>

Cretey, however, places this scene in the back and although it does produce a certain phantasmagorical effect, it is not exaggeratedly lewd. What is more interesting is that the ensemble is treated with a relative sobriety, whereas the theme usually offers a perfect excuse for pushing the strange and the monstrous effects to the limit. Despite the strangeness of his monsters, Cretey reveals himself an inventor of demonic creatures much less carnivalesque than his renowned predecessors Bosch, Schongauer, Brueghel, Callot and others, and neither his monstrous creatures nor the obscene or scatological images are excessive. In fact, it is rather through the landscape, the light and the composition that the painter conveys the saint's suffering.

Animated by flashes of light, the nocturnal landscape is executed in dark brown and green hues. Different plans of the composition are organised and given the rhythm by large horizontal trails of light and by vertical elements, trees and mountains. The scene unfolds at dusk, the sun surrenders to the night marking the presence and the action of evil, although a few remaining lights persist. The temptation of flesh personified by the demons is furthermore expressed by tremors that seem to be stirring the disassembled landscape and the twitched drapes of the saint's habit and of the woman's robe.

Thus, by means of a few strange beings, but especially of the pyramid-shaped arrangement of characters in a crepuscular and spasmodic landscape, the painter manages to transmit the pain of the saint confronted by demons. The saint's only remedy against the seduction of temptation is ardent prayer: alas, his small oratory, far behind him, almost out of reach, appears fairly derisory against great temptations. All that is left

is the sky that he is scrutinising it intensely with his eyes wide open. His astonished and hurt expression raises the essential question of the reason for the divine abandonment in the moments of temptation and suffering. At this time, only the breeze ruffling the foliage of the trees above the saint's head reveals the divine presence which demands sacrifice before offering consolation.

- 1 Jean Michel Sedaine, *La Tentation de saint Antoine ornée de figures et de musique*, London, 1781. (Some of the demons took Saint Anthony's pig and dressed it with a hood, which was all it took to turn it into a monk.)
- 2 André Dubuc, “Un centenaire oublié, la Tentation de saint Antoine,” *Les Amis de Flaubert*, 1974, Bulletin No 45, viewed on the web site <http://www.amis-flaubert-maupassant.fr>.



## 5 NICOLAS BERTIN

Paris 1668 – 1736

### *The Bear and the Amateur Gardener*

Oil on canvas

65,4 x 85,5 cm (25 3/4 x 33 5/8 in.)

#### PROVENANCE

Collection of Jean-Pierre Guignon (1702 – 1774), First Violin of the King, Versailles; his posthumous sale, Versailles, 21 March 1774: “An oil on canvas representing the Gardener and the Bear painted by Bertin; it is 25 inches large by 28 high, lot 31; Anonymous sale, Paris, Paillet, 2 May 1776, lot 40; Collection of Louis-François Trouard (1729 – 1804), Superintendent of the King's Buildings, Paris; his sale, Paris, Paillet, 22 February 1779: “A painting painted on canvas, whose subject is drawn from de la Fontaine's fables named the Man and the Bear. This work, well painted and warm in colour, is 30 inches large by 24 high”, lot 23; purchased by the dealer Hammond (hand-made inscription on the sale note copy in Thomas J Watson Library, Metropolitan Museum of New York); sale, Paris, 24 April 1780, lot 23 (collection of the abbé Magnac according to the inscription on the copy at the Bibliothèque Nationale de France): “Man asleep, the

Fly and the Bear, Subject drawn from de la Fontaine's fables. Painting by Bertin."

#### BIBLIOGRAPHY

Thierry Lefrançois, *Nicolas Bertin 1668 – 1736*, Paris, Arthena, 1981, No 215, p. 168 (in the paintings mentioned), No 70, p. 142-143, Fig. 15, illustrated

"A foolish friend may cause more woe / Then could, indeed, the wisest foe." Such is the moral of the present painting illustrating the fable by Jean de La Fontaine *The Bear and the Amateur Gardener* with quite an improbable plot: a bear afflicted by solitude befriended a lonely gardener and, besides bringing him "whatever game he caught," he "chiefly aim'd at driving flies / ... / From off our gardener's face and eyes."

Nicolas Bertin approached this topic, both cynic and humorous, on two occasions: first, together with the pendant *The Acorn and the Pumpkin*, also inspired by La Fontaine's fable, second, apparently without a pendant, of a slightly different format and with some changes. The pair, today in the Staatliche Kunstsammlungen, Dresden (inv. 762 and 763), was purchased during the artist's lifetime to enter the collection of Augustus II, Elector of Saxony and king of Poland. It appears in the 1722-28 collection inventory and it is Baron Raymond Leplat (1664 – 1742), an interior architect and *ordonneur de cabinet* of Augustus II, that took care of the purchase. During his stay Paris in 1714-15, Leplat offered Bertin the position of the King's First Painter, which the artist refused. Finally, the position fell to Louis de Silvestre. In various letters, invoices and memoirs Leplat gave details of his purchases, including Bertin's pair.<sup>1</sup> Thierry Lefrançois published these two works describing them as "among his most beautiful creations but also among the most certainly attributable to the artist." A drawing in the Nationalmuseum of Stockholm prepares the figure of the bear in this version.

The second version – the present painting – was equally reported by Thierry Lefrançois as sold on 22 February 1779 at the sale of the important collection that belonged to the architect and Superintendent of the King's Buildings Louis François Trouard. Trouard had been wrongfully accused of corruption, fallen victim of his competitors' intrigues. He came into disfavour and was sent away from Versailles in 1776. In 1779, he had to sell his rich collection of paintings of all schools. However, prior to entering Trouard's collection, the painting was in the possession of Jean-Pierre Guignon or Giovanni Pietro Ghignone (1702 – 1774), the First Violinist to the King, who was born in Turin and died in Versailles. He also had a very nice albeit less important collection. Besides this work by Bertin, the musician also had his *Prometheus torn by a vulture*: it was probably this painting that François Silvestre engraved in 1703, after Bertin according to Charles de Heineken<sup>2</sup>, but which Antoine Schnapper excluded from Bertin's oeuvre to add it to the corpus of Louis de Silvestre.<sup>3</sup>

Several artists of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century, including François Chauveau, Eisen, and Jean Baptiste Oudry, worked on illustrations for La Fontaine's fables. Fewer used them as subjects for their paintings. Nicolas Bertin is one of these few artists who granted them this importance. We can suppose that his *Peasant Woman sitting near a tree, (...) inconsolable to have knocked*

*over her pot of milk and her basket and A Gardener taking a nap*, lot 117 of the sale of 13 April 1764<sup>4</sup> are the compositions engraved by Levasseur under the titles *The Dairywoman and the Pot of Milk* and *The Acorn and the Pumpkin*. Bertin certainly used the story of Good Peggy willing to provide a pendant, this time feminine, for this other version of the fable *The Acorn and the Pumpkin*, which he had used already for Augustus II's pair. He also treated several tales by La Fontaine, such as *The Peasant who had Offended his Master* or *The Kiss Returned* (St. Petersburg, the Hermitage, INV 1296 and 1310).

Besides Bertin, René François Houasse and Jean Cotelte are said to have used the themes of the fables for the paintings commissioned by the House of Condé.<sup>5</sup> Nicolas Lancret in the 1730s and later Pierre Subleyras also treated in painting several La Fontaine's tales. Nevertheless, regardless very few examples, the works that address the moral impact of these fables in painting are rare, and we can underline Bertin's modernity from this point of view.

There are major differences between the Dresden version and the present work: the format, certain details of the still life, the position of the sleeping gardener and of his tools. Yet the most important difference lies in the bear's gesture and in the position of the fly, which slightly changes the sense of each work. In the Dresden painting the fly is in the foreground, on the ground, as it was noted by Harald Marx<sup>6</sup> and then by Pierre Rosenberg.<sup>7</sup> Both art historians attribute this slight deviation from the text – which clearly specifies that the fly is around gardener's nose – to the artist's desire to render the composition more clear for the viewer. However, the two paintings may also describe two different moments of the story. In the Dresden painting, the bear chases the fly that flew off the sleeping man's nose, but it will come back later. The fly vexes the gardener with its "ceaseless bites", in the words of La Fontaine, which means that he chases it in vain and it will keep coming back, as these "bold and shameless parasites" always do. Whereas the present painting represents the climax of the fable: the bear is looking at the man's face on which the fly is seated, his eyes red with fury. He is brandishing the paving-stone above the gardener's head on the verge of committing an irreparable stupidity.

Thierry Lefrançois, who dates the Dresden works to the artist's youth, evoked the influence on Bertin of the works by Wilhelm Kalf (1613 – 1693) representing interior scenes. Trouard, who at some point owned the painting, had in his collection, along with numerous Dutch works, several works by Kalf. These were the views of "kitchens" and of "peasants' rooms" that employed still life as a secondary motif, which shows the perfect coexistence of the works of Bertin and the works of Kalf in the spirit of the collectors of the 18<sup>th</sup> century. Moreover, the treatment in painting of a subject that has a moral impact by means of a fable and not of a great story from religion or Antiquity shows the affinity of the artist with Dutch painting, which took a greater interest in genre rather than history.

1 Virginie Spénlé, "Les acquisitions de Raymond Leplat à Paris," *Splendeurs de la cour de Saxe*, Paris, RMN, exhibition catalogue, Musée national des châteaux de Versailles et Trianon, 23/01-23/04/2006, p. 73.

2 Charles de Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig, 1788, p. 651.



- 3 Antoine Schnapper, "Louis de Silvestre, tableaux de jeunesse", *La Revue du Louvre*, 1973, No 1, p. 22, illustrated No 2 and 3. On this occasion, the art historian also attributed to Louis de Silvestre two drawings in the Louvre that are close to the print (RF. 12343 and 12344). Thus, Thierry Lefrançois removed the composition from Bertin's oeuvre; according to him, "a confusion was certainly behind this attribution." However, Heineken and Bertin were contemporaries, and Heineken owned a painting by Bertin. Moreover, the two drawings have a graphic style which is very similar to Nicolas Bertin's. Therefore, this composition – of the painting (*Prometheus torn by a vulture*) that was once in Guignon's collection and today disappeared – shall be given to Bertin.
- 4 The sale of Jean François de Troy regarding which Christophe Leribault has demonstrated that only the lots starting from No 27 can be considered as belonging to the painter.
- 5 Gustave Macon, *Les Arts dans la maison de Condé*, Paris, 1903, p. 46 etc.
- 6 Harald Marx, *Arte per i Re : capolavori del Settecento dalla Galleria statale di Dresda*, Arti Grafiche Friulane, Udine, 2004, p. 296, No 100, illustrated.
- 7 Poussin, Watteau, Chardin, David, *Peintures françaises dans les collections allemandes, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, exhibition catalogue edited by Pierre Rosenberg, Paris, Grand Palais, 18 April – 31 July 2005; Munich, Haus der Kunst, 5 October 2005 – 6 January 2006 ; Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der BDR, 3 February -30 April 2006, p. 308-309.

## 6 ETIENNE JEURAT

Vermenton 1699 – Versailles 1789

### *L'Opérateur Barri*

Oil on canvas

Signed and dated *Jeurat px 1743* on the back of the chair, lower left

45.1 x 37.1 cm (17 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 14 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

#### PROVENANCE

Canada, private collection (possibly bought in France in 1960s by the collector's mother); Sotheby's New York, 30 January 2015, lot 485.

#### ENGRAVED

Jean-Joseph Balechou, "Opérateur Barri," print announced in the *Mercure de France*, September 1743, p. 2060 (J. Belleudy, *J.J Balechou, graveur du Roi*, Avignon 1908, p. 73, No 94).

This painting, a smaller version of which, albeit unsigned and with slight differences, is in the collection of the Musée Cognacq-Jay in Paris (inv. no. J.70/B.65), is known under different titles: *The Doctor's Visit*, *Le Marchand d'Orviétan*, *The Charlatan*. The engraving by Jean-Joseph Balechou, dated the same year as the painting, confirms that the appropriate title is *L'Opérateur Barri* and that the composition is inspired by an epigram by Jean-Jacques Rousseau (cited in the inscription of the print) in which the writer mocks a marriage malfunctioning due to the husband's poor health: *Sur leur santé, un bourgeois et sa femme/ interrogent l'opérateur Barri/ Lequel leur dit : pour vous guérir Madame,/ baume plus sûr n'est que vôtre Mari./ Puis se tournant vers l'époux amaigri/Pour vous dit-il,*



*femme vous est mortelle./ Las dit alors l'Époux à sa femme / Puis qu'autrement ne pouvons nous guérir/ Que faire donc ? Je n'en sais rien dit-elle,/ Mais par saint Jean, je ne veux point mourir.* The engraving has a pendant on the same subject, *The Jealous Husband*, representing an older spouse looking with chagrin at his wife gaily chat with a young man. This satire, inspired by theatre and especially by Arnolphe, Sganarelle, Harpagon and other Molière's dotards, was very much in vogue in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century.

However, the most important key to understanding the painting is provided by the presence of the *opérateur Barri*. An "operator" was a quack doctor, an empiric, often itinerant, who practiced medicine in public and sold his wares in the street or in theatres and who announced his arrival by posters and leaflets. The boundary between the world of real medicine and quackery appeared to be very thin in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries and was a frequent subject of comedy. Mountebanks regularly appeared in theatres and their similarity to actors is noteworthy. Speaking with verve and haranguing the crowds with the most extraordinary skill, the charlatans not only offered authors the opportunity to develop great stage characters, but they were often converted actors themselves and their boasting was accompanied by carefully directed performances<sup>1</sup> or theatre plays intended to capture the attention of passers-by. Thus, they usually wore costumes, installed on a small stage and were accompanied by a small group of actors that played a clear and well-defined role<sup>2</sup>.

Some of these "operators" were very famous. One of them was Cristóforo Contugi, a native of Orvieto and therefore called the Orvietan, who sold a remedy to cure all diseases in the royal court and obtained the royal privilege on 9 April 1647, confirmed on 28 September 1741. His concoction,

made from theriac, dried vipers, honey from Pisa, rosemary, juniper and cinnamon, was even approved by the faculty of medicine against substantial compensation<sup>3</sup>. Those who sold the substance after him continued to call themselves the Orvietan, which became a common noun to refer to quacks as well as to their remedy.

The subject of the present painting, *opérateur Barri*, is a sporadically recurring character in the comic literature of the time. Boulanger de Chalussay introduces him with the Orvietan and Elomire in a satirical play against Molière, *Elomire Hypochondre* (1670), Elomire being an anagram of Molière's name: "Tous refusent le fauteuil et la chaise à dos et veulent prendre le placet par cérémonie, en se faisant de grandes révérences les uns aux autres." Further in the text we find: "Mieux je guéris les maux, plus ils sont incurables," the same absurd comic effect, similar to that of Rousseau's epigram. Barry later appears in the prologue of a Dancourt's comedy (1702) as a mysterious character, an Oriental doctor who speaks with extravagant verve and calls himself Melchisédec. Nevertheless, Barri is only a literary character. In Lyon, Dijon and Paris in the 17<sup>th</sup> century, we find traces of numerous Barris (or Barrys), named Gilles, Pierre and Laurent, who are probably relatives, claiming to be king's "operators". *Le Voyage à Guibray, Histoire de Barry, de Filandre et d'Alison* by a certain D., supposed daughter of the empirical, albeit undoubtedly romanticized, on the Italian origins of Barri and his fabulous life filled with women, travel and performances. Thus, from archival literary sources, we learn that Barry allegedly saved Rome from the plague with his remedy and later supposedly settled in Paris: "thus was called a famous charlatan who had his trestles stage near the Pont Neuf and the Rue Guenegaud."<sup>4</sup> In Lyon on 6 July 1655, a Gilles Barry sought permission to sell his remedies on the Place des Jacobins and the Place des Cordeliers<sup>5</sup>; he was in Dijon in 1642<sup>6</sup> at the fair in Guibray, then in Rouen with the troupe of Mondor, another actor and mountebank of the early 17<sup>th</sup> century.

Jeaurat's *opérateur Barri* is not quite the same as described by the author of *Voyage à Guibray*: "it was a tall, very good-looking man with a long beard and short hair, dressed in a black satin robe with gold buttons, with a coat dragging on the ground of the same fabric. A large gold medal, embellished with precious stones of considerable value, hung around his neck and down to his stomach, which he regarded as the most glorious title of nobility that ever was. The pope had it cast in his honour to recognize the service that he reportedly provided to Rome by delivering it from the plague."

Here, the mountebank is young, dressed in an exotic but not Oriental manner. With his finger and his eyes he boldly and unambiguously indicates the part of the sick husband's body that he declares unusable. His elegance, fresh complexion and thin moustache appear to the young woman as the perfect remedy for the illness that her husband is afflicted with, and her pointed upward finger seems to propose something to the charlatan. Thus, recurring to the mountebank, the husband is triply cheated: the abstinence that is imposed on him is probably unnecessary, the remedies that are sold to him are most certainly useless and his wife is going to be unfaithful

to him. The painter's humour and talent, as well as his skilful ability of suggestion through visual means, make it clear for the viewer what kind of salacious turn this consultation is going to take on. Although considered a *petit maître* of French painting, Etienne Jeaurat excelled in genre scenes that he painted with lightness and spirituality; in his works, he wittily created situations of theatrical nature intended to entertain the viewer. We cannot say which of the two known versions was executed earlier, but the signature and date on the present painting, as well as the more thorough technique, make it rather clear with which work Jeaurat was most satisfied and which was reproduced through the engraving<sup>7</sup>.

- 1 Henry Chardon "La troupe du roman comique de Scarron dévoilée et les comédiens de campagne au XVIIe siècle," *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, volume 23.
- 2 For example, they are depicted in such paintings as Karel Dujardin, *Les charlatans italiens* (Louvre, 1657); Antoine Renou, *Le charlatan* (art market); Etienne Jeaurat, *Les Charlatans* (formerly in Seligmann's collection) and *Les charlatans, rues de Paris* (on sale in Versailles, Trianon Palace on 16 May 1971)
- 3 Dr Ludovic de Parseval, "La médecine et les médecins dans le théâtre de Molière, Etude critique," *Revue de Marseille et de Provence, Marseille*, quinzième année, 1869, pp. 246 – 272, p. 255.
- 4 *Anecdotes historiques, littéraires et critiques sur la Médecin, la Chirurgie et la pharmacie*, Amsterdam, 1785.
- 5 Henry Chardon, *op.cit.*, p. 252.
- 6 E. Fyot, *Les charlatans à Dijon*, Jobard, 1903.
- 7 We should mention lot 350 that was on sale on 27 November and 22 December 1752 representing "two beautiful copies after Jeaurat, known through prints, under the titles *l'Opérateur Barry* and *Mari Jaloux*. The former of these Paintings was drafted by Jeaurat, & finished by one of his pupils; it is an initial study for the one that was engraved." Its dimensions, one foot high by 9 inches and 6 lines wide, perfectly match the dimensions of the painting in the Musée Cognac-Jay (33 x 26.7 cm). However, this composition could have been subject of numerous copies and versions.

