

*Dell' Guido Romy*



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:

Alessandro Ballarin, Cristina et Jean-Luc Baroni, Valérie Basty, Antoine Bechet, Saviano Bellè, Bernard de Belleville, Pierre de Bizemont, Marco Simone Bolzoni, Barbara Brejon de Lavergnée, Emmanuelle Brugerolles, Yvonne Tan Bunzl, Alexandra Chaldecott, Caroline Corrigan, Matteo Crespi, Gabrielle Desazars de Montgailhard, Mario Epifani, Saverio Fontini, Aude Gobet, Guillaume Kientz, Pascal Labreuche, Lauren Laz, Ger Luijten, Aymé Le Metier, Thomas Montsarrat, Otto Naumann, Jan-Stefan Ortmann, Stéphan Perreau, Omer Preirin, Alberto Ricci, William Robinson, Stanislas de Ruesuger, Jader Sartoni, Olivia Savatier, Peter Schatborn, Simon Sfez, Henry de Tiliar, Enrique Valdivieso, Nikita et Florent de Vernejoul, Claude Vittet, Tim Warner-Johnson et Joanna Watson.

Nous adressons un remerciement tout particulier à Hans Buijs et Dario Beccarini pour la rédaction des notices p. 70-75 et p. 92-95, à Marina Korobko pour son implication et ses traductions en anglais ainsi qu'à Bérengère de Rivoire pour sa relecture attentive.

Laurie et Emmanuel 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*

GUIDO RENI, détail, p. 56-59

*Page précédente*

JEAN-BAPTISTE OUDRY, détail, p. 24-27

MARTY DE CAMBIAIRE

16, place Vendôme – 75001 Paris

Tél : +(33) 1 49 26 07 03

[www.martydecambiaire.com](http://www.martydecambiaire.com)

[info@martydecambiaire.com](mailto:info@martydecambiaire.com)



TABLEAUX & DESSINS

PAINTINGS & DRAWINGS

*Catalogue rédigé par*

Laurie Marty de Cambiaire

MARTY DE CAMBIAIRE







TABLEAUX

PAINTINGS



# PAUWELS FRANCK, DIT PAOLO FIAMMINGO

Anvers vers 1540 – Venise 1596

## Scène de pêche et de chasse aux canards

Huile sur toile

87,5 x 114 cm (34 1/2 x 44 7/8 in.)

Bien qu'inscrit à la guilde des peintres d'Anvers en 1561, Pauwels Franck, dit Paolo Fiammingo, se trouvait déjà à Venise avant 1573, date d'une gravure de Gaspare Oselli d'après une *Madeleine pénitente* de « Paulus francisci Antwerpis ». Selon Stefania Mason Rinaldi, il semble être préalablement passé par Florence où il a pu travailler dans le cercle de Jan van der Straet, dit Giovanni Stradano<sup>1</sup>. Carlo Ridolfi, peintre et biographe des artistes vénitiens, précise que parmi tous les artistes qui avaient pour ambition de rejoindre l'atelier du Tintoret, le maître n'acceptait que ceux qui pouvaient lui être d'une aide véritable. « Parmi ceux-là étaient Paolo Fiamingo [sic] et Martin de Vos, qui lui étaient alors utiles à faire le paysage dans ses œuvres<sup>2</sup>. » Paolo Fiammingo commence donc à collaborer avec le maître vers 1578, peut-être pour la réalisation du paysage de *Saint Roch au désert* (église San Rocco). Dans les années 1580, le banquier munichois Hans Fugger lui commande tout un cycle pour son château de Kirchheim en Bavière. Son expérience florentine et sa connaissance du *Studiolo* de Francesco I se révèlent de précieux atouts pour la réalisation de ces œuvres. C'est probablement vers 1582 qu'il reçoit sa grande

commande pour l'oratoire de San Nicolò della Lattuga o dei Frari, qui comprend *La Pietà avec saint André et Nicolas*, aujourd'hui aux Gallerie dell'Accademia, à Venise, les quatre panneaux d'orgue représentant *Adam, Eve, Caïn et Abel*, en dépôt à la préfecture de Venise, et une *Prédication du Baptiste*, longtemps considérée comme perdue et retrouvée au dépôt de la Pinacothèque de Brera, à Milan. Cette prestigieuse commission assoit son prestige et à partir de ce moment il se consacre à d'importantes commandes vénitiennes officielles et à ses travaux de décoration menés dans les demeures des Fugger. Pour la ville, il peint par exemple *Le Doge Ziani qui reçoit la bénédiction d'Alexandre III dans la salle du Conseil majeur du palais ducal* ; pour les banquiers d'Augsbourg, un *Triomphe des Éléments*, les *Allégories des Planètes* et le cycle des *Amours*.

Si son sens particulier du paysage est remarqué par ses contemporains, c'est probablement parce que Paolo Fiammingo sait allier à la conception flamande de la perspective l'atmosphère bucolique et pastorale de la peinture vénitienne. « Mais par-dessus toute autre chose, Paolo fut excellent à peindre les paysages ; lesquels il peint d'une manière gracieuse et d'une façon naturelle, comme jamais n'a pu le faire un peintre flamand », juge Ridolfi avec un parti pris évident. Des points de vue étranges caractérisent ses œuvres tardives, dans lesquelles il expérimente de nouvelles solutions, souvent différentes les unes des autres. La vue, prise par le bas ou par le haut, parfois à vol d'oiseau, peut être bouchée en son milieu par des bosquets ou au contraire ouverte simplement en un cercle central. Elle se divise parfois en plusieurs allées qui font l'effet de corridors entre roches et bouquets d'arbres. C'est le cas de notre composition : sur la droite, une allée s'allonge entre deux bosquets jusqu'à la construction qui surplombe les collines dans le fond tandis que sur la gauche une ouverture dessinée par la rivière circule







entre fabriques et bouquets d'arbres, passant sous un grand pont à la forme un peu extravagante. Dans ce type de composition, les personnages évoluent, trouvant leur place de façon parfois étrange, comme élégamment apposés à la surface de la toile. Malgré l'influence flamande qui prévaut dans ses choix de composition, ses coloris restent chauds, sa brosse rapide, sa touche très vénitienne.

Les sujets de chasse et de pêche semblent l'avoir particulièrement intéressé vers la fin de sa carrière. Ils lui procurent l'occasion d'associer dans une même œuvre le paysage, la scène de genre et parfois la nature morte, comme c'est le cas dans notre œuvre ou dans une *Allégorie de la chasse*, qui met en scène des paysans plumant des canards<sup>3</sup>. Les personnages du premier plan sont d'assez grande dimension par rapport à l'ensemble de la scène. Les coloris de leurs vêtements, pourpre et jaune, rappellent ceux des personnages de *L'Âge de bronze* et de *L'Âge de fer*<sup>4</sup>. Les autres personnages, perchés sur le pont ou assis au loin, fusil entre les jambes, sont de bien plus petite taille et traités en grisaille, comme si la distance annulait la couleur. Leur présence, principalement décorative, sert à animer le paysage environnant pour que l'œil s'y promène. Le traitement de la végétation est typique de l'artiste. La profondeur des feuillages et le mouvement des frondaisons sont obtenus par la superposition de plusieurs couches de vert, posées de la plus sombre à la plus claire, ainsi que par le dessin précis des feuilles en surface. Le volume des troncs est dessiné par de petites touches courbes de jaune et de gris qui viennent couvrir la couche sous-jacente. Ce sont des techniques qu'il utilise fréquemment dans ses tableaux les plus paysagers comme celui de *La Chasse de Diane*, aujourd'hui au musée de Nancy.

Il existe une autre version de cette scène, d'une facture plus esquissée et avec des différences, autrefois à la galerie Zabert de Turin (13<sup>e</sup> catalogue, 1978, n° 17). On n'y retrouve pas certains détails, comme celui du héron qui se reflète dans l'eau. Les couleurs des vêtements sont différentes, les personnages secondaires ne sont pas munis des mêmes accessoires, canards et poissons sont peints sommairement. Plus achevée et plus complète, d'une facture plus soignée, notre version lui est sans doute postérieure. Nous remercions pour son aide le professeur Alessandro Ballarin qui a identifié l'auteur de ce tableau comme Paolo Fiammingo.









# ESTEBAN MARCH

Valence vers 1610 – après 1668

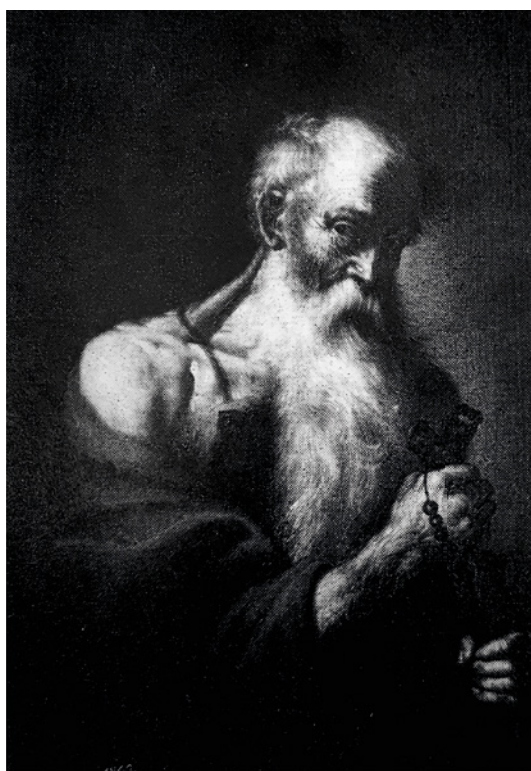
## *Saint Onuphre*

Huile sur toile

95,6 x 66,6 cm (37 <sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 26 <sup>1</sup>/<sub>5</sub> in.)

Natif de Valence, Esteban March fit l'essentiel de sa carrière dans cette ville. Il fut l'élève de Pedro Orrente, un peintre de batailles et de scènes religieuses originaire de Murcie et installé à Valence vers 1638. On ne possède que peu de connaissances précises sur la biographie d'Esteban March et sa date de naissance ne se devine qu'à partir de celle de son fils, Miguel March (1633-1670), peintre lui aussi. Antonio Palomino (1655-1762), lui-même peintre, mais surtout auteur d'un ouvrage de biographies des peintres espagnols, fournit quelques indications et anecdotes cocasses : d'un tempérament « algo lunatico, y atronado<sup>1</sup> », March n'est pas toujours enclin au travail et se révèle souvent colérique et capricieux. Sous l'influence d'Orrente, il se consacre dans un premier temps à la peinture de scènes de

batailles. À cet effet, il collectionne les armes et mime des scènes de combat dans son atelier. À la mort de son maître, il devient l'un des peintres les plus influents de la ville, continue à fournir des scènes de batailles vives et enlevées à toute une clientèle de collectionneurs mais ne néglige cependant pas les grandes commandes religieuses qu'il reçoit de l'Église. Palomino, qui séjourna quelques années à Valence vers 1697-1700, cite par exemple une *Cène* réalisée pour l'église San Juan del Mercado de Valence. Tout comme son trait dans les œuvres graphiques, son coup de pinceau est nerveux, rapide, parfois agressif et révèle une tendance à abréger et à expédier le travail. Toutefois, ses portraits font preuve d'un très beau savoir-faire et d'une force expressive remarquable.



**Fig. 1** E. March, *Saint Onuphre*, Madrid, musée du Prado.

Ce tableau reprend une œuvre de Juseppe de Ribera, dit « Il Spagnoletto » (1591-1652), connue aujourd'hui par plusieurs versions, dont la nature de répliques autographes ou de copies reste à déterminer<sup>2</sup>. Dans cette version, March omet la carafe remplie d'eau et la miche de pain posées sur un rebord de pierre au bas de la composition originelle. Ribera, natif de Xàtiva près de Valence, aurait été l'élève de Francisco Ribalta, mais sa présence est documentée à Rome dès 1611. Il ne retourna jamais en Espagne, mais ses œuvres y furent très présentes, abondamment collectionnées par la noblesse espagnole. C'est certainement le cas de sa représentation de saint Onofrius, dont l'original a probablement été apporté en Espagne où Esteban March a pu le voir et s'en inspirer.

Saint Onuphre, encore appelé Onofrius, Onofrio, Onoufrius, etc., est l'un des pères du désert qui vécut en ermite au IV<sup>e</sup> siècle près de Thèbes. Il est souvent représenté entouré de branchages et extrêmement velu. La principale source documentaire pour la vie de cet ermite se trouve dans le *Vitae Patrum*, compilation de textes hagiographiques rassemblés et traduits tout au long des siècles puis publiés par le père jésuite Heribert Rosweyde en 1628. Il s'agit du récit de Paphnuce,









évêque égyptien du IV<sup>e</sup> siècle, qui rapporte ainsi sa rencontre avec le saint : « Alors que je me reposais, et que je pensais à toutes les épreuves que j'avais endurées pour en arriver là, je vis au loin un homme terrible à contempler. Il était couvert de poils comme une bête sauvage. Ses poils étaient si épais qu'ils cachaient complètement toutes les parties de son corps. Pour vêtement, il ne portait qu'un pagne de feuillages et d'herbes. À sa seule vue, je me sentais rempli d'une crainte, de peur ou d'émerveillement, je n'étais pas sûr.

Je n'avais encore rien vu de tel sous la forme humaine. » C'est une vision effectivement très frappante que peint March. S'il reprend la composition de Ribera avec exactitude, sa version ne manque ni de force ni de personnalité. Le visage de l'ermite est réinterprété, il est plus large, plus rond, sa coiffure est différente. Le traitement des rides est très pictural ainsi que celui des mains, sales et fripées. C'est avec fluidité, graphisme et brio que l'artiste reprend le véritable topos que constitue chez Ribera le motif de l'épaule, du bras maigre et décharné, du creux ombré de la clavicule. Les mains sont rapidement traitées à coups de traits presque grossiers, mais en réalité très expressifs. On retrouve cette façon de peindre dans bon nombre de tableaux attribués à l'artiste, comme une série de *Vieilles femmes* ou de *Vieux buveurs* détenue par le musée du Prado, dont l'attribution à March a pu être discutée<sup>3</sup> mais semble se maintenir.

Enfin, Esteban March a peint une autre version de cette composition avec des différences notables (fig. 1). Conservée au musée du Prado (Inv. P. 2168), elle montre un saint au visage et à la pose très semblables<sup>4</sup>, mais dont la nudité est couverte par un drapé, ce qui manque de sens au regard du sujet initial. L'œuvre est citée comme un *Saint Onuphre* dans les inventaires et articles, mais peut-être ce titre a-t-il été repris simplement en fonction de l'original de Ribera. Il se peut que March ait en réalité voulu adapter le modèle du Spagnoletto à la représentation d'un autre saint.

Nous remercions Guillaume Kientz qui a suggéré l'attribution de cette œuvre à Esteban March après l'avoir examinée ainsi que le professeur Enrique Valdivieso qui a confirmé cette attribution sur la base d'une photographie.







# CORNELIS BISSCHOP

Dordrecht 1630 – 1674

*Femme assise dans un intérieur, lisant la Bible et remontant une montre*

Huile sur panneau

36 x 31 cm (14 1/5 x 12 1/5 in.)

Originaire de Dordrecht, Cornelis Bisschop fut peu étudié et souvent confondu avec Nicolaes Maes, natif de la même ville, ou avec d'autres artistes comme Ferdinand Bol, Barend Fabritius, etc. Se basant sur les éléments biographiques donnés par Arnold Houbraken dans son *Grand Théâtre des peintres et des peintresses* ainsi que sur des documents d'archive, Clothilde Brière-Misme fut la première à lui consacrer en 1950 une série d'articles<sup>1</sup>. Elle y fait un point relativement complet sur la biographie de l'artiste et commence un catalogue, déjà conséquent, de ses œuvres en les classant par genre. La recherche et les découvertes du marché font continuellement grossir ce corpus. Enfin, très récemment, Justus Lange a publié un article plus particulièrement consacré aux portraits de Cornelis Bisschop<sup>2</sup>.

Comme ses compatriotes Nicolaes Maes et Samuel van Hoogstraten, Bisschop se rendit à Amsterdam. Contrairement à eux, ce n'est pas chez Rembrandt qu'il semble être allé étudier entre 1646 et 1650, mais chez l'un de ses plus fidèles élèves, Ferdinand Bol. De retour dans sa ville natale, toujours comme eux, il multiplia les scènes de genre de petit format, et dont l'atmosphère allie l'influence de Rembrandt à celle de Vermeer. Couseuses, liseuses, dentellières, femmes au berceau apparaissent dans des intérieurs intimes et silencieux, dans un cadrage plus ou moins resserré, parfois ouvert sur d'autres pièces. Bisschop se fit également apprécier pour ses portraits et sa peinture d'histoire. Père de nombreux enfants, il eut à se battre tout au long de sa courte vie contre d'importantes difficultés matérielles, et pour subvenir à ses besoins financiers, il réalisait des ouvrages de peinture sur de petits objets, des étuis de peignes, des cabinets, des armoires, etc. Enfin, Houbraken rapporte qu'il fut aussi très apprécié pour ses personnages peints en trompe-l'œil, grandeur nature, découpés et placés dans quelque coin d'une maison dans le but de surprendre les visiteurs. Peu ont subsisté jusqu'à nos jours, il existe un *Enfant endormi dans sa chaise haute* (Irvington, New York, collection Heidi Shafranek), dont l'attribution n'est pas certaine. Toujours selon Houbraken, il aurait reçu du roi du Danemark une position de peintre de cour, mais fut emporté par une maladie avant d'avoir pu l'accepter. Ses enfants, Anna (mariée au peintre Abraham Calraet), Jacob et Abraham, reprirent son atelier et vécurent aussi de peintures de nature morte, d'animaux et de trompe-l'œil.



**Fig.1** C. Bisschop, *Une jeune femme et un cavalier*, New York, Metropolitan Museum.

Assise près de son lit que l'on aperçoit sur la droite, une femme tient sur ses genoux un livre ouvert, la Bible sans aucun doute, et remonte une montre. Sa tenue d'intérieur n'est pas luxueuse mais semble suffisamment confortable pour évoquer un univers cossu. Elle ne porte pas le tablier ni le petit bonnet caractéristique des domestiques et appartient donc à un milieu social supérieur. Sa veste aux manches trois quarts et doublée





de fourrure ainsi que le foulard dénoué qui couvre sa tête se retrouvent sur bon nombre de tableaux de l'époque, comme *La Femme à la balance* de Vermeer (Washington, National Gallery of Art) ou *Femme lisant une lettre* de Gabriel Metsu (1662-1665, Dublin, National Gallery). L'association de la robe verte à la petite veste doublée de fourrure s'observe aussi dans des œuvres de Pieter de Hooch comme *La Mère* de la Gemäldegalerie de Berlin, que l'on date autour de 1659-1660. Les femmes jeunes et élégantes portent également cette veste par-dessus leurs robes soyeuses pour se protéger du froid, mais elles arborent des couleurs plus vives, des tissus soyeux, satinés, comme *La Dame au collier de perles* de Vermeer (Berlin, Gemäldegalerie). Leurs couvre-chefs sont ajustés, décorés de perles ou de broderies. Ici les vêtements sont confortables mais relativement simples ; il s'agit d'une femme de la bourgeoisie prospère mais d'un certain âge, donc dépourvue dans sa mise des coquetteries de la jeunesse.

La scène représente la prière du soir. Tenant la Bible ouverte sur les genoux, la femme assise remonte une montre, symbole du temps qui passe : le temps de la journée qui vient de se terminer, remplie de ses occupations et devoirs quotidiens et le temps de la vie qui s'écoule, avec ses exigences morales, que rappelle le livre saint. Au côté de la femme, la bougie se consume dans son chandelier somptueux, autre indice de la signification profonde du sujet : peu importe les richesses terrestres dont jouissent les humains, leur vie

sur terre se consume comme cette chandelle. Laquelle, bien entamée, indique donc l'âge de la femme, déjà dans le dernier tiers de son existence. Avec cette vanité dissimulée dans une scène de genre, le tableau propose une invitation à méditer sur le temps et la vie qui passent, comme sur l'inanité des biens matériels.

Il est possible de comparer cette œuvre à de nombreuses autres de Cornelis Bisschop. *Une jeune femme et un cavalier* (fig.1, Metropolitan Museum, 1982.60.33, The Jack and Belle Linsky collection, 1982) par exemple, contient le même chandelier que celui de notre tableau et peint d'une manière absolument identique bien que de plus grande dimension. Dans la *Vieille Femme endormie* de la Kunsthalle de Hambourg (n° 666), ce sont les accords des verts, des bruns et des rouges, ainsi que les drapés souples et sinueux, qui se rapprochent beaucoup de notre tableau. Les couleurs chaudes, la touche moelleuse ainsi qu'une certaine mélancolie montrent l'influence encore très prégnante de Rembrandt et permettent de dater le tableau assez tôt dans la carrière de l'artiste, probablement dans les années 1650. Le sujet fait d'ailleurs écho à celui d'une œuvre autrefois sur le marché de l'art et considérée comme datant des années 1650, le *Portrait d'une vieille femme lisant, touchant son collier de perles* (Sotheby's, 30 janvier 1998, lot 166).

Notre gratitude va à William Robinson qui, le premier, a reconnu dans ce tableau la main de Cornelis Bisschop, puis à Otto Nauman, qui a confirmé cette attribution.







# LOUIS CRETEY

Lyon 1630/1637 – après 1709

## *Saint Jérôme en conversation avec des moines dans un paysage*

Huile sur toile

72,6 x 97 cm (28 1/2 x 38 3/16 in.)

### PROVENANCE

Colnaghi, Londres, vers 1960 ; Everett Fahy, New York.

### BIBLIOGRAPHIE

Richard Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford University, 1972, p. 67.

Ce tableau inédit vient compléter l'œuvre de Louis Cretey, artiste phare de Lyon, d'abord redécouvert par Gilles Chomer, Lucie Galactéros et Pierre Rosenberg, puis plus largement dévoilé lors de l'exposition qui lui a été consacrée en 2010 dans sa ville natale. Fils et frère de peintre, Louis Cretey partage sa vie entre Lyon, où il revient régulièrement pour ses affaires de famille ou pour réaliser des décors comme ceux du réfectoire du palais Saint-Pierre, et l'Italie, principalement Rome. On retient de Cretey son intérêt pour le paysage et ses personnages étranges, au nez pointu et au physique archaïque, rappelant des batraciens, couverts de drapés qui flottent de manière anguleuse autour d'eux. Parmi les sujets favoris du peintre, la vie érémitique et les anachorètes dans des paysages figurent en bonne place. Il s'agit ici de saint Jérôme de Stridon (347-420) qui vécut en ascète dans sa jeunesse avant d'être ordonné prêtre à Antioche et de devenir le secrétaire du pape Damase I<sup>er</sup>, lequel l'engagea pour traduire la Bible. Il fonda ensuite un monastère à Bethléem et se consacra à la traduction en latin la plus fidèle qui soit de l'Ancien et du Nouveau Testament. Son œuvre, la Vulgate, sera communément utilisée à partir du XIII<sup>e</sup> siècle et, lui-même, devenu père et docteur de l'église, sera fréquemment représenté par les peintres.

Dans un paysage d'une densité extraordinaire, saint Jérôme est assis, adossé à la souche d'un arbre tombé, tenant à la main les textes sacrés auxquels il a voué sa vie. Cretey se tient donc à la représentation conventionnelle du saint, qui associe les symboles des différentes étapes de son existence. Le simple drapé dont il est enveloppé fait allusion à l'expérience d'anachorète qu'il vécut, très jeune encore, dans le désert de Chalcis de Syrie, mais sa couleur pourpre rappelle les fonctions qu'il occupa auprès du pape Damase et qui furent assimilées à celles d'un cardinal.

La présence des moines et du bâtiment religieux à l'arrière évoque le monastère fondé par ses soins à Bethléem. Il est accompagné du lion auquel, selon la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, il aurait ôté une douloureuse épine de la patte, transformant par ce geste l'animal sauvage en un inoffensif et fidèle compagnon. Symbole des instincts et des pulsions domptés, le lion serait en réalité celui de saint Gerasime, ermite originaire de Lycie, contemporain de saint Jérôme et avec lequel Jacques de Voragine a pu le confondre.

Le saint appelle de son index droit les moines qui émergent des buissons et des bosquets environnants. Cette proximité des moines et des religieux avec la nature – presque une symbiose – est une idée chère à Cretey qui l'exploite dans bon nombre de tableaux. Certains d'entre eux, très proches du nôtre, sont encore aujourd'hui attribués à Mola, notamment trois œuvres autrefois dans la collection Busiri Vici et une autre ayant appartenu à une collection privée suisse. Couchés sur des rochers, accoudés à des troncs, émergeant des buissons, des moines méditent, discutent, assistent à l'extase de leur guide spirituel ou l'écoutent. Dans ces œuvres, le paysage – toujours extrêmement présent et expressif chez Cretey – devient le centre de ses préoccupations artistiques. Et s'il est évident qu'il connaît et regarde les modèles classiques du paysage en vogue à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est bien son interprétation propre qu'il exprime, avec une perspective empirique, un sens assez extraordinaire de la texture et de l'humidité des ombrages, des mousses et des feuillages. Contrairement au modèle romain du paysage, clair, ouvert et équilibré, proposé par Gaspard Dughet ou Jan van Bloemen, le modèle de Cretey est celui d'un paysage qui ne s'offre pas au premier regard mais se découvre au gré de ses différents étages ; un paysage de mystère et de contrastes lumineux, bouché, fermé au regard mais plein de palpitations et de frémissements. S'il se rapproche plus de ceux de Pier Francesco Mola, il en diffère néanmoins par cette tension constante entre le ciel, qu'il peint orageux, plombé ou très bleu mais rarement calme, et le sol, recouvert par une végétation omniprésente.















# JEAN-BAPTISTE OUDRY

Paris 1686 – Beauvais 1755

*Nature morte aux pêches, melon, raisins et cardons, avec un vase en porphyre*

Huile sur toile

Signé et daté Oudry 1727 en bas au centre

105,5 x 68,5 cm (40 x 27 in.)

« Jamais peintre n'a été plus laborieux ; à peine prenait-il une après dînée pour son plaisir ; peignant sans cesse, allant dessiner d'après nature des animaux et des paysages ; ses soirées étaient employées à des études qui sont entre les mains des amateurs », écrivait d'Argenville à propos de Jean-Baptiste Oudry<sup>1</sup>. Ce tempérament de travailleur infatigable dont l'historien fait l'éloge est confirmé par l'œuvre abondant laissé par le peintre, mais se devine aussi à travers la formation longue et exigeante à laquelle il s'est volontairement soumis. Son père, Jacques Oudry, peintre et marchand de tableaux établi sur le pont Notre-Dame, lui inculqua les premiers rudiments du métier, puis fut remplacé dans cette tâche par le Marseillais Michel Serre, lors de son passage à Paris en 1704. Jean-Baptiste Oudry entra en 1706 à l'Académie de Saint-Luc alors dirigée par son père, et y fut reçu comme « maître peintre » dès 1708. Il avait toutefois aussi rejoint, peu de temps auparavant, l'atelier de Nicolas de Largillière, chez lequel il resta cinq ans, ainsi qu'à l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour perfectionner son dessin.



**Fig. 1** J.-B. Oudry, *Nature morte aux fruits*, 1721, Moscou, musée Pouchkine.

Auprès de Largillière, lui-même formé à la tradition flamande, le jeune peintre apprit l'art du portrait mais brilla surtout dans celui de la nature morte et de la peinture animalière. Il copia les tableaux d'artistes flamands de la collection de son maître, l'assista et l'observa mettre en pratique « les admirables maximes qu'il s'était faites par rapport aux grands effets et à la magie de [son] art<sup>2</sup> ». En 1712, Oudry s'établit à son compte mais ne fut agréé par l'Académie royale qu'en 1717, pour être enfin reçu en 1719. Cette formation double, tenant à la fois du monde des marchands et des peintres du pont Notre-Dame et de celui de l'ambitieuse Académie royale, lui permit d'atteindre un niveau technique remarquable et de connaître un grand succès dès le début des années 1720. Les nombreux tableaux qu'il exposa entre 1722 et 1725 sur la place Dauphine lors de la Fête-Dieu, puis ceux qu'il envoya au Salon de 1725, furent unanimement loués. Une exposition organisée à Versailles le 10 mars 1726, qui présentait vingt-six de ses œuvres, acheva d'asseoir sa réputation et sa carrière à la cour. Le marquis de Beringhem et M. Fagon, intendant des finances, tous deux conquis par son art mais certainement aussi, comme le comte de Tessin quelques années plus tard, par « cette exacte probité et ces qualités de cœur qui l'élevaient au-dessus des hommes<sup>3</sup> », lui apportèrent un soutien des plus précieux. Grâce à ces puissantes entremises, il se vit attribuer un atelier aux Tuileries et un logement dans la Cour des Princes puis fut nommé peintre pour les tapisseries de la manufacture de Beauvais.

Entre 1717 et 1730, Oudry a réalisé de nombreuses natures mortes très proches de la nôtre, plus ou moins ambitieuses en terme de taille, toujours extrêmement décoratives et caractéristiques par l'utilisation de coloris vert et orangé. On peut citer à titre de comparaison une *Nature morte aux fruits et légumes*, datée de 1727 également, toile de format plus carré aujourd'hui au musée Yamazaki Mazak de Nagoya. Le musée







Pouchkine de Moscou conserve également une *Nature morte aux fruits* (fig. 1) de 1721, pendant d'une *Nature morte au vase et fruit* au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, toutes deux d'un esprit très similaire à celui de notre œuvre. Dans chacun de ces tableaux, comme dans le nôtre, Oudry reprend le motif du bouquet de céleris ou de cardons qui forme une diagonale et celui du melon, ouvert sur une chair brillante et juteuse. Il peint avec brio la texture et les variations de couleurs des peaux de pêches, l'alternance dans la grappe de raisins entre les grains mats et ceux qui, frottés, sont devenus brillants. Il dispose les oignons nouveaux encore humides et les choux épanouis près de paniers de fruits, de vases en marbre ou de pots en porcelaine fine. Certaines de ses compositions semblent crouler sous le poids de l'abondance de ces fruits et légumes disposés avec un faux naturel désarmant, mais elles sont toujours équilibrées par le moyen d'un pilastre ou d'un élément minéral solide et bien assis. Par la grande richesse de sa palette, Oudry, habile peintre de trompe-l'œil, sait évoquer la texture mais aussi l'odeur, le goût presque, de ses modèles végétaux.

L'artiste affectionne particulièrement le motif de la feuille de vigne vierge et l'introduit à cette époque dans la plupart de ses natures mortes. Il aime les représenter avec leurs couleurs automnales, virant progressivement du vert au rouge, mais c'est la couleur orange qu'il choisit d'utiliser, afin de réveiller le vert sombre et de vivifier le motif. Cette façon de sélectionner dans le réel des motifs intéressants et de les transformer légèrement pour en faire ressortir le caractère particulier, et rendre ainsi la composition encore plus attractive à l'œil, est typique du « genre pittoresque » en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle et décrit par Charles Antoine Coypel comme « un choix piquant et singulier des effets de la Nature assaisonnée de l'esprit et du goût et soutenu par la raison<sup>4</sup> ». C'est précisément ce qui fait de Jean-Baptiste Oudry l'un des véritables créateurs du style rococo, comme l'a très bien écrit Jal Oppermann<sup>5</sup>.









# GIOVANNI DOMENICO FERRETTI

Florence 1692 – 1768

## *Allégorie de la peinture : Le peintre Timanthe peignant Polyphème et les satyres*

Huile sur toile

62,5 x 79 cm (24 1/2 x 31 in.)

Cette étrange image d'un artiste vu de dos en train de peindre peut être rendue au peintre florentin Giovanni Domenico Ferretti. La vie de cet artiste au style très reconnaissable, rebondi, presque boursoufflé, souvent gai et coloré, tout à fait représentatif du rococo florentin, est rapportée par Giovanni Camillo Sagrestani. Selon le biographe, le peintre aurait entretenu des liens étroits avec l'école bolonaise et plus particulièrement avec Giuseppe Maria Crespi ; d'autres écrivains parlent d'un apprentissage auprès de Giovanni Gioseffo dal Sole.

Quoi qu'il en soit, après un séjour à Bologne, Ferretti retourne à Florence et entre dans l'atelier de Tommaso Redi et Sebastiano Galeotti. Il repart momentanément à Bologne pour travailler avec Felice Torelli. En 1715, il s'installe définitivement à Florence, entre à l'Académie du dessin et reçoit de nombreuses commandes pour les édifices religieux de la ville, tels que la Badia Fiorentina, la chapelle de saint Joseph dans le Duomo, l'autel et la coupole de San Salvator al Vescovo et le plafond de Santa Maria del Carmine. Il devient aussi très recherché par les commanditaires privés qui apprécient ses décors aux couleurs acidulées. On lui doit ceux du Palazzo Amati Cellesi de Pistoia, du Palazzo Sansedoni à Sienne et de la Villa Flori à Pescaia.

Les tonalités plutôt brunes du tableau ainsi que la typologie des physionomies masculines permettent de dater l'œuvre vers l'époque de sa formation à Bologne, donc assez tôt dans sa carrière. Le sujet du tableau est rare : un peintre au travail devant une grande toile dont le sujet ressemble à celui inventé par le peintre grec Timanthe (fin v<sup>e</sup>-début iv<sup>e</sup> siècle avant notre ère) et décrit par Pline dans son *Histoire naturelle* : « Timanthe étoit un peintre plein de génie. [...] On cite beaucoup d'autres exemples qui prouvent combien il étoit ingénieux ; témoin le petit tableau où il avoit peint Polyphène endormi ; car voulant faire connoître que c'étoit un géant, il imagina de peindre, à côté, de petits Satyres mesurant avec un

thyrses le pouce de ce Cyclope. Le caractère de tous ses ouvrages est de donner à entendre plus qu'il ne peint<sup>1</sup>. » Ce recours aux satyres pour mettre en valeur un élément du sujet ou pour créer des contrastes fut également utilisé par les auteurs de drames satyriques. Bien que le livre IX de *L'Odyssee* ne fasse aucune mention de la présence de satyres sur l'île de Polyphème, Euripide les y introduisit au moyen d'un naufrage dans sa pièce *Le Cyclope*. Les satyres constituent un chœur qui permet à Euripide, comme au peintre Timanthe dans son tableau, de mettre en lumière certains éléments et de jouer sur des contrastes de tons. Samuel van Hoogstraten, peintre, graveur et théoricien du xvii<sup>e</sup> siècle, a lui aussi commenté le sujet, expliquant ce recours à l'usage des satyres par le fait que la petite taille du « tableautin » de Timanthe lui posait un problème pour bien mettre en valeur la stature du cyclope<sup>2</sup>.

Le sujet est très rarement traité en peinture, contrairement à celui de l'aveuglement de Polyphème, qui constitue l'un des épisodes les plus fameux des aventures d'Ulysse. On peut néanmoins reconnaître un précédent dans les fresques aujourd'hui effacées de Giulio Romano à la Villa Madama, admirées par Francisco de Hollanda dans ses *Dialogues romains*<sup>3</sup> et mentionnées par Giorgio Vasari. Le Louvre conserve un dessin de la composition, d'après Giulio Romano, qui représente *Polyphème endormi entouré de satyres*. Deux d'entre eux sont occupés à mesurer son pied mais ils ont la taille de Lilliputiens, ce qui rappelle que le sujet est parfois mis en rapport avec celui d'*Hercule parmi les Pygmées*. Tous deux permettent en effet de mettre en valeur l'habileté du peintre à passer d'une échelle à l'autre en respectant les proportions anatomiques<sup>4</sup>. Tous deux sont également caractéristiques d'un certain esprit maniériste qui mêle humour et drôlerie à des références plus savantes.