## 7 JEAN-PIERRE SAINT-OURS

Geneva 1752 – 1809

*The Portrait of the Banker Jacques Mallet, full-length, holding his horse in front of Mont Blanc*

Oil on canvas

Signed *Saint Ours* at lower right

96,5 x 82 cm (38 x 32 ¼ in.)

### PROVENANCE

Jacques Mallet (1724-1815), Geneva ; then by descent to the present owner.

### BIBLIOGRAPHY

Albert Choisy, *Notice généalogique et historique sur la famille Mallet de Genève originaire de Rouen*, Geneva, print shop





ATAR, 1930, illustrated, plate 17.

#### EXHIBITION

Geneva, Musée d'art et d'histoire, *Jean-Pierre Saint-Ours : un peintre genevois dans l'Europe des Lumières*, 15 September 2015 – 28 February 2016, exhibition without catalogue.

The painter Jean-Pierre Saint-Ours and his sitter, the banker Jacques Mallet, were both from Protestant families, who among a great number of other families, found shelter in Calvin's Geneva in the 16<sup>th</sup> century. Benefiting from this influx of new families favourable to the Reformation, Calvin managed to oust his opponents from the municipal council and thus continued to successfully promote his ideas. In 1558, Jacques Mallet, an ancestor of the sitter of the present painting, established in Geneva his business of textile trading and began to develop banking activities. Nearly two centuries later, Isaac Mallet, the father of the sitter, founded his own house for discounting and collecting bills of exchange and advance of funds thus creating what would later become one of the most important French banks. He conducted his business with discernment and prudence, lending himself to speculations on the most rare occasions.

Jacques Mallet, portrayed here, is Isaac's elder son. When his turn came, he assumed the control of the bank, which had to change its name each time there was a take-over as, following the Revocation of the Edict of Nantes, French Protestants were deprived of their civil rights and could not bequeath and inherit property. On the eve of the French Revolution, Mallet Père, Fils et Cie was a major enterprise in Geneva that was favoured by the local clients and present through its correspondents in over 50 European cities. Jacques's sons Guillaume (1747-1826) and Isaac Jean-Jacques (1763-

1815) settled in Paris. At the beginning of the Revolution, they supported the national currency by converting 50 kg of massive silver into assignations, but they were nonetheless arrested during The Terror. Upon their liberation, they founded a new society and bought national property, which allowed them to stay aloft during the Revolution. The bank lived through two more centuries and several wars before merging with Neufville-Schlumberger in 1966.

Born in Paris, Jacques Mallet installed the main part of his business activities there. It is also in Paris that he married Louise Madeleine Bresson, of Genevan origin. However, his ties with Geneva remained very close, as much as the dispositions of the French law were not favourable to Protestants. The couple bought, as many prominent families from Geneva, a nice estate in Vandœuvres, near Choungny, with the spectacular view on Mont Blanc that is used as the background to this portrait.

Depicted in riding attire and middle-aged, Jacques Mallet may be preparing to go around his estate on a tour of inspection. The portrait displays elegant simplicity and laid-back attitude: the horse's head is lowered peacefully and the sitter has a calm and quiet look on his face. Behind him, the peasant is leading his herd home, which emphasises the true value of labour, consistent with Protestant ethic. However, the conventional rules of aristocratic portrait painting have been respected: the sitter is shown full-length, standing beside his horse; his right arm extended outward and his left arm slightly bent inward are reminiscent of the poses adopted for the official portraits of sovereigns; a square column serving as a pedestal to support a vase evokes force and solidity. It is equally evident that the reference to the real property is a way of asserting an important social position.

It is interesting to note that this important man did not call upon fashionable Parisian painters for his portrait, but asked Saint-Ours, a Protestant from Geneva who had just returned from Italy. Trained in Paris under Joseph-Marie Vien, a friend of François-André Vincent, Saint-Ours had spent 12 years in Rome, where he could have met such important representatives of classicism as Batoni, Mengs and Tischbein. Upon his return to Switzerland in 1792, he rapidly earned the esteem of the high society of Geneva, producing numerous portraits of its representatives. Portrait is the genre in which he excelled although due to his academic training, he was much more attracted to history painting on erudite subjects drawn from antiquity. A major figure of Swiss painting, this artist has been recently awarded an exhibition, although a detailed catalogue of his oeuvre is still missing.

The detail of the shepherd leading the herd of cattle home is rather interesting. This reference to the rural world, which was predominant in Europe in the late 18<sup>th</sup> century, is reminiscent of the painting *The Ploughing Lesson* by Vincent. In reference to this work, the handbook of the Salon reminded that "Agriculture is the basis of prosperity of States." We can recall that Vincent was also a Protestant and that Boyer-Fonfrède, a patron from Toulouse who commissioned the painting, belonged to the milieu that was sympathetic to physiocratic ideas and had in common with Protestantism an ideal of liberalism and free circulation.



## 8 PHILIPPE VAN BRÉE

Antwerp 1786 – Brussels 1871

### *The Hermit of Vesuvius*

Oil on panel

Signed with initials PVB and inscribed *L'ermite du Vésuve l'éruption du 22 octobre 1822* lower left

54,4 x 64 cm (21 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 25 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

Philippe Van Brée trained with his elder brother, who had studied in Paris with their compatriot Suvée, and like him devoted himself to history painting. After his *Spanish Nun* was refused at the Brussels Salon of 1811, he went to Paris, where he worked under the supervision of Girodet and participated in Paris Salons of 1817 and 1819.

In 1818 he undertook his first journey to Italy, housed and supported by the couple of patrons Pankaufe, albeit without real success. The second time he left for Italy in 1821, at his own expense, and stayed there for ten years attending the circle of Belgian and Dutch painters. In the early 1830s, Van Brée travelled between Antwerp and Rome and seems to have settled in Brussels around 1834. His career as a painter did not achieve the success he had hoped for, but he took the position of curator at the Brussels museum. A history painter by training, Van Brée rapidly gave himself up to the troubadour style, which sought subjects in the medieval history, and to mannered scenes in the oriental or Italian manner, in a style that used smooth brushstrokes, which reveals that he studied Ingres' works.

The present painting is among the most astonishing works of this painter, who was usually more inclined to the anecdotal, the picturesque or the troubadour genre. His *Rubens Giving Van Dyck a Beautiful Horse* (1814, Antwerp, Rubenshuis) or *Laura and Petrarch at the Fountain of Vauclus* (Rennes, Musée des beaux-arts) are two veritable manifests of the genre of historicism, as Van Brée respects in the smallest detail the veracity of location and costumes, and pays great attention to the theatrical effect of his compositions.

There is evidence that, while staying in Italy, Van Brée travelled

to Naples in 1826 to visit his compatriot Frans Vervloet, who, like him, painted small Italian and Oriental genre scenes. The beauty of the Parthenopean city could not but strike him. He must have witnessed one of the frequent spectacular episodes of the eruption of Vesuvius, these phenomena, which not only stirred scientific interest, but also aroused in their viewers all kinds of romantic and philosophic reflections.

No evidence confirms by that Van Brée was actually present at the 1822 eruption, which was preceded by a rather long period of volcanic activity and which was represented in numerous Neapolitan gouaches, by such artists as, for example, Camillo de Vito. The so-called sub-Plinian column of ash, that is, akin to the phenomenon of 79 B.C., albeit of minor intensity, inspired many artists, among whom were Friedrich Salathé and John Martin. The latter executed a representation intended to illustrate *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc ... : sites, monumens, scènes et costumes ... d'après les inspirations, les recherches et les travaux de MM. le vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, Raoul-Rochette, le comte de Forbin, Piranezi, Mazzara*. This is how Dareste de la Chavanne describes the phenomenon in this work: "This year, there have been two eruptions, or rather, that of January was but a prelude to that of October. On the 20<sup>th</sup> of this month, we felt the tremors of an earthquake. On the 21<sup>st</sup>, the lava boiled and two torrents hurried down onto Resina; at midnight, enormous bursts of flame sprouted into the air up to over 2000 feet, whereas hot ash falls scared the inhabitants of Bosco-tre-Case and Ottajano. On the 22<sup>nd</sup>, at noon, a column of smoke went up to an unbelievable height spreading in a shape of an umbrella. Two streams of lava rolled down to Resina menacing Portici; other streams made their way to Bosco-tre-Case and overran the margin that the lava reached in 1810. On the 23<sup>rd</sup>, they stopped with the exception of one stream flowing toward Mauro. The showers of sand obscured the air so much so that the inhabitants had to turn on their lamps during the day. The mountain was completely enveloped into vapour and smoke."<sup>1</sup>

In general, this type of scenes represents little figures before the immensity of the volcano. Here, the monk, who seems more drawn than painted, is seated in the foreground but his solemnness and his reflective attitude encourage the contemplation of the phenomenon. The painter very skilfully treated the sub-Plinian column of ashes and the darkness in daytime hours due to extensive smoke, and the scene produces a somewhat metaphysical effect. In a learned viewer of the time, it evoked the death of Pliny the Elder, who wanted to observe the eruption from the distance. This episode captured romantic imagination and was repeatedly treated in painting by, among others, Pierre-Jacques Volaire, Angelika Kauffman, Valenciennes and Forbin and in literature by Madame de Genlis. The scene also recalls the calmness of Pliny the Younger reading Titus-Livy as lava was fulminating and the ground trembling. Van Brée indicated at the lower left of the work that the figure is the hermit of Vesuvius. He might have been inspired by a hermit who actually lived on the slopes of the volcano and was mentioned by Chateaubriand and other travellers. But is it really him, and did the artist actually see him? It is probably not his portrait but rather an image of almost literary and completely romantic nature, for which he drew inspiration in travel notes. The composition



does not simply depict an anecdote, but brings together various elements in order to propose a true meditation on the impotence of man before nature. Here, before the magnitude of the eruption phenomenon, action is meaningless and prayer is the last resort of this monk seated on a rock reminiscent of a tombstone. This scene reminds us, like it did to Chateaubriand, that “A philosophical reflection may here be made, which excites our pity for the sad state of human affairs. What is it, in fact, but the famous revolutions of Empires, combined with the convulsions of nature, that changes the face of the earth and the ocean? A happy circumstance would it at least be, if men would not employ themselves in rendering each other miserable, during the short tie that they are allowed to dwell together.”

- 1 *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc ... : sites, monuments, scènes et costumes ... d'après les inspirations, les recherches et les travaux de MM. le vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, Raoul-Rochette, le comte de Forbin, Piranesi, Mazzara,..... Royaume de Naples par M. D de la Chavanne, Paris, Audot fils, 1835, p. 73.*



## 9 EUGENE VON GUÉRARD

Vienne 1811 – Chelsea 1901

*View of Atrani from a loggia*

Oil on canvas

Signed, inscribed and dated 10H: V.GUERARD A Capri 183. upper right

43 x 56 (16 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 22 in.)

Ravishing in its simplicity and charm, this small view of Atrani bears Eugene von Guérard's signature. The son of the Austrian miniaturist Bernard von Guérard, this painter is generally better known for his spectacular views of New Zealand and particularly Australia, where he departed in 1852 to seek his fortune as a gold hunter. Although this undertaking had a rather modest success, he remained in Australia until 1882 and pursued a successful career as a painter and Master of Painting at the National Gallery of Victoria Art School.

His training with his father in Vienna, as well as his travels in Italy and Germany, constitute a less well known, albeit essential for his career, period. And although his inspiration was renewed and reinforced by wild Australian landscapes, his pictorial manner remained faithful to the technique that he had acquired in Italy and in Germany. Bernard and Eugene von Guérard left Vienna for Italy in 1826. They lived in Rome in the German quarter, in via Pinciana, and befriended Johann Anton Koch, Johan Christian Reinhart and the Nazarenes. There von Guérard trained with, among others, the landscape painter Giambattista Bassi, and following the master's example, went out to paint in the countryside outside Rome, which is demonstrated by a study from nature *Tor di quinto, near Rome* (England, private collection); he also studied paintings by Nicholas Poussin, Claude Lorrain and Salvator Rosa. In Naples, where father and son moved in 1832, Bernard von Guérard received a commission to paint the portraits at the Bourbon court, notably that of Maria Isabella of Spain. Eugene, in the meantime, continued his studies and could not miss admiring the works of Jacob Philip Hackert, who was then the most renowned German painter of his generation, as well as the works of the artists of the School of Posillipo, notably Anton Sminck Pitloo, its leading exponent. Famous for his views of Naples and the Amalfi coast, this Dutch artist, who had settled in Naples in 1815, worked in *plein air* and executed numerous landscapes with luminous colours and warm tones that permanently marked Eugene von Guérard.

In the collection of the State Library of New South Wales, there are many of the artist's sketchbooks, particularly those that preserve memories of the sketching expeditions made by Bernard and Eugene von Guérard to the Amalfi Coast and Sicily between 1832 and 1835. They include the drawings of Amalfi, La Cava, Capri, Cuma, etc.<sup>1</sup>, which coincides with the date marked besides the signature. The naivety and simplicity of the style further confirm this dating. The morning atmosphere is beautifully expressed through the soft light, still pinkish, and by the transparency of the sea that is smooth and calm resembling a lake. While a young woman is doing the laundry, a young fisherman, recognisable by his red cap, is playing with his dog. Fishing boats are returning from a long day at sea, we recognize the traditional barques that can be found on numerous Neapolitan gouaches, as well as a *lanzino*, a traditional fishing sailboat.

Bernard von Guérard died of cholera in November 1836 and Eugene definitively left Italy for Dusseldorf in May 1838. In Germany, the artist painted some other Italian views resorting to his sketchbooks. We can cite as an example a *Marina at Vietri*, whose scale and topography are not very precise, but in which the artist poetically reproduced the light and atmosphere of the Amalfi Coast, where he learnt painting in the open air following Pitloo's example. Although of a higher degree of finish and mastery, these Italian souvenirs lack the freshness and spontaneity present in this study executed by the artist in his youth. Although it was finished in the workshop, where he reconstituted the loggia and added a domestic scene, this view is in fact the result of a *plein-air* observation.

1 Sydney, State Library New South Wales, DGB 14/vol. 1-8.



## 10 DIMITRI DIMITRIEVICH KOUSNETZOFF

Stepanovka, Ukraine 1852 – Paris 1924

*Portrait of a man, seated with his legs crossed*

Oil on canvas

Signed and dated *Dimitri Kouznetsov 1892* lower right  
123,5 x 93 cm (48 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 36 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

Very little is known about Dimitri Kouznetsov. Born in Stepanovka, Ukraine, he seems to have studied the natural sciences at the Odessa faculty of mathematics before studying painting, like his brother Nikolai. Between 1876 and 1879, Dimitri attended as a free auditor the St. Petersburg Academy of Fine Arts.

In those days, the atmosphere of creative emulation and freedom reigned in St. Petersburg. Apart from the strict education of the Academy, where the artists learnt drawing, painting and sculpting techniques, such artists as Polenov, Repin and Serov were involved in the movement of the Peredvizhniki (the 'Wanderers'), founded by Ivan Kramskoy, which organized travelling exhibitions all over Russia in order to disseminate art and culture to the people. These artists also freed themselves from the constraints of historical subject imposed by the Academy and painted realist subjects that they found in the observation of Russian daily life and landscapes. *Barge Haulers on the Volga* by Ilya Repin or *Morning in a Pine Forest* by Ivan Shishkin and Konstantin Savitsky are among the most representative examples of these observations. Nikolai Kouznetsov participated in the itinerant exhibitions of the Peredvizhniki since 1881 and was equally very close to the intellectual circle that gathered in Abramtsevo, in the home of Sergey Aksakov.

Dimitri probably joined Nikolai in St. Petersburg where he could profit from his brother's contacts with the local stimulating artistic and intellectual society. It is with one of

the 'Wanderers' Kyriak Kostantinovich Kostandi (1852-1921) that the two brothers left for Europe circa 1886-87. Through Kostandi, Dimitri Kouznetsov equally became member of the TIOPX, the Association of South-Russian Artists that was created in Odessa, and regularly participated in their exhibitions from 1891 to 1903. It is in the 1890s that he also settled in Paris, opened a studio and exposed at the Salons du Champ-de-Mars. Nikolai, who is today better known than his brother, returned from Europe to settle in Russia. He became professor of battle painting in the Academy of Fine Arts. He often went back to Odessa, where he founded a museum that contained his own works and those from his personal collection. The museum opened once a week for the education of artists and local population. In 1900, he was elected member of the Academy upon the proposal of Repin, Beklemishev and Sokolov. In the 1920s, he emigrated to Yugoslavia.

Besides the obvious influence of Repin and Serov, the *Portrait of a man, seated with his legs crossed* reveals the influence of major European portraitists. In Paris in the 1890s, Dimitri Kouznetsov could see the portraits by Boldini, whose "swish", almost graphic brush strokes he however did not adopt. Instead, he rather moved towards the painterly and soft technique of Sargent, who lived in London but whose portraits were regularly exhibited in Paris, which always produced extreme effects: they impressed the public or provoked scandals. The painter might have equally seen the portraits of Jacques Emile Blanche, who was then very much in vogue and who frequented, particularly during the time spent in Dieppe, the English artists active at the time.

The use of black colour for the background and dark colours for the sitter's attire evokes the format of society portraits that was then appreciated in Europe. Yet, there is an unusual frankness in the sitter's pose and expression, a striking realism and astonishing lack of reserve. The sitter is exposed to the viewer as he is, that is to say, a rather handsome man, albeit with a somewhat arrogant, slightly ironic if not mocking expression. Given the casualness of his pose – we even get a glimpse of his purple sock – and the spontaneity of his expression, it is highly unlikely that this portrait represent someone belonging to aristocracy of high society that then drifted between London, Boston, Paris and Venice. Is the sitter European or Slavic? It is hard to say, as Kouznetsov seems to have travelled a lot between France and Russia. The sitter might be the artist's close friend. He is looking directly at the viewer, as if preparing to speak, his mouth open, which makes this portrait stand out among the mundane portraits of the time that usually emanate a sense of reserve, or even boredom or distraction. Here, on the contrary, the feeling of presence is powerful and the sitter is imposed on the viewer with an unusual poise.

## 11 KATEIKI TODA

Yonago, Japan 1896 – Paris 1931

*Skeleton in the nature*

Watercolour, gouache, black ink on silk with silver and gold  
Signed *K. Toda* and inscribed and dated in Japanese *Made in Paris by Toda in autumn 1925* lower left  
80,9 x 151 cm (31 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 59 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.)





The name of Kateki Toda is little known today. Yet, in the Paris of 1920s, he was an impressive figure of *japonisme*, along with Foujita. "His magnificently shaped head and indeed his entire appearance made one think of the legends of the Samurai knights in the days before upstarts from the Western world invaded Japan", wrote about him/described him the American writer Robert Mc Almon.<sup>1</sup>

In post-WWI Paris, the exhibitions reopened and cultural exchange resumed. Curiosity toward Japan was far from being satisfied by the major events of the 19<sup>th</sup> century in this domain: Japan's first participations in the Exposition Universelle in 1867 and 1900, and in great exhibitions of prints, as that of Hokusai in London in November 1890. A considerable number of Japanese artists came to settle in Paris that they considered the cultural capital of the world. About 200 Japanese artists active in Paris were listed in the Salon catalogues published between 1920 and 1929. They made up a veritable artistic community, most of them living around Montparnasse. In 1922, the Société Nationale des Beaux-Arts decided to host a large exhibition of Japanese art, both ancient and contemporary, organised by several professors of the Fine Arts School of Tokyo.

It is probably the 1922 exhibition that encouraged Toda to leave Tokyo, where he had been trained in traditional painting. Thus he settled in Paris in 1923. Phyllis Birnbaum related how before his departure, Toda had cut off his little finger and placed it in a jar in order to leave a piece of himself in his native country in case he never came back from his journey. Besides being a picturesque gesture – which revealed itself premonitory as Toda died in Paris in 1931 – this incident also conveys the cultural severance that the journey to Paris represented for Japanese painters. The writer also reported the stir Toda caused when he strolled down the Champs-Élysées wearing traditional Japanese robes or pulled out his sword – encouraged by his weakness for gin – on the boulevard Montparnasse causing a fierce duel.

In Paris, Toda exhibited in a number of various salons that animated the capital's artistic life. There are records of his participation in the Salon des Artistes Français, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Salon des Tuileries and Salon des Artistes Japonais. The catalogues of the Salons de la Société des Artistes Indépendants document his participation in 1927 with two *Poisson* paintings and in 1928 with works on the same subject, namely koi carp. He did not exhibit in 1930 as he may have travelled to Germany, Switzerland and England. In 1931, he returned with an *Eagle* and a *Monkey*. It is

interesting to observe how the prices for his works increased: from 3,000 francs in 1926 they went up to 4,000 francs in 1930, and up to as much as 25,000 francs for the *Eagle*. This rise in prices confirms his success with the amateurs of Japanese painting. Toda seems to have remained hermetically sealed against Western Avant-garde and continued to work in traditional Nihonga painting style with its blue and green landscapes, contemplating animals, particular and precious technique of golden, silver and platinum leaves and the pigments carefully prepared by the artist himself. He was "a free spirit." "He always draws pictures of carp, and though he draws the same thing a hundred times, he has the strange ability to do it well a hundred times," wrote Foujita, who was a close friend of the artist.

Two of his paintings on silk, both very traditional, a *White Heron* and a *Koi Carp* are at the Centre Pompidou, Paris. By its subject, the present *Skeleton in the Nature* is in the same vein. Its size and fantastic appearance are spectacular, and it is inspired in the prints of Kuniyoshi or his pupil Yoshitoshi. It is likely that Toda was also influenced by the English Pre-Raphaelites. The precision of his insects and flowers, particularly thistles, and his curved and flowing lines are distantly reminiscent of Dante Gabriel Rossetti and John Everett Millais. The beauty and preciousness of the traditional technique are at the service of this strange image, sort of a vanitas, both peaceful and gloomy, full of slightly Shakespearean humour. It shall be mentioned in this context that in the late 20<sup>th</sup> century, all Shakespeare's plays were translated in Japanese for the first time by Tsubouchi Shoyo, which had a particular impact on Japan's opening to the Western world.

- 1 Phyllis Birnbaum, *Glory in a Line, A Life of Foujita, the Artist caught between East and West*, New York, Faber and Faber, 2006, p. 73-74.

## 12 FERDINAND PINNEY EARLE

New York 1878 – Hollywood 1951

*A Night View of the Basque Coast, probably Saint-Jean-de-Luz*

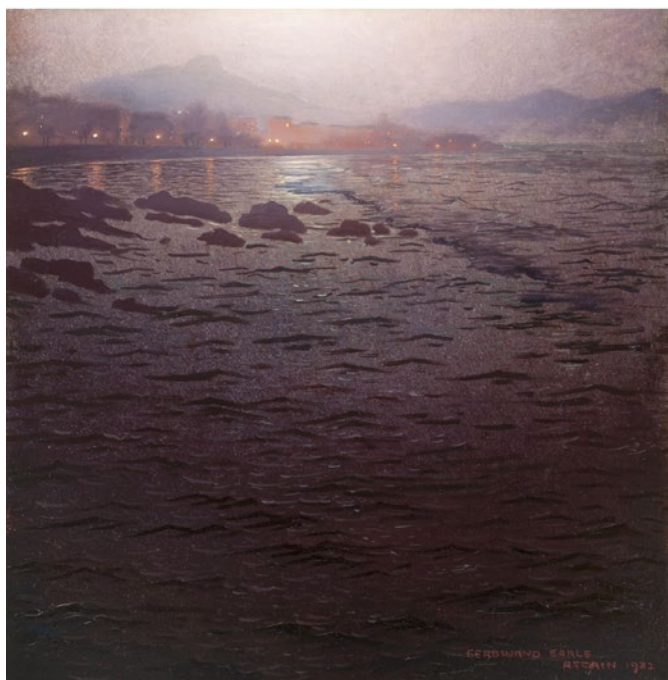
Oil on panel

Signed, located and dated FERDINAND EARLE ASCAIN 1932 lower right

33 x 32,5 (13 x 12 ¾ in.)

The painter Ferdinand Pinney Earle came from a wealthy and well-established New York family. His father, whose exact name the painter bore, was a US Army general and the owner of such prestigious hotels as Hotel Normandie at Broadway and 38th Street, Hotel Netherland and Normandie-by-the-Sea at Sea Bright, New Jersey.

From his early youth, Earle, who was sent to Oxford to study literature, showed a strong inclination to art. However, "handsome, patrician, devastatingly articulate"<sup>1</sup> Ferdinand turned to cinema, like his brother William, and began to work for different studios, including that of Samuel Goldwin, which became Metro Goldwin Mayer in 1924, where his painting and writing talents allowed him to work on many projects of importance. Eager to produce his own films, he



formed a new company with the impresario Theodor Ahrens and threw himself into the project of a film dedicated to Omar Khayyam. Some prominent actors and dancers, such as Frederick Warde, Hedwiga Reicher, Kathleen Key and Ramon Novarro, were engaged for the project, which unfortunately never succeeded due to various legal battles between Earle and Ahrens. Nevertheless, in 1922, part of the film was shown to the studio's managers and cinema celebrities, who unanimously appreciated the great beauty and sophistication of the decorations, yet judged its aestheticism a little too elitist and hence did not grant it any financial support. This production was thus abandoned.

Ferdinand then devoted himself to cinema decoration and worked on such sets as *Ben Hur*, *Daddy Long Legs* and others. But above all Ferdinand was a true socialite, one of "the most of the upper-class Bohemians,"<sup>2</sup> a "romantic adventurer with a cavalier disregard for marriage,"<sup>3</sup> and the self-righteous American press on many occasions took aim at him for this attitude, as well as for his divorces and numerous conquests. His dazzling personality nurtured on many talents: poetry, music and, finally, painting, which he studied, according to Leonard Abbott, in Paris with Bouguereau and Whistler. "The first time I met Ferdinand Earle was at Normandie-by-the-Sea. He had been painting by moonlight. The palette was still in his hand, and he showed me, with pride, an exquisite little picture that he had just finished,"<sup>4</sup> recalled the political thinker, who introduced the painter to socialist ideas.

In 1930, Earle settled in Ascain, near Biarritz in the Basque Country, and he had a house built there on the model of the dwellings of Mexican pueblos from Santa-Fe. Its revolver-shaped design and funny towers looking like minarets made the locals baptise it as "the crazy house." Numerous personalities were received there, such as Charlie Chaplin, Josephine Baker and Le Corbusier. This night view of the coast that the artist executed in the summer of 1932 while he was staying in Ascain, which is located more inland, may be the view of Saint-Jean-de-Luz, a sea resort very fashionable at the time. It proves that although Earle's works are in short supply

on the art market, he continued for his entire life to paint with talent and sensitivity, for himself and for his friends, alongside his career as a set decoration painter.

- 1 David S. Shields, *Still : American Silent Motion Picture Photography*, University of Chicago Press, 2013, p. 222.
- 2 *Op.cit.*, p. 222.
- 3 *Op.cit.*, p. 222.
- 4 Leonard Dalton Abbott, 1878-1953, "A Few Words about Ferdinand Earle," *Mother Earth* 2, No 8 (october 1907), consulté sur *The Libertarian Labyrinth*, <http://library.libertarian-labyrinth.org/items/show/1313>.



### 13 GIULIO CLOVIO

Grizane, Croatia 1498 – Rome 1578

*Ideal Head, Woman in profile*

Black chalk  
inscribed *Don Giulio miniatore* on the verso  
272 x 212 mm (10 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 8 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.)

The life of this Giulio Clovio, one of the most respected artists of his time, was rich in encounters and adventures. The information on it mainly reached us through the accounts of the famous Florentine biographer Giorgio Vasari, who wrote that following his training under Girolamo dai Libri<sup>1</sup>, the miniaturist was employed by Cardinals Grimani, then, for a short time, by Cardinal Campeggi. He later worked for Alessandro Farnese to the great annoyance of Cosimo I de



Medici who continually tried to make the artist work for him exclusively, albeit with no luck.<sup>2</sup> Mainly based in Rome, in the Farnese palace, Clovio travelled to Hungary, Mantua, Venice and Florence. He was a close friend of Giorgio Vasari and Francesco Salviati. It was in Clovio's home that the former supposedly had an idea of his famous *Vite*, and it is with his help that the latter obtained the commission to decorate the chapel of the Palazzo San Giorgio. He also befriended Pieter Bruegel and Dürer and possessed both artists' works. The Portuguese artist and writer Francisco de Hollanda, whom Clovio had met in Rome, without hesitation granted him "the palm of victory over all illuminators in Europe".<sup>3</sup> There is evidence of his connection with the Genovese Luca Cambiaso and Giovanni Battista Castello. Finally, he played a prominent role in the career of young El Greco, whom he recommended to Farnese when the artist came to Rome in 1570. In acknowledgement of his help, El Greco executed Clovio's portrait, in which he represented the artist holding his most famous work, the Book of Hours that he illustrated for cardinal Farnese, today in the Museo di Capodimonte, Naples.

His oeuvre bears traces of this life rich in encounters: his style, which contributed to the widely disseminated movement of the *Maniera*, was enriched by all these influences. Thus, it is essential to be very cautious, as Catherine Goguel stated in 1988, in assigning works to Clovio's graphic corpus,<sup>4</sup> which also concerns the present drawing. We have to admit that there are few sheets directly comparable to ours in terms of graphic style. The technique is wider here than in the majority of the drawings that have been most securely attributed to the artist. *The Dead Christ supported by Saint John and wept over by the Holy Women in the Louvre* (inv. 2819) is one of a few that have the same network of curved and soft hatched lines, inspired by Parmigianino's draughtsmanship.

Yet, our drawing can be reasonably compared to Clovio's corpus by virtue of several important elements. First of all, the inscription *don Giulio miniatore* made by an ancient hand evokes certain familiarity with the artist. In fact, this is how his friends addressed to him or referred to him among themselves. Thus in a letter to Giorgio Vasari dated 11 Novembre 1543<sup>5</sup> Don Miniato Pitti wrote: "Dite a don Giulio miniatore che e' vitupera la corte ...". Or else, in the letter from his friends from the Accademia dello Sdegno, the poet Molza<sup>6</sup> or Trifone Benci mention "l'unico don Giulio miniatore".

Moreover, the subject of this ideal head is comparable to the genre models by Michelangelo whom Clovio, like others, often copied and imitated. However, its physical appearance rather draws inspiration in the virgins of Salviati and those, curved and slender, of Parmigianino. Both artists are known to have influenced the miniaturist's career. Besides, his testament affirmed that he possessed several drawings by Parmigianino.<sup>8</sup> In addition, this profile of a woman is recurrent in his miniatures: among numerous examples, we can mention the Magdalen kneeling at the feet of Christ in the *Lamentation* and the female figure seated on the right in *Death of Dido*, in *Stanze Eurialo d'Ascoli*. Finally, the inventory of Fulvio Orsini recorded that the library possessed two heads "di maniera" in *lapis nero* by Giulio Clovio, as well as other portraits, all in *lapis nero*, that is to say, graphite. These drawings, considered very precious, were framed in ebony or walnut. All these

arguments allow us therefore to propose the attribution of this sheet to Clovio.

- 1 This precision appeared in the life of Fra Giocondo, Giorgio Vasari, *Vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze, Sansoni editore, 1880, vol. V, p. 330.
- 2 Vasari, *op. cit.*, vol. VII, "Vita di Don Giulio Clovio miniature", p. 557-569.
- 3 Francesco de Hollanda, *Dialogues de Rome*, 1548.
- 4 Catherine Goguel, "Giulio Clovio, nouveau petit Michel-Ange. A propos des dessins du Louvre.", *Revue de l'art*, année 1988, vol. 80, No 1, p. 37-47. We would like to thank Catherine Goguel for her help and underline that although she does not dismiss an attribution to Giulio Clovio, she however expresses reservation as to the certainty of this attribution.
- 5 Published in Kliemann, *Giorgio Vasari, Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Arezzo 1981, exhibition catalogue.
- 6 Paul Oskar Kristeller, *Iter italicum*, London, The Warburg Institute, 1989, vol. 4, Allia II: letter in the Wroclaw University Library, cit. p. 438.
- 7 Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Naples, 1781, vol. II, parte prima, p. 119.
- 8 A. Bertolotti, *Don Giulio Clovio, principe dei miniatori*, Florence Kunsthistorische, 1883, p. 261 and 266.

## 14 PIETRO BUONACCORSI, CALLED PERINO DEL VAGA

Florence 1501 – Rome 1547

### *The Multiplication of the Loaves*

Black chalk, pen and brown ink  
Inscribed *quarto* lower centre  
215 x 215 mm (8 ½ x 8 ½ in.)

#### PROVENANCE

Sotheby's, New York, 23 January 2008, lot 126;  
private collection, London.

#### BIBLIOGRAPHY

John A. Gere, *Drawings by Raphael and his Circle from British and North American Collections*, exhibition catalogue, New York, The Pierpont Morgan Library, 1987, p. 247-8, under No 76, fig. 76c; Elena Parma, *Perino del Vaga, tra Raffaello e Michelangelo*, Milan 2001, p. 267.

This beautiful circular drawing represents the first multiplication of the loaves following the death of John the Baptist. A crowd of several thousands of people gathered around Jesus who was healing the sick and there was no food to feed them. Jesus then transformed the bread and fish he had into enough food to feed a few thousands. All four evangelists describe the first miracle, but only Matthew and Mark mention the second, which happened later. The two stories differ in the number of loaves and fishes: five loaves and two fishes in the first case, seven loaves and three fishes in the second.

The present drawing is part of a series of drawings by Perino de Vaga that prepared rock-crystal plaques representing different episodes from the life of Christ, which were



commissioned by Cardinal Alessandro Farnese and executed by Giovanni Desiderio Bernardi (1496 – 1553). The first series of plaques for the decoration of two silver chandeliers was executed in 1539, and Giorgio Vasari listed their subjects in the short passage that dedicated to Bernardi: “the first shows the Centurion entreating the Saviour to heal his son, in the second is the Pool of Bethesda, in the third the Transfiguration of Mount Tabor, the fourth has the Miracle of the Five Loaves and Two Fishes, the fifth presents Our Saviour expelling the Traders from the Temple; and in the sixth, which is the last, is the Resurrection of Lazarus; all of the most remarkable beauty.”<sup>1</sup> The second series was executed in 1547 representing other episodes from the life of Christ, also described by Vasari: “the Birth of Christ, the Prayer of Our Saviour in the Garden, his seizure by the Jews, his appearance before Anna, Herod and Pilate, his Scourging, and the being Crowded with Thorns, the Carrying of the Cross, the Crucifixion, and finally, the glorious Resurrection.” The two commissions thus amounted to the total of sixteen crystals that were later dispersed.

Twelve of these crystal *tondi* seem to have been removed from the chandeliers in order to be mounted on a pair of candlesticks that were presented to the Vatican Basilica as a gift by Cardinal Farnese in 1581, now in the Treasury of Saint Peter’s.<sup>2</sup> Two more *tondi* were mounted on a silver casket today in the Copenhagen Museum. The candlesticks and the casket were each fitted with two plaques from different series than those of 1539 and 1547. Another of the sixteenth plaques, the *Birth of Christ*, has been located in Rushford collection. Only the plaque of the *Multiplication of the Loves*, for which the present drawing is preparatory, has not been found.

Six subjects of the first series also correspond to the subjects that Perino del Vaga treated in the frescoes he executed for the Capella Massimi (today destroyed) in Trinità dei Monti. A fragment of one of them, the *Resurrection of Lazarus*, is in Victoria and Albert Museum in London. Vasari related that

Cardinal Farnese very much admired these frescoes and thus asked Perino del Vaga to use their composition for the designs of the plaques.

Several drawings preparing the crystal plaques have been located: *The Resurrection of Lazarus* in the Louvre<sup>3</sup>, *The Multiplication of the Loaves* (fig. 1) and *The Pool of Bethesda* (fig. 2) in the Pierpont Morgan Library<sup>4</sup>, *Christ driving the Traders from the Temple* (Nationalmuseum, Stockholm), and *Healing of Centurion’s Son* (Prague National Gallery). A careful study of these drawings reveals two different graphic techniques. One uses simple strokes, which may correspond to the initial phase of the project; this is the case of the present drawing, of the one in Prague and in Stockholm, as well as of *The Pool of Bethesda* in the Pierpont Morgan Library. The other more finished technique with its use of brown ink wash and white gouache highlights was probably used for the final phase. Therefore, *The Multiplication of the Loaves* in the Pierpont Morgan Library may correspond to a later phase in the project. However, the opposite order seems rather logical as well: the more finished drawing could have been used as presentation to the patron, whereas the simple line drawing seems to correspond better to a design the artist would give to the engraver since it only has the essential part of the drawing. A coincidence is intriguing: among line drawings, the present, Stockholm and Prague sheets bear the numbers that correspond to Vasari’s enumeration

- 1 Giorgio Vasari, *Delle vite de pittori, scultori e architetti*, English translation by Mrs. Jonathan Foster, vol. III, part III, p. 471 in the life of Valerio Vicentino.
- 2 E. Kris, *Di alcune opere ignote di G. dei B. nel Tesoro di S. Pietro*, in *Dedalo*, IX (1928-29), p. 97 on.
- 3 RF 539.
- 4 It. 16.34 I, 21 and s It. 16.34 IV, 47 respectively.