Il est étonnant que le cyclope ne soit pas peint avec son œil unique. Il est vrai que, dès l'époque romaine,







le nombre et la place des yeux des cyclopes varient selon les interprétations. La plupart du temps, les cyclopes ont deux yeux, le troisième œil étant ajouté parfois maladroitement quelque part sur le front ou à la naissance du nez. Mais dans certains cratères grecs, le troisième œil n'apparaît pas. De même, dans les fresques de la maison de Méléagre à Pompéi, Polyphème semble avoir deux yeux plutôt que trois. L'œil unique du cyclope semble donc avoir longtemps posé problème aux artistes, certainement en raison de son aspect monstrueux. Dans le cas de notre tableau, il est possible que Ferretti ait voulu montrer par là que le tableau dans le tableau n'est pas terminé et que le peintre, représenté au travail, réserve ce détail d'importance pour la fin. C'était peut-être aussi un moyen de compliquer volontairement l'identification d'une iconographie déjà peu commune, dans le but de mystifier ou d'amuser collectionneurs et commanditaires.

Bien que la facture soit un peu plus esquissée qu'à l'accoutumée, on retrouve parfaitement dans cette petite œuvre l'humour qui caractérise la peinture de Ferretti, le penchant vers une forme de caricature, de burlesque. Les musculatures outrées, les pieds exagérément grands dont les orteils sont traités comme autant de petits bâtons, la pose dynamique de l'artiste et le goût pour une facture ronde, pleine, enveloppée, sont autant de particularités que l'on observe dans les œuvres de l'artiste, notamment celles du début de sa carrière.









# GABRIEL ANDRÉ DE BONNEVAL

Coussac-Bonneval 1769 – Saint-Myon 1839

*Bouquet de fleurs sur le rebord d'une fontaine : lys impérial, tulipe, roses trémières doubles, lys blanc, gerbera, pivoines, roses blanches, roses, ipomées et œillets*

Huile sur toile

Signé et daté *G A de Bonneval 1810* en bas à droite

117 x 91 cm (46 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 35 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

## EXPOSITION

Probablement Paris, Salon de 1810, n° 100.

Peintre amateur, Gabriel André de Bonneval est encore peu connu. Issu d'une famille d'extraction chevaleresque admise aux honneurs de la cour en 1786 et 1789, il fut élève à l'école royale militaire d'Effiat, probablement en même temps que Louis Charles Antoine Desaix qui était appelé à devenir un grand général des campagnes napoléoniennes. Bonneval entra ensuite comme page de la Grande Écurie en 1783. Sous-lieutenant en 1787 à Clermont, capitaine au régiment de Poitou et au régiment de Berry pendant la Révolution, capitaine des Gardes à cheval à la garde constitutionnelle du Roi, Bonneval fut grièvement blessé pour avoir vaillamment défendu le domaine de Chantilly, ce qui lui valut la reconnaissance de Condé et l'ordre de Saint-Louis. À peine remis, il fut emprisonné pendant quinze mois à l'issue desquels il fut libéré par son geôlier et réussit à émigrer. Selon les *Illustrations de la noblesse européenne*, « lors de la formation des haras, en 1806, il fut recherché par Napoléon et depuis cette époque jusqu'en 1832, il a commandé avec les titres de directeur et d'inspecteur-général adjoint à Tarbes, à Pompadour, puis au Pin ». Il se serait retiré en Auvergne, à Saint-Myon où, continue l'abbé d'Ormancey, il se serait occupé du « dépouillement de ses notes et dessins sur les haras<sup>1</sup> ».

Ce même Bonneval, militaire et homme de cheval, fut aussi peintre. Cette activité est attestée non seulement par sa signature mais aussi par les témoignages de ses descendants qui possèdent certaines de ses œuvres, tableaux de fleurs ou de chevaux. Il faut se souvenir que les écoles militaires, à l'image de l'École polytechnique, formaient leurs élèves au dessin et conservaient souvent des collections dans un but pédagogique. La place de l'enseignement du dessin (et du « lavis de plan ») pour tous les élèves a été soulignée dans les études

consacrées à l'école royale militaire d'Effiat<sup>2</sup>. Les plus privilégiés, dont devait faire partie le comte de Bonneval, bénéficiaient également de cours de peinture et de musique. Cette compétence artistique s'est probablement révélée utile pendant sa fonction à la tête des haras. Il existe d'ailleurs une série de lithographies d'après des tableaux de chevaux de sa main. Chaque cheval, d'une race différente, est placé debout devant un paysage en rapport avec celle-ci. Le circassien, par exemple, se tient devant Istanbul. L'un d'entre eux est représenté devant le Haras du Pin, bien reconnaissable en arrière-plan, pour lequel il existe un dessin préparatoire au lavis (et en sens inverse, naturellement) dans une collection privée.

Le livret du Salon de 1810 mentionne un tableau de fleurs par Bonneval, élève de Van Dael ; il s'agit très certainement de notre tableau. Arrivé en France en 1786, Jan Frans van Dael avait connu un succès rapide, notamment auprès des impératrices Joséphine, puis Marie-Louise. Il tenait, dans son atelier de la rue des Feuillantines, une école de peinture pour dames, représentée dans un tableau de Philippe van Brée (galerie de Worcester), mais forma également certains de ses compatriotes qui, à leur tour, venaient tenter de faire carrière à Paris. Bien que l'influence du peintre anversois soit évidente dans cette œuvre de Bonneval, il n'est pas facile de comprendre comment et à quel moment le directeur des haras a pu bénéficier de son enseignement.

La pratique du dessin et de la peinture étant très répandue au sein des familles jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il existait de nombreux artistes amateurs dont la production n'est pas toujours facile à identifier. Cependant, la précision du dessin de chacune des fleurs, la fraîcheur de la composition et l'ambition du format révèlent dans cette œuvre un talent rare chez la plupart des simples amateurs, certainement le fruit d'une véritable formation ou d'une pratique très assidue, sinon d'un talent remarquable.







# JEAN-JACQUES MONANTEUIL

Mortagne-au-Perche 1785 – Le Mans 1860

## Tête de jeune Grec

Huile sur toile

Signé et daté *Monanteuil 1830* sur le côté droit

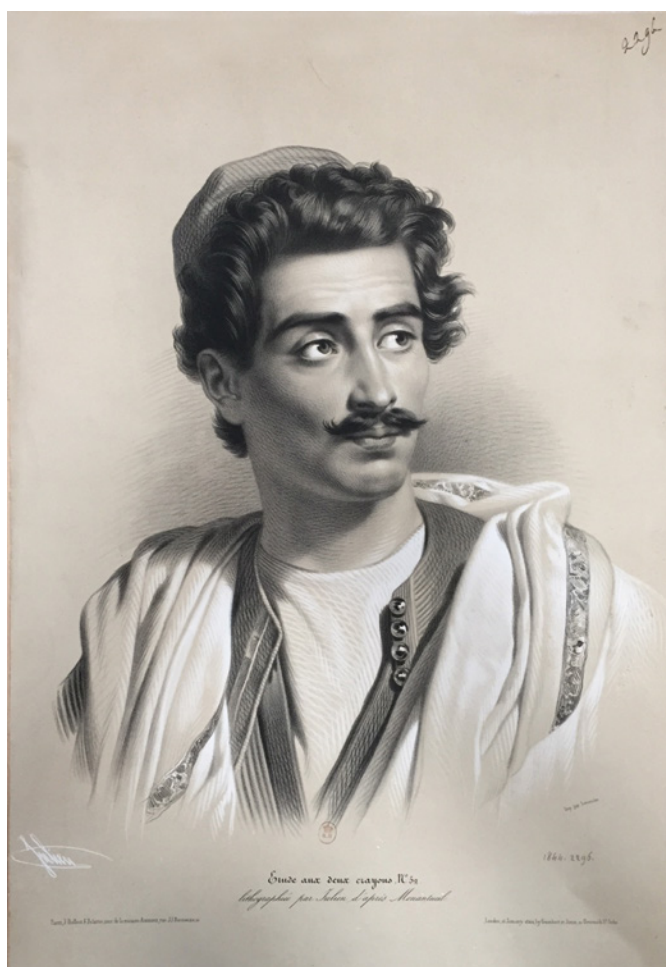
57,5 x 47,5 cm (22 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 18 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)

Encore assez peu connu, en raison sans doute du petit nombre d'œuvres qui lui sont rendues avec certitude, Jean-Jacques Monanteuil a été l'objet d'une exposition au musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon et au musée de Tessé du Mans en 1997-1998<sup>1</sup>. Une première tentative d'étude biographique et de catalogue de ses œuvres peintes, dessinées et lithographiées avait été menée par Léon de La Sicotière, dont l'ouvrage est dédié au marquis de Chennevières, « juge délicat et

sûr qui savait si bien apprécier le talent de notre vieux Monanteuil<sup>2</sup> ». L'auteur déclare avoir utilisé un article de Charles de Bar ainsi que la notice de Charles Gabet dans son *Dictionnaire des artistes de l'école française*<sup>3</sup>. Il nourrit également son étude d'anecdotes et de propos directement rapportés puisqu'il a bien connu l'artiste. S'il faut prendre avec une certaine distance, ainsi qu'un peu d'humour, certaines de ses assertions<sup>4</sup>, cette première étude reste donc essentielle dans la connaissance que nous avons de l'artiste et apporte bon nombre d'éléments biographiques.

Fils d'un marchand de laine établi dans le Perche, Monanteuil montra très tôt des dispositions pour le dessin. Il fut remarqué et encouragé par quelques amateurs locaux qui le firent entrer à l'École centrale de l'Orne, où il étudia auprès du peintre de natures mortes Fraisnais d'Albert. Son protecteur le plus influent, Joseph Poissonnier de Prûlai, l'envoya à Paris vers 1800 et le fit placer chez Girodet-Trioson où il put côtoyer Alexandre Colin, Deveria, Lancrenon, Gudin, etc. Docile, plein d'admiration pour son maître, Monanteuil devint l'un de ses élèves favoris et resta dans son atelier jusqu'à la fin. Il participa à l'exécution des tableaux les plus importants du maître, ainsi qu'à ses travaux de décoration du château de Compiègne<sup>5</sup>. La légende prétend qu'il fut le modèle pour Chactas dans le célèbre tableau *Atala au tombeau*. Correspondances et témoignages écrits attestent aussi de ses bonnes relations avec Guérin, Gros et Gérard.

Après la mort de Girodet, Monanteuil entreprit de voyager dans l'ouest de la France, puis dans le nord. Il rapporta à Paris plusieurs tableaux représentant Dieppe et des scènes de pêche qu'il exposa à la galerie Lebrun. Après la Normandie, il explora la Bretagne et continua de peindre dans un genre pittoresque, alors très en vogue, des portraits d'enfants ou de vieillards « de types bretons, les uns beaux comme l'antique, les



**Fig. 1** B. R. Julien, *Tête de jeune Grec d'après Monanteuil*, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France.







autres rudes et étranges comme des Rembrandt ou des Callot<sup>6</sup> ». En 1833, il fut nommé professeur de dessin au collège d'Alençon, poste qu'il occupa deux ans puis qu'il quitta pour pouvoir peindre à nouveau, mais qu'il reprit en 1843 poussé par les besoins matériels. Monanteuil continua tout au long de ces années à peindre, à exposer à Paris et en province, à Caen, Douai, Alençon, Lisieux, etc.

En 1827, Monanteuil expose au Salon une *Tête de Turc, étude d'après nature* (n° 1700). Léon de La Siciotière énumère encore une *Tête de Turc de profil* (toile de 10) datant de 1828 puis, sans autre détail, trois têtes d'études de Turcs et de Grecs. Notre *Tête de Grec*, datée de 1830, appartient peut-être à ce groupe à propos duquel Chennevières aurait écrit à l'auteur dans une lettre du 31 juillet 1860 : « Ce sont toutes là d'excellentes peintures, d'un pinceau très large et très frais, frottées librement, franchement touchées. » Le musée d'Alençon possède deux de ces études orientalistes. Monanteuil reprend là un exercice pratiqué entre 1804 et 1819 par Girodet, qui savait en exploiter au maximum les potentialités expressives et décoratives. La fin de la guerre d'indépendance de la Grèce en 1829 ainsi que la naissance d'un véritable orientalisme autour

de 1830 peuvent avoir relancé l'intérêt du peintre pour ce type de sujet. Tandis que les têtes du musée d'Alençon sont peintes sur fond gris, celle-ci se détache sur un fond noir, se rapprochant étrangement d'une *Tête de Turc* de Claude-Marie Dubufe, signée, passée en vente récemment et achetée par le Louvre. Même format, même regard altier des modèles, même moue légèrement dédaigneuse, même moustache sombre, même fond noir. Le portrait de Dubufe serait celui d'Hassan El Berberi, émissaire égyptien de Mehemet Ali qui aurait accompagné la girafe offerte par celui-ci à Charles X en 1826<sup>7</sup>. À Paris, le jeune Égyptien aurait servi de modèle à Léon Cogniet, Léon Riesener et même Delacroix, tout comme Girodet avait portraituré plusieurs des mamelouks réfugiés à Paris dans les années 1810. Notre modèle a la peau plus pâle, mais la ressemblance de l'expression est frappante et il paraît fort probable que Monanteuil ait connu ce portrait de Dubufe et s'en soit inspiré. La finesse de l'expression, la beauté des costumes, la maîtrise des coloris dont Monanteuil se montre capable dans ces diverses études orientalistes, et particulièrement dans la nôtre, témoignent de son talent, toujours trop méconnu. Quatre têtes d'Orientaux d'après Monanteuil ont été lithographiées par Bernard-Romain Julien, dont celle-ci (fig. 1).







# ALFRED DE DREUX

Paris 1810 – 1860

## *Lad promenant les chevaux en camail et couverture*

Huile sur toile

Signé et daté *Alfred D. D. 1854* en bas à gauche

Au revers de la toile, pochoir Ange Ottoz

37,8 x 46,1 cm (14 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 18 in.)

La peinture de chevaux, dont Alfred De Dreux est l'un des représentants les plus importants, se développe en France au début du XIX<sup>e</sup> siècle, importée en quelque sorte d'Angleterre. L'élevage et les courses étaient déjà très présents en France dans la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle mais, grâce à certaines personnalités de premier plan telles que le comte d'Artois, futur Charles X, le monde hippique devient le summum de la mode. Les courses équestres passent au premier rang des usages et divertissements de la haute société. La véritable anglomanie qui gagne tous les esprits s'étend bientôt au monde des arts, généralisant l'usage de l'aquarelle et de la lithographie. Les artistes romantiques n'y résistent pas : Géricault voyage à deux reprises en Angleterre, Delacroix s'y rend aussi en 1825. Bonington, bien qu'établi en France, ne rompra jamais les liens avec son pays natal. Quant à Paul Huet, les paysages anglais exposés au Salon de 1824 sont pour lui une véritable révélation. Alfred De Dreux, lui, ne voyagera pas en Angleterre avant 1840 mais il y fera alors de longs séjours. C'est par le biais de cet engouement que le cheval entre dans la peinture romantique comme motif, leitmotiv ou véritable sujet d'étude.

Enfant prodige, issu d'une famille de peintres, dessinateurs et artistes, le jeune Alfred est placé en 1823 chez le célèbre ami de la famille, Géricault, par son oncle Pierre-Joseph Dedreux. Les liens sont étroits puisque Géricault a peint plusieurs portraits des enfants de la famille<sup>1</sup>. Le peintre revient justement d'Angleterre où il s'est consacré à la peinture de cheval, par opportunité commerciale mais aussi et surtout par passion personnelle. Sa mort, le 26 janvier 1824, interrompt l'apprentissage d'Alfred De Dreux à ses côtés. Celui-ci se poursuit auprès de Léon Cogniet qui, arrivé premier au grand prix de Rome de paysage historique en 1817, organise pour ses élèves de nombreuses sorties dans

la forêt de Fontainebleau. Ils s'y exercent à dessiner la végétation en vue de l'épreuve dite « de l'arbre ». En 1831, De Dreux participe au Salon pour la première fois et connaît immédiatement un grand succès. Tout au long de sa carrière, le cheval sera pour lui la porte d'entrée vers les autres genres de la peinture, scènes de chasse, peinture militaire, orientalisme, portrait, etc.

En camail et couverture, deux chevaux avancent d'un pas vif, menés par un lad. Garçon d'écurie aspirant à devenir jockey, le lad s'occupe de l'entretien des montures : détendre les chevaux, les affûter pour les courses, les aider à récupérer après l'effort, les exercer quotidiennement, les panser, les nourrir et nettoyer les écuries sont les tâches qui lui incombent. De Dreux, comme Géricault, a représenté à de nombreuses reprises ces moments d'exercice, de détente, d'intimité entre l'homme et le cheval, particulièrement entre 1835 et 1845. On peut citer, à titre d'exemple et parmi beaucoup d'autres, trois œuvres très proches par le style et l'esprit : *Lad sur un cheval en camail à l'arrêt et couverture rayée*<sup>2</sup> ; *Lad en casquette, veste noire, foulard rouge, chevaux à la détente*<sup>3</sup> ; ou *Lad promenant deux chevaux*<sup>4</sup>.

Cette scène est extrêmement évocatrice et De Dreux la traite avec une grande virtuosité, d'une touche rapide, fluide et graphique. Le paysage de l'arrière-plan comme le sol sont simplement brossés. L'espace important consacré au ciel nuageux est immédiatement évocateur du plein air. La lumière se reflète sur la croupe brillante du cheval bai brun. La saillance de ses veines au jarret laisse penser qu'il vient de fournir un effort physique, peut-être simplement une séance de trot lors de la promenade. L'amateur de cheval peut sans difficulté ressentir le pas nerveux de la monture, qui appuie sur le mors, tirant sur ses rênes, arquant l'encolure pour







aller plus vite. Le lad et le cheval alezan se tournent d'un mouvement conjoint vers le spectateur, les yeux légèrement écarquillés. De Dreux peint l'iris de leurs yeux d'un simple point sombre qui se détache sur le blanc de l'œil et leur expression de légère surprise accentue la sensation d'instantané. La posture de l'alezan est bien étudiée : tandis que son encolure se tourne vers le spectateur, sa queue se balance vers l'autre côté, ce qui stabilise sa position et prouve les grandes facultés d'observation de l'artiste. La position du lad est parfaitement évoquée : le dos droit, le corps bien équilibré, l'assiette imperturbable, il fait corps avec sa monture qu'il retient avec souplesse. Le peintre sait magnifiquement rendre la psychologie de ces trois êtres qui avancent ensemble : le garçon, tranquille et sérieux, tout à son activité quotidienne ; le cheval bai, déterminé, d'un caractère allant ; l'alezan, plus curieux et réactif. C'est grâce à ce sens de l'observation et à cette connaissance profonde des chevaux, qu'Alfred De Dreux a su dépeindre le monde équestre avec la justesse qui a assuré son succès.









# GUSTAVE MOREAU

Paris 1826 – 1898

## *La Chasse au faucon*

Huile sur toile

Signé et daté *G. Moreau – 53* – en bas à gauche

27 x 21,5 cm (10 ½ x 8 ½ in.)

Artiste académique à bien des égards, Moreau était un dessinateur et peintre accompli grâce à sa formation complète à l'École des beaux-arts. Il est pourtant plus connu pour son imaginaire symboliste et singulier, pour son interprétation sensuelle et romantique de sujets mythologiques ésotériques et pour le raffinement extrême de ses aquarelles et de ses peintures à l'huile. En 1852, ses parents firent pour lui l'acquisition du 18 rue de la Rochefoucauld, où il travailla et demeura tout sa vie durant. À l'âge de trente et un ans, il finança lui-même son Grand Tour en Italie, n'ayant pas réussi le concours d'entrée à l'Académie de France à Rome. Il resta deux ans en Italie, où il se lia d'amitié avec les artistes français qui gravitaient autour de l'Académie, dont Degas. Il voyagea de Venise à Naples, copiant inlassablement les maîtres italiens. Le succès qu'il connut à son retour en France fut souvent entrecoupé de périodes de déceptions, pendant lesquelles il dut faire face à de nombreuses critiques. Connu pour vivre en solitaire, comme « un ermite qui connaît l'horaire des bus », pour reprendre la description malicieuse de Degas, il avait pour principaux compagnons ses parents et son amie proche, Alexandrine Dureau, mais il était néanmoins très admiré dans les cercles littéraires où l'on appréciait sa conversation érudite et distrayante.

Bien que voué de façon obsessionnelle à son travail, Moreau ne participa au Salon que de façon intermittente et ne fit l'objet, de toute sa carrière, que d'une seule exposition monographique. Après avoir opposé un premier refus, l'Académie des beaux-arts l'accepta en 1888 et il devint professeur à l'École des beaux-arts où il forma bon nombre d'élèves dévoués, parmi lesquels Matisse, Rouault et Marquet. Trois ans avant sa mort, il commença à transformer sa maison en musée, s'installant dans un nouvel étage, afin de libérer de la place pour la très importante quantité d'œuvres qu'il

conservait. Le musée abrite aujourd'hui des milliers de dessins et d'aquarelles, la plus belle collection de ses peintures ainsi que la plupart des œuvres d'autres artistes qui l'ont inspiré.

Cette esquisse à l'huile, dont les personnages sont habillés à la mode du XVIII<sup>e</sup> siècle, est inaccoutumée pour Moreau, habituellement plus attiré par la peinture mythologique que par la peinture historiciste. Sa facture souple et son sujet révèlent peut-être un intérêt ponctuel de l'artiste pour la peinture du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment pour les scènes de chasse de Jean-François de Troy ou des Parrocel, Joseph et Charles. Mais les chevaux caracolant, leur encolure archée et leurs naseaux frémissants rappellent combien Moreau admirait Géricault. La sensation de l'air et du vent est très présente, ajoutant encore à l'impression d'instantané, tandis que les cavaliers suivent du regard le faucon qui s'apprête à attaquer les grands oiseaux qui volent au loin, grue, cigogne ou cygne. La source du sujet est inconnue. Elle peut être littéraire à moins qu'il ne s'agisse d'une scène imaginée par Moreau, sur un sujet qui lui est cher : le musée Gustave Moreau conserve en effet un certain nombre de dessins représentant des scènes de chasse au faucon ou des cavaliers. On peut citer à titre d'exemple une esquisse à la pierre noire au titre amusant, *Amazones modernes dans un paysage* ou encore une série d'études appelées *Chasse au faucon*<sup>1</sup>. Par ailleurs, sa peinture à l'huile, *Le Cavalier écossais*, qui montre un cavalier en tartan galopant furieusement à travers une plaine, possède le même caractère historiciste<sup>2</sup>. L'année de la réalisation de cette œuvre, 1853, suit de peu l'installation de Moreau dans son atelier de la rue de la Rochefoucauld ; le jeune artiste de vingt-six ans venait d'accepter d'exposer pour la première fois au Salon et qu'il profitait pleinement de la vie parisienne, fréquentant les opéras et les théâtres.







# ERNEST BOICEAU

Lausanne 1881 – Essonne 1950

## *Le Reflet*

Huile sur toile

Signé *E Boiceau* en bas à gauche ; titré et signé *Le Reflet E. Boiceau* au revers

100 x 50 cm (39 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 19 <sup>11</sup>/<sub>16</sub> in.)

Designer et décorateur de grand talent, Ernest Boiceau fut d'abord formé à Munich avant de bénéficier de l'enseignement très complet en dessin, peinture et architecture délivré à l'École des beaux-arts de Paris. Entre 1900 et 1910, il se consacre à la peinture et effectue une série de voyages.

À partir de 1910, il décide de se consacrer à la broderie, à la passementerie et au tissu d'ameublement. Il ouvre sa propre maison et se spécialise dans la broderie pour les costumes de théâtre, en particulier pour l'Opéra, ainsi que pour d'autres salles et revues comme le Moulin Rouge, les Folies Bergère et la Comédie-Française. Il fournit aussi de grandes maisons de mode comme Molyneux et Worth. Dans les années 1920, il se lance dans la conception de mobilier et d'objets d'art, en utilisant des bois rares et de nouvelles techniques d'incrustation. Il s'essaye aussi, avec succès, à la production de tapis, domaine dans lequel il dépose le brevet d'une technique de tressage particulière, mise au point par l'inventeur Émile Cornely et l'ingénieur Antoine Bonnaz, qui donne au tapis « un aspect très vivant<sup>1</sup> ». Il fait carrière en tant que décorateur et son cabinet de la rue Pierre Charron voit défiler le Tout-Paris. Il participe au Salon d'Automne de 1928 et de 1929 comme décorateur, et après plusieurs années de succès, décide de s'en tenir à la seule activité de décorateur. Abandonnant la broderie et la passementerie, il ouvre une autre boutique avenue Matignon.

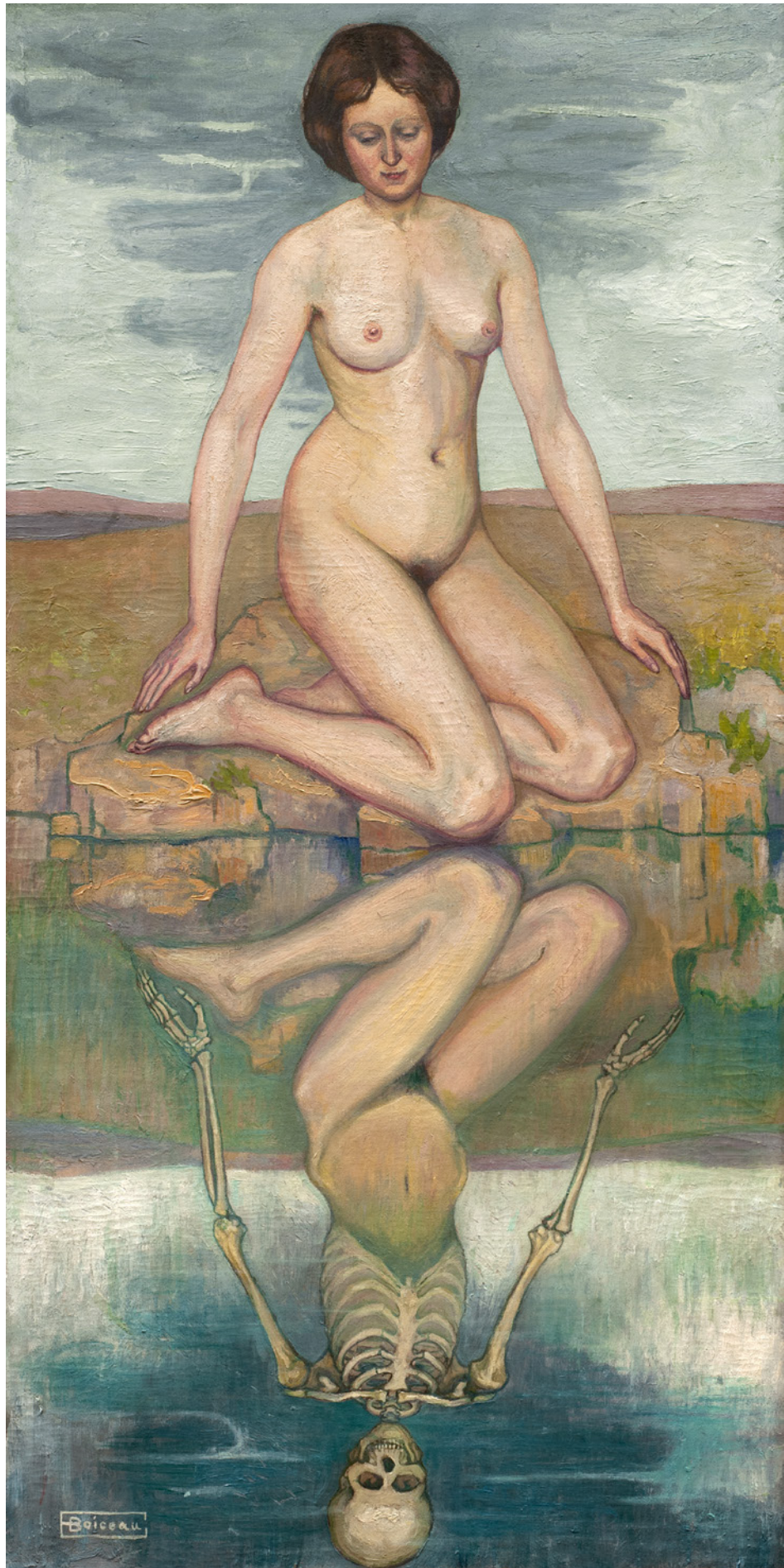
Personnalité aux talents multiples, Boiceau ne s'est pas longtemps consacré à la peinture ; ses tableaux sont donc très rares. Son passage aux Beaux-Arts lui a permis d'acquérir une belle technique, mais il a certainement été aussi très influencé par son compatriote Ferdinand Hodler comme le montrent sa façon de peindre le paysage, son choix de couleurs et son usage d'aplats. Au-delà de l'influence d'Hodler – et peut-être à travers elle – se décèle également l'influence du symbolisme de Pierre Puvis de Chavannes, particulièrement par l'emploi de couleurs calmes et peu contrastées, à dominante de

beige et de gris, et par le dessin fin et cerné du corps. La jeune femme agenouillée rappelle d'ailleurs par sa coiffure, sa pâleur et sa finesse, la calme et juvénile allégorie de *L'Espérance* (musée d'Orsay) peinte en 1872 par l'artiste lyonnais.

Cette œuvre reprend et interprète le thème de la Jeune fille et la Mort, thème ancien et souvent abordé par les artistes de la Renaissance germanique, notamment par le Suisse Niklaus Manuel et l'Allemand Baldung Grien. Cependant, la Mort prend généralement la forme d'un amant qui embrasse la jeune fille encore dans la plénitude de sa beauté et tente de l'entraîner à sa suite, parfois dans une danse macabre. La Mort est donc généralement désignée comme un danger d'origine extérieure à la jeune fille. Dans cette représentation énigmatique, au contraire, la jeune fille souriante et sereine contemple son reflet dans l'eau et celle-ci lui renvoie l'image de son squelette. Est-ce un rêve, une vision, une pulsion ? L'apparition se dévoile progressivement, commençant par le crâne et le haut du corps et n'a pas encore atteint le ventre et les jambes.

L'image est donc à la croisée des chemins entre le thème de la Jeune fille et la Mort, celui de Narcisse qui meurt de ne pouvoir s'arracher à la fascination de son reflet à la surface de l'eau et celui du *memento mori*, qui rappelle à l'homme que la mort de toute chose est inéluctable. Mais dans cette représentation, la mort ne se situe pas à la fin de la trajectoire linéaire que serait la vie. Le temps n'est pas ce « chemin [qui], comme seul parmi les créatures l'Homme le sait, ne mène qu'au tombeau<sup>2</sup> ». Représentée comme un phénomène inhérent et concomitant à celui de la vie, la mort dans cette image ne forme avec la vie qu'un perpétuel aller-retour. La naissance de la psychanalyse, les réflexions menées par Jung sur le bouddhisme et les philosophies orientales ainsi que « l'ombre de Thanatos », qui plane sur toute la production artistique du premier quart du xx<sup>e</sup> siècle, ne sont certainement pas étrangers à cette représentation.









Diepenbeck L.



DESSINS

DRAWINGS



# CERCLE DE BERNARD VAN ORLEY

Bruxelles 1487 – 1541

## *Scène de chasse à la cour de Maximilien I<sup>er</sup>*

Plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts de blanc sur papier préparé beige, sur deux feuilles assemblées  
234 x 388 mm (9 2/8 x 15 2/8 in.)

### PROVENANCE

Thomas Lawrence, Londres (Lugt 2445) ; Samuel Woodburn, Londres ; sa vente, Londres, 6 juin 1860, lot 576, acheté par Charles Gasc, Paris (Lugt 1068), comme Bernard van Orley.

« Nous fûmes bien jeuveux que notre filz Charles prenne tant de plaisir à la chasse, aultrement on poura pensé qu'il fust bastart<sup>1</sup>. » Ainsi écrivait l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> à sa fille Marguerite, gouvernante des Pays-Bas, à propos de son petit-fils, le futur Charles Quint, qui âgé de neuf ans s'adonnait déjà aux joies de la chasse dans la forêt de Soigne. Depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, en France comme dans le duché de Brabant, la chasse « recree l'esprit, agilite le corps, aguise l'appetit, et [...] donne du bon temps<sup>2</sup> ». Elle est aussi pour les princes et les seigneurs un moyen d'entretenir leur bravoure hors des champs de bataille et donc essentielle à leur éducation.

Ce spectaculaire dessin, qui représente un épisode de chasse dans l'entourage de Maximilien I<sup>er</sup> et de Charles Quint, vient compléter une série de feuilles, dont l'une est conservée au Louvre et trois autres à l'Albertina de Vienne (fig. 1-4). Toutes semblent se rapporter à une chasse au

sanglier. Les mêmes personnages réapparaissent dans les cinq feuilles, qui peuvent être classées de façon chronologique. Ainsi, notre dessin représente le début de la chasse, alors que l'on cherche la bête et que l'on estime sa grosseur. Marchant devant deux hommes de cour à cheval, l'homme au premier plan désigne un arbre. Peut-être observe-t-il des marques laissées par le sanglier sur le tronc de l'arbre, ce qui permet d'évaluer la hauteur de la bête. « Et s'il a été fasché par des chien, ou qu'il soit despit de quelque chose, il [le sanglier] donnera volontiers deux ou trois coups de ses dents ou défenses dedans l'arbre comme si c'estoient des coups de dagues, là où le veneur en pourra avoir jugement, tant de la hauteur que de la grosseur & largeur des défenses<sup>3</sup>. » Peut-être aussi grave-t-il sur l'arbre quelques indications destinées aux autres chasseurs. Derrière lui, le reste de la troupe observe, cherche des traces, indique des directions et semble spéculer sur la grosseur du sanglier. Le deuxième dessin (Louvre, Inv. 20150) représente l'assemblée, c'est-à-dire le repas, qui « se doit faire en quelque beau lieu, sous des arbres ou près d'une fontaine ou ruisseau<sup>4</sup> ». Dans le troisième (Albertina, Inv. 7805), un homme vient faire le rapport de ce qu'il a observé,



**Fig. 1** Cercle de B. van Orley, *L'Assemblée*, dessin, Paris, musée du Louvre, (Inv. 20150).



**Fig. 2** Cercle de B. van Orley, *L'empereur Maximilien reçoit un messenger ou Le Rapport*, Vienne, Albertina, (Inv. 7805).







à genoux devant un personnage trapu, à la mâchoire proéminente, présent sur les cinq feuilles. Le quatrième dessin (Albertina, Inv. 7807) montre le sanglier, aussi gros que le laissait présager les marques sur l'arbre dans le premier dessin, au moment où il est abattu par le cavalier qui attaque, « se donnant garde de donner au sanglier du côté de son cheval, mais de l'autre côté ; car du côté que le sanglier se sent blessé il tourne incontinent la hure, qui seroit cause dequoy il tueroit ou blesseroit son cheval<sup>5</sup> ». Dans le cinquième (Albertina, Inv. 7806), le personnage important reçoit la hure, tandis que le sanglier, une fois les pieds découpés, est suspendu à une longue perche, « porté sur le feu, et fouaillé sur un côté et sur l'autre en telle manière qu'il ny demeure point de poil qu'il ne soit brulé ou ars<sup>6</sup> ».

La chasse aux sangliers commençait en octobre et finissait en décembre, suivant la chasse au cerf et précédant la véritable guerre que l'on menait aux loups dès les premiers signes de l'hiver. Le droit de chasse dans le duché de Brabant avait été accordé à tous dès 1355 et sur tous les territoires, à l'exception des garennes et réserves ducales, comme celle de la forêt de Soigne<sup>7</sup>. Ce droit, cependant, n'eut de cesse d'être contrôlé et régulé, la principale restriction de l'obligation de chasser le gibier « poil à poil », c'est-à-dire à l'aide des chiens, sans aucune arme à feu. C'est en effet ce type de chasse que l'on identifie sur cette série de dessins. Les chiens, en grand nombre, sont forts et trapus, leurs mâchoires sont carrées et puissantes. Ce sont de véritables molosses et non des chiens de chasse ordinaires, ce qui est caractéristique de la chasse au sanglier et rappelle que, selon Jacques de Fouilloux, les sangliers « ne doivent pas estre mis au rang des bestes chassées à force de chiens courants mais est le vrai gibier des mastins et leurs semblables<sup>8</sup> ». Ces feuilles, classées au Louvre et à l'Albertina comme



**Fig. 3** Cercle de B. van Orley, *L'empereur Maximilien tue le sanglier* ou *La prise du sanglier*, Vienne, Albertina, (Inv. 7807).

le cercle de Van Orley, sont à mettre en relation avec la tenture des *Chasses de Maximilien*, historiquement attribuée à Bernard van Orley sur la foi des déclarations de Carel van Mander. Constituée de douze tapisseries, cette tenture représente des scènes de chasse propres à chacun des mois de l'année. Son attribution à Van Orley et sa datation ont été contestées en 1982<sup>9</sup>, mais rétablies en 1993 dans une étude qui fait état de la découverte d'un document datant de 1533<sup>10</sup>. Il s'agit d'un contrat passé entre les marchands Jakob Rehlinger et Pierre van de Walle avec le lisseur Guillaume Dermoyen pour une éventuelle réédition de deux tentures de tapisserie, décrites avec précision et dont l'une est identifiable comme *Les Chasses de Maximilien*. Les auteurs du catalogue de 1993 rendent à Bernard van Orley la conception des dessins et cartons, introduisent la participation, pour les paysages, d'un peintre très peu connu nommé Jean Toms et datent la tenture des années 1531-1533. L'identité de ses commanditaires n'est toujours pas élucidée, mais il pourrait s'agir de Marie de Hongrie, de Charles Quint ou, selon une autre hypothèse, d'Erard de la Marck, prince-évêque de Liège, qui l'aurait ensuite offerte à Charles Quint. La tenture a par la suite appartenu à Charles de Guise, cardinal de Lorraine, puis à son descendant Henri II, duc de Guise, à qui Mazarin a commencé à l'acheter juste avant sa mort. Louis XIV en a versé les derniers paiements, l'ajoutant ainsi aux collections du Garde-Meuble de la Couronne.

Il existe aujourd'hui deux séries de dessins en rapport avec la tenture. La première, composée de cinq feuilles dispersées entre Leyde, Berlin, Budapest et Copenhague, est considérée comme autographe de Van Orley. La seconde est formée par douze feuilles conservées au Louvre, aujourd'hui regardées comme des dessins d'atelier.



**Fig. 4** Cercle de B. van Orley, *L'empereur Maximilien reçoit la tête du sanglier* ou *Remise de la hure et nettoyage du sanglier*, Vienne, Albertina, (Inv. 7806).





**Fig. 5** Cercle de B. van Orley, *Cavalier sur un cheval qui se cabre*, Paris, musée du Louvre, (Inv. 20149).



**Fig. 6** Cercle de B. van Orley, *Paysage boisé avec un seigneur surprénant un couple*, Paris, musée du Louvre, (Inv. 20147).

Notre dessin, comme les quatre autres, ne sont pas retenus dans le corpus des œuvres graphiques de Van Orley, dont les dessins sûrs sont assez peu semblables sur le plan graphique. Leur univers est pourtant bien celui des tapisseries dont se retrouvent quelques accessoires, actions et personnages, sans être cependant de véritables copies. Il s'agit donc plutôt d'une réinterprétation de ces motifs par un artiste familier du cercle de Van Orley, dans les années 1535-1540. Le personnage le plus important de cette chasse, le seigneur, qui, d'une feuille à l'autre, préside à la battue, festoie, écoute le rapport, tue le sanglier et reçoit la hure, pourrait être Maximilien I<sup>er</sup> ou Ferdinand I<sup>er</sup> : le dessinateur insiste en effet sur le renflement de ses joues au niveau de la mâchoire inférieure, trait physique caractéristique des Habsbourg et particulièrement de Maximilien. Le cavalier juste derrière lui pourrait être Charles Quint. La comparaison avec plusieurs portraits en médaille s'avère en effet assez convaincante, bien qu'il faille se garder de tout jugement trop rapide. La tapisserie du Mois de Juin de la tenture des *Chasses de Maximilien* contient elle aussi deux personnages que l'on identifie traditionnellement l'un avec Maximilien I<sup>er</sup> ou Ferdinand I<sup>er</sup> et l'autre avec Charles Quint.

Ces cinq dessins peuvent encore être rapprochés de trois autres feuilles conservées au Louvre (Inv. 20147, 20148 et 20149 ; fig. 5 et 6), dessinées elles aussi au moyen de séduisants jeux de contrastes lumineux sur un papier préparé, et dont l'attribution pose également problème. Ces trois scènes bucoliques, dont la signification n'a pas encore été éclaircie, ont anciennement été attribuées à Van Orley en vertu d'une inscription portée sur l'une :

*Meester Bernaert Orley van Braßel fecit*. Ayant appartenu aux deux grands collectionneurs Everhard Jabach et Pierre Crozat, ils furent achetés par Pierre-Jean Mariette, qui les considérait de la main de Van Orley, comme en témoigne l'inscription portée dans le cartouche de ses célèbres montages : *Bern. Van Orley Bruxellensis*. En dépit de cet historique solide, les auteurs du catalogue de 1993 ne les gardèrent pas dans le corpus de l'artiste : « Les mouvements sont trop durs, le répertoire des attitudes est trop limité, l'emploi de la plume et du pinceau plutôt timide » par contraste avec le style « extraverti et vigoureux » de Van Orley. Les auteurs sont les premiers à rapprocher ces trois feuilles du petit groupe auquel appartient notre dessin, avançant l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'œuvres de la main du Maître des Mois Lucas. Olivia Savatier, dans un article de 2013, a préféré conserver l'attribution historique de ces trois feuilles à Van Orley<sup>11</sup> mais Stijn Alsteens l'a de nouveau réfutée au motif contraire que la série lui semble supérieure en qualité aux dessins de Van Orley « dont le style est plus fonctionnel et relâché, parfois abrupt, ne s'essayant jamais à évoquer la profondeur ou les effets de lumière qui rendent les dessins du Louvre si plaisants<sup>12</sup> ». Il n'exclut pas que les trois feuilles soient de la même main que les quatre alors connues de la série de la chasse au sanglier, bien que celles-ci lui semblent tout de même inférieures en qualité.

La découverte de notre feuille permet, grâce à son excellent état de conservation, de mieux comprendre les quatre autres dont les altérations – notamment la disparition ou l'oxydation des rehauts de blanc – gênent considérablement l'étude et occultent les nombreuses



qualités. Notre feuille révèle un artiste préoccupé par le traitement à la fois réaliste et poétique de la forêt et des hommes qui la parcourent. Les bouquets d'arbres aux troncs humides et enserrés de lierre, les sentiers moussus, les sols irréguliers sont décrits avec la même vérité que les visages des chasseurs, parfois de véritables trognes. Mais les contrastes d'ombre et de lumière, les feuillages blancs et frémissants, l'élégance des silhouettes dans le lointain, la beauté et la fougue des chevaux donnent à la scène une atmosphère presque surnaturelle. Si l'on ne peut être totalement certain que ces cinq feuilles de la chasse au sanglier sont du même auteur que les trois scènes bucoliques du Louvre, la question mérite d'être posée, une comparaison approfondie permettant de trouver bien plus de points de ressemblance qu'il n'y paraissait au premier abord. Il apparaît évident que les quatre feuilles du Louvre et de l'Albertina doivent être regardées avec un œil nouveau, qui prenne en compte la qualité et l'état de conservation de la nôtre. L'Albertina de Vienne conserve deux dessins postérieurs qui copient, en sens inverse et en plus grande taille, l'épisode du rapport et celui de l'assaut final<sup>13</sup>. Ceci prouve que cette série a été suffisamment appréciée pour servir de modèle dans un projet d'édition, de gravure ou de tapisserie de plus petite taille pour garnir du mobilier par exemple. Elle peut même avoir été conçue dans ce but. Enfin, il faut considérer que la série peut ne pas être au complet. D'autres dessins seront peut-être découverts, pouvant révéler une série sur la chasse en général incluant vènerie et fauconnerie à l'instar des *Chasses de Maximilien*. Le sens et l'ordre que nous avons pensé pouvoir donner dans cette étude aux cinq feuilles existantes seraient alors légèrement modifiés, mais les chances d'en identifier l'auteur et d'en comprendre tout le contexte de création s'en trouveraient augmentées.







Taille réelle, détail | Actual size, detail



# FRANCESCO DE' ROSSI, DIT SALVIATI

Florence 1510 – Rome 1563

## *Les Origines de Rome*

Plume et encre brune, lavis brun

Inscrit *Parmigianino* en bas à gauche

126 x 270 mm (5 x 10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

### BIBLIOGRAPHIE

Luisa Mortari, *Francesco Salviati*, Rome, Leonardo De Luca editori, 1992, p. 222, n° 306, illustré.

### PROVENANCE

Christie's, Londres, 26 novembre 1974, lot 20 (comme suiveur de Salviati) ; Tim Clifford, Londres ; sa vente, Sotheby's, Londres, 3 juillet 1989, lot 19 ; collection privée, Londres.

### EXPOSITION

Kendall, Abbot Hall Art Gallery, *16th and 17th Century Italian Drawings*, 2 mai-21 juin 1981, n° 18.

Les origines de Rome sont racontées par de nombreux auteurs de l'Antiquité. Salviati, peintre « piu che mediocrement nelle buone lettere instrutto », selon Giovanni Battista Armenini<sup>1</sup>, en illustre ici la version d'Ovide dans ses *Fastes* (3, 9-40) et regroupe en une image les éléments essentiels du récit fondateur : le sommeil de la vestale Rhéa Silvia auprès de la source, son viol par le dieu Mars et l'adoption des jumeaux légendaires par la louve. Dans le fond, se dresse le temple de Vesta (*aedes Vestae*) qui abrite le feu sacré de Rome entretenu et gardé par les vestales. Le trait est rapide et Salviati ne s'attarde pas sur les détails, posant la composition et la lumière dans un style fluide, presque liquide, construit par taches et lignes de lavis habilement disposées, qui rappelle celui que l'artiste utilise pour ses projets d'orfèvrerie, de *cassetta* ou encore pour ses dessins d'emblème (Louvre et New York, Pierpont Morgan Library, The Janos Scholz Collection, Inv. 1979.58). Les personnages sont traités avec rapidité, presque négligence. Leurs visages sont définis par quelques traits qui définissent l'expression et deux touches d'encre diluée pour les yeux. Le lavis joue un rôle essentiel dans ce type de dessin : posé à la pointe du pinceau en larges hachures courbes caractéristiques de la manière de Salviati, il définit les volumes et la lumière, se superposant aux traits de contours tracés au moyen d'une plume fine, presque griffue.

Le dessin ne peut être relié à aucune des compositions peintes connues de l'artiste. Mais, à Rome comme à Florence, Salviati conçut de multiples dessins destinés à être transcrits par des *artefici* en objets d'art, *cassette*, *cassoni*, objets d'orfèvrerie, de cabinet, etc. Son format très allongé peut évoquer celui d'une boîte ou encore celui d'une plaquette destinée à être insérée dans du mobilier, pour recouvrir un tiroir par exemple. Les possibilités d'utilisation d'un tel projet sont multiples et la recherche ne peut se limiter à la seule activité de peintre de l'artiste. L'aspect monstrueux de la louve, ses pattes disproportionnées et sa gueule féroce évoquent des représentations plus anciennes, à l'exemple de la louve sculptée sur la base de l'autel d'Ostie consacré à Mars et Vénus (conservé au musée du Palazzo Massimo alle Terme, Rome) qui date du 1<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ ou encore de la célèbre *Louve du Capitole*, que l'on sait depuis 2008 dater du milieu du Moyen Âge et non de l'époque romaine, mais qui a inspiré de nombreux artistes dès la Renaissance.

En l'absence de correspondance dans l'œuvre peint ou dans les projets décoratifs, la datation de notre dessin ne peut s'effectuer que par comparaison stylistique. Les œuvres dont il est le plus proche par le style et par l'esprit s'échelonnent entre les années 1540 et 1550. Un projet préparatoire à une *cassetta* conservée au musée Capodimonte de Naples (Florence, Offices, Inv. 1612 E) ainsi qu'un *Projet de décoration d'une chapelle* (Louvre, Inv. 1409), tous deux très semblables à notre dessin, datent des années 1540<sup>2</sup>, tandis que les dessins d'emblèmes ou *Les Hébreux traversant le Jourdain*, feuille mise en rapport avec les décors du palais Ricci Sacchetti<sup>3</sup>, sont datés des années 1550. Dans son catalogue des œuvres de Salviati, Luisa Mortari le date de la « période intermédiaire ».







# CARLETTO CALIARI

Venise 1570 – 1596

*Études d'une tête de jeune homme de profil et d'une main, recto ; Deux études de bras, verso*

Pierre noire, rehauts de craie blanche et touches de sanguine sur papier gris bleu

Inscrit *Carletto C* au recto et *C.C. N° 49* au verso

146 x 116 mm (5 3/4 x 4 9/16 in.)

## PROVENANCE

Giuseppe Caliari, Venise ; Zaccaria Sagredo, Venise (Lugt 2103 a) ; Sotheby's, Londres, 1<sup>er</sup> juillet 1971, lot 27 ; collection privée, Londres.

## BIBLIOGRAPHIE

Julian Stock, *Disegni veneti di collezioni inglesi*, Venise, Cini, 1980, p. 50, n° 58, illustré ; W.R. Rearick, *Maestri veneti del Cinquecento, Biblioteca di disegni*, vol. 6, Florence, 1980, n° 34, illustré.

« Datosi Carlo da fanciullo alo studio, ritrasse molte cose dal padre e dal Bassano [...] ; e ritrovandosi talora ad un suo villaggio nel Trivigiano, dilettavasi di ritrarre i pastori, le pecore, l'erbette, i fiori, e ogni villesco stromento ; buon numéro de'quali disegni, conservati dal signor Caliari nipote, dimostrano la bellezza dell'ingegno di quel giovinetto<sup>1</sup>. » Ce témoignage de Carlo Ridolfi sur la jeunesse et les années de formation de Carlo Caliari – appelé Carletto parce qu'il était le plus jeune des deux fils de Paolo Caliari, dit Véronèse – propose une vision bucolique, en parfaite adéquation avec le monde des Bassano et de la peinture pastorale vénitienne du xvi<sup>e</sup> siècle. Elle permet à l'auteur de mettre en valeur la haute condition de Carlo Caliari et de son frère Gabriele qui « aggiunsero fama ed onore alla famiglia loro<sup>2</sup> » et comblèrent leur père une fois devenus « adulti, ornati di virtù, e molto bene educati<sup>3</sup> ». À la mort de Véronèse, les deux frères reprirent son atelier, avec l'aide de leur oncle Benedetto. Ensemble, ils achevèrent certaines de ses œuvres, sous la signature commune d'*Haeredes Pauli*, ce qui n'aide pas à distinguer leurs mains l'une de l'autre. Huit tableaux sont signés de Carletto, et Claudio Ridolfi en mentionne quelques autres, permettant de faire émerger une personnalité artistique aux contours assez définis dont les caractéristiques principales sont une palette chaude héritée de son père, une touche bassanesque et un mélange de références formelles à ses deux maîtres. L'influence de la famille des Bassano sur le jeune fils de Véronèse est évidente, notamment sur sa manière graphique et sur l'usage du pastel ou des craies de couleur dans presque tous ses dessins, ne serait-ce que par touches. Un groupe

de dessins assez homogène a pu être constitué, malgré les fréquents changements d'attribution de Bassano à Carlo Caliari, ou de Caliari à Palma le Jeune dans certains cas.

La plupart des dessins de Carletto qui nous sont aujourd'hui parvenus proviennent de l'album dit « Sagredo-Borghese ». Ils sont tous d'abord passés entre les mains de Giuseppe Caliari, le fils de Gabriele, qui a été le dépositaire de l'ensemble du matériel graphique et artistique de la famille jusqu'à sa mort. L'inventaire dressé après son décès en 1681 dénombre environ 1 500 dessins sans distinction de mains. Il semblerait que le doge Nicolo Sagredo (1606-1676) ait commencé à collectionner les dessins dès le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle et que ses héritiers l'aient imité. C'est vraisemblablement son frère Stefano, ou son neveu Zaccaria, qui acquit les feuilles Caliari et les annota avec un système d'initiales et de numérotation. L'inscription *Carletto C* se retrouve sur plusieurs feuilles, dont certaines sont en rapport avec des tableaux. Notre dessin se rapproche d'un groupe d'œuvres de la collection Skippe, en vente chez Christie's en 1958, jadis dans l'album Sagredo-Borghese. Autrefois attribués aux Bassano, ces dessins ont été depuis rendus à Carletto par William Roger Rearick<sup>4</sup>, grâce notamment aux correspondances qui ont pu être établies avec les tableaux. Des liens entre les différentes études de cette feuille et certains tableaux de Caliari peuvent être également observés. L'étude de visage du jeune garçon peut être rapprochée du jeune page sur *La rencontre entre le Christ et sainte Véronique* (San Giovanni e Paolo, Venise) qui présente le même type de visage, au nez droit et bien dessiné et aux courts cheveux raides, ainsi qu'une expression similaire de concentration et de sérieux, le regard intense et la bouche entrouverte. La main qui semble saisir une draperie peut, quant à elle, être mise en relation avec plusieurs des mains des personnages du tableau *Shah Abbas, Premier ambassadeur en Europe, ici à Venise* (Venise, palais des Doges, 1595), mais plus particulièrement avec celle du doge de Venise. Enfin, les études de bras au verso font penser, en sens inverse, au bras de l'un des mendiants de *L'Aumône de sainte Christine* (Bergame, Accademia Carrara).





Taille réelle | Actual size



# GUIDO RENI

Bologne 1575 – 1642

## *Étude de tête d'ange*

Pierre noire, sanguine et pastel sur papier marouflé sur vélin, contours incisés

Inscrit *Del Guido Reni* en haut à gauche

425 x 295 mm (16 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 11 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

Cette belle étude d'une tête de jeune homme est préparatoire à *L'Annonciation* peinte par Guido Reni en 1620-1621 pour l'église San Pietro in Valle de la commune de Fano. L'œuvre, décrite comme « piuttosto deteriorata<sup>1</sup> » en 1971, a été restaurée en 1988. Reni avait été l'élève modèle de Dionysos Calvaert puis celui des Carracci, avant de s'établir de manière indépendante vers 1598. Au début des années 1600, ses œuvres, qui allient avec élégance le classicisme issu de sa formation au réalisme du Caravage, connaissent à Rome un immense succès. Obtenant de prestigieuses commandes papales, Guido Reni devient un artiste très prisé dont la célébrité s'étend loin aux alentours de la cité éternelle.



**Fig. 1** G. Reni, *L'Annonciation*, 1621, Fano, San Pietro in Valle.

Fondée en 1610, l'église de San Pietro in Valle à Fano, dans les Marches, fut construite sur les ruines d'une église médiévale grâce au père Girolamo Gabrielli. Les historiens de l'art s'accordent à penser, sur la base de plusieurs documents d'archive, que c'est ce disciple direct de saint Philippe de Neri, recteur de l'ordre des Oratoriens, qui commanda *L'Annonciation* à Guido Reni, ainsi que *Le Christ remettant les clés à saint Pierre* aujourd'hui au musée du Louvre. L'artiste avait déjà travaillé pour l'ordre et avait notamment réalisé, entre juin et octobre 1614, l'effigie de son fondateur dans un tableau d'autel destiné à la chapelle Saint-Philippe-de-Neri de l'église Santa Maria in Vallicella à Rome. La commande de l'église de Fano est documentée par des échanges épistolaires publiés et étudiés à plusieurs reprises<sup>2</sup>, qui permettent d'établir la chronologie de la création des tableaux. Destinée à orner la chapelle familiale du père Gabrielli, *L'Annonciation* a été commencée durant l'année 1620 et livrée à l'église en septembre 1621. Dans une lettre du 23 mars 1622, Guido Reni promet de s'atteler tout de suite à la seconde œuvre commandée, « l'altra tavola del Salvatore con S. Pietro ».

Bien que *L'Annonciation* ait été admirée et louée de nombreuses fois<sup>3</sup>, notamment par Simone Cantarini qui le considérait comme l'un des plus beaux tableaux du monde<sup>4</sup>, il pourrait ne pas avoir donné entière satisfaction à son commanditaire. En effet, en 1622, dans une lettre à Gabrielli à propos du second tableau commandé et déjà en cours, Guido Reni écrit qu'il espère « faire une chose meilleure que la première ». Aveu honnête de sa déception ou simple fausse modestie de courtisan, la phrase de Reni a entraîné plusieurs interprétations et son sens réel ne pourra jamais être percé. Ce qui est certain cependant, c'est que l'œuvre est très novatrice à plusieurs points de vue. Stephen Pepper a largement commenté les deux aspects les plus surprenants, la lumière et l'iconographie, toutes deux très innovantes<sup>5</sup>. La lumière, évoquée par Reni dans sa correspondance à propos du



Dall' studio di Romy







**Fig. 1** G. Reni, *L'Annonciation*, 1621, Fano, San Pietro in Valle (détail).

tableau, ouvre sur une discussion fascinante relative à son rôle dans la peinture et à son rapport avec la lumière naturelle extérieure au tableau. Quant à l'iconographie, elle surprend par le choix du moment représenté et la réaction de la Vierge. En général, l'Annonciation met en scène l'ange qui, désignant le ciel de son bras droit, livre son message à la Vierge. La réaction de celle-ci est codifiée et doit exprimer *interrogatio*, *humiliatio* et *meritatio* : la tête baissée, la main sur le cœur, la Vierge doit avoir un mouvement de recul. Cette iconographie traditionnelle est bien celle utilisée par Guido Reni dans ses autres Annonciations, antérieures et postérieures à celle de Fano. Dans cette dernière, l'ange, pointant le ciel de sa main gauche, vient juste d'apparaître à la Vierge, de laquelle on attendrait l'expression d'une certaine *conturbatio*, au lieu de l'attitude altière et directe qui, d'après Raffaella Morselli, tient plus de la statuaire antique que de la peinture sacrée<sup>6</sup>. L'historienne a également souligné l'absence des accessoires habituels de cette iconographie : livre, panier, dallage, ouverture sur un paysage, etc., ce qui a pour effet de placer la scène dans un espace surréel et n'est en réalité pas conforme aux instructions de la Contre-Réforme. Tout ceci explique certainement la réaction mitigée des commanditaires à la réception de l'œuvre.

Notre *Étude de tête d'ange*, incisée, a été utilisée pour le transfert du dessin sur la toile. Peut-être fragment d'un carton autrefois plus grand et découpé, elle a été montée sur vélin, preuve de la volonté de préserver sa beauté et de la valeur qu'on lui prêtait, malgré son statut originel d'outil de travail. L'élégante écriture, non identifiée, mentionne *Del Guido Reni*. Ses *e* sont caractéristiques de l'époque et similaires à ceux que trace Guido Reni dans sa propre signature. Elle est donc contemporaine de l'œuvre. Comme Raphaël, comme Annibale Carracci et comme son contemporain Domenichino, Guido Reni a utilisé de nombreux cartons préparatoires, qu'il confiait aux assistants et collaborateurs chargés de peindre certaines parties de ses tableaux. Seul un petit nombre de ces cartons demeure. La Galleria Estense de Modène en conserve deux, à la pierre noire, d'environ un mètre carré, préparatoires aux *putti* du dôme de la cathédrale de Ravenne.

Contrairement à Domenichino, Reni utilise presque toujours de la couleur dans ses études de tête et mélange les craies noire, rouge et blanche. Ses études au pastel sont aujourd'hui assez rares, mais l'examen des ventes anciennes révèle plusieurs études de tête « de grandeur naturelle », « aux trois crayons mêlés de pastel »<sup>7</sup> et on peut signaler cet usage, qui deviendra, plus tard, une habitude pour certains dessinateurs bolonais, Canuti par exemple.

L'étude, par son expressivité, la vivacité de ses coloris, la tension de la tête, rappelle certains dessins préparatoires de Federico Barocci. Lui-même originaire des Marches, Barocci avait réalisé l'un de ses tableaux les plus magistraux pour l'église Santa Croce de Senigallia, à quelques kilomètres seulement de Fano. Guido Reni, dans la préparation des siens ne pouvait qu'avoir à l'esprit cette proximité et la comparaison qui pourrait être faite entre eux. On pouvait admirer à Rome plusieurs des travaux du maître dont l'influence sur Reni a été observée à plusieurs reprises, notamment à propos de son *Christ en croix*, réalisé pour le duc d'Urbin (au Prado à Madrid) qui aurait influencé l'œuvre du même sujet de Reni aujourd'hui à l'Ambrosiana.

Quoi qu'il en soit, la douceur de l'expression, la subtilité de la carnation, la sensation d'une lumière émanant de l'intérieur de l'ange révèlent la sensibilité profonde de Guido Reni. Grandeur nature et d'une fraîcheur extraordinaire, cette étude de tête d'ange est l'œuvre de l'un des plus grands artistes du Seicento pour l'un de ses plus beaux tableaux.



*Frédéric*





# ANTOON SALLAERT

Bruxelles 1594 – 1650

## *Scène de triomphe*

Huile sur papier

206 x 300 mm (8 1/8 x 11 13/16 in.)

### PROVENANCE

Charles Gasc (Lugt 1068 et 543), comme François Boucher ; marquis de Chennevières (Lugt 2072 ou 2073).

Originaire de Bruxelles, Antoon Sallaert fut peintre, graveur et dessinateur. Si l'année de sa naissance a longtemps été située entre 1570 et 1590, son acte de baptême, daté de 1594 et retrouvé en 1968<sup>1</sup>, permet de la placer la même année. On peut lire à de nombreuses reprises, particulièrement dans les sources du XIX<sup>e</sup> siècle, que Sallaert fut l'élève de Rubens, voire l'un de ses collaborateurs<sup>2</sup>. Il ne semble pourtant pas exister d'autre preuve à cet égard que l'influence manifeste du maître anversois sur son style pictural et le goût partagé par les deux artistes pour la technique de l'huile sur papier et de la grisaille et de la « brunaille », selon le terme utilisé à son propos par Jacques Foucart<sup>3</sup>. Cette influence peut cependant lui avoir été transmise de manière indirecte, par le biais de Gaspard de Crayer par exemple – peintre anversois installé à Bruxelles, maître à la guilde des peintres de cette ville en 1607, doyen en 1614 et grand propagateur de l'art de Rubens. Il est en revanche prouvé par des sources documentaires qu'Antoon Sallaert fut l'élève de Michel de Bordeaux et, en cette qualité, nommé apprenti le 14 avril 1606 à la guilde des peintres de Bruxelles, maître le 20 août 1613, et enfin doyen à quatre reprises<sup>4</sup>. Il inscrivit lui-même des élèves à la guilde, parmi lesquels son frère Melchior et son fils Jean.

En tant que peintre d'histoire, Sallaert travailla à plusieurs reprises pour la cour de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabella, bien qu'il n'ait jamais été nommé peintre de cour officiel. Il reçut également de nombreuses commandes des églises jésuites locales. Parmi les plus importantes, celle de 1647, passée par le clergé de Notre-Dame d'Alsemberg pour la réalisation d'une série de onze compositions sur l'histoire de l'église et de ses bienfaiteurs.

Sallaert fut un artiste prolifique dans plusieurs domaines. Pour la prospère industrie du textile, il réalisa plus de vingt-sept projets de tenture, soit au moins cent vingt cartons de tapisserie, tandis que pour la gravure, il fournit plusieurs projets de frontispices et d'illustrations de livres, notamment aux graveurs Cornelis Galle l'Ancien ou Christoffel Jegher, tous deux collaborateurs de Rubens.

Son propre œuvre gravé est modeste en nombre (environ vingt-trois pièces) mais très innovant puisqu'on lui doit la technique du monotype qu'il aurait expérimentée dès le début des années 1640, c'est-à-dire quelques années avant Giovanni Benedetto Castiglione qui en est traditionnellement considéré comme l'inventeur<sup>5</sup>. Comme dans ses œuvres dessinées, Sallaert y associe une ligne souple, qui trace avec précision contours et zones d'ombre, à l'usage abondant de la réserve. Cette technique du monotype est donc très proche, par l'effet visuel mais aussi par le geste, de ses dessins et huiles sur papier. Comme dans ces derniers, il rehausse parfois ses monotypes à la gouache blanche afin d'en accentuer les effets lumineux. Cette façon de travailler met en évidence sa prédilection pour des techniques graphiques contrastées.

Les sources du XIX<sup>e</sup> siècle le présentent comme un spécialiste des processions. Le musée de Turin ainsi que celui de Bruxelles en conservent, il est vrai, d'impressionnants exemples. Cependant, l'examen des ventes du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, dans lesquelles ses œuvres sont très abondantes, montre qu'il n'a négligé aucune sorte de sujets, portraits, scènes de genre, de mythologie ou d'histoire. Le sujet de cette magnifique grisaille, dont la technique et l'écriture sont typiques de l'artiste, est difficile à identifier. La clé de l'interprétation réside certainement dans l'objet que tient dans sa main, au-des-







sus du document pourvu de deux sceaux pendants, le personnage assis sur le char et couronné de laurier. Il a été suggéré que ce personnage puisse être saint Ambroise qui, alors qu'il était gouverneur de Ligurie – et serait pour cette raison vêtu ici à la romaine – mit fin aux troubles semés à Milan par les Ariens à l'occasion de l'élection d'un nouvel évêque, ce qui lui valut d'être lui-même nommé à cette charge. Il tiendrait à la main une ruche, symbole du don du feu de la parole, ainsi que le document de sa nomination. La scène serait donc à envisager dans un cycle plus large sur sa vie. Mais il pourrait aussi s'agir d'une cloche, symbolisant la liberté des communes et dont l'usage était régulé et octroyé par les souverains. Il faudrait donc tenter de replacer cette scène dans le contexte général des rapports entre pouvoir royal et communes.

Quel que soit son sujet, on retrouve dans cette feuille la virtuosité habituelle de Sallaert, son aisance à définir les volumes par le jeu de l'alternance entre la grisaille et la réserve ocre du papier huilé, son dessin presque calligraphique, extrêmement fluide, qui le fit apprécier de tous les collectionneurs et amateurs des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.







Taille réelle | Actual size



# GRÉGOIRE HURET

Lyon 1606 – Paris 1670

*Projet de frontispice :*

*un homme guidant une femme couronnée et ses suivantes à l'intérieur d'un palais*

Plume et encre brune, lavis gris sur traces de pierre noire

Inscrit *Diepenbeck F.* en bas à gauche

424 x 256 mm (11 <sup>11</sup>/<sub>16</sub> x 10 in.)

Auteur de plus de cinq cents planches, Grégoire Huret fut l'un des graveurs les plus prolifiques de son époque. À la différence des peintres graveurs comme Claude Mellan ou Abraham Bosse ou des graveurs illustrateurs comme Gilles Rousselet ou François Chauveau, Huret se consacra exclusivement à la gravure d'invention et au dessin.

Formé à la gravure à Lyon probablement auprès de Karl Audran, « il avait commencé dès sa plus tendre jeunesse à embrasser cette profession », relate Pierre-Jean Mariette, qui précise : « Il s'étoit aussy particulièrement appliqué au dessein, et il se vit par là dans la suite toujours en estât d'inventer et de faire luy-même les desseins des morceaux qu'il devoit graver, qualité si peu ordinaire dans ceux de sa profession. Aussy avoit-il plus tost étudié en peintre qu'en graveur ; il n'avoit négligé aucune des parties de la peinture ; la composition, l'intelligence de clair-obscur, la perspective, l'architecture furent celles où il réussit le mieux ; l'on peut dire même qu'il y fut très-étendu<sup>1</sup>. »

Huret débute par l'illustration de frontispices de livres et de thèses dans les années 1620 à Lyon et travaille particulièrement pour les Jésuites. Vers 1633, il s'installe à Paris où l'excellence de sa technique ainsi que ses nombreuses relations lui obtiennent de prestigieuses commandes, à l'image du frontispice des *Peintures parlantes où les passions sont représentées par tableaux, par caractères et par questions nouvelles et curieuses* du père Jésus Ives (1640) ou *Reginae eloquentiae Palatium Sive exercitationes* du père Gérard Pelletier (1641). Dans les années 1650, il se consacre presque exclusivement à des sujets religieux, tel le *Modèle des Actions de la jeunesse Chrétienne tiré sur l'exemple du Verbe Incarné et de ses vrais imitateurs...*(1653). Il est admis comme graveur à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663

et se consacre alors à des projets personnels, tel le *Théâtre de la Passion* réalisé en 1664.

Huret fut un dessinateur extrêmement prolifique, ce qui explique que l'on conserve aujourd'hui une cinquantaine de dessins de sa main. C'est une quantité non négligeable en terme de conservation, mais qui ne représente certainement qu'une petite partie de son œuvre dessiné. La consultation des ventes anciennes est sur ce point tout à fait édifiante : plusieurs ventes du XVIII<sup>e</sup> siècle contiennent des dessins de cet artiste en quantité impressionnante. Énumérons : la vente Nason de 1762 contenait cinquante-huit dessins de Grégoire Huret ; une vente anonyme du 7 janvier 1767 offrait « Vingt Feuilles cartonnées, sur lesquelles sont différentes Etudes de Pieds & Mains, par Gr. Huret » ; la vente de Claude-Philippe Cayeux, du 11 au 23 décembre 1769, proposait quant à elle « Soixante-quinze Desseins, sujets & portraits ; les uns à la plume, les autres à la pierre noire, par Grégoire Huret » ; enfin dans la vente Gabriel Huquier du 1<sup>er</sup> juillet 1771, ce sont « Quatorze cartons remplis des plus jolies études de Gregoire Huret » qui sont proposés à la vente et achetés par un certain Clérisseau, peut-être l'artiste dessinateur d'architecture.

La Bibliothèque nationale de Madrid conserve trente-deux dessins pour le *Théâtre de la Passion*, probablement ceux qui sont passés en vente chez Joullain entre le 26 mai et le 23 juin 1779 : « Trente-deux, différens sujets de dévotion à la pierre noire & à la mine de plomb ». Une dizaine sont à Bibliothèque nationale de France, un au Louvre, un au Metropolitan Museum de New York. On connaît encore quelques dessins dans des collections privées. Les dessins qui nous sont parvenus aujourd'hui sont tous à la pierre noire ou à la sanguine, et leur style à la fois précieux et précis se rapproche parfois des dessins de jeunesse de Laurent de La Hyre.







Cependant, la mention de la vente Cayeux précise bien que parmi les soixante-quinze dessins de Huret, certains sont à la plume, d'autres à la pierre noire, ce qui prouve que la plume ne lui est pas une technique inconnue.

De grande taille et d'un très haut degré de finition, ce dessin est très certainement un projet de présentation pour le frontispice d'un livre. Le trait précis de Huret lui permet de faire évoluer ses personnages dans des compositions très complètes où l'architecture occupe une place de premier plan. Preuve de son grand savoir-faire, et en application des théories exposées par lui dans son traité *Optique de Portraiture et de Peinture*, ses architectures sont toujours rigoureusement précises, ornées avec opulence et se déploient dans une perspective parfaite. Celles du palais représenté sur ce dessin présentent les mêmes caractéristiques que celles qui ornent son frontispice pour les *Peintures morales* de Pierre Le Moyne, 1640 : le point de fuite est déporté vers l'un des bords de la feuille, le bâtiment représenté s'étend du premier plan, où sa hauteur correspond à celle de la feuille, jusqu'au plan le plus lointain, ses arches, pilastres et ornements se répètent à l'identique comme indéfiniment, jusqu'à rencontrer un monument, arche ou édifice, qui termine la profondeur du champ visuel. La préciosité de sa technique, qui

allie ici le trait à la plume et encre brune à un lavis gris délicatement posé, lui permet d'obtenir le chatoiement des vêtements, la transparence de certaines étoffes et de mettre en évidence les boucles de la chevelure de la femme sous son voile. Les physionomies sont aussi précieuses que la gestuelle des personnages est délicate ; les *putti* et les femmes notamment, avec leurs yeux en amande et leur petite bouche pincée, sont caractéristiques de sa manière de dessiner et de graver. On peut à cet égard citer encore Mariette selon lequel Huret avait pour habitude « de rendre ses airs de testes gracieux et de répandre sur ses images un caractère de douceur et de modestie, si propre à entretenir la piété, mais qui avoit dégénéré chez luy en une habitude vicieuse, qui luy faisoit répéter partout les mesmes airs de testes, sans qu'il luy fût en quelque façon possible de les varier ». Le jugement est un peu sévère, mais s'inscrit dans le reproche plus global de trop vouloir plaire à ses commanditaires religieux.