## 15 SIMONE PETERZANO

Bergamo 1535 – Milan 1599

### *Study for a Head*

Black and white chalk on grey-blue paper  
300 x 192 mm (11 ¾ x 7 ½ in)

Although Simone Peterzano is famous as the first master of Caravaggio, his own oeuvre remains much less known in spite of growing bibliographic references. In his work *Idea del Tempio della pittura*, his contemporary art theorist Giovanni Paolo Lomazzo placed him on the same level as Tintoretto, Pordenone, the Bassano and Barocci.<sup>1</sup> In 1719, Pellegrino Orlandi, with lesser praise, thus described him in his *Abecedario Pittorico*: “Simone Peterzano Veneziano scolaro di Tizinao fu vago, leggiadro et espressivo nelle opere sue, come nell’ Assunta di Maria Vergine dipinta in Milano nella Chiesa di Brera, e in altri luoghi”.<sup>2</sup>

The controversy about the origins of the painter has now been solved: Gianmaria Pietrò demonstrated that Peterzano’s father was a man from Bergamo who had settled in Venice since 1541, therefore, Simone grew up in Venice.<sup>3</sup> This explains why he sometimes affirmed his Bergamask origins





– for example, on the contract with the Fabbricceria of the church of Santa Maria presso San Celso<sup>4</sup> – and sometimes his Venetian origins – as on his self-portrait that he signed *Simon Peterzanus Venetus Titiani Alumnus*“. His training with Titian was confirmed by Giovanni Paolo Lomazzo, who defined him as “Venetiano, pratico e dilettevole pittore, discepolo di Titiano”.<sup>5</sup> It is difficult to establish with accuracy when exactly Peterzano left for Milan, probably after the mid 1560s. Soon after his arrival he was already working on a fresco of one of the most important constructions in Milan, San Maurizio al Monastero Maggiore, and he settled permanently in Milan. He then produced two large canvases for the church of San Barnaba, and in 1575, he hired his first assistant to be able to cope with the large influx of commissions. In 1577, he was put in charge of painting the organs of the church of Santa Maria presso San Celso. This work, today lost, had been quoted in all city guides, including Francesco Bartoli’s<sup>6</sup> biographical dictionary that came out as late as 1776. Finally, the following year, Peterzano received the most important commission of his career, decoration of the choir of the Certosa di Garignano: the *Crucifixion* in the centre and the *Virgin and Saint John Evangelist* on either side. He also executed the fresco in the *oculo* of the vault representing eight prophets, eight sibyls, Evangelists and angels with the symbols of passion surrounding the Eternal Father, as well as two large scenes of the Adoration of the

Magi and the Adoration of the shepherds on the walls of the presbytery. Furthermore, he painted the canvases of the apse representing the *Resurrection*, the *Virgin with the Child and the saints Hugo, Ambrose, John the Baptist and Bruno* and the *Ascension*, which are mentioned in the contract.

The present drawing is clearly reminiscent of the sheets from the fund of drawings by Peterzano in Castello Sforzesco (Milan). The graphic technique the artist inherited from Venetian draughtsmen, the use of blue paper and the combination of black and white chalk evoke Tintoretto, Titian and Paris Bordone. However, the well-defined features of the face, its regular oval and the expression of eyebrows rather evoke Lombard post-mannerist solutions that can be found in the works of such artists as Aurelio Luini or the Campi. The influence of the Counter-Reformation and the precepts of Carlo Borromeo are discernible in the particular expressiveness of the face. Although we cannot connect it to a particular face in the painted oeuvre of Simone Peterzano, we can compare it to the face of a man, whose head is similarly inclined to the left and whose expression is alike, in the *Miracle of the Mule* (church of Sant’Angelo), or else to one of the angels surrounding the *Crucifixion* of the Certosa di Garegnano.

- 1 Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, Milan, 1590, p. 161.
- 2 Pellegrino Antonio Orlandi, *Abeceario Pittorico*, Bologna 1719, p. 396.
- 3 Gianmaria Petrò, *I Peterzani tra Bergamo, Venezia e Milano*, “Atti dell’Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, LXXVI-LXXVII” (2014).
- 4 Edi Baccheschi, *Simone Peterzano. La vita, “I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento IV”*, Bergamo, 1978, p. 473.
- 5 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scultura ed architettura*, Milan, 1584, p. 697.
- 6 Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture e architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d’Italia*, I, Venezia 1776, p. 189.



**16 ANNIBALE CARRACCI**  
Bologne 1550 – Rome 1609

*A River landscape with Men playing Bowls*

Pen and brown ink  
101 x 268 mm (4 x 7 <sup>9</sup>/<sub>16</sub> in.)

PROVENANCE  
W. Major (L.2799), London; P & D Colnaghi, London 1949; Christie’s, New York, 10 January 1990, lot 44 (as attributed to

Domenichino); Jak Katalan; his sale, Sotheby's London, 10 July 2002 lot 60.

#### EXHIBITED

Poughkeepsie, The Francis Lehman Loeb Art Center, Vassar College, *The Katalan Collection of Italian Drawings*, 1995-96 No 34; Washington, National Gallery of Art, *The Drawings of Annibale Carracci*, 1999-2000, No 71.

#### BIBLIOGRAPHY

*Original drawings and Sketches by the Old Masters...formed by the late Mr. Williams Major*, London 1875, No 339 (as Domenichino); B. Bohn, review of Washington, 1999-2000, *Art on Paper*, IV, No 3 (2000), p. 65, fig. 2.; D. Benati in M. Aldega and M. Gordon, *Bolognese Drawings, XVI-XIX centuries*, exhib. cat., New York and Rome, 2001, p. 38, under No 11.

Among other contributions of the naturalist revolution initiated by Lodovico, Annibale and Agostino Carracci at the end of the 16<sup>th</sup> century, can be named the concept of landscape and the importance of drawing, particularly its independence from painting. In fact, these two innovations complete one another: the autonomy of drawing fostered the emergence of a landscape drawing that was free and spontaneous, originating in the artist's desire to nourish his capacity to observe reality, and landscape offered a new field of themes and inspirations intended to enrich graphic activity. This new consideration can already be observed in the early works of the Carracci brothers, particularly those of Annibale; their graphic production is strikingly realistic in the representation not only of the nude and human anatomy but also of landscape and scenes of every-day life. The landscapes conceived by Annibale are always animated by small picturesque and mischievous details or mundane scenes, like the men playing bowls in the present drawing. He will pass this taste for observation of reality, refined by regular drawing practice on to his pupils, such as Domenichino, Guido Reni, Francesco Albani and others, each of whom followed their own direction.

This *River landscape with Men playing Bowls*, previously attributed to Domenichino, was given to Annibale Carracci by Ann Sutherland Harris in the 1995-96 Poughkeepsie exhibition catalogue. The attribution continues to be accepted unanimously. It bears striking similarities to other landscapes by Annibale. For example, *Bacchus and Silenus* (Frankfurt, Stadelsches Kunstinstitut, inv. No 462) shares with the present drawing the same long strokes that indicate the planes, rapid hatchings that skilfully fill in the contours of the trees, and the same way of treating small irregularities of the soil. A distant mountain on the horizon is the recurring motif in the artist's work, abundantly re-employed by the pupils. The British Museum's *Landscape with the setting sun* (inv. No 1972-7-22-13) has "slopes shaded with parallel hatching that sweep the eye across the intersecting planes of land"<sup>1</sup>, much like the present drawing). In the Washington exhibition catalogue, Carel Van Tuyl compares the drawing with two other sheets by Annibale in the Louvre: a fragmentary landscape (inv. No. 7869) and a preparatory sketch for *Mercury handing Apollo the Lyre* (inv. No. 7178). The simplification, sometimes extreme but always elegant, of the silhouettes in the background is

equally characteristic for his graphic style. These figures, sometimes reduced to a circle that rests on a triangle, remain graceful and full of life. So do the rapidly sketched flocks of birds that soar in the skies of most of his landscapes. While Annibale's landscape drawings are almost never connected with any of his paintings, Ann Sutherland Harris does observe that the present drawing bears some similarities with the lower right of the fresco of *Pan and Diana* on the ceiling of the Farnese Gallery. She dates the present drawing to *circa* 1598-99.

1 Poughkeepsie, 1995-96, p. 82



#### 17 FEDERICO ZUCCARO

Sant' Angelo in Vado c. 1540-41 – Ancon 1609

*Study for the apse of Santa Maria Annunziata, Rome*

Red and black chalk

Inscribed at the lower left *Federico Zuccherò*  
282 x 234 mm (11 1/8 x 9 1/4 in.)

#### PROVENANCE

Sir Thomas Lawrence (Lugt 2445); Samuel Woodburn; Christie's sale, 4 June 1860; Sir Thomas Philipps; Mrs Fenwick; T. Fitzroy Fenwick; Dr. A.S.W. Rosenbach; The Philipps H. et A.S.W. Rosenbach Foundation, Philadelphia; private collection.

#### BIBLIOGRAPHY

John A. Gere, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, exhibition catalogue, Musée du Louvre, 1969, No. 51; John



A. Gere, *The Lawrence-Philip-Rosenbach Zuccaro Album*, Master Drawings, vol. VIII, no. 2, 1970, p. 128, No. 10, pl. 4 et 5.

This drawing, whose technique gracefully brings together black and red chalk, is preparatory for the upper part of an *Annunciation* commissioned in 1566 for the Jesuit church Santa Maria Annunziata in Rome. The church was destroyed in 1626 but the composition is known through a print executed by Cornelis Cort in 1571.<sup>1</sup>

There is another study for the upper part of this composition, incised and squared (up for transfer), at the National Gallery of Art, Washington<sup>2</sup>, which is closer to the print. There is also a third study in the British Museum, London, for the group composed by David, Isaiah and Moses, who are seated in the left foreground of the composition<sup>3</sup>. The latter study was in the possession of Richardson, who thought that Zuccaro's composition – which he only knew from Cort's print – was the utmost example of the sublime in painting. In a passage where this collector and theoretician compares the sublime in literature and the sublime in painting, he cites two examples: one of his drawings by Rembrandt representing a man on his deathbed and the *Annunciation* by Zuccaro: "He has made an Annunciation, so as to give such an idea as we ought to have of that amazing event. The Angel, and Virgin, have nothing particularly remarkable; but above is God the Father and the Holy Dove with a vast heaven were are innumerable angels adoring, rejoicing etc. On each side sit the Prophets with cartells on which are written their Predictions of the miraculous incarnation of the son of God; to all which are added little emblems relating to the Blessed Virgin." For Richardson, in order to be sublime, the artwork must represent a subject favourable for the elevation of thought and it must do so with "the utmost art and the greatest simplicity."<sup>4</sup> Although today these considerations somewhat escape our logic, they reveal a liking of the English collectors for Taddeo and Federico Zuccaro. Besides, the present sheet belonged at a time to the renowned painter and collector Sir Thomas Lawrence.

The technique that used the combination of black and red chalk was very much in vogue in Rome and Florence at the time of Federico Zuccaro. He may have started it and then taken up by Cavalier d'Arpino. Florentine Cristofano Allori, Carlo Dolci, Santi di Tito, Matteo Rosselli and others adopted it particularly for portraits. Josef Heintz exported it to Prague. Later, we can find it in the works of Pierre Brébiette. This technique, which demands attention to detail and patience, allows to obtain nice effects through cross-hatching, notably for portraits, and lends itself particularly well to the mannerist aesthetic of the artists who all had in common a Roman stay and courtier and precious painting practice.

- 1 Bierens de Hahn, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort*, 1948, No 26.
- 2 Ailsa Mellon Bruce Fund 1971.23.1, see E. James Mundy, *Renaissance into Baroque, Italian Master Drawings by the Zuccari, 1550 – 1600*, p. 200, No 62, illustrated.
- 3 London, British Museum, 1943.1113.24.
- 4 Jonathan Richardson senior, *An Essay on the Theory of Painting*, London, 1725, p. 253.



**18 GIUSEPPE CESARI, CALLED IL CAVALIER D'ARPINO**  
Rome or Arpino 1568 – Rome 1640

*Study of a Male Nude*

Black chalk, red chalk, watermark coat of arms  
Inscribed *Caval, Arpino* at the lower left  
402 x 272 mm (15 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 10 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

"Giuseppe Cesari, also called Il Cavaliere D'Arpino, is a name as celebrated among painters, as that of Marino among poets," wrote the Abbate Luigi Lanzi in 1824. He thus went on: "These two individuals, each in his line, contributed to corrupt the taste of an age, already depraved, and attached more to shew (*sic.*) than to reality. Both the one and the other exhibited considerable talents, and it is an old observation, that the art, like republican states, have received their subversion from master spirits."<sup>1</sup> Lanzi revisited the notion already expressed, among other art critics, by Bellori of corruption which characterized Roman painting in the late 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> century, and of which Cesari d'Arpino appeared as one of the most active propagators, opposed to naturalist revolutions of Caravaggio and Carracci. According to Bellori, Cesari depended "entirely on the imagination" and "looked at nature not at all but followed the freedom of instinct."<sup>2</sup> His precious and refined compositions, in acidulous colours and with outlandish expressions, appeared démodé to the generations to come. However, since early

18<sup>th</sup> century, some of the most prominent collectors avidly coveted his drawings and paintings. It is interesting to mention a description that appeared in the Pallet's sale on 15 December 1777, concerning a study of a woman in black and red chalk: "This drawing, full of grace and with clear contours, has been highly praised by Mr Boucher, who had often seen it while visiting Mr de Gouvernet, in whose house it was sold."

Trained in Rome, Cesari imbued himself with the frescoes by Raphael, Michelangelo and all other inspiring specimens of art that the Eternal City had to offer. His career was almost exclusively spent in Rome: protected by Pope Gregory XIII and then by Clement VIII, he became the most fashionable painter in Rome and throughout his career decorated a variety of churches and palazzi: the church of the Trinità dei Monti, the Sant'Atanasio dei Greci, the San Lorenzo in Damaso, the San Luigi dei Francesci, the Santa Maria in Via, the Santa Maria in Traspontina, the transept of the San Giovanni in Laterano, or else the Palazzo dei Conservatori, the Palazzetto del Belvedere to name just a few in Rome. In Naples in 1589, he began the decoration of the vault of the choir of the Certosa di San Martino, completed by his brother Bernardino; during his second stay between 1596 and 1597, he also decorated the ceiling of the sacristy. In his workshop, Cesari trained and received many Roman artists, of whom the most famous was Caravaggio and whom he set "to painting flowers and fruits, which he imitated so well that through him they attained superior beauty that affords such delight nowadays."<sup>3</sup>

Honoured with Knighthood (*Cavaliere di Cristo*) by Clement VIII in 1599 and with the Order of St. Michael by Louis XIII in 1630, for a long time he enjoyed considerable success. However, fortune turned his back on him in the beginning of the 17<sup>th</sup> century: Scipione Borghese imprisoned him and confiscated his collection of paintings under the false pretence of possession of arms. In his late paintings, the faces and the expressions look fixed and the technique stiffened, which has often been attributed to the excessive participation of the workshop in the commissions obtained by the aging artist. Yet, in his late works we can also discover a particular decorative, hieratic and synthetic sense, which is the result of a personal aesthetic maturation.

Few commentators evoked his graphic work, albeit prolific, but all depicted him as a precocious draughtsman, some, like Van Mander, even went as far as affirmed that as a child, he drew with charcoal he would take out of the wood stove. The research conducted by Herwarth Röttgen and the more recently published work by Marco Bolzoni further revealed his talent of a skilful draughtsman.

This superb male study exceeds the genre of nudes because two aesthetic tendencies, generally considered as irreconcilable, inhabit the space of this drawing. On the one hand, the study perfectly identifies with the artist's Mannerist training which favours an analytical vision of the human body, conceived as parts rather than a whole. The artist's very characteristic hatching technique excellently expresses this concept; meticulous and refined, it provides the image, in its wholeness, with somewhat artificial preciousness. The use of the

references to the Old Masters of the Renaissance, precisely to Michelangelo's *ignudi*, is in itself characteristic of Mannerism. The combination of black and red chalk is a commonly used practice in the artistic milieu of Rome and Florence in the circle of Federico Zuccaro. In fact, Cesari frequently resorted to it for portraits and compositional studies, albeit rarely for nudes.

Although we recognize the artist's Mannerist culture in this drawing, the influence of naturalism gaining ground in Rome and elsewhere is already detectable. Yet here, the Cavaliere d'Arpino seems to be more influenced by Peter Paul Rubens, who was in Italy from 1600 to 1608, than by Caravaggio or Carracci. Rubens, in fact, produced a number of studies after Michelangelo using the combination of black and red chalk (Louvre INV. 20227 to 20233) Our study is extremely dynamic: the sitter seems to have just turned away and his hair, in black chalk, seems to be still in motion. The modelling of the figure is softer and more synthetic than in most of his nudes. The shadows, behind the sitter's figure and on it, express an unusually naturalistic exploration. If Cesari did not continue to experiment further in this direction, this study vividly proves that he did not remain insensitive to the Flemish master's lesson.

We are grateful to Marco Simone Bolzoni for confirming the attribution of the drawing and dating it circa 1610.

- 1 Abbate Luigi Lanzi, *The History of Painting in Italy, from the Period of the Revival of the Fine Arts, to the End of the Eighteenth Century*, vol. II, translated by Thomas Roscoe, London, 1828, p. 153.
- 2 Giovan Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, A New Translation and Critical Edition, translated by Alice Sedgwick Wohl, New York, 2005, p. 72 (Life of Annibale Carracci)
- 3 Op. cit., p. 208 (Life of Michelangelo Merisi da Caravaggio), p. 180

## 19 KAREL SKRETA

Prague 1610 – 1674

*Apparition to a Bishop Saint*

Black chalk, white highlights, rounded at the top  
Inscribed *Fran<sup>o</sup> di Maria* on the old mount  
283 x 180 mm (11 1/8 x 7 1/16 in.)

Formerly attributed to Francesco di Maria on the basis of the 18<sup>th</sup>-century inscription on the original mount, the present drawing has remained anonymous for a number of years. The inscription referred to a sufficiently unknown name so one was tempted to accept the attribution. In no way could we bring ourselves to attribute this drawing to Francesco di Maria and thus kept it as Neapolitan school in spite of its classicising tendency. Recently, we have compared it to several sheets by an artist from Prague Karel Skreta, rare on the market and little known in spite of the large monographic exhibition that the Prague National Gallery hosted for him in 2010. The comparison of these sheets to our drawing appears very convincing.





Skreta's style developed greatly during his long training. The artist left Prague, where he may have studied under Aegidius Sadeler, for Italy, then went to Saxony and, finally, returned to his hometown, where he made a successful career. Regarded as the father of Bohemian Baroque painting, Skreta drew his inspiration from many different sources, sometimes much more classicising than one might think. He began working in a mannerist graphic style, in a somewhat pointy manner, similar to that of Rottenhammer, Lucas Kilian or Hans von Achen, but gradually absorbed different influences. Although his draughtsmanship is relatively homogenous, some sheets reveal that he sometimes appropriated the style of another artist or another school with a disconcerting ability. Thus, a drawing from Prado, inspired by Tintoretto's *Crucifixion* and bearing the inscription *Skreta*, was attributed to him in the 2010 catalogue, although it is in all respects reminiscent of the graphic style of Palma Giovane. His *Pietà* (Kutna Hora, church of Saint Jacques) shows the influence – bordering on plagiarism – of Annibale Carracci. It is equally the case of his *Conversion de Saint Paul* (Olomouc, Archdiocesan Museum, inv. 1783), which evokes both the influence of Ludovico Carracci's work for the church of San Francesco in Bologna and that of Caravaggio in the Santa Maria del Popolo in Rome. It has also been discovered that the painter made excellent copies of Italian masters for his patrons. This knowledge of the Roman-Bolognese school is apparent in some of his

drawings, in particular in *Saint Therese and Saint John of the Cross in front of the painting of the Nativity on the White Mountain* (Prague, National Gallery, Inv. K 1989). Pavel Preiss remarked the "less brisk style and meticulous execution", "slightly stiff rhythm" and "angels' bodies treated in a clearly classicising manner" of this project, which was destined to be engraved by Melchior Küsel. The author also underlined the similarity of Skreta's style with that of the Carracci and some of their pupils, for example, Francesco Brizio, in the same use of white highlights. We can also evoke the preciousity of the faces and the highlights applied in thin hatchings, reminiscent of the drawings by the Roman artist Giovanni Baglione; this resemblance is perceptible in his *Saint Catherine of Alexandria disputing with pagan philosophers* (Prague, National Gallery, inv. K 356).

The present drawing possesses all the aforementioned characteristics. Male faces are excessively similar in these three sheets. The artist had recourse to white colour more intensively than usually, probably in order to express the dazzle of the divine light. Hence the figures on the background are executed only in white. However, despite their abundance, the highlights are finely applied, which evokes the Prague drawing (K356). Combined with brown wash used for the background, they conceal the underlying drawing in graphite, although its energetic and swaying lines are still visible in places. Although we failed to find the corresponding print, but taking into consideration the degree of finish and particularly meticulous use of white in this drawing, it may have been a design destined to be engraved by one of numerous engravers of the artist's work, such as Philip and Bartholomaüs Kilian, Johan Bartholomaüs Klose, Melchior Küsel and others.



## 20 GIOVANNI BATTISTA BEINASHI

Fossano 1634/1636 – Naples 1688

### *The Adoration of the Golden Calf*

Black chalk, pen and brown ink heightened with white on two joined sheets of paper  
363 x 582 mm (14 1/4 x 22 7/8 in.)

#### PROVENANCE

Jean-Jacques Semon, Paris

Born in Piedmont, trained by the court painter Esprit Grandjean, Giovanni Battista Beinashi arrived in Rome in

1651, where he entered the workshop of the engraver Pietro del Po discovering the works of the Carracci and other important Bolognese artists. In 1664, he left Rome for Naples and there he painted the fresco decorations of the church of San Nicola alla Dogana. During this period, he executed a few fresco cycles and immersed into the works of Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione and Andrea Vaccaro. Upon his return to Rome about 1675, he undertook the allegorical frescoes in the Saint Barnabe chapel at the church of San Carlo al Corso under the supervision of Giacinto Brandi. In 1680, he settled in Naples permanently and there he executed one of his masterpieces, the *Paradise*, for the dome of the church dei Santi Apostoli.

A prolific artist, Beinaschi gave priority to drawing, which Dusseldorf funds demonstrate well.<sup>1</sup> In his *Vite dei Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani*, Bernardo De Dominici noted Beinaschi's prodigious creative capacity and that his drawings resemble those of Giovanni Lanfranco. He also described how – with a few strokes of black chalk heightened with white – the artist drew whatever happened to be on his mind.<sup>2</sup> Likewise, in his *Storia Pittorica della Italia*, Luigi Lanzi emphasised the artist's skilful foreshortening.<sup>3</sup>

The subject of the drawing is the adoration of the golden calf, a scene drawn from the book of Exodus (ch. 32) where kneeling Jews worship the idol, “the golden calf”, built by Aaron during the absence of Moses in Mount Sinai. Giovanni Beinaschi chose to depict Israelites huddling around the altar in different poses and with the skilful foreshortening of the figures rendered the scene genuinely dynamic. Evoking the influence of Lanfranco and the memory of Correggio, the artist shows his predilection for swirling forms using rich sweeping gestures of his characters and floating draperies. The movement of the figures whirling around the golden calf is emphasized by the subtle play of light, which is achieved by tiny strokes of white chalk enhancing audacious foreshortening and providing for characters' launch. The silhouettes' contours in a black chalk line stand out from the background giving the silhouettes a sculptural aspect. In the foreground, depicted from behind, the woman with a child in the sway of her body reminds of the young servant holding a cloth in the painting *The Birth of the Virgin*<sup>4</sup> (fig. 1).

As it is often the case with his graphic oeuvre, Beinaschi chooses the large format, gluing two sheets together, which brings out the monumental effect of the scene. By its layout, this drawing should be seen in the context of large horizontal paintings<sup>5</sup> dating to the end of the Roman period and to the beginning of artist's second trip to Naples between 1680 and 1685. These works represent populated compositions with numerous figures placed in the foreground with little place left for scenery limited by a mountainous background and overcast sky. The overall view *da sotto in su* and the close-up framing makes us think that it might be a preparatory study for a work to be placed above the viewer – either in fresco or painted – typical for large Late Baroque decorations to which Beinaschi contributed abundantly first in Rome and then in Naples.

Angélique Franck-Niclot

- 1 There are numerous studies, particularly in the Museum Kunstpalast, Dusseldorf.
- 2 « *Nel disegno fu assai fondato, e i suoi disegni somigliano molto quelli del suo egregio maestro, dico il cavalier Lanfranco, avendo le stesse fisionomie e arie di teste di quello....che però di lui si veggono quantità prodigiose di disegni, e tutti belli, e tutti pien di sapere, e massimamente del sotto in su, nel quale cercò sempre imitare l'incomparabile Anontio Allegri da Correggio, spora il quale aveva fatto gran studio...* » Bernardo De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 1745, vol. III, p. 358.
- 3 « *Nella scienza del sotto in su valse molto ; e negli scorti fu tenuto ingegnossissimo...* » Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia del Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Pisa, 4<sup>th</sup> edition, t. II, 1815, p. 339.
- 4 See Vincenzo Pacelli et Francesco Petrucci, *Giovanni Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Rome, Andreina e Valneo Budai Editori, 2011, p. 345, cat. Cc23: the painting presented at the Artemisia gallery, Madrid (oil on paper, 117 x 260 cm, vers 1685).
- 5 See *The Preaching of Saint John the Baptist*, oil on paper, 94 x 137 cm, about 1680, Vienna, Dorotheum sale 22-25 May 1973, lot 7; *Moses Drawing Water from the Rock*, oil on paper, 210 x 315 cm, about 1680-1685, Salerno, Museo Diocesano; *Moses Drawing Water from the Rock*, oil on paper, 147 x 199 cm, about 1680-1685, Fossano, Cassa di Risparmio collection. See Pacelli et Petrucci, *op. cit.*, p. 98-99.



## 21 FRANÇOIS VERDIER

Paris circa 1651 – 1730

*Apollo Pursuing Daphne transforming into a laurel*

Red chalk heightened with white chalk, framing lines with black chalk.

Numbered 44 in black ink

308 x 388 mm (12 1/8 x 15 1/4 in.)

This beautiful sheet can without hesitation be attributed to François Verdier, an artist somewhat despised today because of the abundance of his graphic work and because of his



sometimes mechanical drawing technique. Yet Verdier produced some very beautiful sheets that stand out in their graphic quality and poetic sense and thus deserve admiration.

The famous myth of Apollo and Daphne comes from Ovid's *Metamorphoses* (Book 1, verses 452-567), and the representations of these famous transformations are omnipresent at Versailles, inside and outside the palace, both in painting and in sculpture. The balanced composition of this drawing is actually characteristic of the decorative painting developed there by Charles Le Brun and Louis XIV. The pupil of the king's first painter who also married into Le Brun's family through a union with one of his nieces or cousins, Verdier for a long time was part of his workshop. He worked in his teams and was involved in the great works at Versailles, participated in the preparation of tapestry cartoons for the Gobelins after his compositions and, between 1688 and 1698, worked on the paintings for the interior decoration of the marble Trianon. Verdier's artistic production has been little known and depreciated despite the efforts of some art historians, such as Antoine Schnapper<sup>1</sup> and Veronika Kaposy<sup>2</sup>, and it still suffers from the judgment expressed by Mariette, according to whom the artist's "rich genius that seemed inexhaustible" was but "a genius on loan."<sup>3</sup> Le Brun's disfavour and his death led to Verdier's marginalisation, and his painting talent was no longer sought for. Hence he began to execute numerous drawings "which he sold every day [...] under the counter,"<sup>4</sup> according to Dezallier d'Argenville, which explains why "nobody drew as much as him."<sup>5</sup>

In these countless sheets in black or red chalk, often on blue paper, the artist tirelessly elaborated the shapes he borrowed from the repertoire of Le Brun and his followers. The present drawing, for example, can be compared to a composition made circa 1677 by René Antoine Houasse for the bath apartment of Versailles (MV 8378; INV 8598; B 443). It is not a copy: Verdier inversed the composition and developed it in a more horizontal direction than Houasse, fitting it into a vertical oval; he also introduced several amusing inventions, such as Apollo trying to grasp Daphne by her branches and Cupid contemplating his work with a confused expression, like a child who has just caused mischief. However, the similarity of mood and style in both works – Verdier's drawing and Houasse's painting – is significant. Both artists worked together, and some of the works were first attributed to one painter and then reattributed to the other, as proved by archival discoveries and documents.

In the Louvre collection there are numerous drawings in red chalk, similar to the present, which all display a fine sense of monumentality and balance. We can also mention a *Nude Nymph Standing, Looking into the Sky* (inv. 33234), which strongly resembles our Daphne but is depicted from another angle and with her head turned in another direction.

- 1 Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre 1688-1714*, Paris/the Hague, Mouton, 1967.
- 2 Veronika Kaposy, "Remarques sur quelques oeuvres de François Verdier", *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 26, 1980, p. 75-91.
- 3 Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1853-1862, vol. VI, p. 44.

- 4 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Chez de Bure, 1762, vol. IV, p. 139.
- 5 *Idem*, p. 138.



## 22 GIUSEPPE NICOLA NASINI

Casteldelpiano 1657 – Siena 1736

### *Erminia and the Shepherds*

Pen and brown ink over preparatory traces of black chalk, grey wash extensively heightened in white.

Inscribed *Nasini* lower right and *Giuseppe Nasini* on the mount. Inscribed 2. *D.L. 25* and *Giuseppi Nasini Siena 1660* Disc. *If his Father & Ciro Ferri*. on the verso of the mount 248 x 366 mm. (9 3/4 x 14 3/8 in.)

#### PROVENANCE

Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus, Paris (L. 2919); stamp known as "pseudo-Crozat" (L. 474); collection of duc de Caylus, nephew of the Comte de Caylus; private English collection in the 18<sup>th</sup> century; private English collection; Colnaghi USA Ltd., New York; anonymous sale, Sotheby's, New York, 14 January 1992, lot 144; private collection.

#### EXHIBITION

New York, Colnaghi, *Old Master Drawings*, 1984, No 24.

Originally from the town of Castel del Piano belonging to the Duchy of Tuscany but traditionally associated with Siena, Giuseppe Nicola Nasini was born into a family of painters: his grandfather Giacomo and his father Francesco Nasini were active in the province of Siena, working under the influence of local painters.

Sponsored by the Chigi family, for whom minor works by the hand of Giuseppe Nicola, such as portraits and copies, are registered in documentary sources, at the end of 1670, the artist himself and his cousin Tommaso were sent to the Roman Accademia di San Luca. Giuseppe Nicola also entered the Accademia del Disegno, whose patrons were the Medicis: he developed a graphic style inherited from Pietro da Cortona, although he did not learn it not from the master himself but from his best student and assistant Ciro Ferri,

who was the director of the Academy in 1673-1688. In both academies he achieved high results and received numerous prizes. Following a brief period in Siena in 1685, where he participated in the creation of frescoed decorations for the Porta Camollia together with his brother Antonio, the artist made a three-year journey to Venice, again with his brother and with the cousin, during which he executed numerous works, all of whom today are lost. In 1689 Nasini moved to Florence to the service of the Grand Duke Cosimo III, as *aiutante di camera* and head of the Medicis' collection of art. From 1690 to 1694, he created a series of four paintings, now lost, for the Palazzo Pitti on the theme of the Last Judgment. In Florence, Nasini worked on numerous church paintings and palace décors for the Palazzo Medici Riccardi among others, where he immersed himself in the atmosphere of the frescoes by Luca Giordano and learnt from them. He moved to Siena in the late 17<sup>th</sup> century and continued to paint prolifically until moving to Rome in 1716, where, already famous, he was commissioned to paint the grand hall of the papal chancery and participated, with twelve other artists, in the décor of twelve oval niches of the nave of the basilica of San Giovanni in Laterano. One of Nasini's last Roman works is the fresco representing *The Glory of Saint Anthony* for the church of the Holy Apostles (SS Apostoli) that he painted in 1721 and 1722. In the 1720s, Nasini finally returned to Siena, where he led a large workshop introducing the Baroque manner of Luca Giordano to his hometown.

The subject, both epic and pastoral, is drawn from *Jerusalem Delivered*. Erminia, in love with the Christian knight Tancred, sets off to find him disguised in the armour of the Saracen warrior-maiden Clorinda whom Tancred loves. Mistaken for Clorinda and chased by her enemies, she is forced to flee frantically. Seized by fear and by her heartache, she wanders in the forest and comes upon a shepherds' hut: "Thither she went: an old man there she found, / At whose right hand his little flock did feed, / Sat making baskets his three sons among, / That learned their father's art and learned his song." At first frightened by the sight of her armour, the shepherds are then reassured by Erminia and explain to her that their simplicity protects them from war, "Nor ever greedy soldier was enticed / By poverty, neglected and despised."

This subject, whose moral significance is often little known today, was very much appreciated in the Seicento and Settecento, particularly – but not exclusively – by the Roman-Bolognese environment. Nasini drew his inspiration from Pietro da Cortona's version of the subject (Galleria Doria Pamphilj) borrowing from him the theme of Erminia who is holding out her sword to a young child.

The influence of Cortona and Ferri is also detectable in his graphic manner, especially in the solid drapes and extensive white highlights, which allows us to date the sheet to a relatively early period of his career. Two drawings in the Accademia di San Luca dating to the end of his apprenticeship, *The Judgement of Solomon* and *Alexander the Great Offering Gifts to the Governor of Susa*, can be undeniably compared to the present drawing. We can also mention *Abraham Dismissing Hagar and Ishmael* (New York, Metropolitan Museum) and *The Flight into Egypt* (London, British Museum). The drawings of this period of the artist's career are characteristic and easily identifiable. His drawings from other periods are less well known and deserve further study. The largest collections of

Nasini's drawings are in the Municipal Library of Siena and in the Uffizi in Florence.



### 23 BARBARA REGINA DIETZSCH

Nuremberg 1706 – 1783

*A tulip with an insect and a butterfly; a Hollyhock with a butterfly and a caterpillar (a pair)*

Watercolour and gouache on vellum, bordered in gold  
290 x 210 mm (11 <sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 8 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

Barbare Regina Dietzsch comes from a family of painters of flowers and animals from Nuremberg. Her father Jacob Israel (1681-1754), her brother Johann Christoph (1710-1769), her sister Margaretha Barbara (1716-1795) and herself were all employed by the court of Nuremberg as botanical painters. At that time, this branch of painting and drawing was considered essential for science and encouraged by many physicians and scientists. Nuremberg along with London was one of the most important centres of botanical studies and of the production of books on natural history, and the Dietzsch ranked among the most renowned artists in this field. Barbara Regina and her sister sometimes worked, like many women artists, on illustrations to be engraved. The most famous example of this activity can be found in the illustrations of the book written by their friend Georg Wolfgang Knorr, *Deliciae Naturae Selectae Oder Auserlesenes Naturalien Cabinet, welches aus den drey Reichen der Natur zeigt, was von curiosen Liebhabern aufbehalten und gesamlet zu werden verdienet*, which was dedicated to the cabinet of doctor Chritoph Jakob Trew (1695 – 1760). Barbara Regina and her brother Johann Christoph participated in this project along with other artists and produced several illustrations of shells and other curiosities. Gouaches and paintings of flowers and insects soon left the narrow field of science and began to be sought after by collectors.

The gouaches of Barbara and her sister were particularly appreciated: they set off the beauty of the plant and the insect without sacrificing scientific precision. The flowers are painted with utmost precision and the insects represented with them are those that the plant attracts or on which their larvae feed. Hence in the *Hollyhock*, the butterfly is represented with its



caterpillar. The black background allows the viewer to focus on the plant thus facilitating the study and broadening the knowledge. But it also produces the effect of a dark velvet case framing a jewel and gives the plant the appearance of an extraordinary precious stone. The gouaches by the Dietzsch family, of simple layout and executed with greatest care, are of extreme elegance. It is difficult to distinguish the hands, particularly that of Barbara Regina from her sister's Margaretha Barbara. Both were capable of painting flowers, fruit, vegetables and insects with the same precision. In the absence of a signature, we based our attribution on the quality of execution: that of Barbara Regina was slightly superior, although the reality may be more complex. In fact, the quality of execution may equally depend on the time of execution and destination of the work.

There are about a hundred gouaches by Barbara Regina in Grüner's residence in Nuremberg and 72 works in Morton Arboretum, Illinois. We can also find her works in Fitzwilliam Museum in Cambridge and in Hunt Institute for Botanical Documentation of Carnegie Mellon University, Pittsburgh.

## 24 FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703 – 1770

### *Portrait of a Young Woman Wearing a Headscarf*

Black chalk, stumping, highlights in white chalk on brown paper

275 x 213 mm (10 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 8 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.)

François Boucher's Virgin in *The Light of the World* (Museum of Fine Arts, Lyon) as well as the shepherdess in *Washerwoman* (Metropolitan Museum, New York) wear the headscarves that are similar to the one in the present drawing, which the artist executed in black and white chalk. The impish face is typical of the artist, as well as the big eyes and the round chin. The attractiveness of the woman's face, so characteristic of Boucher, is tempered with the seriousness and sweetness of her expression, which may suggest that this drawing prepared a figure in a religious composition. However, the poorly adjusted headscarf that is carelessly tied behind the woman's neck evokes peasant women from Boucher's representations of market scenes, caravans or landscapes, which were engraved by Demarteau in imitation of red chalk or pencil.<sup>1</sup> It is therefore difficult to determine with certainty whether this representation of a young woman is of a secular or spiritual nature.

As Françoise Joulie suggested during the examination of the present work, its graphic technique allows us to date it to the artist's mature period: the use of blue or brown-coloured paper and skilfully applied heightening with white chalk consented the artist to enter in a relation of emulation with chalk engraving practice with black or white chalk effects that was developing at the same period. The whiteness of the chalk is emphasized by the contrast with the dark brown colour of the paper, which is darkened even more by stumping in black chalk. This "negative" effect, albeit rare for Boucher, can be found in several other works, among which are *Study of a Step* (Pfeiffer collection) and *Study of a Mother and a*



*Child beside a Gate* (Boston, Museum of Fine Art, The Forsyth Wickes collection 65.240). This high-contrast technique evokes for today's viewers the drawings of some Bolognese artists, followers of the Carracci. Although their school was not always a source of inspiration for the painter, it should be mentioned that he possessed several sheets by Cavedone and the Carracci. He may have also drawn inspiration from the works of the Roman painter Giovanni Angelo Canini (another Bolognese artist, pupil of Domenichino), who extensively used white heightening himself. Boucher possessed his works too.<sup>2</sup>

Boucher may also owe his unexpected interest for the high-contrast techniques to the influence of his best pupil and son-in-law Jean-Baptiste Deshayes. Upon his return from Italy in 1759, Deshayes adopted – in some of his drawings, particularly in so-called "dark works" – a graphic manner inherited from the Bolognese artists that generously used white heightening. The mutual influence of the pupil and the master on each other's work in the late 1760s has been mentioned by Alastair Laing, particularly in connection with a *Study for Boreas*<sup>3</sup>, and can explain these experiments. Nevertheless, these stylistic proposals addressed an artist who possessed an immense visual culture and who had already taken a brief interest in stumping and Bolognese models in the early 1750's with his *Study of the head of an old woman looking down* (Albertina Museum, Vienna) that prepared the *Light of the World*. The slightly conventional softness of the image does not minimize the vigour of graphic technique, executed with Boucher's usual mastery: the outline in black chalk, the shades in stumping, and the light that models and fills the volume – in white chalk. The gentle face and the serious gaze

of the young woman are equally characteristic of the artist's mature style.