Parmi les dessins aujourd'hui connus de Grégoire Huret, ce projet est le seul à présenter un tel degré de finition et à faire preuve d'autant d'ambition décorative. Il apporte donc un éclairage nouveau sur le talent de dessinateur de cet artiste, qui s'avère d'une sophistication extrême dans ses projets de présentation.







# ALBERT FLAMEN

Vers 1615 (?) – 1674 ou après

## *Album avec trente paysages d'Ile de France*

Plume et encre brune

ca. 115 × 175 mm chaque dessin

Oblong in-4°, reliure en veau marbré (xix<sup>e</sup> siècle)

### PROVENANCE

Hippolyte Alexandre Gabriel Walter Destailleur (1822-1893), Paris (Lugt 1303a et son ex-libris, pas dans Lugt) ; sa vente, Paris (Hôtel Drouot), Delestre/Morgand, 26-27 mai 1893, no. 38, pour 200 frs à Morgand ; sa vente, Paris (Hôtel Drouot ; Delestre/Morgand), 28 novembre-1<sup>er</sup> décembre 1894, no. 534 ; Frédéric Chéron (dates inconnues) (ex-libris).

Albert Flamen était originaire des Pays-Bas, comme l'attestent son (sur)nom et les notes (partiellement) en néerlandais qu'il inscrivit sur l'un de ses dessins,<sup>1</sup> mais il passa l'essentiel de sa vie à Paris, où il est mentionné dès 1634 et où l'on peut retracer son activité jusqu'en 1664<sup>2</sup>. Il est aujourd'hui seulement connu en tant que dessinateur et comme l'auteur d'un œuvre gravé important<sup>3</sup>. Ses eaux-fortes, habituellement de format oblong et de taille modeste, publiées en séries de douze, séduisent par leur technique délicate et leur langage simple et naturel qui trahit les origines de leur auteur. Ses sujets montrent une prédilection pour les représentations d'animaux et les vues topographiques, genre où il semble s'inscrire dans le droit fil des graveurs hollandais du début du Siècle d'or et leurs séries de « lieux plaisants ». Parmi ses nombreux dessins, on

trouve des feuilles à la plume qui s'apparentent à ses eaux-fortes aussi bien que des dessins aux contours plus nets, souvent lavés ou même aquarellés. Chose rare qui mérite d'être soulignée, l'œuvre contient également un certain nombre d'albums reliés d'une exécution soignée qui présentent des motifs divers – figures, animaux, scènes militaires, paysages... – et que l'artiste produisit sans doute comme carnets de modèles à dessiner<sup>4</sup>.

L'album que nous présentons contient trente paysages d'un format presque identique, parfois monogrammés, la plupart numérotés et annotés par l'artiste dans une marge inférieure prévue à cet effet. Il est à peu près unique par le fait que vingt-huit des feuilles montrent des sites d'Ile-de-France, identifiés dans les inscriptions. Malgré son affection manifeste pour la topographie, on connaît étonnamment peu de dessins de Flamen qui représentent des sites réels. Les plus importants sont les deux suites de vues parisiennes, d'une exécution inhabituellement enlevée et pourvues de larges lavis, que conservent le Musée Carnavalet et la Bibliothèque nationale de France à Paris<sup>5</sup>. Nos dessins, réalisés avec une plume arachnéenne, parfois en deux nuances d'encre et dans un seul cas complété par un léger lavis, se rapprochent plutôt de la manière atmosphérique de ses eaux-fortes.



Fig. 1

La majorité des feuilles sont en rapport avec une des séries d'eaux-fortes les plus originales de l'artiste, les douze *Vueës et Paisages du Chasteau de Longuevoise et des environs*<sup>6</sup>. Cette suite contient des vues d'un petit château situé à quelques kilomètres à l'ouest d'Étampes, de la route qui passe juste devant le domaine, ainsi que de trois villages voisinant à l'ouest : Chalo-Saint-Mars, Saint-Hilaire et Chalou-Moulineux. Tandis que la propriété a été profondément remaniée – seul le logis principal semble avoir traversé les siècles –, on reconnaît encore aisément le site bucolique qu'évoquent les





Vue du chasteau de la Grange-le Roy du costé du village de Couber. B 28



Vue de Merobert prez Estampes du Costé de Guerville. 23





Fig. 2

eaux-fortes, au bord de la route dans une vallée boisée traversée par deux ruisseaux<sup>7</sup>.

Notre album contient des dessins pour quatre des estampes, dont la largeur est légèrement plus grande : la *Veüe de Longuetoise du haut de la petite Garenne* – c'est-à-dire vue du sud-ouest, depuis le bois qui s'appelle toujours la Garenne de Longuetoise – (fig. 1), les vues de Chalo (fig. 2, 3) et de Saint-Hilaire,<sup>8</sup> ainsi que la *Veüe du chemin de Longuetoise à St Mars*. Les compositions de deux autres pages, la vue de la « bassecourt » – probablement les dépendances agricoles du château – (fig. 4) et celle de la « grande rivière » – sans doute la Chalouette qui contourne le domaine en méandre –, ont été gravées avec des modifications importantes (fig. 5), à moins que les estampes n'aient été basées sur d'autres dessins, aujourd'hui inconnus.

Sur le frontispice (fig. 6), Flamen a dédicacé la série



Fig. 4



Fig. 3

de gravures au propriétaire du domaine, Antoine de Sève († 1662), conseiller et aumônier du roi et abbé commanditaire de l'Isle (aujourd'hui Lisle-en-Barrois dans la Meuse)<sup>9</sup>. Plusieurs autres gravures de Flamen laissent entrevoir que l'artiste était lié avec celui-ci qui, comme lui, habitait le quartier de Saint-Sulpice à Paris<sup>10</sup>. Plus étroites encore semblent avoir été les relations avec son neveu, Guillaume Tronson (ou Tronçon) (v. 1620-1666), conseiller du roi et secrétaire de son cabinet, également paroissien de Saint-Sulpice, dédicataire des *Devises et emblesmes d'amour moralisez* de 1648 ainsi que de quatre séries d'eaux-fortes, et qui fut le parrain de l'un des enfants Flamen<sup>11</sup>.

L'artiste a certainement effectué des séjours prolongés à Longuetoise, sans doute à l'invitation de son châtelain, car notre album contient dix-sept vues qui n'ont pas été gravées et que l'on peut localiser dans un cercle d'une



Fig. 5





Vue d'une partie du bois de Longue-toise. B.F. 20





Fig. 8





Fig. 6



Fig. 7

quinzaine de kilomètres aux alentours : les moulins de la Ferté et des Carnaux à Chalo, une « mazure » au hameau de Valnay (fig. 7), les châteaux de Mérobert et de Saint-Cyr (aujourd'hui Saint-Cyr-la-Rivière, fig. 8) – propriétés de Jean de Sève, frère d'Antoine, et de Guy de Sève de Rochechouart, son neveu –, ainsi que plusieurs endroits le long des routes de cette campagne dont l'artiste a certainement exagéré le caractère sauvage. D'autres dessins montrent des sites plus éloignés, comme la « Montagne de Tréfou » (Torfou) à une quinzaine de kilomètres au nord d'Étampes, ou les châteaux de Lézignan et de la Grange-le-Roi à plus de soixante kilomètres.

Il est peu probable que l'album reflète l'ordre et la composition d'un recueil constitué par l'artiste lui-

même tels que ceux qui ont été signalés plus haut. Les feuilles 1 et 13 font défaut et trois paysages de fantaisie sans numéro, dont deux de dimensions nettement plus petites, ont été intercalés dans la série. Le fait qu'il n'y ait pas de dessins pour la moitié des estampes est un indice supplémentaire que la reliure rassemble ce qui restait d'une série plus vaste, complété par quelques dessins non topographiques. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le recueil a fait partie des célèbres collections de l'architecte Hippolyte Destailleur, grand amateur de topographie parisienne. On ne sait pas si c'est lui qui a fait reproduire, à un moment indéterminé, une vingtaine des dessins dans une série d'héliogravures, signe que son intérêt exceptionnel fut reconnu de bonne heure<sup>12</sup>.

Hans Buijs



# SEBASTIANO CONCA

Gaeta 1680 – Naples 1764

## *Étude pour deux Rois mages dans un palais*

Sanguine, rehauts de craie blanche sur papier beige  
Inscrit et numéroté 152 Paul Véronèse au verso  
280 x 348 mm (11 1/8 x 13 5/8 in.)

### PROVENANCE

Alfred Beurdeley (Lugt 421).

Sebastiano Conca est l'un des grands artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, et pourtant il reste l'un des moins étudiés, n'ayant toujours pas fait l'objet d'une publication monographique. Formé à Naples auprès de Francesco Solimena, il s'installe à Rome en 1706, où il mènera l'intégralité de sa carrière à l'exception de quelques séjours à Sienne et à Turin. Dans la « cité éternelle », il termine son apprentissage auprès de Carlo Maratta dont l'influence classicisante tempère ses élans méridionaux. Il gagne le patronage du cardinal Ottoboni qui l'introduit auprès du pape Clément XI. Ce dernier lui commande une représentation à fresque du prophète Jérémie pour l'un des douze ovales de la nef centrale de la basilique Saint-Jean de Latran, œuvre qui lui vaut d'obtenir le titre de Cavalier.

En 1710, il fonde sa propre académie du nu, dans laquelle il accueille des élèves notamment du sud de l'Italie, comme les Siciliens Olivio Sozzi et Giuseppe Tresca. Pompeo Batoni y passe également un certain temps. En 1729, il rejoint l'Académie de Saint-Luc, dont il sera fait directeur à deux reprises. En 1731-1732, il est appelé à Sienne pour effectuer le décor

à fresque de l'abside de la Santissima Annunziata, *La Piscine probatique*, qui connaît un grand succès. À Turin, il peint un *Saint Philippe et l'Immaculée* pour l'oratoire de Saint-Philippe ainsi qu'une *Sainte Famille* pour l'église Sainte-Thérèse. Son *Transport de l'arche sainte* réalisé pour le Palazzo Reale de cette même ville confirme son exceptionnel talent de peintre décoratif, qui sait habilement mêler à de grandes architectures illusionnistes des personnages intéressants, vifs et alertes. Au faîte de son prestige, il aurait refusé l'invitation du roi d'Espagne pour rester à Rome. Bernardo De Dominici témoigne ainsi de son succès dans ses célèbres *Vite de' pittori, scultori ed architettori napoletani* de 1742-1745 : « Nelle private Gallerie, e palagi di molti Signori in Roma si veggono opere Sue e molte ne sono andate altrove, e massimaente nei Paesi Oltramontani, e piu nell' Inghilterra<sup>1</sup>. » De retour à Naples en 1752, Conca retourne à ses racines baroques et crée de grands décors illusionnistes, comme, à nouveau, *Le Transport de l'arche sainte*, pour l'église Sainte-Claire, aujourd'hui détruit.

C'est à Mario Epifano, qui travaille au catalogue des œuvres de Sebastiano Conca, que nous devons l'attribution de ce dessin sur la base de son rapport incontestable avec un tableau réalisé en 1714 pour le cardinal Ottoboni, *Les Rois mages devant Hérode*, aujourd'hui à la Gemäldegalerie de Dresde (Gal.-Nr. 505). Le dessin est effectivement préparatoire pour la partie centrale du tableau qui montre deux Rois mages en compagnie de deux pages et d'un petit chien. Si l'on en croit la convention iconographique fixée par Bède le Vénérable, il s'agit de Balthazar, le roi africain « au visage noir », et de Gaspard, le plus jeune des trois, « encore imberbe », et qui devrait être « rouge de peau », c'est-à-dire posséder des caractéristiques physiques asiatiques, bien que ce ne soit pas le cas ici. Melchior, le « vieillard



**Fig. 1** S. Conca, *Les Rois mages devant Hérode*, 1714, Dresde, Gemäldegalerie, (Gal. -Nr 505).









**Fig. 2** S. Conca, *L'Adoration des mages*, Rome, Palazzo Corsini.

à cheveux blancs et à la barbe longue », s'incline vers Hérode sur le tableau mais n'est pas présent sur le dessin. On observe quelques différences entre le dessin et l'œuvre finale telles que la présence d'un page supplémentaire et la position du chien. Sebastiano Conca a d'ailleurs repris ces trois personnages presque à l'identique, mais positionnés différemment, dans un tableau représentant l'Adoration des mages aujourd'hui au Palazzo Corsini. Datant du début de sa carrière, cette belle étude à la sanguine est encore très imprégnée de l'influence de Carlo Maratta, notamment dans le physique du jeune roi Gaspard. Elle montre déjà le sens décoratif de l'artiste, son goût pour un dessin séduisant et probablement son intérêt de l'époque pour la peinture de Véronèse, qu'il pouvait connaître par la gravure. Ce dessin est à ce jour la seule étude connue pour ce tableau.









# CHARLES ANTOINE COYPEL

Paris 1694 – 1752

## *Allégorie du Printemps ou de l'Odorat*

Pastel à vue ovale sur papier bleu  
520 x 435 mm (20 1/2 x 17 1/8 in.)

### PROVENANCE

Peut-être dans la vente du 25 novembre 1782, Paris, lot 211, où acheté par François Langlier ; collection comte de La Rivière, selon une étiquette armoriée au dos du montage numéroté 107 (vraisemblablement François Charles Alexandre de La Rivière 1739-1794) ; collection privée, France.

« Si l'on omet souvent de le citer parmi les principaux pastellistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est que la trace d'un grand nombre de ses pastels est aujourd'hui perdue<sup>1</sup> », affirmait en 1946 Paul Ratouis de Limay à propos de Charles Coypel. Depuis lors, la réapparition régulière de pastels, parfois très ambitieux, a conforté le propos de l'historien des pastels français. De nombreux portraits, mais aussi des scènes allégoriques, mythologiques ou historiques, ainsi que des paysages, témoignent du goût de Charles Coypel pour cette technique brillante, plus rapide que l'huile et plus picturale encore que les trois crayons. Initié au pastel par son père, c'est vraisemblablement sous l'influence de son amie Rosalba Carriera, à Paris en 1720-1721, que Charles Coypel en a perfectionné sa pratique. Une lettre de Pierre Crozat nous renseigne sur l'admiration exprimée par l'artiste devant la *Jeune fille à mi-corps portant une colombe dans son sein* envoyée

par la virtuose Vénitienne au comte de Morville au début de l'année 1728. Une copie de cette œuvre est d'ailleurs mentionnée dans l'inventaire après décès de Charles Coypel<sup>2</sup>. La technique du pastel permet à l'artiste d'enrichir la précision de son dessin par la subtilité des coloris et la douceur de la texture qui le caractérisent à la peinture à l'huile.

Cette belle *Allégorie du Printemps ou de l'Odorat*, inédite, vient s'ajouter à la liste désormais de plus en plus longue de ses œuvres dans cette technique. Son attribution ne pose aucun problème : l'ovale régulier du visage, construit par les courbes amples et symétriques de ses sourcils et de ses lèvres, les yeux parfaitement en amande, et le regard direct sont caractéristiques du style de Coypel. L'identification de son sujet et l'étude de sa provenance soulèvent en revanche quelques questions qui ne reçoivent pour l'instant que des réponses incomplètes. La composition se retrouve, avec quelques différences mineures, dans un petit dessin ovale, rehaussé de pastel et signé par Coypel, passé en vente comme *Le Printemps* avec son pendant *L'Hiver* (fig. 1 et 2)<sup>3</sup>, ce qui prouve que Coypel l'a envisagée comme l'allégorie de l'une des saisons. La réutilisation de *L'Hiver* dans une suite des *Quatre Saisons* gravée par Simon-François Ravenet d'après Coypel en apporte une preuve supplémentaire (fig. 3-6).

Par ailleurs, la vente après décès du frère de l'artiste Philippe Coypel fait mention de « quatre tableaux d'un très grand mérite : ils représentent les quatre saisons. L'hiver : une femme tenant un manchon ; Le printemps : une femme coiffée avec des fleurs ; L'été : une femme au bain & l'automne, par deux enfants qui s'avancent pour prendre du raisin. Ces quatre morceaux peints par le même, sont d'une composition très agréable & d'une couleur aussi vigoureuse que l'huile ». Le catalogue de la vente précise que ces compositions mesurent 23 pouces par 18, ce qui équivaut à environ 62 x 48 cm.



Fig. 1 et 2 C. A. Coypel, *L'Hiver* et *Le Printemps*, localisation inconnue.









**Fig. 3-6** S.-F. Ravenet, d'après C. A. Coypel, *Le Printemps, L'Été, L'Automne, L'Hiver*, gravures.

Les pastels de *L'Été* et de *L'Hiver* sont peut-être repassés en vente à Paris le 6 avril 1881 (vente après décès de Jules Caron), mais en l'absence de précisions sur les dimensions, on ne peut affirmer avec certitude qu'il s'agit bien des mêmes œuvres. *L'Automne* semble aussi avoir fait sa réapparition dans le commerce de l'art (fig. 7), si l'on fait abstraction des dimensions (54,8 x 46,5 cm), légèrement inférieures à celles annoncées en pouces<sup>4</sup>.

L'existence du petit dessin *Le Printemps* et de son pendant *L'Hiver* lie indubitablement notre pastel à la suite de Ravenet et à la série de Philippe Coypel. Pourtant, notre pastel ne correspond vraiment ni à l'une ni à l'autre. Dans la série gravée, la jeune femme tient un portrait et non une fleur, tandis que parmi les œuvres de la vente Philippe Coypel, aucune n'est décrite comme ovale. Il s'agit donc plus probablement d'une reprise de la composition du *Printemps*, auquel l'artiste a peut-être voulu donner un autre sens.

La mention d'une œuvre passée en vente le 25 novembre 1782 à Paris (lot 211) et achetée par le marchand Jacques Langlier se révèle intéressante à cet égard : « Une jeune



**Fig. 7** C. A. Coypel, *L'Automne*, localisation inconnue.

femme, au pastel, représentant l'Odorat ; il est de forme ovale. » Ses dimensions sont une hauteur de 20 pouces et une largeur de 15 pouces, soit 54,14 x 40,60 cm, c'est-à-dire des mesures relativement proches de celles de notre pastel. La jeune femme humant un œillet blanc pourrait tout à fait correspondre à ce sujet, d'autant plus que cette fleur au parfum entêtant était fréquemment utilisée dans les allégories de l'odorat.

En ce qui concerne la provenance, une étiquette du XIX<sup>e</sup> siècle atteste de l'appartenance de ce pastel à la collection de la famille La Rivière, dont la terre fut constituée en comté en 1766 et le titre reconfirmé en 1864<sup>5</sup>. Il est difficile de dater l'entrée de l'œuvre dans cette collection mais si l'on retient l'identification de notre pastel avec celui de la vente de 1782, elle ne peut qu'avoir eu lieu après 1782.

Quels que soient la destination et le véritable sujet de cette œuvre, ses dimensions, la fraîcheur de ses couleurs et son excellent état en font, tout autant que le charme de son image, un ajout d'importance au corpus des pastels de l'artiste.







# FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703-1770

## *Étude de femme nue assise*

Sanguine, pierre noire et blanche avec pastel bleu sur papier crème

Inscrit *f. Boucher*. en bas à gauche

305 x 225 mm (12 x 8 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

### PROVENANCE

Marie-Guillaume-Thérèse de Villenave, Paris 1762 – 1846 ; sa vente, Paris, Société de l'Alliance des Arts (Lugt 61), 1<sup>er</sup> décembre et jours suivants, 1842, lot 604 ; collection privée, Paris ; Stair Sainty Matthiesen, New York, *François Boucher, His Circle and Influence*, 1987, cat. 26, illustré p. 48 et pl. III ; Bernadette et William M.B. Berger, Denver, Colorado, acquis en 1996, The Berger Collection Educational Trust, Denver.

### EXPOSITION

Aspen, Colorado, *Old Master Paintings and Drawings from Colorado Collections*, 1998, p. 2 et 148, reproduit sur la couverture, catalogue par Timothy J. Standring ; New York, The Frick Collection et Fort Worth, The Kimbell Art Museum, *The Drawings of François Boucher*, 2003-2004, catalogue d'exposition par Alastair Laing, p. 108, cat. 34, illustré p. 10 et 109.

### BIBLIOGRAPHIE

Soullié & Ch. Masson, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de François Boucher*, Paris 1906, n° 2233 ; A. Ananoff (en collaboration avec l'institut Wildenstein), *François Boucher*, Paris 1976, T. II, p. 36 et 37, sous n° 338, 338/3, fig. 978 ; Alastair Laing, *The Drawings of François Boucher*, 2003-2004, p. 108, cat. 34, illustré p. 10 et 109.

Cette sensuelle jeune femme de François Boucher peut être vue comme une déclinaison de la figure de Diane, telle qu'elle se présente dans *Diane sortant du bain*, œuvre peinte exposée au Salon de 1742 et conservée aujourd'hui au musée du Louvre (fig. 1). Alastair Laing propose une datation de ce dessin autour de 1755, c'est-à-dire postérieurement au tableau, et observe qu'il existe au moins trois gravures représentant un modèle très proche. Dans ce dessin, la jeune femme assise, jambes croisées, le buste presque tourné vers le spectateur, s'apprête à attraper son pied droit, le regard



**Fig. 1** F. Boucher, *Diane sortant du bain*, musée du Louvre, Paris.

pensivement dirigé vers le bas. Dans les gravures, en revanche, elle est représentée de profil tenant les draps du lit dans ses mains. La première d'entre elles, exécutée en manière de crayon par Gilles Demarteau (fig. 2), reprendrait un dessin de la collection de madame Blondel d'Azaincourt. La jeune femme y est représentée en train de regarder des fleurs dans un pan du drapé, tandis que d'autres tombent d'un panier à ses pieds. Dans les deux autres gravures connues, *Vénus tenant le symbole de l'amour* par Louis-Marin Bonnet et *L'Attention dangereuse* par Antoine-François Dannel (fig. 3), possiblement d'après un tableau, un couple de colombes se niche dans les draps à la place des fleurs. Toutes trois visent certainement à représenter la virginité perdue.

Il est possible que cette étude soit une première pensée sur ce sujet, mais l'intention première de François Boucher est clairement de rendre hommage aux formes









**Fig. 2** G. Demarteau, d'après F. Boucher, *Étude de nu*, gravure en manière de crayon.

féminines, abordées ici d'une manière très rubénienne. Le traitement voluptueux de la chair et la langueur de la pose évoquent non seulement la déesse de la *Diane au bain* de 1742 mais aussi celle de sa célèbre *Toilette de Vénus* conservée au Metropolitan Museum de New York. Comme Françoise Joulie l'a décrit dans son catalogue de l'exposition de 2013, l'artiste utilise à partir des années 1740 « un trait plus modulé, jouant délicatement avec une sanguine relevée de craie, pour donner en douceur les volumes, et avec des ombres légères à la pierre noire ; des touches de pastel viendront colorer plus tard certaines de ces feuilles [...]. C'est alors que les dessins de Boucher commencent à être encadrés et ses nus féminins collectionnés avec passion<sup>1</sup> ». Cette œuvre est un parfait exemple de ces dessins décoratifs destinés à être collectionnés et



**Fig. 3** A.-F. Deniel, d'après F. Boucher, *L'Attention dangereuse*, gravure, Bibliothèque nationale de France.

accrochés aux murs au même titre que les pastels : exécutée aux trois crayons et pleinement aboutie, elle peut être considérée comme une œuvre en soi plutôt que comme une étude préparatoire.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce dessin a appartenu au collectionneur et homme de lettres Marie-Guillaume-Thérèse de Villenave (1762-1846). Il était inclus dans la première vente de sa collection, qui eut lieu de son vivant et fut organisée par la Société de l'Alliance des Arts, une association nouvellement fondée par Théophile Thoré dont le but était d'organiser des ventes publiques plus officielles accompagnées d'expertises fondées. La marque (Lugt 61) était alors apposée sur les œuvres présentées dans ces ventes, elle figure en bas à gauche de ce dessin.





Boucher



# BARBARA REGINA DIETZSCH

Nuremberg 1706 – 1783

## *Crocus ; Ipomée bleue*

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

Au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les progrès considérables effectués en matière d'optique et la découverte de nombreuses nouvelles espèces animales et végétales ravivent l'intérêt pour le vivant. La tradition médiévale des florilèges, qui rassemblaient des images de plantes parfois plus artistiques que réalistes, revient au goût du jour. Mais, conformément à l'esprit rationnel qui se développe pour culminer au XVIII<sup>e</sup> siècle, la description précise et la classification systématique concurrencent désormais la vision esthétisante. Grâce aux voyageurs naturalistes, les collections se développent ainsi que les publications décrivant les animaux, les minéraux et les végétaux. La ville de Nuremberg tient à cet égard une place si particulière qu'en 1841, dans son *Histoire des sciences naturelles*, Georges Cuvier ne manquait pas d'écrire à propos de cette ville, souvent célébrée pour ses graveurs, qu'on y a « constamment fait des figures d'histoire naturelle<sup>1</sup> ». Le naturaliste confesse tenir en haute estime les ouvrages qui y furent publiés au XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment ceux de Georg Wolfgang Knorr.

Se forme alors à Nuremberg une véritable école de peinture spécialisée dans les sciences naturelles et destinée à fournir des illustrations pour ces ouvrages. Le peintre August Joseph Rösel von Rosenhof et plusieurs des membres de la famille Dietzsch en sont les meilleurs exemples. Parmi ces derniers, Barbara Regina, sa sœur Margaretha Barbara et son frère Johann Christoph sont les plus célèbres. Barbara Regina se distingue par l'exceptionnelle qualité de ses œuvres. D'une personnalité probablement plus indépendante, elle refusa le titre de peintre de cour et ne se maria pas. En réalité destinées aux collectionneurs, ses gouaches doivent être placées en marge de la production illustrative. Cependant, elles furent de temps à autre utilisées par les éditeurs, à l'exemple de ses peintures d'oiseaux reproduites dans l'ouvrage de Adam Ludwig Wirsing, *Sammlung leistens deutscher Vögel* (Nuremberg, 1772-1777, 2 vol., 50 illustrations) ou de

certaines de ses peintures de fleurs publiées dans *Hortus Nitidissimus* de Jacob Trew (Nuremberg, 1750-1786). De même, Georg Wolfgang Knorr utilisa six de ses œuvres florales pour l'illustration de son *Auserlesenes Blumen-Zeichenbuch für Frauenzimmer* (Nuremberg, 1740-1750), manuel de dessin de fleurs destiné aux dames.

Les peintures de fleurs des membres de la famille Dietzsch se déclinent quasiment toutes sur le même modèle. D'une taille standard, 29 x 21 ou 35 x 27 cm, exécutées à la gouache sur vélin, elles présentent les végétaux accompagnés d'insectes sur un fond noir, encadré par un fin filet d'or. Elles étaient destinées à être vendues à des collectionneurs amateurs de botanique, en paire ou par groupe. Certains aimaient à les accumuler, les encadrant à touche-touche de manière à produire l'effet d'un jardin d'intérieur. Les plus passionnés les associaient probablement dans leur cabinet aux minéraux, animaux et insectes de leurs collections. D'autres, enfin, préféreraient les rassembler dans des livres, se créant ainsi leurs propres florilèges, ce qui avait l'avantage de favoriser leur conservation.

Ces gouaches, particulièrement recherchées et estimées à leur époque, savent mettre en valeur la beauté des sujets sans sacrifier à la précision scientifique. Plantes et insectes sont peints avec une grande exactitude et sont associés précisément ceux qui, dans la nature, entretiennent une relation mutualiste. Le fond noir permet de concentrer le regard et de favoriser l'étude de la plante. Mais, exaltant le velouté des feuilles, le soyeux des pétales et l'éclat des couleurs, il semble aussi recueillir et protéger la fleur comme un écrin de velours noir son joyau. Glorifiant la beauté de la création, ces œuvres ont été rapprochées par Heindrun Ludwig<sup>2</sup> de la physico-théologie, alors répandue parmi les protestants en Allemagne. Cette pensée, très présente dans les discussions philosophiques de l'époque,







assimile le monde à une œuvre d'art dont la perfection et l'harmonie seraient des preuves de l'existence d'un créateur divin. Par leur perfection technique, les œuvres de la famille Dietzsch seraient destinées à célébrer celle de la création et du dessein divin.

Simples dans leur mise en page et exécutées avec le plus grand soin, toutes sont d'un raffinement extrême. Il est difficile de distinguer les mains des différents membres de la famille. Barbara Regina et sa sœur Margaretha Barbara développèrent une technique particulièrement similaire ; 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 en général légèrement supérieure, mais la réalité pourrait s'avérer plus compliquée.







# FRANCISCO VIEIRA DE MATOS, DIT VIEIRA LUSITANO

Lisbonne 1699 – 1783

*Saint Louis, roi de France, confie un livre à un roi (Jean V du Portugal ?)*

Encre brune, sanguine et lavis gris

Inscrit *Idée de Giuseppino ou Joseph Cesari né / au Chateau d'Apino, Royaume de Naples. / en 1570. mort a Rome en 1640. Pensionnaire de / Gregoire XIII. Michel / Ange fut son Rival. ce / qui constate son Eloge. en bas à gauche sur les marches*

227 x 167 mm (8 15/16 x 6 9/16 in.)

## PROVENANCE

Charles-François marquis de Calvière, Paris et Avignon ; Sotheby's Milan, 22 juin 2004 (comme Giuseppe Passeri) ; Marty de Cambiaire, Christmas catalogue, 2015 (comme Giacinto Calandrucci).

Premier peintre de cour du roi du Portugal, inscrit à l'Académie de Saint-Luc, élève de Benedetto Lutti et de Francesco Trevisani, suiveur de Carlo Maratta et d'Agostino Masucci, Francisco Vieira de Matos – appelé Vieira Lusitano – est certainement l'un des artistes portugais du XVIII<sup>e</sup> siècle les plus importants<sup>1</sup>.



**Fig. 1** F. Vieira de Matos, *Allégorie de la construction de l'église de Notre-Seigneur des Martyrs*, musée d'Évora.

Le jeune artiste, arrivé à Rome à la suite du marquis d'Abrantes, ambassadeur extraordinaire de Jean V du Portugal près de Clément XI, se distingue immédiatement par ses dons de dessinateur, qui lui valent le troisième prix de la classe de peinture de l'Académie de Saint-Luc, lors du concours organisé par le pape en 1716<sup>2</sup>. Après un bref retour à Lisbonne, Vieira décide de retourner dans la cité éternelle, où il séjournera pendant environ sept ans. Admis en 1727 à l'Académie de Saint-Luc, il est rappelé l'année suivante pour servir le roi Jean V et son successeur José I. Dès son retour, l'artiste reçoit de prestigieuses commandes et prend part à de nombreuses initiatives éditoriales, grâce à ses compétences de dessinateur et de graveur. Parmi ces dernières, la conception du système illustratif de l'ouvrage *Historica Genealogica da Casa Real portugueza*, d'Antonio Caetano de Sousa. Bien que l'imposante œuvre ait été gravée entre 1735 et 1749, la date du frontispice, 1728, démontre la précocité de l'invention, ce que confirme l'existence d'un dessin, certainement une première pensée, conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne, à Madrid<sup>3</sup>. La feuille ici présentée, autrefois attribuée à Giuseppe Passeri, puis à Giacinto Calandrucci, mais reconnue par l'auteur de cette notice comme un ajout d'importance au corpus de dessins du célèbre artiste portugais, en est assez proche par sa composition. Stylistiquement, l'œuvre est comparable à de nombreux dessins de Vieira Lusitano, parmi lesquels, à titre d'exemple, il suffit de citer *l'Allégorie de la construction de l'église de Notre-Seigneur des Martyrs*, conservée au musée d'Évora (fig. 1)<sup>4</sup>.

À l'intérieur d'une architecture bien construite, remplie de personnages, se trouvent les protagonistes de la scène : Saint Louis (Louis IX de France) accompagné de ses attributs traditionnels, le sceptre et la croix, et un roi,





Idee de Giuseppino. ou Joseph Cesari, ne  
au Chateau d'Apino, Royaume de Naples  
en 1570. mort a Rome en 1640. Pensionnaire de  
Gregoire XIII. Michel  
Ange fut son Rival, ce  
qui constate son Eloge.





**Fig. 2** F. Vieira de Matos, *Le roi de Castille recevant un livre de Saint Louis*, Londres, British Museum.

décoré de la Toison d'or, derrière lequel un courtisan porte sur un coussin la couronne et le sceptre, symboles par excellence de la fonction royale. Le roi saint confie au monarque vivant un livre sur la couverture duquel est

inscrit le verset *Hoc fac et vives* (Fais ceci et vis), extrait de l'Évangile de saint Luc, exhortation à observer une conduite morale droite et pieuse. L'aisance du ductus et la construction harmonieuse de l'espace laissent penser que la feuille peut être une première pensée pour une future traduction vers l'estampe.

Une scène similaire se trouve en effet dans la gravure réalisée par Vieira représentant le roi de Castille recevant un livre de Saint Louis (fig. 2)<sup>5</sup> ; dans l'estampe la pose du roi espagnol est relativement similaire à celle du souverain de notre feuille, comme sont presque identiques ses sandales, la partie inférieure de sa veste et sa courte épée. Mais si, dans l'estampe, le roi espagnol est bien identifiable par la présence sur son manteau des tours et des lions, éléments héraldiques des rois de Castille Léone, ainsi que par l'ordre du Saint-Esprit et de la Toison d'or, dans le dessin en revanche, l'unique marque d'honneur identifiable est cette dernière, commune à de nombreux souverains portugais, parmi lesquels Jean V, principal commanditaire de Vieira. En outre, il paraît vraisemblable, à la lumière de ce qui a été abordé plus haut, que le souverain représenté soit le roi lusitain, promoteur d'une politique de rapprochement avec la curie romaine et à l'origine du financement de nombreux projets en faveur de la canonisation d'Alfonse I, premier roi du Portugal, parmi lesquels le livre de l'érudit et théologien Josè Pinto Pereira, *Apparatus decem continens argumenta sive non obscura sanctitatis indicia religiosissimi Principis D. Alfonsi Henrici Primi Portugalliae Regis*, justement imprimé à Rome en 1728. Pour conclure, la feuille étudiée constitue un parfait exemple de la compétence graphique de Vieira « dont les dessins sont très estimés ici parmi les professeurs<sup>6</sup> », comme l'affirme Francisco Preciado de la Vega, Principe de l'Académie de Saint-Luc et membre de l'Académie royale de Saint-Fernand, preuve que les feuilles du Portugais furent toujours recherchées par les collectionneurs européens.

Dario Beccarini





*Idee de Giuseppino. ou Joseph Cesari. né  
au Chateau d'Apino. Royaume de Naples.  
en 1570. mort a Rome en 1640. Pensionnaire de*

*gregoire XVII. Michel  
Ange fut son Rival. ce  
qui constate son Eloge.*



# PIERRE CHASSELAT

Paris 1753 – 1814

## *Femme lisant, assise au pied d'un arbre*

Sanguine, rehauts de craie blanche, accents de pierre noire

Numéroté 7 en bas à gauche

212 x 261 mm (8 11/32 x 10 1/4 in.)

Artiste dont on connaît assez peu la vie, si ce n'est qu'il fut l'élève de Joseph-Marie Vien et qu'il fit carrière comme miniaturiste, Pierre Chasselat fait partie des maîtres mineurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout à fait dans la lignée du goût des frères Goncourt, qui possédaient d'ailleurs deux de ses œuvres.

Ce « pauvre illustrateur, dont les dessins d'avant la Révolution sont assez rares<sup>1</sup> » est tout de même l'auteur d'une série de charmantes feuilles qui représentent des jeunes femmes assises, dont la coiffure et l'habillement sont caractéristiques des années 1770.

Chasselat utilise souvent la pierre noire rehaussée de blanc, comme pour les deux élégantes de la collection Goncourt<sup>2</sup>, mais il peut parfois préférer la sanguine ou mélanger les différentes craies et pierres. C'est le cas de notre dessin et d'une autre feuille récemment apparue sur le marché de l'art qui représente également une jeune femme en train de lire<sup>3</sup>.

Ce sujet de genre est suffisamment rare en dessin pour qu'on le souligne. Il rappelle qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les femmes gagnèrent progressivement le droit à l'éducation et donc le droit de lire, non plus seulement la Bible mais encore de la poésie, des ouvrages de philosophie, de science, d'astronomie, etc. La « fureur de lire » qui les gagne n'emporte pas l'approbation de tous les hommes. Si certains, comme Condorcet, sont d'éloquents défenseurs de l'éducation des femmes, d'autres pensent comme Rousseau qu'« elles doivent apprendre beaucoup de choses, mais seulement celles qu'il leur convient de savoir ». La femme qui lit pour s'éduquer personnellement perd donc son temps et met en danger l'équilibre social. Le pire venant des romans, susceptibles de procurer aux femmes des émotions si fortes que leur moralité peut s'en trouver menacée. C'est ce que représente Pierre-Antoine

Baudouin dans sa *Lectrice endormie* de 1765 (gouache, Paris, musée des Arts décoratifs, D. 26826), qui en réalité n'est pas endormie mais glisse lascivement dans son fauteuil, les yeux mi-clos, le livre lui tombant des mains, la poitrine dénudée et les pensées vagabondes. Le livre qu'elle vient de finir est bien un roman, au profit duquel elle a délaissé l'étude de la musique, de la géographie et d'autres sciences, comme le montre son bureau peu ordonné.

Pas de jugement de ce type chez Chasselat, qui se plaît simplement à représenter une jeune fille absorbée par sa lecture. La sensualité de la sanguine met en valeur le soyeux du vêtement, la douceur des feuillages et le moelleux de l'herbe, créant autour de la lectrice un écrin plaisant, presque voluptueux. Mais l'expression calme et sérieuse de celle-ci n'a rien d'inconvenant. Quel que soit le contenu de l'épais ouvrage qu'elle est en train de lire, c'est une lectrice mature et autonome que nous montre l'artiste, apte à appréhender le texte romanesque avec sensibilité certes, mais non sans raison. Sereine et réfléchie, elle incarne au féminin le lecteur idéal des romans de Richardson selon Diderot, « l'homme tranquille et solitaire qui a connu la vanité du bruit et des amusements du monde et qui aime à habiter l'ombre d'une retraite<sup>4</sup> ».

Un autre dessin de l'artiste, anciennement dans la collection Beurdeley, montre une jeune femme assise au pied d'un arbre, les mains croisées sur les jambes, le regard vague, une légère expression d'ennui sur le visage. À ses pieds, reposent une quenouille et un fuseau, ostensiblement abandonnés par la jeune personne qui semble refuser de s'y intéresser. Nous sommes tentés de voir dans ces deux dessins une prise de position affirmée sur le rôle des femmes dans la société.







# JEAN VIGNAUD

Beaucaire 1775 – Nîmes 1826

## *Portrait de deux sœurs*

Fusain, craie blanche

Dessin agrandi par l'artiste au moyen de deux bandes de papier en haut et à droite

905 x 725 mm (35 5/8 x 28 1/2 in.)

### PROVENANCE

Collection privée, Nîmes.

Originaire de Beaucaire dans le Gard, le peintre Jean Vignaud est le fils d'un tailleur mais comme son frère Antoine, il préfère la peinture à l'atelier familial. Autodidacte, il apprend le dessin par lui-même et obtient bientôt un poste de professeur à l'École centrale de Nîmes. Il délaisse cette fonction en 1796 pour se rendre à Paris et travailler chez un graveur. Là, il profite de son temps libre pour se consacrer à l'étude de la peinture, notamment par la copie des maîtres anciens et modernes, puis réussit à entrer dans l'atelier de David. Le comte Dubois l'accueille dans son hôtel particulier et lui commande son portrait, ainsi que celui de sa femme, tous deux exposés au Salon de 1810<sup>1</sup>. Par l'entremise de ce préfet de police, célèbre pour avoir été le premier de la fonction créée par Bonaparte et nommé par le Premier consul lui-même, Vignaud obtient plusieurs commandes de portraits grâce auxquelles il peut assurer son quotidien dans la capitale.

Charles Gabet nous apprend qu'il expose sans interruption de 1806 à 1824 au Musée Royal un grand nombre de portraits et énumère ses tableaux d'histoire les plus remarquables, souvent achetés par l'État<sup>2</sup> : *La Mort de Lesueur* (1812, acquis pour la galerie du Luxembourg, aujourd'hui au musée des châteaux de Versailles et de Trianon), *Le Christ apparaissant à la Madeleine* (1817, acquis pour la cathédrale de Beaucaire), *La Fille de Jaïre* (1819, acquis pour l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet), *Héloïse et Abélard surpris par Fulbert* (1819, aujourd'hui au Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska), *La Fuite en Égypte* (1824, acquis pour l'église de la Sainte-Trinité). Il obtient deux médailles, en 1812 et en 1817. En 1820, il regagne sa région natale et devient professeur à l'École de dessin de

Nîmes, nouvellement créée. Sa collection de tableaux sera achetée après son décès par la ville de Nîmes pour enrichir les fonds du musée des Beaux-Arts, créé en 1823 et alors installé dans la Maison Carrée.

Peintre aujourd'hui peu connu, Jean Vignaud est cependant l'auteur du fameux *Portrait de Liszt* à l'âge de quinze ans, peint à l'occasion du premier concert donné à Nîmes en 1826 par le jeune prodige. La société nîmoise se rassemblait alors autour de quelques personnalités éminentes. La musicienne et actrice Julie Candeille, amie et muse de Girodet, avait par exemple fait obtenir à son mari Henri Périé de Sénovert le poste de conservateur du musée de Nîmes et y vécut jusqu'en 1832. La pianiste Amélie Silny passa également quelque temps dans cette ville après son mariage avec Adolphe Crémieux alors encore en poste au barreau de Nîmes, mais bientôt appelé à occuper plusieurs postes ministériels de la deuxième République à la troisième République.

C'est probablement par ce cercle d'amateurs de musique, auquel appartenait Jean Vignaud, que fut organisé le concert de Liszt en 1826, qui devait revenir à deux reprises dans la Rome française, en 1832 et 1844.

Les quelques œuvres de Vignaud que nous connaissons révèlent un portraitiste qui, malgré quelques maladresses anatomiques et quelques raideurs dans le traitement des costumes, est capable d'une grande finesse dans les expressions et le jeu des regards. C'est le cas de ce *Portrait de deux sœurs*, sujet des années 1800-1815 par excellence, qui permet de réunir deux beautés, deux tempéraments, tout en glorifiant les sentiments et les liens familiaux si chers à la bourgeoisie du début du XIX<sup>e</sup> siècle après les tourments révolutionnaires.







# EUGÈNE DELACROIX

Saint-Maurice 1798 – Paris 1863

## *Étude d'un Marocain, debout, de profil*

Pierre noire, rehaussée de sanguine, aquarelle bleue et rouge

Deux études de têtes auxiliaires, l'une à la pierre noire et l'autre à la sanguine

332 x 215 mm (13 1/8 x 8 in.)

### PROVENANCE

Atelier de l'artiste, Paris, son cachet (Lugt 838a) ; vente Delacroix, Hôtel Drouot, Paris, 22-27 février 1864, possiblement dans le lot 571 ou 572 ; Adrien Dauzats, sa vente, Paris, 1-4 février 1869, lot 387 ; M. et Mme Edward M.M. Warburg, New York ; collection privée.

### EXPOSITIONS

New York, Wildenstein Gallery, 1944, catalogue d'exposition, Georges de Batz, *Eugène Delacroix*, n° 65 ; Paris, musée du Louvre, *Centenaire de la mort d'Eugène Delacroix*, 1963, cat. 171, p. 124, illustré.

### BIBLIOGRAPHIE

Alfred Robault, *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix*, Paris, Charavay frères, 1885, p. 420 (possiblement sous les nos 1629 ou 1632) ; Alice Mongan, *One Hundred Master Drawings*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1949, p. 150-151, illustré ; *Bulletin of the California Palace of Legion of Honor*, VIII, August 1950, n° 5, illustré ; *Delacroix, Le Voyage au Maroc*, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, 1994-1995, n° 1.

Si l'ailleurs préoccupe fortement les artistes romantiques au début du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est la prise d'Alger en juillet 1830 qui va focaliser leur attention sur le nord de l'Afrique. Au début de juillet 1832, Louis-Philippe envoie une mission diplomatique auprès du souverain marocain Moulay Abd er-Rahman pour s'assurer de la neutralité du Maroc quant à la question frontalière et garantir celle de la France. Le comte de Mornay, en charge de la délégation, insiste pour être accompagné d'un artiste et propose Eugène Isabey, qui refuse. Le choix se porte finalement sur Eugène Delacroix, qui arrive donc à Tanger à bord de *La Perle* le 24 janvier 1832. En plus de sa correspondance et de son journal, les carnets de voyage remplis par l'artiste d'annotations et de dessins, et dont quatre sur sept subsistent aujourd'hui, sont une

précieuse source de renseignement sur ce voyage qui vient concrétiser un rêve commencé avec Lord Byron et le philhellénisme, avec Sardanapale et Scio, ainsi qu'avec Jules Robert Auguste, dont les souvenirs de voyages et les pastels chatoyants avaient enflammé l'imagination de Delacroix, comme de beaucoup d'autres artistes.

Le modèle de ce dessin apparaît dans plusieurs autres œuvres. On le retrouve assis (fig. 1) dans une feuille datée du 16 février, conservée au Nationalmuseum



**Fig. 1** E. Delacroix, *Étude d'un Marocain assis*, Stockholm, National Museum, (MNH 71/1915).







de Stockholm<sup>1</sup> et debout, vu de face, la main sur la hanche également, dans une feuille de la collection Jean Bonna. Enfin, le Louvre détient deux petites études de son visage (RF 9587 et 9588), très proches par leur graphie sommaire de celles qui sont esquissées sur le côté droit de cette feuille.

Maurice Arama, commissaire de l'exposition *Delacroix* de 1994-1995 et auteur de *Delacroix, un voyage initiatique : Maroc, Andalousie, Algérie*<sup>2</sup>, a proposé de reconnaître dans ce modèle un certain Caddour, à la solde des Français et mentionné dans le journal de l'artiste en avril 1832. Il pense également pouvoir l'identifier dans un autre dessin du Louvre daté du 17 janvier (RF 3718)<sup>3</sup> représentant un homme assis sur le sol et coiffé d'une sorte de burnous.

Si l'identification demeure incertaine en l'absence de toute inscription de l'artiste, il paraît très probable que Delacroix l'ait rencontré lors des premiers mois de son voyage. Par sa pose, son attitude désinvolte, par la force de sa présence, le modèle rappelle tout à fait ces Caton et ces Brutus des rues, raccommodeurs de savates ou

d'empeignes, « auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde [...] Tout cela en blanc comme les sénateurs de Rome et les Panathénées d'Athènes ». Delacroix, qui n'est pas allé en Italie, mais qui « a bien ri des Grecs de David », révèle à Pierret : « Je les connais à présent ; les marbres sont la vérité même mais il faut savoir les lire, et nos pauvres modernes n'y ont vu que des hiéroglyphes<sup>4</sup>. » Le simple habit blanc qui recouvre la minceur élégante du modèle et ses savates enfilées sans effort rappellent « le costume très uniforme et très simple, [qui] par la diverse manière de l'ajuster, prend un caractère de beauté et de noblesse qui confond<sup>5</sup> » décrit par l'artiste ou encore le groom « sublime avec son tas de draperie, l'air d'une vieille femme et pourtant quelque chose de martial » mentionné dans son journal le 29 janvier. À regarder ce modèle à la fois nonchalant et supérieur, il est aisé de comprendre l'hypnotique fascination exercée par l'Orient sur l'artiste pour lequel, paraphrasant Pierre Corneille dans *Sertorius*, « Rome n'est plus dans Rome<sup>6</sup> ».







# HENRI LEHMANN

Kiel, Allemagne 1814 – Paris 1882

## *Étude de tête de jeune homme*

Pierre noire, fusain, rehauts de blanc sur papier chamois  
193 x 140 mm (7 <sup>9</sup>/<sub>16</sub> x 5 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.)

Cette belle étude de tête de jeune homme est préparatoire au personnage de l'ange de l'Inspiration dans le pendentif de *L'Étude et l'Inspiration* du décor de l'hôtel de ville de Paris. Commandé le 8 janvier 1852, ce décor qui concernait la voûte de la galerie des fêtes devait être terminé pour le 10 décembre, date prévue pour l'inauguration. Il ne fallut à Lehmann qu'une dizaine de jours pour imaginer la composition qui allait couvrir les 148 m<sup>2</sup> se répartissant entre les pénétrations de la voûte et les pendentifs : un décor de cinquante-six compositions symbolisant la lutte de l'homme contre les éléments ou, pour reprendre la belle formule du critique Auguste Baluffe, « l'histoire symbolique et merveilleuse de la civilisation<sup>1</sup> ». L'œuvre fut réalisée en moins de dix mois, à raison de « trois jours pour chaque grand pendentif contenant au moins cinq ou six figures de six pieds ; un jour pour chaque sujet des pénétrations ; une figure de six pieds, tantôt nue, tantôt drapée, exécutée [...] chaque jour pendant 6 mois », selon la moyenne établie par Lehmann lui-même, dans une lettre du 26 mars 1853 adressée au comte de Nieuwerkerke. Les rapports entre Lehmann et l'administration commanditaire furent des plus mauvais, l'artiste allant de déception en déception quant aux conditions financières et aux mauvais traitements qui lui furent réservés, ainsi qu'à ses collaborateurs et assistants, alors même qu'il estimait avoir joué dans cette œuvre « santé, repos, famille, intérêt et honneur ».

Ce décor, considéré par ses contemporains comme un véritable tour de force, a été détruit pendant l'incendie de 1871. On en conserve le souvenir grâce aux cinquante-cinq cartons préparatoires et aux vingt-huit esquisses peintes conservés au Musée Carnavalet. Le nombre de dessins préparatoires connus aujourd'hui et dispersés entre plusieurs collections est important, mais ne représente certainement qu'une très petite partie

du travail de l'artiste. Le Musée Carnavalet conserve également des photographies et des relevés préparatoires aux gravures.

Dessinateur prolifique, Lehmann fut à Rome l'élève d'Ingres et, pendant un temps seulement, amicalement lié à Chassériau. Sa manière graphique est nourrie de ces deux influences, mais également de celle des artistes allemands, particulièrement des nazaréens, ainsi que de ses expériences romaines. Portraitiste affirmé et recherché, il excelle dans la représentation de la figure humaine même s'il cède parfois à la tentation de stéréotyper ses personnages. Ainsi l'expression de notre jeune modèle, si spontanée, si naturelle dans le dessin, se durcit légèrement dans le carton préparatoire au décor, lui donnant l'air plus âgé. Peut-être cette adaptation répond-elle au besoin de clarté du décor qui, pour être vu de loin et de haut, doit être plus simple dans son dessin.

Cette étude de jeune garçon est préparatoire au personnage ailé, assis sur le bord gauche de la composition peinte, qui regarde le ciel et semble y apercevoir quelque chose. Il tend le bras pour toucher la figure allégorique féminine placée au centre de la composition. L'idée que Lehmann veut transmettre est que la source de l'Inspiration est extérieure à l'homme ; le personnage ailé, ange ou génie, représentant ce en quoi l'Inspiration tient du don, de la grâce. Par contraste, l'Étude est quant à elle personnifiée par un homme qui lit, la main sur le bas du visage, dans une attitude de réflexion, d'intériorité et de volonté propre. À l'arrière-plan, une figure voilée réfléchit la main sur le menton, un flambeau à la main. La poésie de cette composition allégorique rappelle les belles facultés d'invention de Lehmann, ainsi que son attirance pour une certaine spiritualité, une profondeur d'âme et d'esprit que confirme son amitié pour les artistes nazaréens, à Rome, puis Paul Janmot, en France.





Taille réelle | Actual size







# NOTES

## PAUWELS FRANCK, DIT PAOLO FIAMMINGO

- 1 Stefania Mason Rinaldi, « Appunti per Paolo Fiammingo », *Arte Veneta*, XXI, 1965, p. 95-107.
- 2 Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte...* (Venise 1646-1648), sous la direction de D. von Hadeln, II, Berlin, G. Grote, 1914-1924, p. 81-83.
- 3 Christie's New York, 17 octobre 2006, lot 9.
- 4 Christie's Londres, 3 décembre 2008, lot 130.

## ESTEBAN MARCH

- 1 Antonio Palomino Velasco, *Las vidas de los pintores y estatuarios éminentes espanoles*, Madrid, Londres, 1744, p. 75.
- 2 Vente Ansorena, 18/12/2007, (103 x 82 cm), comme de Juseppe de Ribera, invendu ; Dorotheum, Vienne, 06/10/1999, (115 x 97 cm), comme de Ribera, version où les feuilles de vignes autour de la taille du saint sont particulièrement présentes ; une troisième version est au monastère Saint-Laurent-de-l'Escorial, comme copie d'après Ribera.
- 3 Perez Sanchez, *Ribera y Espana*, Naples, musée de Capodimonte, Madrid, musée du Prado, New York, Metropolitan Museum, 1992, p. 101. [éditeur ?]
- 4 « El Prado disperso », *Boletín del museo del Prado*, XVII, n° 35, 1999, p. 157, n° 882.

## CORNELIS BISSCHOP

- 1 Clothilde Brière-Misme, « Un petit maître hollandais Cornelis Bisschop (1630-1674) », *Oud-Holland*, 1950 : « I L'artiste et sa famille », p. 24-40 ; « II Portraits », p. 104-116 ; « III Tableaux d'histoire », p. 13-151 ; « IV Tableaux de genre », p. 178-192 ; « V Tableaux de genre. Conclusion », p. 227-240.
- 2 « Cornelis Bisschop in Dordrecht : between Ferdinand Bol and Nicolaes Maes », dans le catalogue de l'exposition *Ferdinand Bol and Govert Flinck, New Research*, dirigé par Stephanie S. Dickey, Zwolle, WBooks, 2017, p. 205-217.

## JEAN-BAPTISTE OUDRY

- 1 Dezallier d'Argenville, dans Michel Faré, *La Nature Morte*, tome II, p. 116.
- 2 Jean-Baptiste Oudry, *Réflexions sur la manière d'étudier les couleurs en comparant les objets les uns avec les autres*, séance lue à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 7 juin 1749 dans E. Piot, *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire III*, 1844, p. 33-52.
- 3 Abbé Gougenot, « Vie de Monsieur Oudry », lue à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 10 janvier 1761 et publiée par L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, P. Mantz et A. de Montaiglon dans *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 2 volumes, Paris, J. B. Dumoulin, 1854, tome II, p. 374.
- 4 Cette formule est extraite du *Discours prononcé dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture prononcé M. Coypel (...)* publié en 1721 chez Jacques Collombat. Son efficacité fut telle qu'elle fut reprise dès 1759 par Lacombe dans son *Dictionnaire portatif des Beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique [...]* publié à Paris, chez Jean Th. Hérisant et les Frères Estienne, dans l'article « Pittoresque » (p. 483).
- 5 Catalogue de l'exposition *J.-B. Oudry 1686-1755*, Paris, Rmn, 1982, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1<sup>er</sup> octobre 1982 – 3 janvier 1983, p. 76.

## GIOVANNI DOMENICO FERRETTI

- 1 *Histoire naturelle de Pline traduite en François avec le texte latin*, Paris, chez la veuve Desaint, 1778, tome onzième, Liv. XXXV, p. 243.
- 2 Samuel Van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, Droz, Genève, 2006, traduction, commentaire et index par Jan Blanc, p. 310.
- 3 Francisco de Hollanda, *Quatre dialogues sur la peinture*, Dialogue deuxième, Paris, Honoré Champion, 1911, traduit par Léon Rouanet, p. 57 : « Raphaël et Jules Romain l'ont galamment décorée de peintures et de sculptures, et on y voit le géant endormi dont des satyres mesurent les pieds avec leurs houlettes. »
- 4 La correspondance entre ces deux sujets est discutée par Gotthold Ephraim Lessing (1729-1782) dans ses *Frammenti della seconda parte del Laocoonte*, édition de Milan, 1841, p. 46-49.

## GABRIEL ANDRÉ DE BONNEVAL

- 1 Abbé d'Ormancey, *Illustrations de la noblesse européenne*, vol. 2, p. 117.
- 2 Olivier Paradis, « Desaix, le collégien d'Effiat », *Annales historiques de la Révolution française* [en ligne], 324 | avril-juin 2001, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 13 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/346> ; DOI : 10.4000/ahrf.346.

## JEAN-JACQUES MONANTEUIL

- 1 Jean-Pierre Bouvier, Aude Pessey-Lux & Michèle Nitikine, catalogue de l'exposition *Jean-Jacques Monanteuil*, 1997, Alençon, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, 1997-1998, Le Mans, musée de Tessé.



- 2 Léon de La Sicotière, *Monanteuil, dessinateur et peintre*, Le Blanc-Hardel, Caen, 1865, 34 p. in-8°.
- 3 Charles de Bar, *L'Union de la Sarthe*, 14 juin et 19 juillet 1860 ; Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX<sup>e</sup> siècle*, 1831, p. 495.
- 4 Léon de La Sicotière rapporte par exemple une légende d'atelier, qui lui aurait été confirmée par l'artiste lui-même, selon laquelle la version d'*Atala au tombeau* du Louvre aurait en réalité été peinte par Monanteuil sous les yeux de son maître qui l'aurait retouchée et signée, l'original ayant reçu une autre destination (p. 8). Or l'on sait, grâce à la correspondance entre le comte de Pradel et le comte de Forbin, que l'œuvre fut achetée en 1819 auprès d'un M. Guérin, qui l'aurait commandée en 1808 selon Charles Blanc.
- 5 Cette information fut donnée en premier lieu par Charles de Bar, 19 juillet 1860.
- 6 Léon de La Sicotière, *op. cit.*, p. 19.
- 7 Voir l'article de Côme Fabre, « Un Égyptien à Paris », *Grande Galerie - Le Journal du Louvre*, décembre 2017/janv.-fév. 2018, n° 42, p. 20. Il faut cependant noter que Dubufe a lui-même traduit ce portrait en lithographie sous le titre de *Jeune Grec*, ce qui montre l'importance de la vogue philhellène.

## ALFRED DE DREUX

- 1 New York, Metropolitan Museum, the Alfred N. Panner Endowment Fund, 1941 ; collection parisienne ; ancienne collection Duc de Trévisé.
- 2 Marie-Christine Renauld, *L'Univers d'Alfred De Dreux*, Arles, Actes Sud, 2008, n° 139.
- 3 Renauld, *op. cit.*, n° 209.
- 4 Renauld, *op. cit.*, n° 214.

## GUSTAVE MOREAU

- 1 Paul Bittler et Pierre-Louis Mathieu, *Musée Gustave Moreau, Catalogue des dessins de Gustave Moreau*, Paris, Rmn, 1983, cat. 410, 418, 419 et 1894.
- 2 Pierre-Louis Mathieu, Geneviève Lacambre, Marie-Cécile Forest, *Le Musée Gustave Moreau*, Paris, Rmn, 2005, p. 82, cat. 209 (vers 1870).

## ERNEST BOICEAU

- 1 *L'Art vivant*, 1927.
- 2 Marie Bonaparte, « Time and the Unconscious », *International Journal of Psycho-Analysis*, 21, 4, 1940, cité par Rosemary Gordon dans « La pulsion de mort et ses rapports avec le soi », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2003/2.

## CERCLE DE BERNARD VAN ORLEY

- 1 Antoine Louis Galesloot, *Recherches historiques sur la maison de chasse des ducs de Brabant et de l'ancienne cour de Bruxelles ; précédées d'un Aperçu sur l'ancien droit de chasse en Brabant*, Kiessling, Schnée, Bruxelles, 1854, p. 138-139.
- 2 Henri de Ferrières, *Le Roy modus des deduitz de la chace, venerie et fauconnerie*, 1380, Paris, Guillaume le Noir, rue saint Jaques, édition de 1560, i.j.
- 3 *La Vènerie de Jacques du Fouilloux*, Paris, Poitiers, 1561, édition de Paris, chez la Veuve Abel L'Angelier, 1614, p. 56.
- 4 *Idem*, p. 35.
- 5 *Idem*, p. 61.
- 6 Henri de Ferrières, *op. cit.*, p. 32.
- 7 *Recherches historiques sur la Maison de chasse de l'ancienne cour de Bruxelles*, A F Galesloot, Bruxelles, Leipzig, 1854.
- 8 Fouilloux, *op. cit.*, p. 130.
- 9 Sophie Schneebalg-Perelman, *Les Chasses de Maximilien*, Éditions de Chabassol, 1982.
- 10 Arnout Balis, Krista de Jonge, Guy Delmarcel, Amaury Lefébure, *Les Chasses de Maximilien*, musée du Louvre, département des Objets d'art, Rmn, 1993.
- 11 Olivia Savatier, dans *Un Allemand à la cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dyck, la collection nordique d'Everhard Jabach*, sous la direction de Blaise Ducos, Paris, musée du Louvre, 2013, p. 100, n° 18, illustré.
- 12 *Grand Design : Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New York, Metropolitan Museum, catalogue d'exposition, sous la direction d'Elizabeth A. H. Cleland, avec Maryan Wynn Ainsworth, Stijn Alsteens, Nadine M. Orenstein, p. 58.
- 13 Albertina, Inv. 13188 (30,1 x 56 cm) et 13189 (30,9 x 57 cm).

## FRANCESCO DE' ROSSI, DIT SALVIATI

- 1 « plus que médiocrement instruit dans les belles-lettres » ; Giovanni Battista Armenini, *De Veri precetti della Pittura*, Ravenne, Francesco Tebaldini, 1587, livre 3, p. 16.
- 2 *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, catalogue d'exposition sous la direction de Catherine Monbeig Goguel, Milan, Electa, 1998, p. 250, n° 96, illustré, et p. 142-143, n° 34, illustré.
- 3 *Idem*, p. 186, n° 60, illustré et p. 200-201, n°s 69 et 70, illustrés.

## CARLETTO CALIARI

- 1 « Carlo, se consacrant à l'étude dès son enfance, dessina beaucoup d'après son père et d'après Bassano [...] se retrouvant dans un village des environs de Trévisé, il s'amusa à dessiner les bergers, les moutons, les petites herbes, les fleurs, les outils ruraux ; bon nombre de ces dessins, conservés par le sieur Caliari neveu, démontrent la beauté du talent de ce jeune artiste » dans Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, seconde édition, Padoue, 1837, p. 82-85.



- 2 « ... ajoutèrent gloire et honneur à leur famille » dans Ridolfi, *op. cit.*
- 3 « ... adultes, ornés de vertu et très bien éduqués » dans Ridolfi, *op. cit.*
- 4 William Roger Rearick, *Il disegno veneziano del cinquecento*, Milan, Electa, 2001, p. 180.

## GUIDO RENI

- 1 « plutôt détériorée », Cesare Garboli, Edi Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni*, Milan, Rizzoli, 1971, n° 108, illustré.
- 2 GS Scipioni, « La chiesa di S. Pietro in Valle a Fano », *Rassegna Bibliografica dell'Arte italiana*, I, 11-12, 1898, p. 229-237 ; Sir Denis Mahon « Some suggestions for Reni's chronology », *The Burlington Magazine*, 99, 1957, p. 241 ; Rodolfo Battistini, « L'Annunciazione di Guido Reni e le lettere ritrovate », *Guido Reni. La Consegna delle chiavi. Un Capolavoro ritorna*, catalogue d'exposition, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio et Pinacoteca San Domenico, 2013, p. 60-67.
- 3 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice : vite de' pittori bolognesi*, 1678, ed. 1841, II, p. 382 ; Francesco Scannelli da Forlì, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, Peril Neri., 1657, p. 352. Luigi Scaramuccia quant à lui confesse qu'il lui « donnerait presque le nom de divin » et rappelle à son tour l'admiration de Cantarini dans son ouvrage *Le Finezze de pennelli italiani*, Pavie, Giovanni Andrea Magri, 1674, p. 185.
- 4 Malvasia rapporte en effet ces propos de Simone Cantarini, qui produisit lui aussi un tableau pour San Pietro in Valle dans *Felsina Pittrice, op.cit.*, II, p. 382.
- 5 D. Stephen Pepper, *La Pinacoteca Civica di Fano. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Fano*, Milan, 1993, p. 265, n° 484.
- 6 Andrea Emiliani, Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini, Raffaella Morselli, *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogue d'exposition, Venise, Marsilio, 1997, p. 29-32.
- 7 La vente Nourri du 24 février 1785, par exemple, contient dans le lot 530 « deux têtes d'anges, l'une au crayon noir rehaussé de blanc, l'autre au pastel », dans le lot 531 « deux de Vieillard au pastel » et dans le lot 534 « une tête de Christ dessinée au trois crayons mêlés de pastel ».

## ANTOON SALLAERT

- 1 R. d'Anethan : « Les Salaert dits de Doncker », *Brabantica* 9 (1968), cité sur Wikipedia.
- 2 Adolphe Siret, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours [...]*, Paris, Lacroix et Cie, 1874, p. 825.
- 3 Jacques Foucart, « Alexandre et Diogène, une grisaille d'Anthoni Sallarts », *Bulletin des amis du Musée de Rennes*, 4, 1980, p. 8-16.
- 4 Alex. Pinchart, « La corporation des peintres de Bruxelles », *Messenger des sciences historiques, ou Archive des arts et de la bibliographie de Belgique*, vol. 1877, p. 289-331.
- 5 Todd D. Weyman, « Two Early Monotypes by Sallaert », *Print Quarterly*, vol. 12, n° 2 (juin 1995), p. 164-169.

## GRÉGOIRE HURET

- 1 Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1853-1854, tome deuxième, p. 390-391.

## ALBERT FLAMEN

- 1 Paris, musée du Louvre, Inv. 19966 ; voir Stijn Alsteens & Hans Buijs, *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fondation Custodia, 2008, p. 193.
- 2 Pour les données biographiques de l'artiste, voir Stephanie Levert, « Étrangers, mais habitués en cette ville de Paris » : Les artistes néerlandais (1550-1700) à Paris : une *prosopographie*, thèse de doctorat, Utrecht, 2017, vol. II, *Dossier prosopographique, s.v.* Aucune source ne confirme que Flamen soit originaire de Bruges, ainsi qu'il est répété dans la littérature ancienne sur l'artiste. Peut-être doit-on encore avancer sa date de naissance : un document transcrit dans le fichier Laborde mentionne un fils Jean Flamen en tant que parrain à sa baptême en 1644. En 1664, Flamen publia encore deux séries d'eaux-fortes à Paris ; un dessin daté 1674 semble être le dernier témoignage de son activité (Hambourg, Kunsthalle, Inv. 21936 ; Annemarie Stefes, *Niederländische Zeichnungen 1450-1850, Katalog*, Cologne, Weimar & Vienne, 2011, vol. I, no. 327, ill. vol. III, p. 119). Il est peu probable qu'il s'agisse du même Albert Flamen « peintre et dessinateur ordinaire de Monsieur, frère du roi » mentionné en 1692.
- 3 Pour l'œuvre gravé, voir Otto Naumann (éd.), *The illustrated Bartsch*, vol. VI, *Netherlandish artists*, New York 1980 ; Catherine Levesque, *The illustrated Bartsch*, vol. VI, (*Commentary*), *Netherlandish artists*, New York, Abaris Book, 1986. Selon le dernier décompte, il s'élève à 627 pièces ; voir Elenor Ling, « Vansittart's print collection and two unrecorded etchings by Albert Flamen », *Print quarterly*, vol. XXIX, 2012, p. 168-172.
- 4 Entre autres Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 79 B 32 et 79 C 1 (tous les deux provenant de la collection Destailleur) ; Bruxelles, Bibliothèque Royale, Inv. DES RES F° - Flamen (A.) – S.V. 73131-73176 ; Londres, British Museum, Inv. 1836,0811.242-1836,0811.308 ; Paris, Fondation Custodia, Inv. 2005-T.4 ; Vienne, Albertina, cinq albums, Inv. 9593-9613, 9614-9664, 9665-9715, 9716-9760, 7585-7588/9761-9793 ; vente Haarlem, Bubb Kuyper, 28 mai 2004, no. 2556 ; vente Londres, Sotheby, 9 juillet 1973, no. 66.
- 5 Paris, Musée Carnavalet, Inv. D-8365 à D-8373 ; voir Bernard de Montgolfier, « Quinze vues de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin du Musée Carnavalet*, vol. X, no. 2 (novembre 1957), p. 4-12, et Alsteens & Buijs 2008, p. 193. Pour les feuilles conservées à la Bibliothèque nationale (celles-ci provenant de la collection Destailleur), voir *ibidem*, p. 58, note 62, et p. 210, note 10. D'après Mongolfier, qui étudia seulement le premier des deux ensembles, certaines de ces vues représentent un état de lieu de 1657, d'autres en revanche une situation beaucoup plus tardive, vers 1670. L'un des recueils conservés à Berlin (voir note 4), Inv. 79 C 1, contient également plusieurs vues de Paris et ses environs.



- 6 Naumann 1980 et Levesque 1986, nos. 93 à 104. Pour cette série et les lieux qu'elle représente, voir l'article très documenté de Bernard Gineste, « Albert Flamen, Longuetoise et ses environs, gravures et dessins, vers 1664 » (2010), sur le site web « Le corpus étampois ».
- 7 Voir Maxime Legrand, *Étampes pittoresque. Guide du promeneur dans la ville et l'arrondissement. L'arrondissement, première partie*, Étampes, Humbert Droz, 1902, p. 214-220, ainsi que la base Mérimée, s.v. Chalo-Saint-Mars, Manoir de Longuetoise, référence Mérimée IA001264367.
- 8 L'église Saint-Médard de Chalo, en grande partie reconstruite au xv<sup>e</sup> siècle, apparaît encore aujourd'hui exactement comme Flamen l'a représentée. La chapelle du prieuré de Saint-Hilaire, du xii<sup>e</sup> siècle, sur le versant nord de la vallée de la Louette, est aujourd'hui en ruine ; la nef a perdu sa toiture ainsi que la flèche que l'on voit sur le dessin et la gravure. Voir Legrand, 1902, p. 32-37, et la base Mérimée s.v. Saint-Hilaire, Prieuré, référence Mérimée IA00126463.
- 9 Appartenant à une grande famille de robe, grand bibliophile, Antoine de Sève en avait sans doute hérité de son oncle Benjamin de Sève, également conseiller du roi, qui en était devenu propriétaire par décret en 1603. En 1661, un an avant la mort d'Antoine de Sève, Longuetoise passe aux mains de deux de ses neveux, Guillaume Tronson et Guillaume de Sève (1638-1696).
- 10 Flamen habitait rue du Fossoyeur (l'actuelle rue Servandoni), de Sève la rue neuve Saint-Lambert (aujourd'hui rue de Condé). Dans sa série de cinq épitaphes parisiennes de 1664 Flamen a représenté le monument que l'abbé avait fait ériger, ensemble avec ses frères, dans l'église Saint-Sulpice en honneur de son père, Guillaume de Sève (mort en 1645) ; Naumann, 1980, et Levesque, 1986, no. 120. La série *Paisages dessinés après le naturel aux environs de Paris* comprend une vue (no. 7) de la résidence que l'abbé possédait jusqu'en 1655 à Issy (Levesque, 1986, no. 546).
- 11 Il est dédicataire des trois séries de *Poissons de mer* (Naumann, 1980, et Levesque, 1986, nos. 1-36) et des *Paisages dessinés après le naturel* citée dans la note précédente. Sa propriété du Perray près de Corbeil est le sujet de l'une des eaux-fortes de cette série (Levesque, 1986, no. 549), ainsi que de deux autres qui font partie d'une série de six (?) vues aux environs de Paris sans page de titre (Naumann, 1980, et Levesque, 1986, nos. 108 et 109) ; de la seconde il existe une autre version avec une chasse au sanglier au premier plan (Levesque, 1986, no. 581). Flamen a aussi gravé à plusieurs reprises son blason (Levesque, 1986, nos. 588, 596, 613). Pour les familles de Sève et Tronson, voir l'introduction de Orest & Patricia M. Ranum (éd.), *Mémoires de Guillaume Tronson sur les troubles de Paris au commencement de l'année 1649*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; pour leurs relations avec Flamen, voir Gineste, 2010 (voir note 6).
- 12 Deux de ces fac-similés ont été collés en face des pages correspondantes de notre album. Un recueil de la Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Inv. Cc 63 (A)-4, contient des reproductions de vingt et un des dessins. L'affirmation de Legrand (1902, p. 219 et note 1) selon laquelle la série, tirée à quatre exemplaires, aurait été publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* « vers 1880 » semble erronée.