This softness does not lack in charm and places this drawing among the works that reveal a less daring style, as if Boucher had been subdued by the upcoming Neo-Classical epoch. Like the religious works of the end of the artist's career, it reveals a more profound temperament than the one suggested by his reputation of the "painter of Graces" and of large-scale mythological paintings with amorous scenes. But most of all, it proves, if nothing else, François Boucher's prodigious graphic culture and disconcerting talent, as well as the facility with which he passes from one technique or reference to another, always maintaining his distinct, recognizable style.

- 1 Pierrette Jean-Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre, Inventaire général des gravures. Ecole française. I.*, Paris, Edition des musées nationaux, 1978, No. 601, 659, 660, 790.
- 2 See his sale of 18 February 1771, lot 172, 207, 457.
- 3 Alastair Laing, *Les dessins de François Boucher*, Paris, éditions Scala, 2003, p. 178.



## 25 JEAN BAPTISTE MARIE PIERRE

Paris 1714 – 1789

*A Nymph and a Satyress*

Black chalk, stumping, white chalk on beige paper  
Inscribed *Ptre Cortone* lower right  
400 x 465 mm (15 3/4 x 18 1/4 in.)

### PROVENANCE

Charles Molinier, Toulouse (Lugt 2917)

The subject of this drawing – female amorous adventure – is particularly risqué for Jean Baptiste Marie Pierre who, albeit very suggestive and sensual at times, did not usually exceed certain limits. In what context can we put a similar drawing by

a painter with an exemplar career? Professor of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in 1748, first painter to the duc d'Orléans, First Painter to the King in 1770 and *directeur* of the Academy and of the Gobelins Manufactory, Pierre was also a fine draughtsman. The graphic style of this sheet is typical of the artist. In a large number of his drawings, we can find similar rotund beauties with faces in *profil perdu* and with languorous hands. All these characteristics make this attribution irrefutable. However, beyond the question of authenticity, it would be interesting to understand the context in which this work was created.

According to the technique and the morphological type of the women, we can situate this drawing approximately between the late 1740s and early 1750s. The graphic style is in all respects reminiscent of the style of Pierre's sheet *Aurora*,<sup>1</sup> (Louvre) which may be connected with his 1747 painting representing *Aurora and Tithonus*.<sup>2</sup> Both the Nymph's and the Satyress's hair is done in the same thick rolls pulled up above the nape of their necks. It is the same hairstyle of the model in the female nudes that Pierre executed in the 1750s, which also show the same realism of certain parts of female anatomy<sup>3</sup>. Finally, the composition of the present drawing repeats that of *Jupiter and Antiope*<sup>4</sup> and of its pendant *Diana and Calisto*, today in the Prado. Both works represent Jupiter in disguise, yielding to his desire. Yet, the expressions in them are somewhat less lascivious and the embraces are less insistent. Dated to the early 1750s by Olivier Aaron and Nicolas Lesur, these works are the closest to the present drawing in Pierre's corpus. We do not know in which context they were created, and they do not appear in the Salons, nor in the inventories of the time. They may have been commissioned by a patron with a fondness for sensual subjects. In both works, Jupiter disguises himself: in one as a woman Diana to seduce timid Calisto and in the other as a half-man and half-beast creature with unrestrained impulses – satyr. The former allows for the allusion to erotic relations between women, the latter – for the representation of rape in an idealized way<sup>5</sup>.

The present drawing is very much reminiscent of *Diana and Calisto* not only because their subjects are akin but also because female figures embrace each other in the same manner. Was it part of the elaboration process, used as an alternative subject to propose? Yet, there seem to be no specific textual source for a similar image, unless we imagine it as an unrestrained development of a bacchanalia. Does it indicate existence of a larger project on the loves of forest deities including nymphs, Diana, satyrs and satyresses? The artist may have worked out several compositions and then decided in favour of two transformations of Jupiter, which would be easier to treat due to clearly defined mythological source.

It may however be an erotic phantasy developed later, which may or may not have been directly related to the two works and may or may not have been prepared for the same commission. Many at the time were fond of erotic or sensual works; books, prints and drawings, held away from the prying eyes in the libraries and cabinets, lent themselves particularly well to this inclination. Many works have been destroyed by the artists themselves, as for example Watteau, or by embarrassed heirs upon succession. Thus, today, there are very few extant specimen of this kind.



We would like to thank Nicolas Lesur for confirming the attribution of this drawing.

- 1 Musée du Louvre, inv. 32397.
- 2 Poitiers, Musée de Sainte-Croix, inv. D 87318 (Musée du Louvre deposit, inv. 7228).
- 3 Nicolas Lesur, Olivier Aaron, *Jean Baptiste Marie Pierre (1714 – 1789), Premier peintre du roi*, Paris, Arthena, 2009, D 264 à D 268.
- 4 Also called *A Nymph and a Satyr*
- 5 As many artists, Pierre used a narrative imprecision to his advantage: whether we turn to Horace, Apollodorus, Pausanias, Hygin or Homer, it is difficult to say, judging by the texts, whether Jupiter took Antiope by force approaching her in her sleep or whether she consented to this illicit love. Ovid simply says that Jupiter “once in a satyr’s guise had got Antiope with twins” (Ovid, book VI).



## 26 FELICE GIANI

San Sebastiano Curone 1758 – Rome 1823

### *The Triumph of Apollo*

Pen and brown ink, grey wash  
370 x 390 mm (14 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 15 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.)

A very prolific and undeniably emblematic artist of Italian neoclassicism, Felice Giani was always particularly attached to décor and theatre, if only because of his training in Pavia with Antonio Galli Bibiena and later in Bologna, where the art of quadratura reigned supreme. The author of many palace decors in Rome, Faenza, Bologna and Paris, he led an “irregular,” bohemian lifestyle but was nonetheless an excellent master and trained numerous students who came to the gatherings of what was known as the *Accademia dei Pensieri*. Giani was a prolific draughtsman who extensively used drawing as a primary tool in the creative process. There are many of his drawings

that prepare painted decorations and compositions; all very detailed, these drawings reveal an artist of great creativity and, at the same time, of great precision, who never left anything to chance.

The present drawing prepares the backdrop of a theatre that was once located in the heart of Rome, in its neighbourhood of Tor di Nona. Built in 1667 under the patronage of queen Christina of Sweden, the theatre stood on the remains of a medieval tower that was famous for being the prison of Benvenuto Cellini, Beatrice Cenci and Giordano Bruno. Originally called Teatro Tordinona, the theatre was destroyed twice and rebuilt for the third time in 1795. It was then renamed Teatro Apollo. After the fourth renovation in 1831 conducted by Giuseppe Valadier, the theatre was finally demolished in 1889 during the development of the banks of the Tiber and then rebuilt in 1931, exactly as before but a little further inland, in *via degli Aquasparta*, and the backdrop remained in use until being replaced by another one by Fracassini (Susinno, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, 1974, p. 355).

Today, the backdrop is only known through a *bozzetto* kept in Rome at the Accademia di San Luca (inv. 1039, 460 x 530 mm), as well as through some drawings, including the present and another sheet reproduced in the monograph devoted to the artist by Anna Ottani Cavina.<sup>1</sup>

The present drawing is smaller than the *bozzetto* but larger than the Hamburg drawing. It is also more finished than the latter, owing to the use of grey wash. In all three works, the essential elements of the composition have been found, but each representation is characterised by minor differences in the postures of the figures, which shows that Giani sought to improve the details at each stage of the creative process. Anna Ottani Cavina dates the backdrop to the second decade of the 19<sup>th</sup> century for stylistic reasons. For the Teatro Apollo, Giani also executed the proscenium arch representing *Apollo on the Chariot of the Sun and the Procession of the Muses*, of which remains only a preparatory drawing in watercolour, today in Bologna.<sup>2</sup>

The frontality of the composition is easily explained by its use; placed on the backdrop, the scene was intended to be seen from the front, at least by the spectators in the pit. The objects in the centre of the foreground are positioned as if the scene unfolded in the middle of a room in which the audience was installed. The steps, at eye level, lead the spectators’ eyes through the clouds and up to Apollo high up on the throne surrounded by his muses. The composition is placed in a circular room whose ceiling is reminiscent of the Roman Pantheon that Giani used in many of his paintings, but here, he certainly intended it to visually repeat the circular plan of the theatre.

- 1 Anna Ottani Cavina, *Felice Giani 1758 – 1823 e la cultura di fine secolo*, Electa, Milan, 1999, No 935, p. 660, illustrated. The drawing was formerly in Hambourg in Thomas Le Claire gallery and it measures 352 x 254 mm.
- 2 Anna Ottani Cavina, *op. cit.*, D. 44, p. 656-657; No 934, p. 660, illustrated.



## 27 FELICE GIANI

San Sebastiano Curone 1758 – Rome 1823

*Architectural caprice with revolutionary allegories*

Pen and brown ink, brown wash  
 Inscribed *Felice Giani Pittore* lower right  
 378 x 512 mm. (14 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 20 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.)

A strange atmosphere reigns over this imaginary square, a revolutionary fantasy, distant and subdued inheritor of Piranesi's caprices. Some men are strolling at the feet of spectacular and colossal allegorical monuments to the glory of the Revolution. The present drawing can be compared to the projects that Giani conceived during the short-lived *Repubblica Romana* that was proclaimed on 15 February 1798 by general Berthier in the climate of generalised indifference and hostility. The French troops had managed to keep control of Rome, in spite of several victories of Ferdinand IV's Neapolitan forces, until they gradually disengaged over 1799 as Napoleon harboured other ambitions for Italy.

Felice Giani was a revolutionary, a convinced Jacobin, "un attivista al lungo corno", according to the definition of Anna Ottani Cavina. Many of his works prove that he put his talent to the service of the *Repubblica Romana* without any hesitation. As a number of artists and architects, among whom we can name David Pierre Giottino Humbert de Superville, Giuseppe Camporese and Paolo Bargigli, Giani saw the dissemination of revolutionary ideas as an opportunity for the realisation of his dreams of equality and justice. He frequented the milieu of intellectual elite that shared the same ideas, such as the lawyer and politician Antonio Aldini, who would become minister of the Napoleonic Italian Kingdom. Like Aldini, Giani greatly admired Napoleon Bonaparte who invited the artist to Paris circa 1812-1813 to decorate several halls in the Tuileries, Malmaison, as well as in the villa Aldini in Montmorency, former property of the painter Charles Le Brun that Pierre Crozat had bought and extensively reconstructed in the early 18<sup>th</sup> century.

An Allegory is seated on the left, her right hand holding a fasces, her left hand a pike surmounted by a Phrygian cap.

This figure may be the personification of the Revolutionary Justice or simply the Roman Republic. She dominates over two other statues that seem to be Neptune and Ceres, both holding Mercury's caduceus. They represent Sea and Earth, two main components of Roman prosperity and commerce that are now assembled under the protection of the Roman Republic and its new justice. On the right, the Roman Republic seems to be greeted and crowned by an Allegory, that is herself crowned with a tower, the symbol of Rome.

Although Giani participated in many other projects connected with the history of the Revolution and Napoleonic Italy (for example, Foro Milano), the use of the Phrygian cap seems to allow us to date this project to its relatively early phase. The red cap was very widely used as a symbol of freedom during the Revolution, but less after Robespierre's death as it evoked memories of his Reign of Terror. Napoleon Bonaparte completely abandoned it and preferred using other symbols, such as the eagle or Roman emblems, which were better suited to represent his imperial ambitions.

Raised on the end of a spear, the Phrygian cap becomes one of the most emblematic motifs of the Revolution; it is therefore logical to find it in a design related to the Roman Republic. It also appears in some drawings in the Museo Napoleonico in Rome, which are designs for official headed paper of the new *Tribunato* (Legislative assembly). One of them represents a young male figure wearing an ancient helmet, holding, like the main allegorical figure of the present drawing, a fasces in his right hand and a pike surmounted by a Phrygian cap in his left hand. In two other sheets, we can find a feminine figure, wrapped in ancient clothes, with the same attributes that personify the Roman Republic.<sup>1</sup>

It is not certain that Doric temples in the background can be identified. They seem to be the fruit of architectural fantasy of the artist and emphasise the utopic character of the vision, which is further accentuated by the small figures wandering between disproportionate pedestals. Who are they? Two of them seem to be drawing, the third is reading, the fourth is thinking. Perhaps they symbolise those idealistic artists and intellectuals who supported the Roman Republic.

1 Marco Pupillo, "Felice Giani e la Repubblica Romana: i disegni del Museo Napoleonico" in *Felice Giani 1813 Vedute di Villa Aldini a Montmorency*, Museo Napoleonico, Rome, 11 April – 21 July 2013, exhibition catalogue p. 60-63, fig. 4,5,6, illustrated.

## 28 MATHIEU-IGNACE VAN BRÉE

Antwerp 1773 – 1839

*The First Consul Crowned by Victory Takes Trade, Sciences and Arts under his Protection*

Black chalk, pen and black ink, grey wash, heightened with white on grey prepared paper  
 405 x 534 mm (16 x 21 in.)

PROVENANCE  
 Mathieu-Ignace Van Brée, Antwerp (L. 1881)





The son of a painter, Van Brée was a precocious pupil. Admitted to the Antwerp Academy of Painting at the age of ten, he distinguished himself immediately by receiving numerous medals, and in 1794 he became an assistant professor at an early age of 21. But in September of the same year, Antwerp fell to the French revolutionary armies, and the Academy closed its doors. The young artist then went to Paris where he entered the workshop of Vincent. In 1797, he won the second prize at the Grand Prix de Rome with *The Death of Cato* but sadly never had the chance to try again: his ill father summoned him to Antwerp, where he resumed his duties at the Academy that had by then reopened its doors.

With the prestige of the Parisian education behind him, in Antwerp Van Brée quickly became a fashionable painter of history and of classical and allegorical subjects. And on the occasion of the first official visit of Napoleon to Antwerp, he was appealed to for the execution of an allegory for the emperor's glory intended for the Antwerp City Hall: *The First Consul Crowned by Victory Takes Trade, Sciences and Arts under his Protection*. This first official commission, for which our drawing is preparatory, depicts Bonaparte reviving – under the aegis of France – Arts, Science and Commerce of the city of Antwerp. The Stedelijk Prentenkabinet has two more drawings related to this composition.

In the present drawing, Bonaparte, dressed in consular costume, shelters under his protective arm, covered with a shield, various allegories that are little personified at this stage. One can easily recognize the allegories of Painting and Sculpture, but needs to read the description provided by the artist<sup>1</sup> in order to be able to identify the others: Virtue helping Justice to rise on the left of the composition, Religion kneeling at Napoleon's feet, and four-breasted Nature displaying her children the Seasons to the consul; this latter invention is influenced by the Egyptian representation of nature and it was considered relatively incongruous by the public of the time.<sup>2</sup> One of the drawings in the Prentenkabinet, Antwerp, published by Denis Coekelberghs and Pierre Loze<sup>3</sup>, shows the composition in its entirety with the chariot of the Sun, full assembly of the Olympians, Innocence, Fames piercing the clouds, Ceres, and Mercury. In the present drawing, Van Brée focused primarily on rendering volume and light, while he deliberately neglected iconographic details.

The work was very much admired by Napoleon and Josephine during their visit to Antwerp in 1803. Entrusted by Josephine to build a collection of Flemish paintings in the castle of Saint-Cloud, Van Brée was also commissioned to create a composition commemorating *Entry of Bonaparte, as first Consul, into Antwerp on 18<sup>th</sup> July 1803* (Versailles, Musée National du Château). This representation depicted numerous persons of note of the time and demanded that Van Brée improve his skills as a portraitist; his many portrait drawings in the Louvre show that he took to this task very seriously, and as soon as the Empire fell in 1815, he was entrusted to paint a portrait of Willem Frederik, Prince of Orange-Nassau, who had become William I of the Netherlands (Musées Royaux des Beaux-Arts, Belgium). This commission inaugurated the artist's successful career as an official painter of the sovereign, responsible for commemorating the important moments of his reign in large painted compositions. Unfortunately, this narrative genre of painting of contemporary history, bordering on chronicle or reportage, turned into dry historicism towards the end of his career. But this does not diminish the importance of Van Brée who, as a connection between Antwerp and the French academic pictorial culture, was one of the major representatives of official art and new post-revolutionary symbolism. His role in the training of many Belgian Romantic painters, whose most famous representatives are Gustaf Wappers or Antoine Wiertz, is noteworthy.

- 1 Mathieu Ignace Van Brée, *Description d'un tableau capital, représentant Bonaparte, qui prend sous sa protection la Religion, l'Innocence, la Nature et les Arts, et rend à la Justice, relevée par la Vertu, son glaive et sa balance*, s.d., Antwerp, Allegie, p. 4.
- 2 For example, A. G. Camus, *Voyage fait dans tous les départements nouvellement réunis*, II, 1803, p. 70: "I wish that a painter who promised to represent nature did not paint it in the guise of a monster. What other name to give to a four-breasted woman?"
- 3 Denis Coekelberghs, Pierre Loze, *1770-1830 Autour du néo-classicisme en Belgique*, Musée communal d'Ixelles, Brussels, 1986, No 118, p. 158, illustrated.

## 29 JEAN BERNARD DUVIVIER

Bruges 1762 – Paris 1837

### *Autumn or Melancholy*

Black and white chalk on brown prepared paper. Watermark bunch of grapes.

Signed *JB Duvivier 1787* at lower left  
341 x 414 mm (13 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 16 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

Born in Bruges, Jean Bernard Duvivier is a little known pupil of Joseph Benoît Suvée, who was mentioned in numerous sources but who was thoroughly studied only in 1985 by Donald Rosenthal<sup>1</sup>, and then in 1997 and 2015 by Dominique Maréchal.<sup>2</sup> After the initial training in the Bruges Academy of Fine Arts, Jean Bernard Duvivier left for Paris in September 1783 in order to perfect his skills in the Paris studio of his compatriot Joseph Benoît Suvée, who was then the professor at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. A skilful draughtsman, he won numerous prizes, particularly in the



contests of the expressive heads and of the painted torso<sup>3</sup>, although he only won the second prize at the Grand Prix. However, Duvivier's *Cleopatra Captured by Roman Soldiers after the Death of Mark Antony* (Rochester/USA Memorial ART Gallery, M. Stratton Gould Fund), painted in 1789, and *Portrait of the Villiers Family* (Bruges, Groeningemuseum), executed in 1790, show how Suvée's lessons were beneficial for the artist.