### SEBASTIANO CONCA

- 1 « On peut voir ses œuvres dans les galeries privées et les palais de nombreux seigneurs à Rome et beaucoup sont parties à l'étranger, massivement dans les pays étrangers du Nord et particulièrement en Angleterre. »

### CHARLES ANTOINE COYPEL

- 1 Paul Ratouis de Limay, *Le Pastel en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Baudinière, 1946, p. 25.
- 2 Thierry Lefrançois, *Charles Coypel, 1694-1752*, Paris, Arthéna, 1994, p. 220, p. 84.
- 3 Christie's Paris, 10 avril 2008, lot 74, *Une femme en manteau noir avec un manchon : l'Hiver et Une femme avec une robe bleue et des fleurs dans les bras : le Printemps*, pastel sur papier, signés, 15,4 x 12 cm.
- 4 Christie's Londres, 8 juillet 2008, lot 96 ; Christie's Paris, 19 mars 2010, lot 125, 54,8 x 46,5 cm : un pastel représentant deux enfants avançant le bras par-dessus une balustrade pour attraper des raisins sur un plateau, signé et daté 1750.
- 5 Nous voulons remercier Stephan Perreau de nous avoir fourni nombre d'informations qui nous ont aidé à l'élaboration de cette notice, à propos de l'œuvre comme de la collection La Rivière.

### FRANÇOIS BOUCHER

- 1 Françoise Joulie, Catalogue d'exposition, *François Boucher, Fragments d'une vision du monde*, Gl Holtegaard, Copenhague, 2013, p. 90 et p.96.

### BARBARA REGINA DIETZSCH

- 1 Georges Cuvier, *Histoire des sciences naturelles depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris, chez Fortin, Masson et Cie, 1841, tome II, p. 207.
- 2 Heidrun Ludwig dans Delia Gaze, *Dictionary of Women Artists*, Londres, Chicago, Fitzroy Deaborn, 1997, vol. 1, p. 459.

### FRANCISCO VIEIRA DE MATOS, DIT VIEIRA LUSITANO

- 1 Sur cet artiste pluridisciplinaire, nous renvoyons aux études de Luísa Arruda, *Vieira Lusitano. 1699-1783. O desenho*, catalogue d'exposition sous la direction de Luísa Arruda, Antonio Coelho Dias, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000 ; Nicholas Turner, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, Lisbonne, Centro Cultural de Belem, 2000 ; Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, « Ancora su Francisco Vieira, portoghese "romanizzato" », *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, sous la direction de Miles L. Chappell, Mario di Giampaolo, Serena Padovani, Florence, 2004, p. 352-356 ; Nicholas Turner, « New light on Vieira Lusitano as a draftsman », in *Master Drawings*, vol. 45, n° 3, New York, 2007, p. 367-386.
- 2 Angela Cipriani et Enrico Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Rome, Casa editrice Quasar, 1989, vol. II, p. 161-168.
- 3 Luísa Arruda, *Vieira Lusitano. 1699-1783. O desenho*, p. 160-162 ; Bibliothèque nationale d'Espagne, Inv. n. 7106.



- 4 Inv. 669. Nicholas Turner, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, Lisbonne, Centro Cultural de Belem, 2000, notice n. 112.
- 5 Gravure, 268 x 171 mm, British Museum, Inv. n° 1869,0410.897.

### PIERRE CHASSELAT

- 1 Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 61.
- 2 Dont l'une d'entre elles ressemble singulièrement à la nôtre, tant physiquement que par ses habits.
- 3 Un autre dessin à la sanguine d'une jeune femme en train de lire était à la galerie Aaron.
- 4 Diderot, *Éloge de Richardson*, 1761.

### JEAN VIGNAUD

- 1 Le portrait est décrit et localisé chez la duchesse de Massa par J. Arvengas dans son article « Le Comte Dubois, premier Préfet de Police (1758-1847) », *Revue du Nord*, année 1957, volume 39, n° 154, p. 141-142. Deux copies étaient chez la comtesse de Gastines et la comtesse de Boigne.
- 2 *Dictionnaire des artistes de l'école française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1831, chez Madame Vergne, p. 691.

### EUGÈNE DELACROIX

- 1 *Delacroix, Le Voyage au Maroc*, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, 1994-1995, cat. 1, illustré.
- 2 Paris, Editions Non-Lieu, 2006.
- 3 Catalogue Jean-Luc Baroni, *Master Drawings*, Florence, 2011 ; catalogue d'exposition, Paris, Salon du dessin, 30 mars-4 avril 2011, n° 15, illustré.
- 4 Lettre à Jean-Baptiste Pierret du 29 février 1832, Maurice Sérullaz, *Delacroix*, Paris, Fayard, 1989, p. 156.
- 5 Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, édition de Laure Beaumont-Maillet, Barthélémy Jobert et Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999.
- 6 Lettre à Auguste Jal du 4 juin 1832, Eugène Delacroix, *Correspondance générale*, tome 1, Paris, Plon, 1936, p. 327-328 et 330.

### HENRI LEHMANN

- 1 Auguste Baluffe, « Henri Lhemann 1814-1882 », *L'Artiste*, 1882, t. 115, p. 566-580.







PAINTINGS

DRAWINGS



## PAUWELS FRANCK, CALLED PAOLO FIAMMINGO

Antwerp ca. 1540 – Venice 1596

### *Fishing and Duck Hunting Scene*

Oil on canvas

87,5 x 114 cm (34 1/2 x 44 7/8 in.)



Although listed in the Antwerp Guild of Painters in 1561, Pauwels Franck, called Paolo Fiammingo, was in Venice in 1573, which is confirmed by the date on a print by Gaspare Oselli after a *Penitent Magdalen* by “Paulus francisci Antwerpis”. According to Stefania Mason Rinaldi, the artist seems to have previously gone to Florence, where he may have worked in the circle of Jan van der Straet, called Giovanni Stradano<sup>1</sup>. The painter and biographer of Venetian artists Carlo Ridolfi wrote that among all the artists aspiring to join Tintoretto’s atelier, the master chose only those candidates who could be of real use to him. “Among those were Paolo Fiamingo (sic.) and Martin de Vos, who were of use for landscape backgrounds in his works”<sup>2</sup>. Thus, around 1578, Paolo Fiammingo began to collaborate with Tintoretto probably for the execution of the landscape background for *St. Roch in the Desert* (Church of San Rocco). In the 1580s, the important banker from Munich Hans Fugger commissioned him with an entire cycle for his castle at Kirchheim in Bavaria. Fiammingo’s Florentine experience and his knowledge of the *Studiolo* of Francesco I proved essential for the execution of these works. It is probably around 1582 that he received his first commission for the oratory of the San Nicolò della Lattuga o dei Frari, which included the *Pietà with St. Andrew and St. Nicholas* (today in the Galleria dell’Accademia, Venice), four organ panels representing *Adam, Eve, Cain and Abel* (on deposit at the Venice Prefettura) and a *Predication of St. John the Baptist* (had been long considered lost and found in the deposit of the Pinacoteca di Brera). This prestigious commission established his reputation. For the city of Venice, he painted such works as *Pope Alexander III Blesses Doge Sebastiano Ziani* in the Great Council Hall of the Doges’ Palace. For the Munich bankers, he painted a *Triumph of the Elements* and the *Allegories of the Planets* and the four *Allegories of Loves*.

If Paolo Fiammingo’s contemporaries remarked his particular talent for landscape, it was due to his skilful combination of

the Flemish concept of perspective with the bucolical and pastoral atmosphere of Venetian painting. “But above all other thing Paolo excelled in painting landscapes; which he painted in a such a graceful manner and with such naturalism that no Flemish painter had ever mastered,” passed his obviously partial judgement Ridolfi. Strange perspectives are characteristic of his late works, in which he experimented with new, often different from each other solutions. Views from above or from bottom to top, sometimes bird’s eye views, would sometimes be obstructed in the middle by copses of trees or, on the contrary, opening on a central circle. Sometimes they would be split in several paths giving the impression of passages amidst rocks and clusters of trees. Such is the case of the present composition: on the right, a path runs between two groves leading to a distant house overlooking the hills, while on the left, the course of a river passes between factories and clusters of trees and then runs under a large bridge of a rather extravagant shape. In this kind of composition, the figures wander sometimes in rather strange positions, as if they were elegantly placed on the surface of the canvas. Although Flemish influence prevails in the artist’s choice of composition, his colours are warm, his brush is fluent and his touch is highly Venetian.

Hunting and fishing subjects seem to have particularly interested the artist towards the end of his career. They allow the painter to combine within one work a landscape, a genre scene and sometimes a still life, as it is the case of the present work or a *Hunting Allegory* which shows peasants plucking ducks<sup>3</sup>. The figures in the foreground are rather large in scale in relation to the whole setting. Crimson and yellow colours of their clothes relate to those of the figures in *The Age of Bronze* and *The Age of Iron*<sup>4</sup>. Other figures, whether placed on the bridge or seated at a distance holding the shotgun between his legs, are considerably smaller in scale and treated in grisaille, as if distance erased colour. Their presence serves a purely decorative purpose and is used to animate the surrounding landscape and for the pleasure of the eyes. The treatment of the vegetation is typical of the artist’s work. The depth and motion of the foliage have been created by the superposition of several layers of greens applied from the darkest to the lightest shade and by the accurate drawing of the leaves on the surface. The volume of the trunk has been created by thin circular strokes of yellow and grey which cover the underlying layer. Fiammingo frequently used these techniques in his paintings with the utmost domination of landscape, such as in *Diane Hunting* today in the Museum of Fine Arts of Nancy.

There is another version of this scene, in a more rapidly sketched technique, formerly at the gallery Zabert, Turin (13<sup>th</sup> catalogue, 1978, No. 17). Certain details are missing in it, such as, for example, that of the heron reflected in the water. The colours of clothes are different, and the secondary figures do not have the same accessories, the ducks and fish have not been depicted in detail. The present work with its higher degree of finish and more careful execution is undoubtedly subsequent to this version. We would like to thank Professor Alessandro Ballarin for his help in identification the author of the painting as Paolo Fiammingo.



- 1 Stefania Mason Rinaldi, "Appunti per Paolo Fiammingo", *Arte Veneta*, XXI, 1965, p. 95-107.
- 2 C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte...* (Venice 1646-48), edited by D. von Hadeln, II, Berlin 1924, p. 81-83.
- 3 Christie's New York, 17 October 2006, lot 9.
- 4 Christie's London 3 December 2008, lot 130.

## ESTEBAN MARCH

Valencia ca. 1610 – after 1668

*St. Onuphrius*

Oil on canvas

95,6 x 66,6 cm (37 2/3 x 26 1/5 in.)



Native of Valencia, Esteban March spent a large part of his career in this city. He trained under Pedro Orrente, painter of battle and religious scenes born in Murcia and settled down in Valencia in 1638. Little is known about Esteban March's biography, and his date of birth can only be deduced from that of his son's, painter Miguel March (1663-1670). Antonio Palomino (1655-1762) – a painter himself but, most importantly, the author of a biographical account of Spanish painters – provided some information and funny anecdotes on the artist: with his "algo lunatico, y atronado"<sup>1</sup> temperament, March did not always show much inclination for work and was often angry and capricious. Under Orrente's influence, he initially concentrated on painting battle scenes. To this end, he collected arms and performed mock battles in his studio.

On his master's death, he became one of the most influential painters of the city and continued to execute lively and spirited battle scenes for a vast clientele, but did not neglect important religious commissions coming from the Church. Palomino, who spent a few years in Valencia around 1697-1700, cited, for example, a *Last Supper* executed for the Valencian church of San Juan del Mercado. Like the strokes in his graphic oeuvre, his brushstrokes are nervous, rapid, and sometimes aggressive. They reveal his inclination to abbreviate and to hurry through work, yet, his portraits show a very skilful mastery and achieve a remarkable expressive force.

The present painting repeats the composition by Jusepe de Ribera, also called Lo Spagnoletto (1591-1652), known through several versions, whose nature of autographed replicas or copies is yet to be determined<sup>2</sup>. In the present version March omitted the jug of water and the loaf of bread placed on a stone ledge present at the bottom of the initial composition. Ribera, native of Xàtiva, near Valencia, may have trained under Francisco Ribalta, but there is documentary evidence confirming his presence in Rome as early as 1611. Ribera never returned to Spain, but his works were present in his homeland as the members of Spanish nobility abundantly collected them. This was certainly the case of his representation of St. Onuphrius whose original version had probably reached Spain, where Esteban March could have seen it.

St. Onuphrius, also called Onofrius, Onofrio, Onoufrios, was one of the Desert Fathers and a hermit who lived in the desert near Thebes in the 4<sup>th</sup> century. He was often represented with tree branches and covered in hair. The major source of information on the life of this saint can be found in *Vitae Patrum*, a collection of hagiographic texts collected and translated throughout the centuries and published by the Jesuit Heribert Rosweyde in 1628. It is Paphnutius, Egyptian bishop of the 4<sup>th</sup> century, who gives an account of his meeting with the saint: "As I was wearily resting, and thinking of how I had struggled to arrive at where I was, I saw in the distance a man terrible to behold. He was covered all over in hair like a wild beast. His hair was so thick that it completely concealed the whole of his body. His only clothing was a loincloth of leaves and grasses. The very sight of him filled me with awe, whether from fear or wonder I was not quite sure. I had never before set eyes on such an extraordinary sight in human shape."<sup>3</sup>

March depicted a very striking sight. Although he repeated Ribera's composition in all detail, his version lacks neither force nor character. The hermit's face has been made larger and rounder and his hair is different. The artist treated his wrinkles in a very pictorial manner, as well as his dirty and furrowed hands. With outstanding fluidity, draughtsmanship and verve the artist repeats Ribera's recurring motif – the shoulder, skinny and emaciated arm, shaded hollow of the clavicle. Although the hands have been executed with rapid, almost rough brushstrokes, they are very expressive. This manner can be found in many paintings attributed to the artist, such as a series of the *Old Women* or *Old Drinkers* at the Prado, whose attribution to March has been questioned,<sup>4</sup> but seems to have remained unchanged.



Finally, March painted another version of this composition with notable differences (fig. 1). It is his *St. Onophrius* in the Prado museum (inv. P. 2168) showing a saint with similar face and pose<sup>5</sup>, but whose nudity is covered with a cloth, which is meaningless with regard to the initial subject. This work has been cited as *St. Onophrius* in inventories and articles, but the title used may have simply been based on Ribera's original. March in fact may have wanted to adapt the model of Lo Spagnoletto for the representation of another saint. We are grateful to Guillaume Kientz for suggesting the attribution of this work to Esteban March after examining it, as well as to Professor Enrique Valdivieso for confirming the attribution on the basis of a photograph.

- 1 Antonio Palomino Velasco, *Las vidas de los pintores y estatuarios éminentes españoles*, Madrid, Londres, 1744, p. 75.
- 2 Ansonrena, 18/12/2007, 103 x 82, published as Jusepe Ribera, unsold; Dorotheum, Vienna 06/10/1999, 115 x 97, published as Jusepe Ribera, a versions where vine leaves around the saint's waist are particularly present; the third version is in Madrid.
- 3 English translation by Rev. Benedict Baker. Vitae-patrum.org
- 4 Perez Sanchez, Ribera y Espana, Ribera, Naples, Museo di Capodimonte, Madrid, Prado, New York, Metropolitan Museum, 1992, p. 101.
- 5 "El Prado disperse", *Boletín del museo del Prado*, XVII, No. 35 1999, p. 157, No. 882.

## CORNELIS BISSCHOP

Dordrecht 1630 – 1674

### *Woman Reading the Bible*

Oil on panel  
36 x 31 cm (14 1/8 x 12 1/4 in.)

Born in Dordrecht, Cornelis Bisschop has been little studied and often confused with the artist from the same town Nicolas Maes, as well as with other artists, such as Ferdinand Bol, Barend Fabritius and others. Clothilde Brière-Misme was the first to dedicate a series of articles<sup>1</sup> to Bisschop in 1950 based on the biographical elements provided by Houbraken in his *Grand théâtre des peintres et des peintresses* and on archives. She came up with a relatively exhaustive review of his biography and began to prepare a catalogue raisonné of an already substantial number of his works classifying them by genre. Further research and new art-market discoveries are continuing to enrich this corpus. Finally, Justus Lange has recently published an article in particular devoted to the portraits by Cornelis Bisschop.<sup>2</sup>

Like his fellow countrymen Nicolaes Maes and Samuel van Hoogstraeten, Bisschop went to Amsterdam. Yet, unlike them, he did not study with Rembrandt but with one of his pupils, Ferdinand Bol, between 1646 and 1650. Upon return to his native town, he produced, like Maes and Hoogstraeten, a great number of small-size intimate genre scenes combining



the influence of Rembrandt with that of Vermeer. In them seamstresses, female readers, lacemakers, women with cradles are represented in intimate, quiet interiors with more or less close-up framing, sometimes offering a view to an adjoining space. He was also appreciated for his portraits and history paintings. Father of many children, his entire short life Bisschop struggled against serious financial difficulties. In order to support his family, he executed painted decorations of many small objects, including combs, cabinets, wardrobes, etc. Houbraken also reported that he had been very appreciated for his real size dummy-board figures – illusionistic cut-outs depicting people – which were hidden in corners of a house to surprise visitors. There are few surviving examples, such as *Sleeping Child in a high chair* (Irvington, NY, Heidi Shafranek collection), whose attribution is not certain. According to Houbraken, shortly before Bisschop fell ill, the King of Denmark offered him the position of royal painter, which would have definitely improved his financial situation. His children Anna (married to the painter Abraham Calraet), Jacob and Abraham took over his atelier and made a living of their art painting still lifes, animals and trompe-l'oeil.

Seated beside her bed which can be discerned on the right, the woman has an open book, undoubtedly the Bible, on her lap and is winding a pocket watch. Her rather comfortable indoor attire suggests her favourable but not luxurious economic condition. She does not wear an apron or a cap distinctive of maids and, therefore, must belong to an upper social class. Her jacket with three-quarter sleeves, lined with spotted fur, as well as the open cap covering her head are reminiscent of *Women Holding a Balance* by Vermeer (Washington, National Gallery of Art) or *Woman Reading a*



Letter by Gabriel Metsu (1662-65, Dublin, National Gallery). The green dress coupled with the short lined jacket can be found in Pieter de Hooch's work, such as *Mother Lacing her Bodice* in Berlin (circa 1559-60). High-society women wore such jackets over their silk dresses to protect themselves against the cold, although bright and light colours and such fabrics as silk and satin were preferred. Furthermore, their head covering was usually adjusted and decorated with pearls or embroidery. The clothing of the figure in the present painting is comfortable albeit relatively simple; this may be a woman belonging to prosperous bourgeoisie, of a certain age, therefore, devoid of coquetry of youth.

The scene is quiet and intimate; it is the hour of the evening prayer. The sacred book rests open on the woman's lap and she winds a clock, the symbol of the passage of time: the day has passed filled with usual activities and chores, and life is passing with its moral demands, which the open Bible evokes. Beside the female figure there is a splendid candlestick with a burning candle, which is another indication of the profound meaning of the subject: no matter what earthly wealth surrounds us, we are all gradually consumed by life, as the candle is consumed by the flame. The size of the slowly burning down candle indicates the woman's age; she is not really advanced in years but not young either. Through this vanitas in disguise of a genre scene, the painting invites us to meditate on the subjects of the passage of time and life and of futility of worldly possessions.

The present canvas can be compared to many other Cornelius Bisschop's works. For example, *A Young Woman and a Cavalier* (Metropolitan Museum, 1982.60.33, The Jack and Belle Linsky collection, 1982), features the same candlestick as the present painting, executed in the same manner, possibly the artist's personal object. In the *Old Woman Sleeping* (Kunsthalle, Hambourg, No. 666), the combination of greens, browns and reds, as well as supple and tortuous drapery are highly reminiscent of the present painting. Warm colours, smooth technique and a certain melancholy reveal the significant influence of Rembrandt and thus point to a date early in the artist's career, probably around the 1650s. The subject echoes that of the *Portrait of an Old Woman Reading Holding a Pearl Necklace* (Sotheby's, 30 January, lot 166) that has appeared on the market as dated to the 1650s.

We are grateful to William Robinson who was first to recognize Cornelius Bisschop's hand in the present painting and to Otto Nauman for confirming the attribution.

- 1 Clothilde Brière-Misme, *Un petit maître hollandais Cornelis Bisschop (1630 – 1674)*, in *Oud-Holland*, 1950 : *I L'artiste et sa famille*, pp. 24 – 40 ; *II Portraits*, pp. 104 – 116 ; *III Tableaux d'histoire*, pp. 139 – 151 ; *IV Tableaux de genre* p. 178 – 192 ; *V Tableaux de genre. Conclusion*, p. 227 – 240.
- 2 *Cornelis Bisschop in Dordrecht : between Ferdinand Bol and Nicolas Maes*, in *Ferdinand Bol and Govert Flinck, New Research*, exhibition catalogue edited by Stephanie S. Dickey, Zwolle, WBooks, 2017, pp. 205-217.

## LOUIS CRETEY

Lyon 1630/1637 – after 1709

*St Jerome Conversing with Monks in a Landscape*

Oil on canvas

72,6 x 97 cm (28 1/2 x 38 3/16 in.)



### PROVENANCE

Colnaghi, London, circa 1960; acquired by Everett Fahy, New York

### BIBLIOGRAPHIE

Richard Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford University, 1972, p. 67.

This previously unpublished painting is a precious addition to the oeuvre of Louis Crétey, the leading artist of Lyon, first rediscovered by Gilles Chomer, Lucie Galactéros and Pierre Rosenberg and then largely publicized through the exhibition dedicated to the artist in 2010 in his native city.

Son and brother of a painter, Louis Crétey divided his life between Lyon – where he went regularly on family affairs and for the execution of such decorations as those in the refectory of the Palais Saint-Pierre – and Italy, mainly Rome. Noteworthy is Crétey's interest for landscapes and strange figures with pointy noses and archaic physical appearance looking like amphibians, covered in drapery floating around them in an angular manner. Lives of hermits and anchorites figure prominently among the favourite subjects of the painter. A fair number of such works depict hermits or saints in landscapes. The present work represents Saint Jerome of Stridon (347 – 420). He lived as a hermit before being ordained a priest in Antioch and becoming a secretary to pope Damasus I who commissioned him to translate the Bible. He later established a monastery in Bethlehem and undertook the most accurate ever Latin translation of the Old and New Testament. The result of his work – the Vulgate – has been in common use since 13th century and St Jerome himself was frequently represented by painters as the Father and Doctor of the Church.

In this incredibly dense landscape, Saint Jerome is depicted seated, leaning against the stump of a fallen tree holding the



Scriptures to which he has dedicated his life. Cretey thus follows the traditional representation of the saint combining the symbols of different phases of his life. The plain cloth in which he is wrapped refers to the anachoretic life which he led when still very young in the Syrian desert of Chalcis, but its red colour reminds the functions that St. Jerome performed for Pope Damasus and that were similar to those of a cardinal. The monks and the religious building in the background evoke the monastery that he established in Bethlehem. St. Jerome is accompanied by a lion, from whose paw, according to *Golden Legend* by Jacobus de Voragine, he removed a thorn thus transforming the wild animal in a harmless and loyal companion. The lion, symbol of tamed instincts and impulses, was in fact that of St. Gerasimus, the hermit from Lycia and St. Jerome's contemporary, with whom Jacobus de Voragine must have confused him.

With his right finger, the saint is calling the monks emerging from surrounding bushes and groves of trees. This proximity of the monks to the nature, almost a symbiosis, is a very dear idea to Cretey and he used it in many of his paintings. Some of them, very similar to the present canvas, are still attributed to Pier Francesco Mola, particularly, three works formerly in the collection Busiri Vici and another one in a private Swiss collection. Lying on rocks, leaning on tree trunks, appearing from behind the bushes, the monks meditate, talk, witness the ecstasy of their religious guide or listen to him. In these works landscape, which is already very present and expressive in Cretey's works, achieves the central place in his artistic considerations. His knowledge and appreciation of classical examples of Roman landscape painting in fashion in the 17<sup>th</sup> century is evident. However he interprets it in his unique way providing it with an empirical perspective and creating a rather extraordinary feeling of texture and humidity of shades, moss and foliage. Contrary to the clear, open and well-balanced Roman landscape model, such as proposed by Gaspard Dughet or Jan Van Bloemen, Cretey's landscape does not immediately strike the eye but emerges with its every level as mysterious and luminously contrasted, crammed, impenetrable to sight, but throbbing and trembling. It is rather close to Mola's landscape model, yet it differs from it in this constant tension between the sky depicted either tempestuous, leaden or very blue, but rarely calm, and the ground abounding with omnipresent vegetation.

### JEAN-BAPTISTE OUDRY

Paris 1686 – Beauvais 1755

*Still Life with Peaches, Melon, Grapes, and Cardoon and a Porphyry Vase*

Oil on canvas

Signed and dated *Oudry 1727* lower centre

105,5 x 68,5 cm (41 1/2 x 27 in.)

"Never was there an artist more industrious; he hardly spent any time after dinner for his own pleasure; he painted incessantly and drew animals and landscapes from nature; his evenings



were devoted to sketches which are now in the possession of amateurs," wrote d'Argenville about Jean Baptiste Oudry<sup>1</sup>. The reputation of a relentless painter so much praised by the art historian is confirmed by the artist's abundant artistic creation, but it also comes out from the long and demanding training that he voluntarily underwent. His father Jacques Oudry, a painter and art dealer established on the pont Notre-Dame, inculcated the fundamentals of the craft into him. He was then succeeded by Michel Serre while this artist from Marseille was staying in Paris in 1704. In 1706, Jean Baptiste Oudry entered the Académie de Saint-Luc then directed by his father and in 1708 was received as a *maître peintre*. However, probably mindful of a lack of training, shortly before that he had entered the workshop of Nicolas de Largillière, in whose atelier he stayed for five years, and had also enrolled at the Académie Royale in order to perfect his drawing skills.

From Largillière, who was well versed in the Flemish tradition, the young painter learned the art of portraiture but particularly excelled in still life and animal painting. He copied paintings of Flemish artists from his master's collection, assisted him and watched him put into practice "the admirable maxims he had laid down, in connection with the great effects and, as it were, the magic of our art"<sup>2</sup>. In 1712, Oudry set up on his own but wasn't made an *agrégé* of the Academy until 1717 and was finally received in 1719. This double training – which stemmed from both the milieu of dealers and painters of the pont Notre-Dame and from the ambitious and sycophantic milieu of the Academy – allowed him to reach an exceptional level of technique, which resulted in his great success from the early 1720s. Numerous paintings that he regularly exhibited on place Dauphine between 1722 and 1725 during the Feast of Corpus Christi as well as those that he sent to the 1725 Salon all received unanimous support. An exhibition of 26 of his works organized at the Versailles on 10 March 1726 asserted his reputation and his career at the court. Marquis de Beringhen and *intendant des finances* Louis Fagon were won over by his art but also, like count Tessin a few years later, by "this precise integrity and human qualities that raised him above all men"<sup>3</sup>. Both gave him their most precious support and through such powerful interventions he was assigned an atelier in Court des Princes and appointed a painter in the tapestry works at Beauvais manufactory.

Between 1717 and 1730, Oudry executed many still lifes very



similar to the present work, more or less ambitious in terms of the size and all extremely decorative and characterised by the use of green and orange. We can equally mention as a comparison *Still Life with Fruit and Vegetables* dated 1727. This canvas of a more square format is today at the Yamazaki Mazak Museum of Art, Nagoya, formerly at Didier Aaron gallery. Moreover, *Still Life with Fruit*, 1721, at the Pushkin Museum, Moscow, the pendant to *Still Life with a Vase and Fruit* at the Hermitage Museum, St. Petersburg, are both in a very similar vein as the present still life. In each of the aforementioned paintings, as well as in the present work, Oudry repeats the motifs of a bunch of celery or cardoon forming a diagonal and of a melon open to reveal its bright and juicy flesh. With great verve he depicts the texture and variations in colour of the skin of the peaches and alternating grapes in the bunch – the mat ones and those that have become shiny after rubbing. He places freshly gathered onions, still wet, and drenched cabbage near fruit baskets, marble vases or fine porcelain bowls. Some of his compositions seem to be weighed down under the abundance of fruit and vegetables arranged with disarming false naturalness, but they are always balanced by a pilaster or another solid and firmly fixed mineral element. With his rich palette, able tromp-l'oeil painter Oudry manages to evoke not only the texture but also the smell and nearly the taste of his vegetable models.

The artist was particularly fond of the detail of wild vine leaves and at that time introduced it in most of his still lifes. He liked to depict them with autumn colours gradually changing from green to red, but here he chose bright orange rather than red in order to contrast dark green and animate the detail. This manner of choosing interesting motifs in real life and transforming them slightly to bring out their particularity and, at the same time, make the composition more attractive for the eye is typical of *genre pittoresque* much in fashion in the 18<sup>th</sup> century. Charles Antoine Coypel described it as “a racy and unusual choice of effects of Nature seasoned with wit and taste and supported by reason”<sup>4</sup>. This is exactly what makes Oudry one of the true creators of the Rococo style, as ably wrote Jal Oppermann<sup>5</sup>.

- 1 Dezallier d'Argenville, in Michel Faré, *La Nature Morte*, vol. II, p. 116.
- 2 Jean-Baptiste Oudry, *Réflexions sur la manière d'étudier les couleurs en comparant les objets les uns avec les autres*, presented at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture on June 7th 1749 in E. Piot, *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire III*, 1844, pp. 33-52.
- 3 Abbé Gougenot, “Vie de Monsieur Oudry”, presented at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture 10 January 1761 and published by L. Dussieux, E. Soulié, Ph. De Chennevières, P. Mantz and A. de Montaignon in *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 2 volumes, Paris, J. B. Dumoulin, 1854, vol. II, p. 374.
- 4 This definition has been taken from *Discours prononcé dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture prononcé M. Coypel (...)* published in 1721 chez Jacques Collombat. It was so efficient that Lacombe

repeated it in 1759 in his *Dictionnaire portatif des Beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique* [...] published in Paris, chez Jean Th. Hérisant et les Frères Estienne, in the article “Pittoresque” (p. 483).

- 5 J.-B. Oudry 1686-1755, Paris, Rmn, 1982, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1 October 1982 – 3 January 1983, exhibition catalogue, pp.76.

## GIOVANNI DOMENICO FERRETTI

Florence 1692 - 1768

*Allegory of Painting: the Painter Timanthes Painting Polyphemus and Satyrs*

Huile sur toile

62,5 x 79 cm (24 ½ x 31 in.)



This strange image of an artist seen from behind in the process of painting can be given to the Florentine painter Giovanni Domenico Ferretti. The life story of this painter with an easily identifiable style – bulbous, almost swollen, often gay and coloured, and presenting a perfect example of the Florentine Rococo – has been reported by Giovanni Camillo Sagrestani. According to the biographer, the painter maintained close links with the Bolgonese School, particularly with Giuseppe Maria Crespi under whom he worked. Other writers mention his apprenticeship with Giovanni Gioseffo dal Sole. In any case, after a stay in Bologna, Ferretti returned to Florence and entered the atelier of Tommaso Redi and Sebastiano Galeotti. He then left for a short period to work with Felice Torelli. In 1715, he permanently settled in Florence, entered the Accademia delle Arti del Disegno and received numerous commissions for religious buildings of the city, such as the Badia Fiorentina, the chapel of Saint Joseph in the Duomo, the altar and the cupola of the San Salvator al Vescovo and the ceiling of the Santa Maria del Carmine. He was also highly sought-after for private commissions as the patrons appreciated his decorations in bright, acidulous colours. We owe him the decor of the Palazzo Amati Celesti (Pistoia), the Palazzo Sansedoni (Sienna) and the villa Flori (Pescia).



The brown tones of the painting and the facial types of the male figures help to date the work to the artist's Bolognese apprenticeship, that is, rather early in his career. The subject is very rare: the painter at work before a large canvas whose subject is reminiscent of that invented by the Greek painter Timanthes (end of the 5<sup>th</sup> – beginning of the 4<sup>th</sup> century B.C.) and described by Pliny in his *Natural History* as "... an artist highly gifted with genius. (...) There are also some other proofs of his genius, a Sleeping Cyclops, for instance, which he had painted upon a small panel; but being desirous to convey the idea of his gigantic stature, he has painted some Satyrs near him measuring his thumb with a thyrsus. Timanthes is the only one among the artists in whose works there is always something more implied by the pencil that is expressed..."<sup>1</sup> The authors of satyric dramas also introduced Satyrs in order to highlight an element of the subject or to create a contrast. Although in Book IX of *Odyssey* there is no mention of Satyrs on the Cyclops island, Euripides introduces them in his play *Cyclops* making them run aground on the island. Satyrs compose a choir which helps Euripides, like the painter Timanthes in his painting, to highlight certain elements and play on contrast of tones. Samuel Van Hoogstraten, painter, engraver and theoretician of the 17<sup>th</sup> century, also commented on the subject explaining the introduction of Satyrs by the fact that the small size of Timanthes's "tableautin" made it difficult to demonstrate the large size of Cyclops.<sup>2</sup>

The subject has been rarely treated in painting, unlike that of the blinding of the Cyclops that represents one of the most famous episodes in Odysseus's adventures. However, we can mention a precedent in the frescos, today lost, by Giulio Romano in the Villa Madama, which Francisco de Hollanda hailed in his "Dialogues in Rome"<sup>3</sup> and which Vasari cited as well. There is a drawing of this composition after Giulio Romano in the Louvre, which represents *The Sleeping Polyphemus surrounded by Satyrs*. Two of the Satyrs are busy measuring his feet but their size is like that of Lilliputians, which brings to mind the fact that the subject was sometimes connected with that of *The Sleeping Hercules Beset by Pygmies*. Both works reveal the skill of the painter to pass from one scale to another accurately reproducing correct anatomical proportions<sup>4</sup>. Both are equally characteristic of a certain spirit of Mannerism which combines humour with drollery and intellectual references.

Surprisingly, the Cyclops has not been depicted with one eye. It is true that since Roman time, the number and location of the Cyclops' eyes has varied depending on interpretation. Most often, the Cyclops has been represented three-eyed with the third eye sometimes rather awkwardly placed on the forehead or at the root of the nose. However, on certain Greek kraters, the third eye is missing. And the Cyclops on the frescos of the House of Meleager, Pompei, also seems to have two eyes. Thus, the execution of the Cyclops's third eye seems to have long created problems to the artists, certainly because it rendered his appearance monstrous. In the present painting, Ferretti might have wanted to show the incomplete stage of the painting inside the painting and that the artist represented from behind may have kept this important detail

for the final stage. It might have also been a way of voluntarily complicating the identification of unusual imagery in order to confuse or entertain collectors and patrons.

Although the technique is more sketched than usual, this small-size work perfectly reveals the humour characteristic of Ferretti's art, rather approaching it to a sort of caricature, burlesque. Exaggerated musculature, exaggeratedly large feet with the toes rather resembling small logs, the dynamic pose of the painter and the liking for a rounded, full, plump execution are all typical of Ferretti and can be found in his other works, especially those of the beginning of his career.

- 1 Pliny the Elder, *Natural History*, trans. by John Bostock (London, 1857).
- 2 Samuel Van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, Droz, Geneva, 2006, translation, comments and index by Jan Blanc, p. 310.
- 3 Francisco de Hollanda, *Four Dialogues on Painting*, Book II
- 4 The correspondence between these two subjects was mentioned by Gotthold Ephraim Lessing (1729-1782) in his *Frammenti della seconda parte del Laocoonte*, Milano Edizioni, 1841, p. 46-49.

### GABRIEL ANDRÉ DE BONNEVAL

Coussac-Bonneval 1769 – Saint-Myon 1839

*Bouquet of Flowers on the edge of a fountain: Imperial Lilies, Tulips, Double Hollyhocks, White Lilies, Gerberas, Peonies, White Roses, Roses, Ipomoeas and Carnations*

Oil on canvas

Signed and dated *G A de Bonneval 1810* at lower right  
117 x 91 cm (46 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 35 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

EXHIBITED

Possibly Paris, 1810 Salon, No. 100.

An amateur artist, Gabriel André de Bonneval is little known today. From a family of knightly extraction admitted to the court in 1786 and 1789, he studied in the Royal Military School in Effiat, probably at the same time as Louis Charles Antoine Desaix who was destined to become a great general of Napoleonic campaigns. Bonneval then became a page of the Grande Ecurie in 1783. Sous-lieutenant in Clermont in 1787, captain in the regiment of Poitou and the regiment of Berry during the Revolution, and captain of the Horse Guards of the constitutional guard of the King, Bonneval was seriously wounded for valiantly defending the estate of Chantilly, which earned him the recognition of the prince de Condé and the granting of the order of Saint-Louis. Barely recovered, he was imprisoned for fifteen months, after which period he was released by his prison guard and managed to emigrate. According to the *Illustrations de la Noblesse Européenne*, "during the creation of stud farms in 1806, he was sought after by Napoleon and since that time until 1832, he had commanded with the titles of *directeur* and





*inspecteur-général adjoint* in Tarbes, Pompadour, and in Pin". He supposedly retired to Saint-Myon in Auvergne where, as d'Ormancey wrote, he dedicated himself to "going through his notes and drawings of the stud farms"<sup>1</sup>.

The same Bonneval, a man of arms and horses, was also a painter. This is confirmed not only by his signature but also proved by the testimony of his descendants who own some of his paintings of flowers and horses. It must be remembered that military schools on the model of the *École polytechnique* trained their pupils in drawing and often kept their collections for educational purposes. The importance of the teaching of drawing and "*lavis de plan*" (topographical drawing) for all students has been emphasized in the studies dedicated to the Royal Military School in Effiat<sup>2</sup>. The most privileged, to whom the Count of Bonneval must have belonged, also benefited from painting and music lessons. This artistic skill probably proved useful in his function at the head of the stud farms. There is a series of lithographs after horse paintings by his hand. Each horse in it, of a different race, is depicted in front of a landscape in relation to it. The Circassian horse, for example, stands in front of Istanbul. One of them is represented in front of the Stud Farm in Pin clearly recognizable in the background, for which there is a preparatory drawing in wash (obviously in reverse) in a private collection.

The handbook of the 1810 Salon lists a flower painting by Bonneval, pupil of Van Dael; it must most certainly be the present painting. Arrived in France in 1786, Jan Frans Van Dael had a rapid success, especially appreciated by the empresses Joséphine and Marie-Louise. In his studio in the rue des Feuillantines, he had a school of painting for ladies, represented in a painting by Philippe Van Brée (Worcester

gallery), but also trained some of his compatriots coming to try their luck in Paris. Although the influence of this painter from Antwerp is obvious in the present Bonneval's work, it appears difficult to understand how and when the director of the stud farms could have benefitted from his training.

As drawing and painting had been a widespread family practice until the nineteenth century, it is not always easy to identify the production of many amateur artists of the time. However, the precise draughtsmanship of each flower, freshness of the composition and ambitious format of the present work reveal a talent rather rare among most amateurs, certainly the result of a serious training or very diligent practice, if not a remarkable talent.

- 1 Abbé d'Ormancey, *Illustrations de la noblesse européenne*, vol. 2, p. 117.
- 2 Olivier Paradis, "Desaix, le collégien d'Effiat", *Annales historiques de la Révolution française* [online], 324 | April-June 2001, uploaded 22 May 2006, looked up 13 December 2017. URL: <http://journals.openedition.org/ahrf/346> ; DOI: 10.4000/ahrf.346.

### JEAN-JACQUES MONANTEUIL

Mortagne-au-Perche 1785 - Le Mans 1860

#### *Head of a Young Greek*

Oil on canvas.

Signed and dated *Monanteuil 1830* centre right  
57,5 x 47,5 cm (22 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 18 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)





Jean-Jacques Monantreuil, who is little known today as a small number of works had been given to him, was granted an exhibition in the Musée des Beaux-arts et de la dentelle, Alençon, and in the Musée de Tessé, Mans, in 1997-1998<sup>1</sup>. The first attempt at a biographical study and a catalogue of his drawings and prints was made by Léon de la Sicotière, who dedicated his work to marquis de Chennevière, “a delicate and secure judge who highly appreciated the talent of our old Monantreuil”<sup>2</sup>. The author announced that he had used an article of Charles Bar and the notice of Charles Gabet in his *Dictionnaire des artistes de l'école française*<sup>3</sup>. He richly furnished his study with anecdotes and first-person accounts as he had had been rather close to the artist. Although some statements must be taken with a certain distance and a little humour<sup>4</sup>, this first study remains essential for the information that we possess about the artist and is a useful source of a fair number of biographical facts. Son of a wool merchant from the province of Perche, Monantreuil showed a strong inclination for drawing from a very young age. He was noticed and encouraged by some local amateurs who helped him enter the Ecole Centrale de l'Orne, where he studied under the still life painter Fraisnais d'Albert. Around 1800, the most powerful of his patrons Joseph Poissonier de Prûlai placed him as an apprentice with Girodet where he rubbed shoulders with Alexandre Colin, Deveria, Lancrenon, Gudin etc. Docile and full of admiration for his master, Monantreuil became one of his favourite pupils and stayed in his atelier until the end. He participated in the execution of Girodet's most important paintings and in the decorative works of the Château of Compiègne<sup>5</sup>. According to the legend, he posed for the figure of Chactas in the famous painting *The Entombment of Atala*. Correspondence and other written sources prove that he also enjoyed good relations with Guérin, Gros and Gérard.

After Girodet's death, Monantreuil undertook a journey first to the west and then to the north of France. He returned to Paris with numerous paintings representing Dieppe and fishing scenes which he exhibited at the Gallery Lebrun. After Normandy he explored Brittany and continued to paint in *genre pittoresque*, then much in fashion, executing portraits of children and old men “of Breton type, some handsome as antique figures, others potent and strange as can be found in a Rembrandt or a Callot”<sup>6</sup>. In 1833, he was appointed professor of drawing at the college in Alençon. He held this position for two years, then quit to be able to paint again, but was forced to return in 1843 driven by material needs. Throughout all these years, Monantreuil continued to paint and exhibit his works in Paris and in Caen, Douai, Alençon, Lisieux etc.

In 1827, Monantreuil exhibited at the Salon with *Head of a Turk, study after nature* (No. 1700). Léon de la Sicotière also listed his *Head of a Turk in profile* of 1828 and, providing no other detail, three studies of heads of a Turk and Greeks. The present *Head of a Young Greek* dating 1830, may belong to this group. Chennevières wrote a letter to the artist regarding it on 31 July 1860: “...excellent

paintings, with a very wide and fresh brushwork, freely rubbed, unhesitatingly touched.” Two of these Orientalist studies are in the museum of Alençon. In them Monantreuil repeats the practice that Girodet adopted between 1804 and 1819 fully exploiting its expressive and decorative potential. The end of the Greek War of Independence in 1829 as well as the emergence of an authentic Orientalism around 1830 may have renewed the painter's interest to this type of subject. The heads in the museum of Alençon were painted on a grey background. The present head, painted on a black background, is reminiscent of a *Head of a Turk* by Claude-Marie Dubufe, signed but not dated, which has recently appeared on sale. The same format, the same haughty expression, almost with a slightly disdainful grimace, same black background.

Dubufe's portrait is likely to be that of Hassan El Berberi, Mehmet Ali's Egyptian emissary who accompanied the giraffe presented by Ali to Charles X in 1826<sup>7</sup>. In Paris, the young Egyptian man supposedly posed for Léon Cogniet, Léon Riesener and even Delacroix, all of whom, just like Girodet, had portrayed several Mamelukes who had taken refuge in Paris in the 1810s. The sitter in the present painting has a paler skin, albeit the similarity of expression is striking. Monantreuil is most likely to have seen Dubufe's portrait and took inspiration from it.

Expressive finesse, the beauty of costumes and mastery of colours which Monantreuil demonstrates in his Orientalist studies reveal the talent of this little-known artist.

- 1 Jean-Pierre Bouvier, Aude Pessey-Lux & Michèle Nitikine, *Jean-Jacques Monantreuil, 1997, Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, 1997-1998, Le Mans, Musée de Tessé, exhibition catalogue.*
- 2 Léon de La Sicotière, *Monantreuil, dessinateur et peintre*, Le Blanc-Hardel, Caen, 1865, 34 p. in-8°.
- 3 Charles de Bar, *L'Union de la Sarthe*, June 14th and July 19th 1860; Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'École française au XIX<sup>e</sup> siècle*, 1831, p. 495.
- 4 Léon de La Sicotière reported, for example, an atelier legend supposedly confirmed by the artist, according to which the Louvre version of *The Entombment of Atala* has in fact been painted by Monantreuil before his master who then retouched and signed it, while the original was given another destination (p.8). Although, from the correspondence between Count Pradel and Count de Forbin, the work is known to have been purchased in 1819 from a Mr. Guérin, who had supposedly commissioned it in 1808, according to Charles Blanc.
- 5 This information was first provided by Charles de Bar, July 19th 1860.
- 6 Léon de La Sicotière, *op. cit.*, p. 19.
- 7 See the article of Côme Fabre, “Un Égyptien à Paris”, *Grande Galerie - Le Journal du Louvre*, December 2017/ Jan.-Feb. 2018, No. 42, p. 20. It should be noted that Dubufe himself made the lithograph after the portrait under the title *Jeune Grec*, which shows the importance of philhellene vogue.



## ALFRED DE DREUX

Paris 1810 - 1860

### *Stable-lad Walking the Horses in Camails and Blankets*

Oil on canvas

Signed *Dreux 1854* at lower left

Ange Ottoz stencil on the canvas

378 x 461 mm (14 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 18 in.)



Horse painting, of which Alfred de Dreux is one of the most important exponents, developed in France in the beginning of the 20<sup>th</sup> century and was in a certain sense imported from England. Horse breeding and horse races had already been very much present in France in the second half of the 18<sup>th</sup> century, but, due to anglophile sentiments spread among certain leading figures of society, such as the Comte d'Artois, the future king Charles X, the domain of horse racing reached the pinnacle of fashion. Horse races became the most widely spread form of pastime and amusement for upper classes. This veritable anglomania that was gaining ground in all domains also invaded the arts generalising the use of watercolour and lithography. Romantic artists could not resist it; Géricault travelled to England twice, Delacroix headed across the English Channel in 1825. Bonington, who had moved to France, never broke ties with his homeland. As for Paul Huet, the English landscapes exhibited at the 1824 Salon became a true revelation to him. And Alfred de Dreux, who had not set foot to England before 1840, subsequently spent long stays in the country. It is through this fashion that the horse entered Romantic painting as a detail or a veritable subject for studies.

A child prodigy from a family of painters, draughtsmen and artists, young Alfred in 1823 was placed in the atelier of the famous family friend, Géricault, by his uncle Pierre-Joseph Dedreux. The relation between them was rather intimate as Géricault painted several portraits of the children of Dedreux<sup>1</sup>. The painter had just returned from England where he had dedicated himself to horse painting embracing a business opportunity but also, and above all, out of personal interest. Alfred de Dreux's training under Géricault's guidance

was interrupted by the master's death on 26 January 1824. He continued his education under Léon Cognet. This painter, who had won the Grand Prix de Rome in Historical Landscape, took his apprentices on numerous *plein air* trips to the Fontainebleau forest. There they practiced drawing vegetation in preparation for one of the qualifying rounds of the Grand Prix in landscape painting – the drawing of a tree. In 1831, de Dreux took part in the Salon for the first time and immediately achieved great success. All along his career, horse painting was his gateway to other genres of painting: hunting scenes, military painting, Orientalist painting, portraits, etc.

In camails and blankets, the two horses proceed at a brisk pace led by a stable-lad. A stable boy aspiring to become a jockey, stable-lad takes care of the horses: every day, he relaxes them, prepares them for races, helps them to regain their strength after races, exercises them, grooms and feeds them and cleans the stables. De Dreux, like Géricault, on numerous occasions represented these moments of exercise, rest, intimacy between men and horses, particularly between 1835 and 1845. Among numerous examples, we can cite three works very similar in style and spirit: *Stable-lad on a Horse in Camail and Striped Blanket at Rest*<sup>2</sup>, *Stable-lad in a Cap, Black Jacket, Red Scarf, with Horses at Rest*<sup>3</sup>, and *Stable-lad Walking Two Horses*<sup>4</sup>.

This scene is extremely suggestive, and de Dreux has treated it with masterly skills using rapid brushstrokes that flowing and graphic. The landscape in the background and the soil have been roughly brushed. The importance of the space dedicated to the cloudy sky is evocative of fresh air. The light reflects on the shining croup of the bay brown horse. His jutting out veins give the impression of recently endured physical effort, maybe from simple trotting during a walk. Horse lovers can without any difficulty feel the nervous pace of the horse pressing on the bit, pulling on the reins, arching his neck wanting to go faster. The stable-lad and the chestnut-coloured horse turn in a conjoined movement towards the viewer, their eyes wide open. De Dreux painted the iris of their eyes with simple dark points which stand out against the white colour of the eyeball, and their slightly surprised look increases the impression of a snapshot. The pose of the chestnut horse has been carefully studied: while his neck turns to face the viewer, his tail swings the other way, which perfectly balances his posture and reveals great observation abilities of the artist. The stable-lad's pose has been flawlessly captured: his back is straight, body well balanced, seat unshakable, he is one with the mount which he is holding flexibly. The painter is very skilful at rendering the behaviour of the three beings that move together in unison; the boy is calm and serious, immersed in his daily activity; the chestnut-coloured horse has a determined and energetic character; the bay-brown horse is curious and more sensible to the surrounding world. It is due to his observation abilities and to the profound knowledge of horses that Alfred de Dreux painted equestrian world with precision, which assured his success.

1 New York, Metropolitan Museum, the Alfred N. Panner Endowment Fund, 1941; Paris collection; formerly in the



collection of Duc de Trévisé.

- 2 Marie-Christine Renauld, *L'Univers d'Alfred De Dreux*, Arles, Actes Sud, 2008, No. 139.
- 3 *Idem*, No. 209.
- 4 *Idem*, No. 214.

## GUSTAVE MOREAU

Paris 1826-1898

*Two Gentlemen Riders with a Page, Hunting with Falcons*

Oil on canvas

Signed and dated: *G. Moreau – 53 – 1*

27 x 21.5 cm (10 ½ x 8 ½ in)



Gustave Moreau was in many respects a highly academic artist whose training at the *École des Beaux Arts* made him into an extremely accomplished draughtsman and copyist. He is however, most widely known for his unique imaginative vision, his sensuous and romantic paintings of arcane mythological subjects and for the jewel-like quality of his watercolours and oils. In 1852 his parents bought on his behalf, 18 rue de Rochefoucault, which remained Moreau's studio and house for the rest of his life and was eventually offered to the State as a museum by the artist himself. At the age of 31 he paid for his own Grand Tour, having failed to win a place at the French Academy in Rome. He remained in Italy for two years, made friends with the French artists gathered around the *Académie*, including Degas, and travelled all over the country from Venice to Naples, assiduously copying. Success came on Moreau's

return to France but was interspersed with disappointments and adverse criticism of his work. He famously lived life almost as a hermit, though the sharply witty Degas described him as '*a hermit who knows the bus timetable*'. Reclusive in his habits, his parents and close friend, Alexandrine Dureux, were his chief companions though he was fêted for his knowledgeable and amusing conversation and much admired in literary circles. He dedicated himself obsessively to his work but showed paintings at the Salons intermittently and had just one single-man exhibition during his whole career. He failed in his first attempt to be elected to the *Académie* but was eventually made *Professeur* at the *Ecole des Beaux Arts* and had a number of devoted pupils including Matisse, Georges Rouault and Albert Marquet. Three years before his death, he began transforming his house into a museum adding another storey into which he moved to release more space for the huge body of work he had kept. The museum holds thousands of Moreau's drawings and watercolours, the greatest collection of his paintings and also many of the works by other artists and writers which had inspired him.

This oil sketch, with figures dressed in picturesque late 17<sup>th</sup> century dress, is unusual for Moreau, as mythological painting appealed to him more than historicizing painting. Its soft technique and the subject may reveal his temporary interest in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century painting, particularly in the hunting scenes by Jean François de Troy or Joseph and Charles Parrocel. But the horses prance with their necks finely arched and their nostrils flaring recall Géricault whom Moreau greatly admired. The sky has an airy, windswept quality adding to the sense of breathlessness as the elegant riders gaze up to watch their falcon, about to attack large birds flying at a distance – crane, stork or swan. The subject may have been inspired by a literary source or it could simply be an imagined scene on a theme which Moreau enjoyed; the *Musée Gustave Moreau* has a number of drawings on the subject of riders and falcon hunts including a black chalk sketch playfully entitled *Amazones modernes dans un paysage* and a series of studies titled *Chasse au Faucon*<sup>2</sup>; while an oil such as *The Scotsman*, which shows a rider in tartan galloping madly across a plain, has a similarly historicised tone<sup>3</sup>. The year 1853 to which this sketch is dated was shortly after Moreau had moved into his new studio in the rue de Rochefoucault; he had recently been accepted to exhibit for the first time at the Salon and appeared to be enjoying life in Paris, frequenting the opera and the theatre.

- 1 The signature is similar to that on an oil in the Gustave Moreau museum: *Dahlia*. P. 32 *Le Musée Gustave Moreau*, Paris 2005, and putting little dashes between the name and the dates appears to have been a characteristic device used by Moreau.
- 2 Paul Bittler and Pierre-Louis Mathieu, *Catalogue des dessins de Gustave Moreau*, Paris 1983, cat. 410, 418, 419, and 1894.
- 3 See Pierre-Louis Mathieu, Genviève Lacambre, Marie-Cécile Forest, *Le Musée Gustave Moreau*, Paris 2005, p.82, cat.209 (around 1870).



## ERNEST BOICEAU

Lausanne 1881 – Essonne 1950

### *The Reflection*

Oil on canvas

Signed *E Boiceau* at lower left; titled and signed *Le Reflet E.*

*Boiceau* at the back

100 x 50 cm (39 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 19 <sup>11</sup>/<sub>16</sub> in.)



Designer and decorator, Ernest Boiceau was trained in Munich before receiving a comprehensive education in drawing, painting and architecture in the Ecole des Beaux-Arts in Paris. Between 1900 and 1910, he painted and undertook a series of journeys.

From 1910, he dedicated himself to embroidery, passementerie and upholstery. He opened his own firm that specialized in embroidery for theatrical costumes, particularly for the Opera, but also for other theatres and revues such as Moulin Rouge, Folies-Bergères, Comédie Française. He also supplied major fashion houses, such as Molyneux and Worth. In the 1920s, he threw himself into the design of furniture and *objets d'art* for which he used rare woods and inlaying. He also tried his hand at carpet making, in which domain he obtained the patent for a particular weaving technique developed by the inventor Emile Cornely and the engineer Antoine Bonnaz. This technique gave to his carpets "a very lifelike appearance"<sup>1</sup>.

He made a successful career as a decorator and his atelier in rue Pierre Charron was visited by many Parisian socialites. He participated in the Salon d'Automne in 1928 and 1929 as a decorator and after several years of success decided to concentrate entirely on decoration. He abandoned embroidery and passementerie and opened another atelier in avenue Matignon.

Possessing multiple talents, Boiceau did not devote a lot of time to the medium of painting, thus his works are extremely rare. His experience at the Beaux-Arts helped him acquire a good technique, but he was certainly very influenced by his compatriot Ferdinand Holder, which is revealed in his landscape manner, his choice of colours and flat tints. Beyond Holder's influence – and probably due to it – can be detected the influence of Pierre Puvis de Chavannes's symbolism, especially in the use of calm and low-contrast colours with dominating beige and grey and in the delicate and well defined outline of the body. The hairstyle, paleness and finesse of the kneeling young woman are reminiscent of the calm and youthful allegory of *Hope* (Musée d'Orsay) that the Lyonnais artist painted in 1872.

The present work repeats and interprets the old theme of Death and the Maiden often treated by the exponents of the German Renaissance, particularly by the Swiss artist Niklaus Manuel and the German artist Baldung Grien. However, Death usually takes the shape of a Lover who gives the Maiden, still in the fullness of her beauty, its morbid kiss and tries to carry her off, sometimes in a *Dance Macabre*. Thus, Death is usually represented as a danger of external origin to the Maiden. Yet, in the present mysterious representation, the smiling and serene young woman contemplates her reflection in the water which is sending her back the image of her skeleton. Whether it is a dream, a vision or an urge, it reveals itself gradually beginning from the skull and upper part of the body whereas the stomach and legs have yet been unaffected.

The image is therefore at a crossroads of themes: the one of Death and the Maiden, the one of Narcissus who dies of not being able to stop looking at his reflection on the surface of the water, and the one of *Memento Mori* reminding man that death of everything is inevitable. Nevertheless, in the present work, death is not situated at the end of a linear trajectory of life, and time is not this "path which, as only Man among other creatures knows, leads but to the grave"<sup>2</sup>. Represented as a phenomenon inherent and concurrent to life itself, death in this image forms a perpetual alternation with life. The emergence of psychoanalysis, Jung's reflections on Buddhism and "shadow of Thanatos" lingering over artistic production of the early 20<sup>th</sup> century are certainly not unrelated to the present representation.

1 *L'Art vivant*, 1927.

2 Marie Bonaparte, "Time and the Unconscious", *International Journal of Psycho-Analysis*, 21, 4, 1940 cited by Rosemary Gordon in "La pulsion de mort et ses rapports avec le soi", *Cahiers jungiens de psychanalyse* 2003/2.



## CIRCLE OF BERNARD VAN ORLEY

Brussels 1487 – 1541

### *Hunting Scene at the Court of Maximilian I*

Pen and brown ink, brown and grey wash, heightened with white over two assembled sheets of prepared beige paper  
234 x 388 mm (9 2/8 x 15 2/8 in.)



#### PROVENANCE

Thomas Lawrence, London (Lugt 2445); Samuel Woodburn, London; his sale, London, 6 June 1860, lot 576, acquired by Charles Gasc, Paris (Lugt 1068), as attributed to Bernard van Orley.

“We were very happy that our son Charles shall take so much pleasure in hunting, otherwise one could have thought he was illegitimate”<sup>1</sup>. So wrote the emperor Maximilian I to his daughter Marguerite, Governess of the Netherlands, regarding his grandson, future Charles V, who at the age of nine already gave himself over to hunting in the forest of Soigne. Since the 14<sup>th</sup> century, in France and in the duchy of Brabant, hunting “recreated the spirit, made the body agile, whetted the appetite and, [...] provided pleasant recreation”<sup>2</sup>. Hunting helped princes and lords to assert their bravery off the battlefield, and it was, thus, essential to their education.

The present spectacular drawing that shows a hunting episode in the entourage of Maximilian I and Charles V completes a series of sheets, one of which is in the Louvre and three in the Albertina, Vienna (fig. 1-4). Everything seems to relate to a wild boar hunt. The same figures are represented in all the five sheets which can be classified chronologically. Thus, the present drawing represents the beginning of the hunt when hunters search for the animal and estimate its size. Walking in front of two male figures on horseback, the male figure in the foreground points to a tree. He may have noticed the marks left by the boar on the tree trunk which help to evaluate the height of the animal. “And if it is wounded by dogs or upset by something, it will willingly give two or three bites of his teeth or tusks on a tree as if they were daggers, from which the huntsman can judge its height as well as the size and width of its tusks”<sup>3</sup>. The figure may also carve indications for other hunters on the tree. Others in the group behind him look around in search of traces, indicate directions and seem to speculate on the size of the wild boar.

The second drawing (Louvre, Inv. 20150) shows a gathering, that is, the meal which “shall be consumed in a fine place, under the trees or near a fountain or a stream”<sup>4</sup>. In the third (Albertina, 7805), a male figure comes to report on what he has observed. He kneels before a stocky figure with a prominent jaw who is present on all the five sheets. The fourth drawing (Albertina, 7807) shows the wild boar, as big as the marks on the tree in the first drawing suggested, being slaughtered by the attacking cavalier who “carefully avoids striking the boar from the side of the horse, as when it feels to be wounded on one side, it immediately turns its head there, which could wound or kill the horse”<sup>5</sup>. In the fifth (Albertina 7806), the most important figure of the group receives the head of the boar, whereas its body with feet cut off hangs on a long pole “above the fire and roasted on one side and then another in such a way that there be no hair left unburned or unroasted by the fire”<sup>6</sup>.

Wild boar hunting began in October and ended in December, following deer hunting and preceding a real war that was waged on wolves at the first signs of winter. The right to hunt in the Duchy of Brabant had been granted to everyone since 1355 and in all the territories, with the exception of warrens and ducal reserves, like that of the forest of Soigne<sup>7</sup>. This right, however, was incessantly controlled and regulated, the main restriction of the obligation being to hunt game “poil à poil”, that is, with the help of dogs, but without firearms. It is indeed this type of hunt that can be identified in this series of drawings. The dogs in large numbers are strong and stocky, their jaws are square and powerful. They are real watchdogs and not ordinary hunting dogs, which is characteristic of boar hunting and reminds us that, as according to Jacques de Fouilloux, wild boars “shall not be placed among the ranks of other animals hunted with common dogs but it is the game worthy of mastiffs and their kind.”<sup>8</sup>

These sheets, classified in the Louvre and the Albertina as circle of Van Orley, can be related to the tapestry series *The Hunts of Maximilian*, historically attributed as after the design of Bernard van Orley on the basis of Carel van Mander’s statements. Made up of twelve tapestries, this series represents hunting scenes associated with each month of the year. Their attribution to Van Orley and dating were contested in 1982<sup>9</sup>, but reaffirmed in 1993 in a study reporting the discovery of a document dated 1533.<sup>10</sup> The document is a contract between two merchants Jakob Rehlinger and Pierre van de Walle and the weaver Guillaume Dermoyen to weave another edition of two tapestries described with high precision and one of which can be identified as *The Hunts of Maximilian*. The authors of the 1993 catalogue gave the design of drawings and cartoons back to Bernard van Orley, introduced the participation in the landscapes of the little-known painter Jean Toms and dated the tapestries to 1531-33. The identity of the sponsors remained unclear, but hypotheses were put forward of Mary of Hungary and Charles V or, according to another theory, it may have been Erard de la Marck, prince-bishop of Liege, who later presented them to Charles V. The tapestry was later in the possession of Charles de Guise, Cardinal of Lorraine, then of



his descendant Henry II, duke of Guise who began to sell it to Mazarin just before the cardinal's death. It is Louis XIV who made the final instalments and thus added the tapestry to his collections of Garde-Meuble de la Couronne.

Today there are two series of drawings related to the tapestry. The first, consisting of five sheets scattered between Leiden, Berlin, Budapest and Copenhagen, is considered as original Van Orley's. The second, made up of twelve sheets in the Louvre, is today considered as workshop drawings.

The present drawing, as well as the four others, have not been included into the corpus of Van Orley's graphic works whose drawings with firm attributions are not very similar in graphic terms. Their universe is however reminiscent of the tapestries and we can find some of the same accessories, actions and figures that are present in the tapestries, but that are not direct copies. Therefore, it is rather a reinterpretation of the details by an artist of the circle of Van Orley made circa 1535-1540. The most important figure of this hunt, the lord, represented in different sheets as leading the search, feasting, listening to the report, slaughtering the boar and receiving its head, may be Maximilian I or Ferdinand I: the draughtsman insisted on his bulging cheeks in the lower jaw – physical characteristic typical of the Habsbourgs and especially Maximilian. The cavalier behind him may be Charles V. Comparison with several portrait medals appears to be rather convincing, although we must avoid rushing to judgement. The tapestry of the month of June in the series *The Hunts of Maximilian* also features two figures traditionally identified as Maximilian I or Ferdinand I and Charles V.

The five drawings can also be connected to three other sheets in the Louvre (Inv. 20147, 20148 et 20149; fig. 5-6) similarly executed with a game of luminous contrasts on prepared paper and whose attribution is equally problematic. These three bucolic scenes with the meaning still to be clarified were formerly attributed to Van Orley on the basis of the inscription on one of them: *Meester Bernaert Orley van Braßel fecit*. After being in the collections of the two great collectors Everhard Jabach and Pierre Crozat, they were acquired by Pierre-Jean Mariette, who considered them to be of Van Orley's hand, as proven by the inscription on the cartouche of his famous mounts: *Bern. Van Orley Bruxellensis*. In spite of this solid historical background, the authors of the 1993 catalogue did not keep them in the artist's corpus: "The movements are too stiff, the repertoire of gestures is too limited, the use of pen and brush is rather timid" in contrast to the "extroverted and vigorous" style of Van Orley. The authors were the first to connect the three sheets with a small group to which belongs the present drawing by advancing the hypothesis that it may be by the hand of Master of the Months of Lucas. Olivia Savatier, in an article published in 2013, preferred to maintain the historical attribution of these three sheets to Van Orley<sup>11</sup>, but Stijn Alsteens refused it once again for a different reason: the series seemed to him to be of a quality superior to that of the drawings by Van Orley "whose style is more functional and relaxed, sometimes abrupt, never attempting to evoke the depth or the effects of light which make the Louvre drawings so pleasant."<sup>12</sup> He did not rule out that the three sheets were by the same hand as the four at that time known drawings

from the wild boar hunting series, although they seemed inferior in quality.

The discovery of the present sheet, due to its excellent state of preservation, contributes to better understanding of the four others whose alterations – particularly the disappearance or oxidation of the white highlights – considerably hinders their study and obscures their numerous qualities. The present sheet reveals the artist's preoccupation with both realistic and poetic treatment of the forest and the figures animating it. Clumps of trees with wet trunks and twining around them ivy, mossy paths, and uneven soil are shown with the same truth as the faces of the hunters, some looking like real troglodytes. But the contrasts of shadow and light, the white and quivering foliage, the elegance of the silhouettes in the distance, the beauty and the passion of the horses give an almost supernatural atmosphere to the scene. There is no absolute certainty that the five sheets depicting wild boar hunting have been created by the same artist that made the three bucolic scenes in the Louvre, but the question is worth asking, and a detailed comparison can make it possible to find even more points of similarity than it could seem at first sight. It seems obvious that a fresh look must be taken at the four sheets in the Louvre and Albertina, which should take into account the quality and the state of preservation of the present sheet. There are two later drawings in the Albertina that repeat in reverse and on larger scale the episode of the report and the final assault<sup>13</sup>. This proves that the series was so appreciated that it served as a model for a print, an engraving or tapestry of a smaller size to be used, for example, as furniture decoration. It may have even been conceived for this purpose.

Finally, it must be considered that the series may not be complete. Other drawings may be discovered in the future and reveal a bigger series dedicated to hunting in general including hunting with hounds and falcons along the lines of *The Hunts of Maximilian*. It would slightly modify the meaning and the order that we offered in this study for the five existing sheets, but the chances of identifying the author and understanding the whole creation context would thus be increased.

- 1 Antoine Louis Galesloot, *Recherches historiques sur la maison de chasse des ducs de Brabant et de l'ancienne cour de Bruxelles; précédées d'un Aperçu sur l'ancien droit de chasse en Brabant*, Kiessling, Schnée, Brussels, 1854, pp. 138-139.
- 2 Henri de Ferrières, *Le Roy modus des deduitz de la chace, venerie et fauconnerie*, 1380, Paris, Guillaume le Noir, rue saint Jaques, 1560, i.j.
- 3 *La Vènerie de Jacques du Fouilloux*, Paris, Poitiers, 1561, Paris, la Veuve Abel L'Angelier, 1614, p. 56.
- 4 *Idem*, p. 35.
- 5 *Idem*, p. 61.
- 6 Henri de Ferrières, *op. cit.*, p. 32.
- 7 *Recherches historiques sur la Maison de chasse de l'ancienne cour de Bruxelles*, A F Galesloot, Brussels, Leipzig, 1854.
- 8 Fouilloux, *op. cit.*, p. 130.
- 9 Sophie Schneeberg-Perelman, *Les Chasses de Maximilien*,



Éditions de Chabassol, 1982.

- 10 Arnout Balis, Krista de Jonge, Guy Delmarcel, Amaury Lefébure, *Les Chasses de Maximilien*, musée du Louvre, département des objets d'art, Rmn, 1993.
- 11 Olivia Savatier, in *Un Allemand à la cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dyck, la collection nordique d'Everhard Jabach*, edited by Blaise Ducos, Paris, Musée du Louvre, 2013, p. 100, No. 18, illustrated.
- 12 *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New York, Metropolitan Museum, exhibition catalogue, edited by Elizabeth A. H. Cleland, with Maryan Wynn Ainsworth, Stijn Alsteens, Nadine M. Orenstein, p. 58.
- 13 Albertina, inv. 13188 (30.1 x 56 cm) and 13189 (30.9 x 57 cm).

### FRANCESCO DE' ROSSI, CALLED SALVIATI

Florence 1510 – Rome 1563

#### *The Origins of Rome*

Pen and brown ink, brown wash  
Inscribed *Parmigianino* at lower left  
126 x 270 mm (5 x 10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)



#### BIBLIOGRAPHY

Luisa Mortari, *Francesco Salviati*, Rome, Leonardo De Luca editori, 1992, p. 222, No. 306, illustrated.

#### PROVENANCE

Christie's, London, 26 November 1974, lot 20 (as attributed to a follower of Salviati); Tim Clifford, London; his sale, Sotheby's, London, 3 July 1989, lot 19; private collection, London.

#### EXHIBITED

Kendall, Abbot Hall Art Gallery, *16th and 17th Century Italian Drawings*, 2 May - 21 June 1981, No. 18.

The beginnings of Rome have been told by many ancient authors. Salviati, the painter who was “piu che mediocrementemente nelle buone lettere instrutto”, according to Giovanni Battista Armenini<sup>1</sup>, illustrated in the present work his version of Ovid's *Fasti* (3, 9-40) and assembled in one single image the essential elements of this founding story: the sleep of the vestal Rhea Silvia near the source, her rape by the god Mars and the adoption of the two legendary

twins by the she-wolf. In the background stands the temple of Vesta, *aedes Vestae*, which contains the Roman sacred fire maintained and guarded by vestal virgins. The strokes are rapid and Salviati did not dwell on details, laying his composition and light in a very fluid style, almost liquid, composed of masterly arranged dots and lines in brown wash, which reminds the style that he used for his goldsmith's designs, projects of *cassette* (Florence GDSU, inv. 1612 E) and for emblem designs (Louvre and New York, Pierpont Morgan Library, The Janos Scholz Collection, inv. 1979.58). The figures have been treated rapidly, almost carelessly. Their faces have been executed with a few strokes to define the expression and two dots in dark wash for eyes. Wash has an essential role in this kind of drawing: laid with the tip of the brush in large curved hatchings typical of Salviati's manner, it defines volumes and light superimposing with the outlining strokes traced with a fine pen, almost incised.

The present drawing cannot be connected to any known painted composition by the artist. However, while in Rome and Florence, Salviati conceived multiple drawings destined to be transcribed by the *artefici* in art objects, *cassette*, *cassoni*, goldsmith objects, cabinets, etc. The elongated format of the drawing may evoke that of a box or a decorative panel to be used for a piece of furniture, for example, to be fitted onto the front of a drawer. The drawing offers endless possibilities for its use and research cannot be limited only to the painting activity of the artist. The monstrous appearance of the she-wolf, her disproportional paws and fierce muzzle evoke ancient representations, such as, for example, the she-wolf sculpted on the foundation of the altar in Ostia dedicated to Mars and Venus (currently in the Palazzo Massimo alle Terme, Rome) from the 1<sup>st</sup> century A.D. and the famous Capitoline Wolf which, as discovered in 2008, is likely to date back to the Middle Ages, and not the Roman era and which inspired many Renaissance artists.

Given the lack of correspondence regarding the present work, it can be dated only through stylistic comparison. The works with the highest degree of similarity of style and spirit were all executed between 1540 and 1550. A preparatory design for a *cassetta* in the Museo di Capodimonte, Naples (Florence, Uffizi, Inv. 1612 E), as well as a *Design for the Decoration of a Chapel* (Louvre INV 1409), both very reminiscent of the present drawing, date to the 1540s,<sup>2</sup> whereas the emblem designs or *The Jews Crossing the Jordan*, which sheet has been connected to the decoration of the Palazzo Ricci Sacchetti<sup>3</sup>, date to the 1500s. In her catalogue of the works by Salviati, Luisa Mortari dated it to the “intermediary period”.