Around 1790 he went to Rome at his own cost and with a support of a sponsor, Boudelet. Suvée had recommended him to the director of the French Academy, François Ménageot<sup>4</sup>. He spent six years in Italy visiting Florence, Bologna, Venice and regularly sent his works to the Paris Salon. Upon his return to Paris, his *Hector Mourned by the Trojans* or the *Grief of Andromache* (current whereabouts unknown, although there is a sketch for it in the Royal Museum in Brussels) had notable success and helped him to obtain an accommodation at the Musée des Artistes. Duvivier exhibited at the Salons from 1804 to 1827 with paintings on chosen subjects, which were inspired not only by ancient and religious history, but also by such contemporary artists as, for example, Gessner or Chateaubriand. He also exhibited there portraits, such as the portrait of Theresa Cabarrus (New York, Brooklyn Museum, A. Augustus Healy Fund), and landscapes. Charles Landon mentioned him in his annals as a good draughtsman and also as a history painter, who "contributed to the increase of interest in the public exhibition" (Salon of 1822). With great precision and finesse, he painted numerous miniatures much in vogue under the Restauration. The biographers, contemporary to the artist and of a slightly later period, pointed out that he "enjoyed considerable success in the genre of burin engraving, to which he almost exclusively dedicated himself in old age", albeit there is no example known today. There is a collection of works engraved after his drawings, mostly on religious themes, at the Bibliothèque National de France, as well as a portrait of the Duchesse de Berry and lithographs of expressive heads.

Appointed Professor of the Paris Ecole Normale in 1832, Duvivier drew abundantly and prepared designs for numismatics, medals and other art objects. Moreover, in 1811, he was selected by the Medal Commission of the Institut de France to execute the drawings for the Numismatic History

of Napoleon in several volumes and later for the Numismatic History of Louis XVIII and Charles X.<sup>5</sup>

The present drawing is dated 1787, rather early in the artist's career and still rather close to Suvée's art. Yet it already demonstrates Duvivier's skill as a good draughtsman, and the use of camaïeu may be considered as a sign of his future interest in numismatics. In broader terms, the artist managed to find here an elegant balance between an expressive dramatization and the formal restraint of Neoclassicism, between the effects of the bas-relief and the rendering of female forms, which are enhanced by the softness of stumping and luminosity of white highlights. The subject of melancholy – easily identifiable here due to the abandoned attitude and the afflicted expression of the female figure – was a recurrent theme in painting from the mid 18<sup>th</sup> century<sup>6</sup> and, in the historical context of the time, resonated as a warning or a lamentation. The theme also penetrated in literature and poetry, sometimes, as in the present drawing, in association with inevitable decay beneath the autumn splendour. Thus Jacques Delille, in 1782, in canto II of his *Jardins*, connected pale Autumn with tender Melancholy, and tirelessly returned to this theme in many of his verses until 1806, in canto III of his *Imagination*: "Ce n'est point du printemps la brillante gaité, Ce n'est point la richesse et l'éclat de l'été, Qui plaît à ses regards, non c'est la pâle Automne, D'une main languissante effeuillant sa couronne."

- 1 Donald Rosenthal, *A Cleopatra by Bernard Duvivier*, "Porticus, the journal of the Memorial Art Gallery of the University of Rochester", volume VIII, 1985, p. 13-25.
- 2 Dominique Maréchal, *J. Bernard Duvivier (1762 – 1837) un peintre et dessinateur néo-classique brugeois à Paris*, "Jaarboek, 1995-96. Stad. Brugge Stedelijke Musea", Bruges, Vrienden van de Stedelijke Musea Brugge, 1997, p. 339 ; *Jean Bernard Duvivier (Bruges 1762 – Paris 1837), l'artiste et les livres*. Charles Van Hulthem, *des Métamorphoses d'Ovide à l'Assassinat de Marat*, "Monte Artium, Journal of the Royal Library of Belgium", 8, 2015, Brepols, p. 77-100.
- 3 Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648 – 1793*, t. 9, Paris, 1889.
- 4 Dominique Maréchal, *op. cit*, 1997, cites a letter of recommendation mentioning that the artist came to Rome in the company of Giraudet (sic.).
- 5 *Dictionnaire des hommes de lettres, des savans et des artistes de la Belgique présentant l'énumération de leurs principaux ouvrages*, Brussels, Vandermaelen, 1837, p. 67.
- 6 Among the artist who treated the subject, we can mention Vien since 1756, Lagrenée in 1785, Fabre in 1795, Vincent in 1800 or Constance Marie Charpentier in 1801.





### 30 JAMES STEPHANOFF

Londres 1788 – 1874

#### *The Connoisseur*

Pen and brown ink, brown wash, white highlights  
Signed with initials J.S. lower left  
362 x 525 mm (14 1/4 x 20 5/8 in.)

James Stephanoff, whose works are not always easy to distinguish from those of his younger brother Francis Philip, comes from a family of artists. His father Fileter N. Stephanoff, the eldest son of a Russian aristocratic family, was sent to London in the last quarter of the 18<sup>th</sup> century in order to complete his education, decided to settle there and dedicate himself to painting. He painted portraits, landscapes and, above all, interior and theatre decorations, and died in 1790. His wife Gertrude and their daughter were recorded as flower painters.

In 1809, James and his brother began to participate in the exhibitions of the Associated Artists, an association located in Bond Street. They became its members in 1811. At the same period, they exhibited at the Royal Academy and gain appreciation for their rare and literary subjects drawn from Cervantes, Dante, Shakespeare etc. Around 1813, the two brothers began to exhibit in the Old Water-Colour Society and were among the first artists who were engaged to illustrate Pyne's *The History of the Royal Residences* published in 1819. The same year, James became member of the Old Water-Colour Society and remained there until 1859, each year exposing various works that treated subjects from literature, historical anecdotes and scenes from everyday life. The *Coronation of George IV* and the views of the House of Commons or the House of Lords earned the artist the appointment of the official painter to the King William IV (1830-37). He equally had passion for the subjects from the medieval history. Known as "the best amateur violinists of their time", brothers Stephanoff were also respected for their education and erudition in the matter of antiquities.<sup>1</sup>

This pronounced taste for antiquities earned James the respect of his peers in the society. Between 1817 and 1845, he exhibited six watercolours inspired by the objects in the British Museum and in other collections. None of these views

correspond in reality to a museum room, on the contrary, they represent the antiquities of the British Museum in an imaginary and fanciful context. The present wash drawing is a version of *The Connoisseur* (formerly in the Safra collection), the oldest watercolour of this series that was exposed in 1817. The exhibition catalogue specified that the antiquities "were from the Townley and Elgin collections of the British Museum."<sup>2</sup> In fact, only one of the metopes is the Elgin collection, whereas we can recognise several sculptures from the collection of Charles Townley (1787 – 1805).

The house of this collector in Park Street was arranged so that he could hold and demonstrate his collection of antiquities. We can get an idea of this installation due to several extant representations: a 1782 painting by Joseph Zoffany (Art Gallery and Museum, Burnly) and watercolours by William Chambers in the British Museum. In Chamber's watercolour, that represents a dining room,<sup>3</sup> we can recognize the Caryatide and the Venus<sup>4</sup> flanking the door of the present drawing, as well as the drunken Satyr in the left foreground<sup>5</sup>. We can equally identify in both works the Satyr playing the plagiaulos that was bought in 1776 from Jenkins. Townley hired several artists to draw his collection, including Stephanoff. The artist was in charge, among other things, of intaglios, the drawings of which are in the British Museum.

Finally, some sculptures had come from the Hamilton collection, as, for example, the bust of the blind poet Homer in the centre of the composition, that were sold to Townley in 1780<sup>6</sup>. The portrait bust rests on a very beautiful cinerary chest of Viria Primitiva, "the sweetest wife of Lucius Virius Helius" as the epitaph says, which Townley bought at the Duke of St Albans sale in 1798.<sup>7</sup>

The collector represented in our drawing is not Townley, but probably an imaginary character, in the manner of *The Virtuoso* watercolour in the British Museum<sup>8</sup>. This view may have equally been inspired by the interior design of Townley's house. We can easily imagine the success that this composition had during the 1817 exhibition, which explains why the artist produced several copies of it: to respond to the enthusiasm of the English connoisseurs.

- 1 The biographical information concerning Stephanoff are collected in various books dedicated to the history of Old Water-Colour Society: John Lewis Roget, *A history of the «Old water-colour» society, now the Royal society of painters in water colours; with biographical notices of its older and of all deceased members and associates, preceded by an account of English water-colour art and artists in the eighteenth century* London, Longmans, Green and co, 1828-1908, vol. 1, p. 382 – 383 et vol. 2, p. 149-150 ; Charles Holme, *The 'Old' Watercolour society 1804 – 1904*, Offices of the Studio, London, Paris and New York, 1905, p. 42.
- 2 London, *Society of Painters in Water-Colour*, 1817, no. 258.
- 3 William Chambers, *The sculpture collection of Charles Townley in the dining room of his house in Park Street, Westminster*, British Museum, 1995,0506.8.
- 4 British Museum, 1805.0703.44 et 1805.0703.15.
- 5 British Museum, 1805,0703.31.
- 6 British Museum, 1805.0703.85
- 7 British Museum, 1805,0703.181.
- 8 British Museum, 1934.0113.1



### 31 JOHANN JACOB BECK

Schaffhausen 1786 – 1868

*View of the Munot Fortress in Schaffhausen, Switzerland, drawn from St. Johann's church*

Pencil, watercolour

Signed and dated JJ Beck 1819. lower right  
720 x 590 mm (28 3/8 x 23 1/4 in.)

Represented here through one of the windows of the bell tower of St. Johann's church, the city of Schaffhausen lays on the right bank of the Rhine in the north of Switzerland. A city-state that minted its own coins in the Middle Ages and a free imperial city in the Holy Roman Empire, Schaffhausen bought its independence from the Habsburgs in 1418 and through alliance with Swiss cities became member of the Old Swiss Confederacy (Alte Eidgenossenschaft).

As can be seen on this beautiful watercolour by the Swiss artist Johann Jacob Beck, the structures in the centre of the city date back to the sixteenth and seventeenth centuries. The Munot fortress reigns supreme over the hill. This 16<sup>th</sup>-century defensive fortified structure with a remarkable circular plan is said to be constructed after the designs by Albrecht Dürer. After being used as a quarry, the fortress sunk in such a sad state of degradation in the beginning of the 19<sup>th</sup> century that Johann Jacob Beck, conscious of its historical and aesthetic value, executed its numerous representations. He is mainly known as the founder of an organisation dedicated to its preservation who managed to gather sympathy from many, thus saving the fortress from a certain end. On the same bank opposite the Munot fortress, stands the bell tower of St. Johann's church whose

vaulted windows on the four façades have vertical mullions separating them into three Gothic arches. Only the eastern window has an independent oculus similar to ours, the oculi of the other three are shaped as rose windows with quadruple-foiled tracery. Thus, it is in this bell tower that our artist certainly set up to draw this view of the Munot fortress and of the roofs of Schaffhausen.

Born in Schaffhausen, the son of a baker, Beck pursued modest studies with the local vicar Johann Conrad Maurer (1771 - 1841), who mentioned the painter in his memoirs posthumously published in 1843<sup>1</sup>. Attracted to drawing and art from a very young age, the artist then left for Zurich to study painting with the artist Johannes Hauenstein (1775 – 1812) and painting restoration with the landscape painter and engraver Johann Jacob Wetzel (1781 – 1834). Upon coming back to Schaffhausen, he got married and for a while worked in the stained glass workshop of his brother, Ferdinand Alexander Beck. They produced numerous stained glass windows for public buildings in Basel, Bern, Solothurn, and for some cities of Southern Germany. Later, he became a professor of art and a painting restorer.

The present watercolour recalls the ones that the artist executed for *Das Alte Schaffhausen* published in 1873: a collection of romantic views of this Renaissance city which he was fond of and whose heritage he defended with zeal. In these fifty or so drawings, the artist represented gabled houses or houses with oriel windows, painted a fresco façades, convents, street scenes and the Munot fortress. Although Johann Jacob Beck cannot but be listed among amateur painters, essentially due to the rareness of his works on the market and scarceness of the information regarding him, the present and other extant watercolours show his talent for architectural drawings and perspective views, as well as a true sense of light and great sensitivity.

The taste for architectural remains of the Gothic and more largely for the Medievalism gained an important place in the early 19<sup>th</sup> century. Although developed as early as the 18<sup>th</sup> century, this penchant assumed a special meaning in Europe after the French Revolution and was particularly expressed by the artists of the French Troubadour style, who used subjects evoking the medieval and Christian past or simply represented remains from the Gothic period. In the works of most of these artists, among whom Fleury-Richard and Révoil, we can find the same motif of a Gothic window and the opposition between interior and exterior with the consequent light effects. Besides the fact that this motif turned into a veritable paradigm, there is a question as to its symbolic significance. Acting as a filter, such a window leads the viewer's sight towards a particular object and its Gothic decoration influences the viewer's sensitivity. In the present watercolour, the sight of the Munot and of the city centre through the Gothic window of the St. Johann's church assumes a special meaning for the artist who did his hardest to give prominence to the local heritage. He most certainly tried to place the city's cultural heritage in the light of his own past.

1 *Erinnerungen an Johann Conrad Maurer: Bilder aus dem Leben eines Predigers*, p. 201





### 32 FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice 1798 – Paris 1863

*Study of two Albanian Males, an Albanian Female and a Souliote*

Brush, brown ink, watercolour  
229 x 305 mm (9 x 12 in.)

#### PROVENANCE

The artist's studio, Paris, with an atelier stamp (Lugt 838) at the lower right; de Launay collection, in the late 19<sup>th</sup> century; by descent to a private French collection; Jean-Luc Baroni, London; private collection

The Greek War of Independence that broke out in the beginning of 1821 immediately inspired young Romantics and encouraged the imagination of artists. Already in September 1821, Delacroix wrote to Raymond Soulier, "I plan to do for the next Salon a picture for which I will take the subject from the recent wars between the Turks and Greeks. I believe, that in the present circumstances, if there is any quality in execution of the work, it will be a way to distinguish myself" (Correspondence, I, p. 132). However, it is not until two years later, in May 1823, that he wrote in his diary: "I have decided to paint scenes from the *Massacre at Scio* for the Salon." Among the horrors of the Greek War of Independence, the massacre of 20,000 inhabitants of the island of Chios and enslaving of others in April 1822 gave the artist the opportunity to create one of his most striking paintings. When the painting was displayed at the Salon in August 1824, the subject was still of current concern: the death of Lord Byron, who arrived in Missolonghi in January 1824 and succumbed to malaria in April of the same year, had reminded the European powers and general public of this event, and many philhellenic committees were thus created. "These horrible scenes, reported Théophile Gautier, this violent colour, this fury of the brush aroused the indignation of the classicists, whose wigs quivered [...], and the enthusiasm of the young painters.

But in order to begin work on this composition, Delacroix, who had never been to Greece, thoroughly studied then available travel journals and carefully gathered most

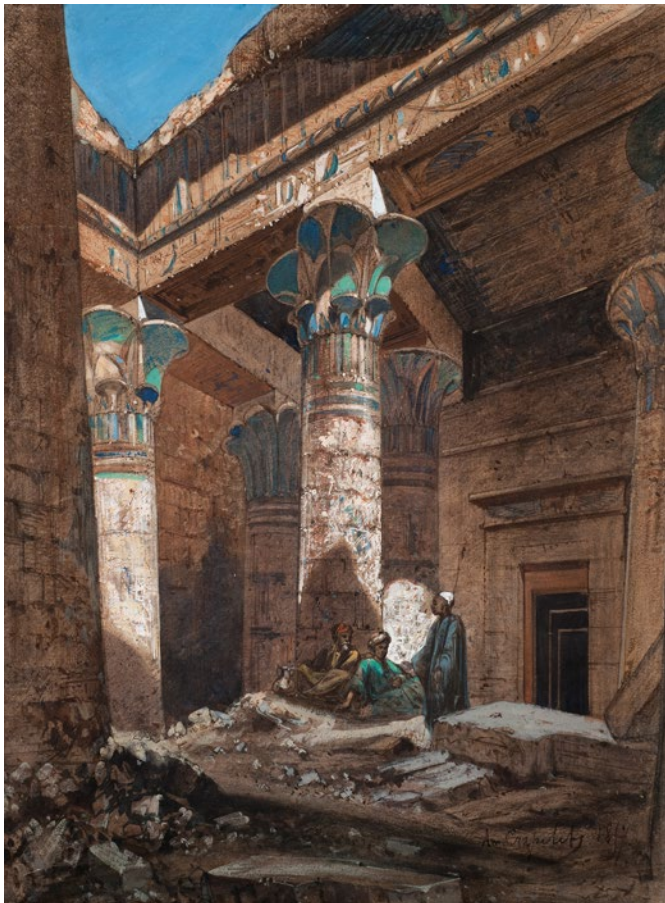
detailed information. He often visited Jules-Robert Auguste, a student sculptor of the Ecole des Beaux Arts, a friend of Gericault's, great traveller and the first Orientalist of some sort. Thus on 30 June 1824, Delacroix wrote in his journal, "At M. Auguste's. Saw some splendid paintings after the masters; costumes, and especially horses – admirable beyond anything Gericault ever did. It would be a great advantage to have some of these horses to copy, as well as the costumes, Greek, Persian, Indian, etc." Auguste's beautiful costume studies in pastel, of which the Louvre has an example with a *Standing Greek Soldier, from behind, holding a gun* (RF 81853), had an undoubted influence on the artist's work.

However, the present drawing was inspired by another work, which had an equally determining influence on the painters attracted by the Orient, *Selection of the costume of Albania and Greece*, published in London in 1822. Its author Joseph Cartwright, a British marine painter, lived for several years in the Ionian Islands, where he made a large number of views and sketches of local costumes and scenes.

Drawing inspiration from Cartwright's illustrations, Delacroix brought together on the same sheet representatives of several Balkan nations, particularly from Epirus, which in the 19<sup>th</sup> century was torn between the Greek Independence War and Albanian nationalism, the movements with opposing interests but both fighting against the Ottoman rule. Thus the figure on the left is an Albanian of Janina, while the male figure standing on the right is a Souliote, an inhabitant of the mountainous terrain of Souli and by extension a partisan of Greek independence. The seated male and female figure are Albanians without further specifications.

These mountainous warriors were traditionally mercenaries recruited to protect princes, boyars and important civil servants in this dangerous area. The Turks called them Arnauts or Arnavuts, which meant Albanian but referred to the entire population that they employed for their protection. Many of them were gradually converted to the 'Greek cause.' Lord Byron – who employed a number of Arnavuts as his personal guards – praised their costume as "the most magnificent in the world, consisting of long, white kilt, gold-worked cloak, crimson velvet gold laced jacket and waistcoat, silver mounted pistols and daggers."<sup>2</sup> He even bought some of these costumes for himself and can be seen wearing them in several paintings, such as *Lord Byron swearing an oath on Marco Botzaris' tomb* by Ludovico Lipparini (Athens, Benaki Museum, c. 1850) or his portrait by Thomas Phillips (London, National Portrait Gallery, after 1835). Byron had already evoked the extraordinary appearance of a "dark Souliote", "with a snowy Cameese & a shaggy capote"<sup>3</sup>, as well as the "wild Albanian" with "shawl-girt head and ornamented gun, and gold-embroidered garments"<sup>4</sup> in his *Child Harold's Pilgrimage*, which he wrote after a travel in Epirus in 1809, where he could admire them.

- 1 The Journal of Eugene Delacroix, a selection translated by Lucy Norton, part I, 1822 – 1824, London, Phaidon Press Limited, 1995, p. 15.
- 2 Rowland E. Prothero, ed., *The Works of Lord Byron: Letters and Journals*, New York, 1966, Vol. I, p.246, No 131.
- 3 *The Complete Works of Lord Byron*, Paris, Baudry and Amyot, 1825
- 4 *op.cit.*, vol. I, p. 76.



### 33 LOUIS-AMABLE CRAPELET

Auxerre 1822 – Marseille 1867

*The Pronaos of the Temple of Isis in Philae with figures*

Gouache and watercolour on paper  
Signed and dated *Am. Crapelet 1857* lower right  
580 x 430 mm (22 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 16 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

Crapelet was trained under several painters in Paris, all of whom were very different. His first master, the painter of history and director of the Gobelins Manufactory Adolphe Badin, taught him the art of precise and careful draughtsmanship. Charles Séchan, who was the painter and decorator at the Paris Opera House, passed on to him the sense of stage setting and decoration, the two qualities that proved indispensable to the artist all along his career as a decorator. Training with Corot, he learnt the art of landscape, which is essential for Orientalist painters. Finally, the marine painter and great traveller Jean-Baptiste Henri Durand-Brager gave him a taste for travelling.

This is why in 1852 he left Europe for Egypt, passing through Algeria. He explored Upper and Lower Egypt travelling up the Nile up to 1854. He abundantly drew during the entire journey. In the Louvre museum, there is an album made up of nearly 50 pages filled with sketches and landscape studies (RF 5997), as well as a number of watercolours. These works reveal his immense talent as a draughtsman.

During this journey, the viceroy of Egypt entrusted Crapelet with the decoration of his ship *Mahor* that was in the Marseille shipyard. Thus, upon his return to France, the artist settled in this city, where he worked on the decoration of numerous cafes, such as *Café Allemand* and *Café du Caire*, and later, with Victor Camoin, of the Villa Nathan. Appointed as painter and decorator of the Marseille theatre, he executed the stage sets for the opera *Prophète* by Meyerbeer and Alexander Dumas' *Gardes Forestiers*.

In 1859, he left for Tunis where, at the request of the *bey*, he conducted the survey of the main water sources. He explored Italy with Alexandre Dumas and then extended his journey as far as Greece, Turkey and Asia Minor. His travel accounts were published in the magazine *Le Tour du Monde*, and he gave a number of drawings to the newspapers *L'illustration* and *Monde Illustré*. Upon his return to France, he continued to exhibit every year at the Salons his watercolours inspired by the memories of his journeys and executed in the studio thanks to numerous sketches and studies that he had brought back home.

Crapelet always cared greatly for the decorative aspect of his watercolours. He liked using strong colours, contrasted tones and he could never resist the sparkling effect. However, his works that depict local monuments and architectures with high precision also reveal a confident and rigorous draughtsmanship.

It is also the case of this vestibule of the Temple of Isis in Philae, executed in 1857 and based on a watercolour sketch in the Louvre.<sup>1</sup> During his journey, the artist had actually drawn with great precision the perspective of the colonnade and the opening at the back, as well as the areas of shadows and light. The present watercolour faithfully respects all the indications of the sketch, and the artist added, probably from memory, the remaining painted decorations of the columns and entablatures. The temple complex on the island of Philae was relocated to the island of Aguilkia due various floods (of Philae) due to the building of the Asswan Dam. Today, they have lost all traces of ancient painting decorations, whose beauty had been evoked by David Roberts in the travel account of his journey to Egypt, published in 1839, and depicted in his well-known watercolours.

In the present sheet, without sacrificing topographic and drawing accuracy, Crapelet is trying to transmit the beauty of the scene and the strong feeling of exoticism and disorientation. Some reproach the artist's representations as idealised and somewhat sweetened. Certain works of Crapelet are indeed more conventional. However, this proves that Crapelet's Orient is the Orient of his dreams, sensual and picturesque, the fruit of observation enriched by the powerful imagination, which is very close to the literary Orient of Théophile Gautier, Maxime du Camp and Pierre Loti.

1 Musée du Louvre, RF 6019.





### 34 FRANÇOIS BONVIN

Vaugirard 1817 – Saint Germain en Laye 1887

#### *A Boy Reading*

Pen and brown ink

Signed and dated *F. Bonvin 1880*

165 x 185 mm (6 ½ x 7 ¼ in.)

By its subject and mood, the present drawing is very similar to another Bonvin's sheet created in 1880, *La Lecture* (private collection<sup>1</sup>). Its technique, however, is different in the use of delicate hatching in brown ink, relatively rare for Bonvin, who is usually more accustomed to pencil, black chalk or ink with watercolour. Yet since 1840s, he executed several beautiful portraits in ink, particularly self-portraits, and since 1860, compositions in pen and ink. We can mention as examples *A Beggar Woman on the Quai* (once in the Delestre gallery) and *Friars' School* (from Pillement-Doria collection<sup>2</sup>). With its tighter and sharper strokes, the drawing *La veillée*, illustrating the painter's personal copy of *The Clemenceau Case* by Alexandre Dumas fils, most certainly intends to compete with etching technique and may be advantageously compared to the present drawing. Working with ink alone, Bonvin used several techniques, and the style of his drawings in ink does not have the homogeneity of his drawings in pencil or watercolours. In these drawings, we alternately recognize the influence of Romantics, of his friends from Barbizon, Granet (especially in the convent scenes) and painters and engravers of the Northern schools.

In 1870s-1880s, the artist was afflicted with rheumatism and other illnesses. His health, which had always been frail due to abuse and malnourishment that he endured during childhood, was ultimately undermined by stone disease causing him great suffering. Yet he continued to work "between seizures, and with a lot of pain."<sup>3</sup> He repeatedly recurred to his favourite themes: still lifes, nuns and, like in the present drawing, schoolchildren whom he abundantly represented sitting at their desk, from behind, full-face,

reading in a group or alone, writing, always wearing a smock.

Bonvin went to school rather late and his studies were desultory. In the beginning he studied irregularly and chaotically with teachers who were willing to take him without pay, he struggled to learn reading. He later went to Sunday school and became an altar boy, which was the period that he described as "the two happiest years of (his) life, the only years during which (he) did not cry, but (...) only laughed and sang."<sup>4</sup> Finally, in the *quartier de Petit Montrouge*, where his family moved, he attended school more regularly and learnt "a little grammar and four rules of fraction." Although unable to offer a solid education, school gave him a few hours of tranquillity and friends and took him away from violence that he daily suffered at home and from manual labour that was very early imposed on the frail boy.

As for the act of reading, Bonvin represented it on several occasions. Whether in painting – *Three Little Girls*, *the Schoolgirl*, *The Two Children* – or in drawing – *A Little Girl Reading* (W. Minderman collection, The Hague) – the artist fondly depicted children immersed in their book. At his death, Bonvin himself had around 200 books in antique bindings, including geographic and ethnographic collections, full of illustrations and descriptions intended to fire the imagination of the children of the time. Regardless of the artist's personal interest, after the defeat at Sedan and in the 1870s, children's education became an absolute political and social priority in France and was considered as the best way to organize the country's post-war recovery. This concern led to Jules Ferry laws in 1881 that imposed secular, free and mandatory education. Children's education became another favourite theme of the Realist painters, and the subject of a studious or reading pupil became a genuine icon of the Third Republic.

In the present drawing, as well as in *La Lecture*, the young boy certainly belongs to the artist's milieu. His physical resemblance to Murillo's children, particularly to *The Young Beggar*, may be coincidental, but it recalls the influence that the Spanish artist had on Bonvin beginning in 1845, as proved by his work *The Little Savoyard* (Boulogne-sur-mer, Musée municipal). Children's poverty and loneliness are rarely depicted with pathos in Bonvin's works, although quiet and sweet nostalgia that imbues his genre scenes in general and scenes with children in particular echo "the nostalgia of the future" that he felt as a child when he "wept listening to the bells of the Angelus."<sup>5</sup> Immersion into reading and the escape that it offers to the reader by contrast evoke the difficult childhood of the little orphan, who was hated by his stepmother, neglected by his father and had to alternately perform the duties of a "baby-sitter, domestic servant, donkey groom, geese keeper, eggs collector, fruit picker, manure collector," who was punched and starved all the time, and who saved himself by escaping in drawing and painting.

- 1 Gabriel P. Weisberg, *Bonvin*, Paris, Geoffroy-Dechaume, 1979, No 320, illustrated.
- 2 Anisabelle Bérès, Michel Arveiller, *François Bonvin*, Paris, Galerie Bérès, 1998, No 74, illustrated.
- 3 Letter to the journalist Wolff dated 27 March 1881, in Galerie Bérès, 1998.
- 4 François Bonvin himself recorded these memories in his

journal today lost *Mes souvenirs et mes veillées. Ma Vie 1817 – 1831*). They were quoted by Etienne Moreau-Nélaton in *Bonvin raconté par lui-même* (Paris, 1927), then by Anisabelle Bérés and Michel Arveiller in the exhibition catalogue *François Bonvin*, Paris, Galerie Bérés, 1998.

5 Galerie Bérés, 1998, *op.cit.*



### 35 JACQUES-EMILE BLANCHE

Auteuil 1861 – Paris 1942

*Portrait of Wanda Zielinska, called Pouponne*

Pastel on paper laid down on canvas  
Signed and dated *J.E. Blanche 94* lower left  
804 x 643 mm (31 5/8 x 25 1/4 in.)

#### PROVENANCE

Georg Schäfer, Schweinfurt

Jacques-Emile Blanche, a renowned portraitist and a veritable socialite, was in close relation, if not friendship, with all major figures of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. A friend of numerous painters, such as Sickert, Sargent, Boldini, Degas and Helleu, Blanche was also an excellent musician who knew Stravinski and Debussy. Possessing a literary temperament and himself a writer, Blanche was also close to Marcel Proust, who wrote a preface for his *Propos de peintre*. Blanche painted Proust's portrait that is considered the most famous representation of Proust and also executed portraits of Cocteau, Gide, Mallarmé and others. Skilful and talented in everything he did, Blanche was quickly considered a dilettante, a "pastiche of the English

school" who made "vulgarization of the best of Manet."<sup>1</sup> The art critic Teodor de Wyzewa wrote with more fairness that he suffered from "excess of artistic virtues." An exhibition and a monograph<sup>2</sup> that have been recently dedicated to the artist are a clear proof of what the art critic wrote: "Mr Blanche's talent is posthumous ... and then we will understand that five or six of his portraits are the portraits of a master, that beyond the immediate elegance of a number of his small compositions there is a perpetual elegance and that one can use the same models that Mr Boldini, Mr Helleu and Mr Besnard did without having to do painting à la mode."<sup>3</sup>

Numerous portraits of Wanda Zielinska are among the most remarkable that Blanche executed. The youngest child of a Polish family settled in Auteuil, Wanda, called Pouponne, ("baby doll") with her big black eyes, round cheeks and curls possessed a special charm. From the first portraits, such as *Wanda Wearing a Red Dress*, 1889, to the later ones, such as *Wanda Wearing a White Dress*, 1896 (Musée des Beaux-Arts, Caen), the artist observed the signs of femininity emerging in his young model. In between the two aforementioned works, he produced at least ten more, including drawings and lithographs. Blanche worked in the same manner with Lucie Esnaut, the daughter of a locksmith from Auteuil, and above all, with Désirée Manfred, whose portraits by the artist amount to as many as fifty. The latter, whose neurotic and silent presence permeates Blanche's paintings, had to sit almost full-time for Blanche and then Alfred Stevens. It is not the case of Wanda, who came from a cultured family belonging to high society. They were well integrated in the milieu of writers, artists and musicians that lived in the bucolic quarter of Auteuil. Wanda played the violin, and she participated in the concerts organized by her sisters Hélène, who played the harp, and Marguerite, who played the cello<sup>4</sup>, then she got married. No portraits of her seem to have been made after 1897, most certainly because it was no longer appropriate for the young adolescent that Wanda became to pose for the painter.

In 1894, Blanche executed at least three portraits of Wanda: an oil on canvas in the Musée des Beaux-Arts of Rouen, the present pastel and the third one whose whereabouts are unknown. In all of them Wanda is represented wearing a white dress and a straw hat decorated with poppies, the outfit that resonates in the history of female portrait, from Rubens to Renoir, and including Vigée-Lebrun. In the present pastel Wanda is represented in a refined interior. Seated in front of the fireplace, the girl is idly leaning on her elbows against an open drawer of a pedestal table. Her brown curls fall loose from under her hat, her cheeks are tender and pink, and her mouth is twisted under her hand into a bored expression. The composition possesses great elegance and a femininity that is lightly exaggerated for such a young child. In the Rouen portrait, she is represented seated as well, but this time in a white garden chair, against a vegetal background. In the third work she is portrayed seated from behind, turned toward the viewer, holding her hat in her hand, against a background painted with quick brushstrokes in the manner of Sir Thomas Lawrence. Her pose is less coquettish than in the pastel, but her gaze is of the same intensity and emanates the same nostalgic and absent-minded charm. The portrait sitting sessions must have been long and tedious for such a young girl, even though she was used to discipline due to her



long violin practice sessions. Blanche brilliantly managed to capture the moment when a well-behaved child, perhaps too submissive, falls into a trance of a dream-like expectation, of a slightly sad fantasy.

These portraits were not commissioned to the artist but he made them out of pure need to practice. Such exercises were necessary for the painter who considered his sitters as “documents” necessary for the “observation of human beings, the most essential exercise for his intelligence.”<sup>5</sup> This allows us to observe, as did Daniel Halévy, that Blanche did what very few portraitists had the material liberty of doing: he chose his models.”<sup>6</sup> As these are representations of children, the portraits are disengaged from the weight of the sitter’s personality and can perfectly express the essence of the period: a society of decadent refinement living in a stand-by mode, pleasantly disenchanted and somewhat bored, the society that Poust will describe in his *Research of Lost Time* (*Recherche du temps perdu*.)

- 1 Jean-Paul Bouillon, “Blanche, Jacques-Emile (1861-1942)”, *Encyclopædia Universalis* [online]. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-emile-blanche/>.
- 2 *Du côté de chez Jacques-Emile Blanche*, Paris, Fondation Pierre Bergé, 11 October 2012 – 27 January 2013; Jane Roberts, *Jacques Emile Blanche*, Gourcuff Gradenigo, Paris, 2012.
- 3 Téodor de Wyzewa in *L’Art des deux mondes*, July 1891.
- 4 Pierre Aubry, “Le concert Zielinska”, *Le Mercure musical*, vol. 4, 15 July 1908.
- 5 Letter of 26 February 1927, published by Jane Roberts, *op. cit.*, 2012, p. 68.
- 6 Exhibition catalogue, *op. cit.*, p. 60



### 36 RENÉ MARIE CASTAING

Pau 1896 – 1943

*A Man Seen from Behind*

Pastel on paper

signed René Marie Castaing lower right

760 x 1080 mm (29 7/8 x 42 1/2 in.)

### BIBLIOGRAPHY

Dominique Dussol, *Pau Art déco, Arts, histoire et société, 1919 – 1939*, Le Festin, October 2011, p. 235, illustrated.

René Marie Castaing received an early introduction to painting from his father, a portrait painter and decorator of the Belle Époque, very popular in Pau. He was enrolled in the army as soon as he turned 18, in 1914, so it is only after the end of the First World War that he could devote himself fully to his art and enter the Académie Julian, then William Laparra’s workshop and finally, the workshop of Paul-Albert Laurens, of whom he is considered one of the best pupils. In 1924, he won the Grand Prix de Rome with his *Jesus in the House of Martha and Mary*. After this Roman period, he settled in his father’s former house and studio.

Before the war, Pau, whose climate was recommended by many doctors, had attracted English, Russian and Spanish tourists, but in the early 1920s, the equipment in its mountain resorts seemed well out of date, compared to that of the seaside resorts of the Atlantic. The artist’s return to his homeland coincided precisely with a new impetus in the development of the town. A large-scale reconstruction and redevelopment of buildings and equipment was put in place by the elected representatives intending to restore the appeal of the town. Thus, a true urban, architectural and pictorial renaissance characterized Pau in the roaring 1920s.

In this context, René Marie Castaing, who integrated well due to his local origins and was respected for his talent and Parisian success, naturally found his place in the reality of developing local commissions. The interwar years were also a period of religious revival, not only in the social and political, but also the artistic domain, as demonstrated the foundation by Maurice Denis and Georges Desvallières of the *Atelier d’Art Sacré*. A deeply religious and devout Christian, Castaing produced many religious decors in which he particularly revealed his inspiration. One of his most spectacular works was made for the church of Bizanos, near Pau: a décor of 28 large oils on canvas laid down on the walls of the church. It took the artist six years and numerous studies to execute this project commissioned by abbé Cassou.

This remarkable sheet is a life-size study for one of the characters of the décor, a faithful who follows the Way of Christ in *The Holy Catholic Church and the Communion of Saints*. The universal Church is represented here by a group of the devoted “of every kindred, and tongue, and people, and nation,” being led to Christ by a priest, to whom the artist gave abbé Cassou’s features.

This work was enthusiastically received by the public at the time. It was the first commission of importance received by the artist in the region of Pau and he devoted all his effort to its execution. He worked, together with abbé Cassou, on the iconographic programme, which allowed him to express his own religious convictions. In this project, we can observe a dramatic evolution of the artist’s painting style, which suggests that for him it was an opportunity for a serious global, artistic and religious reflection.





# Index

Arpino	18
Beck, J.J.	31
Beinaschi, G.B.	20
Bertin, N.	5
Blanche, J.-E.	35
Bonaccorsi, P.G.	14
Bonvin, F.	34
Boucher, F.	24
Bree, M.I. Van	28
Bree, P. Van	8
Carracci, A.	16
Castaing, R.-M.	36
Cesari, G.	18
Clovio, G.	13
Crapelet, L.-A.	33
Cretey, L.	4
Delacroix, J.-V.-E.	32
Desiderio, M.	2
Dietzsch, B.R.	23
Duvivier, J.-B.	29
Earle, F.P.	12
Giani, F.	26-27
Guerard, E. Von	9
Jeaurat, E.	6
Kousnetzoff, D.	10
Nasini, G.N.	22
Nomé, F.	2
Noordt, J. Van	3
Perino del Vaga	14
Peterzano, S.	15
Pierre, J.-B.-M.	25
Pourbus, F.	1
Saint-Ours, J.	7
Skreta, K.	19
Stephanoff, J.	30
Toda, K.	11
Verdier, F.	21
Zuccaro, F.	17



Photographies  
Alberto Ricci et archives privées

Traductions des textes anglais  
Marina Korobko

Graphisme  
Saverio Fontini

La photogravure et l'impression ont été réalisées par  
Viol'Art Firenze – [info@violart.it](mailto:info@violart.it)  
Achévé d'imprimé à Florence en mars 2017





MARTY DE CAMBIAIRE  
16 place Vendôme – Paris