- 1 Giovanni Battista Armenini, *De Veri precetti della Pittura*, Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587, book 3, p. 16.
- 2 *Francesco Salviati (1510 – 1563) ou la Bella Maniera*, exhibition catalogue edited by Catherine Monbeig Goguel, Milan, Electa, 1998, p. 250, No. 96, illus., and pp. 142-143, No. 34, illus.
- 3 *ibid.*, p. 186, No. 60, illus. and pp. 200-201, No. 69 and 70, illus.



## CARLETTO CALIARI

Venice 1570 – 1596

*Study of the Head of a Young Man in Profile and of a Hand (recto); Two Studies of an Arm (verso)*

Black chalk, heightened in white chalk and strokes of red chalk over blue paper

Inscribed *Carletto C* and on the verso *C.C. N° 49*

146 x 116 mm (5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 4 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)



### PROVENANCE

Giuseppe Caliari; Zaccaria Sagredo, Venice 1653 – 1729, (Lugt 2103 a); Sotheby's 1 July 1971, lot 27; private collection.

### BIBLIOGRAPHY

Julian Stock, *Disegni veneti di collezioni inglesi*, Venice, Cini, 1980, p. 50, No. 58, illustrated; W.R. Rearick, *Maestri veneti del Cinquecento*, *Biblioteca di disegni*, vol. 6, Florence, 1980, No. 34, illustrated.

"Datosi Carlo da fanciullo alo studio, ritrasse molte cose dal padre e dal Bassano (...); e ritrovandosi talora ad un suo villaggio nel Trivigiano, dilettavasi di ritrarre i pastori, le pecore, l'erbette, i fiori, e ogni villesco stromento; buon numéro de' quali disegni, conservati dal signor Caliari nipote, dimostrano la bellezza dell'ingegno di quel giovinetto"<sup>1</sup>. This testimony that Carlo Ridolfi left about the early years and apprenticeship of Carlo Caliari, called Carletto as he was the younger of the two sons of Paolo Caliari, known as Veronese, offers a bucolic vision in perfect harmony with the world of the Bassanos and Venetian pastoral painting of the

16<sup>th</sup> century. The author uses it to underline the high position of Carlo Caliari and his brother Gabriele, who "aggiunsero fama ed onore alla famiglia loro"<sup>2</sup> and made up for their father once they became "adulti, ornati di virtù, e molto bene educati"<sup>3</sup> in comparison with those more humble inhabitants of the agrarian world which Carletto was so eager to draw during his apprenticeship years expecting to be summoned to Venice for more important work.

Upon their father's death, the two brothers took on his atelier with the help of their uncle Benedetto. Together they completed some unfinished Veronese's works under the common name *Haeredes Pauli*, which does not facilitate distinguishing their hands. Eight paintings bearing Carletto's signature, and Ridolfi mentioned others, which reveal an artistic personality with a rather well-defined profile whose main characteristics are a warm palette inherited from his father, a technique inherited from Bassano, and a combination of formal references to both masters.

Historians do not always agree on the exact identity of Caliari's master Bassano. According to Marco Boschini, it was Jacopo, but it is with Francesco that he collaborated on the *Paradise* commissioned to Veronese in 1582-83. Whoever of the brothers it may have been, the influence of this family of artists on Veronese's younger son is evident, particularly in his graphic style and the use of pastel and coloured chalk in nearly all of his drawings, if only for heightening. A rather consistent group of drawings by the artist has been put together in spite of frequent changes in attribution from Bassano to Carlo Caliari and, in certain cases, from Caliari to Palma il Giovane.

Most of Carletto's drawings that have survived to date come from the Sagredo-Borghese album<sup>4</sup>. They all initially went to Giuseppe Caliari, Gabriels's son, who had been the depositary of all graphic and artistic material of the family until his death. His posthumous inventory of 1681 listed about 1500 drawings without distinction of hands. Doge Nicolo Sagredo (1606-1676) appears to have begun to collect drawings in the mid-17<sup>th</sup> century, and his heirs seem to have continued to nourish and embellish his collection destined to become one of the most important in Italy. Thus, it must have been his brother Stefano or his nephew Zaccaria that bought Caliari's sheets and annotated them using the system of initials and numbers. The inscription *Carletto C* can be found on many of the sheets, some of which have been connected with paintings. The present drawing is reminiscent of the works in a collection from the Skippe sale at Christies in 1958, formerly in the so-called Sagredo-Borghese album, that is, coming from Zaccaria. Previously attributed to the Bassanos, these drawings have been given to Carletto by William Roger Rearick<sup>5</sup>, particularly as the result of connecting them with paintings.

Connection between some studies in the present sheet and Caliari's paintings can be observed as well. The study of the head of a young man can be connected with the pageboy in the *Christ Meeting St. Veronica* (the church of San Giovanni e Paolo, Venice). Although in three quarters and not in profile, it however presents the same facial type with a straight and



well-delineated nose, short straight hair, similar expression of concentration and seriousness, intense look, and slightly open mouth. As for the hand that seems to be seizing a drapery, it can be connected with several hands of the figures in the painting *Shah Abbas, First Ambassador to Europe, in Venice* (Venice, the Doge's Palace, 1595), but most particularly with the hand of the doge of Venice. Finally, the arm studies on the verso remind, in the reverse, of the arm of one of the beggars in *Alms of St. Christina* (Bergamo, the Accademia Carrara).

- 1 'Having devoted himself to studying from early childhood, Carlo drew a lot after his father and Bassano [...] and living in a village near Treviso, he amused himself drawing shepherds, sheep, small herbs, flowers, and rural tools; a large number of these drawings have been collected and kept by Mr Caliarì's nephew showing the beauty and the talent of this young artist" in Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, second edition, Padova, 1837, p. 82-85.
- 2 "added glory and honour to their family" in Ridolfi *op.cit.*
- 3 "adult, decorated with virtue and very well-mannered" in Ridolfi *op.cit.*
- 4 Several bear the inscription of the collector called "unreliable hand" in reference to his numerous attribution mistakes, but in this case he is right.
- 5 William Roger Rearick, *Il disegno veneziano del cinquecento*, 2001, p. 180.

## GUIDO RENI

Bologna 1575 – 1642

### *Study for the Head of an Angel*

Black chalk, red chalk and pastel, with incised outline, over paper laid down on vellum

Inscribed *Del Guido Reni* at upper left

425 x 295 mm (16 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 11 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

The present fine study for the head of a young man is preparatory for the *Annunciation* painted by Guido Reni in 1620-21 for the church of San Pietro in Valle of Fano. The work described as "rather deteriorated"<sup>1</sup> in 1971 was restored in 1988. Reni had been a model pupil of Dionisio Calvaert, then of the Carracci, and he finally started to work independently around 1598. In the early 1600s, his artistic creation, which gracefully combines the classicism deriving from his training period with Caravaggio's realism, achieved immense success in Rome. Obtaining prestigious commissions from the pope, Guido Reni became the most esteemed painter whose fame extended far beyond the Eternal City.

Founded in 1610, the church of San Pietro in Valle at Fano, in the region of Marche, was built on the ruins of a Medieval church due to the efforts of father Girolamo Gabrielli. Art historians agree, on the basis of several archival documents, that it was San Filippo Neri's direct disciple and the rector of the Congregation of the Oratory that commissioned the *Annunciation* to Guido Reni, as well as *Christ Delivering the*



*Keys to St. Peter*, today in the Louvre museum. The artist had already worked for the Congregation, particularly between June and October 1614, executing the effigy of its founder in an altarpiece for the chapel of San-Filippo-Neri of the church of Santa Maria in Vallicella in Rome. The commission of the church of Fano was documented in published correspondence and studies on several occasions<sup>2</sup>, which allows to establish the chronology of the creation of the paintings. The work on the *Annunciation*, intended to adorn the chapel of father Gabrielli's family, started in 1620, and the painting was consigned in September 1621. In a letter dated 23 March 1622, Guido Reni, promised to start working on the second work, part of the same commission, "the other panel of the Saviour with St. Peter".

Although the *Annunciation* has been admired and praised many times<sup>3</sup>, particularly by Simone Cantarini who considered it as one of the most beautiful paintings of the world<sup>4</sup>, it may have not fully satisfied his patron. In 1622, in fact, Guido Reni wrote to Gabrielli regarding the second commissioned painting in progress of execution that he hoped to "make a better thing than the first one". Whether it was a sincere confession of his disappointment or false modesty of a courtier, Reni's sentence brought about several interpretations and its true meaning will never be clearly understood. What is, however, certain is the novelty of the work on many levels. Stephen Pepper extensively commented on two of its most surprising aspects



– light and iconography, both very innovative<sup>5</sup>. Light, which Reni evoked in his correspondence regarding the painting, introduces a fascinating discussion on its role in a painting and its connection with the natural light outside the painting. As for iconography, it surprises by the artist's choice of the moment to represent and the reaction of the Virgin. Generally, the scene of the Annunciation depicts the angel with its right arm raised to the sky delivering his message to the Virgin, whereas her reaction, according to the conventional codification, must express *interrogatio*, *humiliatio* and *meritatio*: with her head lowered, her hand on her heart, she must be pulling back from the messenger. Guido Reni did adopt this conventional iconography in all of his other Annunciations created before and after that of Fano. In the latter, the angel, pointing at the sky with its left hand, has just appeared before the Virgin. We would expect from her an expression of certain *conturbatio* and not the haughty and direct expression, about which Raffaella Morselli wrote that it rather belonged to an ancient statue than to a religious painting<sup>6</sup>. The art historian also underlined the absence in the painting's visual imagery of traditional accessories: the book, the basket, tiling, opening on a landscape, etc., which produces the effect of placing the scene in a surreal space and does not comply with the Counter-Reformation instructions. All this can certainly explain the mixed reaction of the patrons upon receiving the work.

The present *Study for the Head of an Angel*, incised, has been used to transfer the drawing on canvas. Possibly a detail cut from a larger cartoon, it has been laid down on vellum, which reveals the desire to preserve its beauty and the attribution of high value despite of its original status of a mere tool. The elegant unidentified handwritten words say *Del Guido Reni*. The e's in them are typical of the period and are similar to those that Guido Reni used in his own signature. It is thus contemporary to the work. Like Raphael, Annibale Carracci, and his contemporary Domenichino, Guido Reni used many preparatory cartoons that he entrusted to his assistants and collaborators responsible for painting parts of his paintings. Only a small number of these cartoons have survived. There are two in the Galleria Estense in Modena, in black chalk, measuring about one square metre, preparatory for the *putti* in the dome of the Ravenna cathedral.

Unlike Domenichino, Reni almost always used colour in his head studies and combined black, red and white chalk. His studies in pastel are rather rare today, but ancient sales reveal several head studies executed at "life size" and "*aux trois crayons* and pastel"<sup>7</sup>. This usage will later become a habit for certain Bolognese draughtsmen, for example, Canuti.

By its expressiveness and tense position of the figure's head, the present study is reminiscent of preparatory drawings by Federico Barocci. Born in the region of Marche, Barocci had created one of his most masterly paintings for the church of Santa Croce in Senigallia, a few kilometres from Fano. Working on his paintings, Guido Reni must have had in mind the vicinity of their paintings and the comparison that it would invite. Several works produced by the master could be admired in Rome at the time, and his influence on Guido Reni has been mentioned repeatedly, particularly regarding Barocci's *Christ on the Cross* executed for the duke of Urbino

(today in the Prado, Madrid) which may have influenced Reni's work on the same subject.

In any case, the subtleness of flesh and the feeling of light coming out from the angel's figure reveal Guido Reni's profound sensitivity. The present study of the head of an angel, executed at life-size and possessing extraordinary freshness, is the work by one of the greatest artists of the Seicento in preparation for one of his most beautiful paintings.

- 1 Cesare Garboli, Edi Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni*, Milan, Rizzoli, 1971, No. 108, illustrated.
- 2 GS Scipioni, "La chiesa di S. Pietro in Valle a Fano", *Rassegna Bibliografica dell'Arte italiana*, I, 11-12, 1898, p. 229-237; Sir Denis Mahon "Some suggestions for Reni's chronology", *The Burlington Magazine*, 99, 1957, p. 241; Rodolfo Battistini, "L'Annunciazione di Guido Reni e le lettere ritrovate", *Guido Reni. La Consegn delle chiavi. Un Capolavoro ritorna*, catalogue d'exposition, Fano, 2013, p. 60-67.
- 3 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, 1678, ed. 1841, II, p. 382; Francesco Scannelli da Forlì, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, Peril Neri., 1657, p. 352. Luigi Scaramuccia, in his turn, confessed that "he would call it divine" and reminded Cantarini's admiration in his *Le finezze de pennelli italiani*, Pavie, Giovanni Andrea Magri, 1674, p. 185.
- 4 Malvasia reported this remark by Simone Cantarini – who also executed a painting for the church of San Pietro in Valle – in *Felsina Pittrice*, op.cit., II, p. 382.
- 5 D. Stephen Pepper, *La Pinacoteca Civica di Fano. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Fano*, Milan, 1993, p. 265, No. 484.
- 6 Andrea Emiliani, Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini, Raffaella Morselli, *Simone Cantarini nelle Marche*, exhibition catalogue, Venice, Marsilio, 1997, pp. 29-32.
- 7 Nourri sale on 24 February 1785, for example, contained in lot 530: "two heads of angels, one in black pencil heightened with white, the other in pastel", lot 531 "two heads of Old Man in pastel" and lot 534 "a head of Christ drawn aux trois crayons mixed with pastel".

## ANTOON SALLAERT

Brussels 1594 – 1650

### *Triumph Scene*

Oil on paper  
206 x 300 mm (8 1/8 x 11 13/16 in.)

#### PROVENANCE

Charles Gasc (Lugt 1068 et 543), as attributed to François Boucher; marquis de Chennevières (Lugt 2072 or 2073)

Antoon Sallaert was a painter, engraver and draughtsman born in Brussels. His year of birth had long been thought to be between 1570 and 1590, but his certificate of baptism dated 1594 and found in 1968<sup>1</sup> helped to fix it to the same year. Many sources, particularly those of the 19<sup>th</sup> century,





mention that Sallaert trained with Rubens or was even one of his collaborators<sup>2</sup>. However, there seems to be no proof of this, only the apparent influence of the Antwerp master on his pictorial style and the same liking for the technique of oil on paper, *grisaille* and *brunaille* according to the term proposed by Jacques Foucart<sup>3</sup>. This influence, however, could have been transmitted indirectly, for example, by Gaspard de Crayer – the painter from Antwerp who moved to Brussels, master of the guild of painters of this city in 1607, deacon and important propagator of Rubens's art. On the other hand, there are documents proving that Antoon Sallaert was the pupil of Michel Bordeaux and, in this quality was admitted as an apprentice to the Brussels Guild of Painters on 14 April 1606, became a master on 20 August 1613 and finally deacon on four occasions<sup>4</sup>. He enrolled students to the guild himself, including his brother Melchior and his son Jean.

As a history painter, Sallaert executed several commissions for the court of Archduke Albert and Archduchess Isabella, although he was never appointed an official court painter. He also received many commissions from the local Jesuit churches. Among the most important was the commission he received in 1647 from the clergy of the church of Notre-Dame d'Alsemberg for the execution of a series of eleven compositions of the history of the church and its benefactors.

Sallaert was prolific in several domains. In the prosperous textile industry, he executed more than 27 tapestry designs, that is, at least 120 cartoons, whereas in the domain of engraving, he provided numerous frontispiece designs and book illustrations, particularly to engravers Cornelis Galle the Elder and Christoffel Jegher, both Rubens's collaborators.

The number of his own engravings is rather modest (about 23 pieces), but they are very innovative as it is to Sallaert that we owe the monotype technique with which he had started to experiment in the 1640s, that is, a few years earlier than Giovanni Benedetto Castiglione, traditionally considered as its inventor<sup>5</sup>. Here, like in his drawn works, Sallaert combined soft strokes, which he used to precisely delineate contours and shadow areas, with frequent use of paper reserve. This monotype technique is thus very close, in the visual effect but also in gesture, to his drawings and oils on paper. Like in the latter, he sometimes heightened his monotypes in white gouache in order to emphasize light effects.

This manner of working reveals his predilection for high contrast graphic techniques.

Nineteenth-century sources show him as a specialist in painting processions. There are impressive examples of such works in the Turin museum and in that of Brussels. However, the examination of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century sales presenting a large number of his works showed that he had not neglected any subject, including portraits, genre painting, mythological and history painting.

The subject of the present splendid *grisaille*, executed in a technique typical of Sallaert's manner, is difficult to identify. The key to the interpretation is the object, with the document with two hanging seals under it, held in the hand of the figure sitting on the chariot and crowned with a laurel wreath. It has been suggested that the figure is St. Ambrose who, while he was the governor of Liguria – and this is why he is dressed in Roman garments – put an end to the riot caused by the Arians during the election of a new bishop of Milan. Supposedly, he holds a beehive, the symbol of the gift of the power of speech. But the object may also be a bell, the symbol of the freedom of the communes, whose use was regulated and granted by the sovereigns. We could therefore try to place this scene in the general context of the relationship between the royal power and the communes.

Whatever the subject may be, this sheet reveals Sallaert's usual virtuosity, ability to define volumes using the alternation of *grisaille* and ochre reserve of oiled paper, his nearly calligraphic, extremely fluid draughtsmanship, which made all collectors and amateurs of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century highly appreciate him.

- 1 R. d'Anethan : "Les Salaert dits de Doncker", *Brabantica* 9 (1968), mentioned on Wikipedia.
- 2 Adolphe Siret, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours [...]*, Paris, Lacroix et Cie, 1874, pp. 825.
- 3 Jacques Foucart, "Alexandre et Diogène, une *grisaille* d'Anthoni Sallarts", *Bulletin des amis du Musée de Rennes*, 4, 1980, pp. 8-16.
- 4 Alex. Pinchart, "La corporation des peintres de Bruxelles", *Messenger des sciences historiques, ou Archive des arts et de la bibliographie de Belgique*, vol. 1877, pp. 289-331.
- 5 Todd D. Weyman, "Two Early Monotypes by Sallaert", *Print Quarterly*, vol. 12, No. 2 (June 1995), pp. 164-169.

## GRÉGOIRE HURET

Lyon 1606 – Paris 1670

*Project for a Frontispiece: a male figure leading a crowned female figure and her followers in an architectural composition*

Pen and brown ink, grey wash  
424 x 256 mm (16 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 10 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.)

The author of some five hundred plates, Grégoire Huret was one of the most prolific printmakers of his time. Unlike such





painters and engravers as Claude Mellan and Abraham Bosse or such engravers and illustrators as Gilles Rousselet and François Chauveau, Huret dedicated himself only to inventive engraving and drawing.

He learned engraving in Lyon probably with Karl Audran. He seems to have “started to embrace this profession from an early age” according to Mariette who also wrote: “He particularly applied himself to draughtsmanship and later, he invented and executed parts of drawings that he himself engraved, which is an unusual quality in this profession. He also approached it as a painter rather than engraver; he had not neglected any aspect of painting: composition, chiaro-scuro, perspective, architecture were among those in which he much excelled, one can say that in all of them he went to great lengths.”

He made his professional debut in Lyon in the 1620s illustrating frontispieces of books and dissertations and mainly worked for the Jesuits. Around 1633, the artist settled in Paris and due to his technical excellence and numerous connections he obtained prestigious commissions, such as the image of the frontispiece for *Peintures parlantes où les passions sont représentées par tableaux, par caractères*

*et par questions nouvelles et curieuses* by father Jésus Ives (1640) and *Reginae eloquentiae Palatium Sive exercitationes* by father Gérard Pelletier (1641). In the 1650s, he dedicated himself almost exclusively to religious subjects, such as *le Modèle des Actions de la jeunesse Chrétienne tiré sur l'exemple du Verbe Incarné et de ses vrais imitateurs...* (1653). In 1663, he was admitted as engraver to the Royal Academy of Painting and Sculpture and plunged into personal projects, such as *Le Théâtre de la passion* executed in 1664.

Huret was an extremely prolific draughtsman, which explains the amount of some fifty existing drawings by his hand. This is a rather significant number in terms of preservation, yet it is certainly but a small part of his drawn oeuvre. In this regard, consulting 18<sup>th</sup>-century sales is highly informative: several of them contain impressive amounts of drawings by the artist. Let us list them here: Nason sale of 1762 including 58 drawings by Grégoire Huret; an anonymous sale of 7 January 1767 offering “Twenty cardboard sheets with different studies of Hands and Feet, by Gr. Huret”; Claude-Philippe Cayeux sale from 11 to 23 December 1769 offering “Seventy-five Drawings, subjects & portraits, some in pen, others in black chalk by Grégoire Huret”, finally, Gabriel Huquier sale on 1 July 1771 listing “Fourteen cartoons filled with some finest studies by Gregoire Huret” which were acquired by a Clérisseau, who may have been the artist of architectural drawings.

There are 32 drawings for the *Théâtre de la Passion* at the National library of Spain, Madrid, who may be those on sale at Joullain between 26 May and 23 June 1779: “Thirty-two, various devotional subjects in black chalk & graphite”. About ten are at the French National Library, one at the Louvre, and one more at the New York Metropolitan Museum. There are also several known drawings in private collections. All the drawings that have survived are in black chalk or red chalk and their style, precious and precise at the same time, can somewhat be compared to the drawings of the young Laurent de La Hyre. However, a note to the Cayeux sale says that amid 75 drawings by Huret, some are in pen and others in black chalk, which proves that pen drawing was well familiar to the artist.

The present large-size drawing with a high degree of finish is most certainly a presentation piece for the frontispiece of a book. Precise draughtsmanship of Huret allows him to make the figures evolve in rather complex compositions where architecture is given prominent place. Demonstrating the artist’s great expertise and pursuant to the theories exposed in his treatise *Optique de Portraiture et Peinture*, his architectural structures are rigorously precise, lavishly decorated and presented in perfect perspective. The structures represented in the present drawing have the same characteristics as those that decorate his frontispiece for *Peintures morales* of Pierre Le Moyne, 1640: the vanishing point has been shifted towards the edge of the sheet, the construction stretches from the foreground – where its height equals that of the sheet - to the farthest background layer, with arches, pilasters and decorations repeated identically



and indefinitely, until it reaches a monument, an arch or a construction, limiting the depth of the field of vision. The preciosity of his technique, which combines here strokes in pen and brown ink with delicately applied grey wash, allows the artist to convey a glowing effect of the clothes and the impression of transparency of some fabrics and to highlight the female figure's curls of hair under her veil. The facial features are as precious as the body language is delicate; particularly, the *putti* and female figures with their almond-shaped eyes and small pinched mouths are characteristic of his work as a draughtsman and engraver. Mariette can once more be cited on this occasion: he wrote that Huret had a habit of "rendering gracious expressions and imbuing his images in gentleness and modesty that is so suitable to foster piety, but it finally degenerated in a vicious habit that sometimes made him repeat the same expressions without being able to vary them in a slightest way". Although this judgement is somewhat severe, it fits in with the general criticism of Huret's excessive desire of pleasing his sponsors. Among known Grégoire Huret's drawings, the present project is the only one having such a high degree of finish and showing such an important decorative ambition of the artist. Thus, it provides another perspective to his talent and proves his extreme sophistication in presentation pieces.

### ALBERT FLAMEN

Ca. 1615 (?) – 1674 or after

Album with thirty landscape drawings  
Pen and brown ink, ca. 115 × 175 mm each  
Oblong in-4°, marbled calf binding (19<sup>th</sup> century)



#### PROVENANCE

Hippolyte-Alexandre-Gabriel-Walter Destailleur (1822-1893), Paris (L.1303a and his bookplate, not in Lugt); his sale, Paris (Hôtel Drouot), Delestre/Morgand, 26-27 May 1893, No. 38, for 200 frs. to Morgand; his sale, Paris (Hôtel Drouot ; Delestre/Morgand), 28 November – 1 December 1894, No. 534 ; Frédéric Chéron (dates unknown) (bookplate)

Albert Flamen came from the Low Countries, as is evident from his (nick)name and the notes, partly in Dutch, on one of his drawings<sup>1</sup> but he spent most of his life in Paris. He is first

mentioned there in 1634 and we can trace his activity until 1664.<sup>2</sup> Today, he is only known as a draughtsman and as the creator of a large graphic oeuvre.<sup>3</sup> His etchings, usually of a small and oblong format and published in sets of a dozen, betray their author's origins by their delicate technique and their simple and straightforward graphic vocabulary. He excelled in representations of animals and in topographic views, a genre in which he seems to have continued the tradition of the 'pleasant places' of the Dutch printmakers at the dawn of the Golden Age. Among his numerous drawings, those executed in pen often reflect the brittle style of his etchings, whereas others show firmer outlines and are frequently worked up with wash or colours. Mention must be made of the bound and nicely finished albums with various motifs, like figures, animals, military scenes and landscapes, which the artist probably produced as drawing books and of which a number have survived<sup>4</sup>.

The album we present contains thirty landscapes of nearly identical dimensions, some monogrammed and most of them numbered and annotated by the artist in a strip at the bottom. What makes it rather interesting is the fact that twenty-eight of the sheets show sites in the Île-de-France, identified by the inscriptions. In spite of his evident affinity with topography, Flamen has left us few drawings of real buildings or sites. The most important are two series of views in and around Paris of an unusually careless character, that are preserved in the Musée Carnavalet and the Bibliothèque Nationale de France<sup>5</sup>. The crisp pen drawings in our album, some in two hues of brown ink and in one case completed by an imperceptible wash, share the fine, atmospheric qualities of the artist's etchings.

Many of the sheets are connected with Flamen's highly original print series, the twelve *Vueës et Paysages du Chateau de Longuetoise et des environs*<sup>6</sup>. This set offers views of a country house a few miles to the west of Étampes (some fifty kilometres south of Paris), of the road that leads from Étampes to the village of Châlo-Saint-Mars which passes just before the house, and of three neighbouring villages to the west: Châlo itself, Saint-Hilaire and Chalou-Moulineux. Whereas the estate has been profoundly modified since Flamen's times – only the residence itself seems to have defied the centuries –, one still today recognizes the idyllic site conveyed by the etchings, on the edge of the road in a wooded valley crossed by two streams<sup>7</sup>. Our album contains preparatory studies for four of the slightly larger etchings: the *Vueë de Longuetoise du haut de la petite Garenne* – in which the house is seen from the south-west, from the wood still called 'la Garenne de Longuetoise' – (ill. 1), the views of Châlo (ill. 2, 3) and Saint-Hilaire,<sup>8</sup> and the *Vueë du chemin de Longuetoise à S<sup>t</sup> Mars*. The compositions of two other drawings, with views of the 'bassecourt' – probably the farm buildings of the estate – (ill. 4) and of the 'grande rivière' – probably the river Chalouette which borders it – have been profoundly revised in the corresponding etchings (ill. 5), if these were not altogether based on other drawings, now no longer known.

In the frontispiece (ill. 6), Flamen dedicated his series to the property owner, Antoine de Sève († 1662), *conseiller et aumônier du roi* and abbot of l'Isle (now Lisle-en-Barrois in the Meuse department)<sup>9</sup>. Other prints by the artist seem



to confirm the ties between the two men, who lived in the same neighbourhood in Paris<sup>10</sup>. Even closer must have been the relations with the latter's nephew, Guillaume Tronson (or Tronçon) (ca. 1620-1666), *conseiller du roi et secrétaire de son cabinet*, also parishioner of Saint-Sulpice, to whom Flamen addressed his *Devises et emblemes d'amour moralisez* of 1648 and four series of his etchings and who was, in 1650, the godfather of one of his children<sup>11</sup>.

The artist must have stayed at Longuetoise for a longer while, one may guess at the invitation of its owner, for our album incorporates seventeen other views in a circle of fifteen kilometres around that have not made it into etchings. These include the mills of la Ferté and les Carnaux at Châlo, dilapidated farm dwellings in the hamlet of Valnay (ill. 7), the castles of Mérobert and Saint-Cyr-la-Rivière (ill. 8) – owned by Jean de Sève, Antoine's brother, and Guy de Sève de Rochechouart, his nephew –, and several spots along the roads of the country, whose savageness the artist seems to have slightly exaggerated for the purpose. Less easy to explain is the presence of some views of more remote sites, like the 'Montagne de Tréfou' at Torfou, some fifteen kilometres north of Étampes, or the castles of Lézignan and la Grange-le-Roi at more than sixty kilometres.

It is not very likely that the album in its actual state was assembled and organized by the artist himself, like those mentioned above. Among the sheets, those numbered 1 and 13 are no longer present and three unnumbered landscapes of an obviously imaginary character, two of them smaller than the other drawings, have been inserted. Drawings are lacking for half of the prints in the Longuetoise series, another indication that the nineteenth century binding collects the remains of a larger series, complemented by some disparate drawings. The album has been part of the famous collections of the architect Hippolyte Destailleux, a great amateur of topographical material, especially of Paris and its surroundings. He or a previous owner decided (or accepted) to have some twenty of the drawings reproduced in a series of hand photogravures, unfortunately not signed or dated, of which several copies exist. Whoever its instigator, the enterprise shows that the exceptional significance of the album was fully understood at an early stage<sup>12</sup>.

- 1 Hans Buijs, Paris, Musée du Louvre, inv. 19966 ; see Stijn Alsteens & Hans Buijs, *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris 2008, p. 193.
- 2 For biographical details, see now Stephanie Levert, « Étrangers, mais habitués en cette ville de Paris » : Les artistes néerlandais (1550-1700) à Paris : une *prosopographie*, doctoral thesis Utrecht 2017, vol. II, *Dossier prosopographique*, s.v. Flamen's birth in Bruges, repeated in the older literature on the artist, is not confirmed by any source. His birth date maybe has to be advanced : a document transcribed in the fichier Laborde mentions a son Jean Flamen in the role of godfather at a baptism in 1644. In 1664, Flamen still published two series of etchings in Paris ; a drawing dated 1674 seems to be the last sign of his artistic activity (Hamburg, Kunsthalle, inv. 21936 ; Annemarie Stefes,

*Niederländische Zeichnungen 1450-1850, Katalog*, Cologne, Weimar & Vienna 2011, vol. I, No. 327, ill. vol. III, p. 119). It is not probable that the artist is identical with the Albert Flamen 'peintre et dessinateur ordinaire de Monsieur, frère du roi' mentioned in 1692.

- 3 For Flamen's etchings, see Otto Naumann (ed.), *The illustrated Bartsch*, vol. VI, *Netherlandish artists*, New York 1980 ; Catherine Levesque, *The illustrated Bartsch*, vol. VI, (*Commentary*), *Netherlandish artists*, New York 1986. His output has now reached 627 pieces ; see Elenor Ling, 'Vansittart's print collection and two unrecorded etchings by Albert Flamen', *Print quarterly*, vol. XXIX (2012), pp. 168-172.
- 4 Among others : Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 79 B 32 and 79 C 1 (both from the Destailleux collection) ; Brussels, Bibliothèque Royale, inv. DES RES F° - Flamen (A.) – S.V. 73131-73176 ; London, British Museum, inv. 1836,0811.242-1836,0811.308 ; Paris, Fondation Custodia, inv. 2005-T.4 ; Vienna, Albertina, five albums, inv. 9593-9613, 9614-9664, 9665-9715, 9716-9760, 7585-7588/9761-9793 ; sale Haarlem, Bubb Kuijper, 28 May 2004, No. 2556 ; sale London, Sotheby, 9 July 1973, No. 66.
- 5 Paris, Musée Carnavalet, inv. D-8365 to D-8373 ; see Bernard de Montgolfier, 'Quinze vues de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle', *Bulletin du Musée Carnavalet*, vol. X, No. 2 (November 1957), pp. 4-12, and Alsteens & Buijs 2008 (see note 1), p. 193. For the series in the Bibliothèque nationale (from the Destailleux collection), see *ibidem*, p. 58 note 62 and p. 210 note 10. According to Montgolfier, who studied only the first of the two series, some of the views represent a topographic situation of 1657, others a much later situation, around 1670. One of the Berlin albums (see the preceding note), inv. 79 C 1, contains also several views in and around Paris.
- 6 Naumann 1980 and Levesque 1986, Nos. 93-104. For this series and the sites represented, see the well documented article by Benard Gineste, 'Albert Flamen, Longuetoise et ses environs, gravures et dessins, vers 1664' (2010), on the website *Le corpus étampois*.
- 7 See Maxime Legrand, *Étampes pittoresque. Guide du promeneur dans la ville et l'arrondissement. L'arrondissement, première partie, Étampes 1902*, pp. 214-220, and the website of the base Mérimée, s.v. 'Châlo-Saint-Mars, Manoir de Longuetoise', reference Mérimée IA001264367.
- 8 The church of Saint-Médard at Châlo, for its major part reconstructed in the fifteenth century, is still exactly as Flamen has represented it. The chapel of the priory of Saint-Hilaire, from the twelfth century, on the northern slope of the Louette valley, is now in ruins ; the nave has lost its roof and the spire visible on drawing and etching. See Legrand 1902, pp. 32-37, and the base Mérimée s.v. 'Saint-Hilaire, Prieuré', reference Mérimée IA00126463.
- 9 Belonging to an important family of the Robe, known as a great bibliophile, de Sève had probably inherited the property from his uncle Benjamin de Sève, also *conseiller du roi*, who had obtained its ownership by



decree in 1603. In 1661, a year before de Sève's death, Longueoise came into the hands of two nephews, Guillaume Tronson (see hereafter) and Guillaume de Sève (1638-1696).

- 10 Flamen resided at rue du Fossoyeur (the actual rue Servandoni), de Sève the rue neuve Saint-Lambert (nowadays rue de Condé). In his series of five parisian epitaphs of 1664, Flamen included the monument that the latter had erected, together with his brothers, in honour of their father, Guillaume de Sève († 1645), in the church of Saint-Sulpice ; Naumann 1980 and Levesque 1986, No. 120. The series *Paisages dessinés apres le naturel aux environs de Paris* includes a view (No. 7) of the residence that the abbot possessed until 1655 in Issy (Levesque 1986, No. 546).
- 11 The three sets *Poissons de mer* (Naumann 1980 et Levesque 1986, Nos. 1-36) were dedicated to him, as well as the *Paisages dessinés apres le naturel* cited in the preceding note. His property of Le Perray near Corbeil is the subject of an etching in this set (Levesque 1986, no. 549) as well as of two others in an untitled series of six (?) views in the surroundings of Paris (Naumann 1980 et Levesque 1986, Nos. 108 et 109) ; of the second of these two, another version is known with a boar hunt on the first plan (Levesque 1986, No. 581). Flamen has etched his blason on several occasions (Levesque 1986, Nos. 588, 596, 613). For the de Sève and Tronson families, see the introduction in Orest & Patricia M. Ranum (eds.), *Mémoires de Guillaume Tronson sur les troubles de Paris au commencement de l'année 1649*, Paris 2003 ; for their relations with Flamen, see Gineste 2010 (see note 7).
- 12 Two of these facsimiles are pasted into the album in face of their respective drawings. An album in the Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, inv. Cc 63 (A)-4, contains facsimiles of twenty one drawings. Legrand's allegation (1902, p. 219 and note 1) that the series, executed by a certain Fabre and printed in only four copies, was published in the *Gazette des Beaux-Arts* 'vers 1880' seems to be erroneous.

## SEBASTIANO CONCA

Gaeta 1680 – Naples 1764

### *Study for the Magi*

Red chalk  
280 x 348 mm (11 x 13 3/4 in.)

#### PROVENANCE

Alfred Beurdeley (Lugt 421)

Sebastiano Conca is one of the prominent artists of the 18th century, however, he is one of the least studied, and no monograph has been devoted to him as of yet. Trained in Naples under Francesco Solimena, he settled in Rome in 1706, where he spent his entire career with the exception of a few stays in Siena and Turin. In the Eternal City, he finished



his training under Carlo Maratta whose classicising influence tempered his Southern spirit. He gained the patronage of cardinal Ottoboni who introduced him to the pope Clement XI's service. The latter commissioned him with a fresco of the prophet Jeremiah for one of the twelve ovals of the central nave in the Basilica di San Giovanni in Laterano, which earned him the title of Cavaliere.

In 1710, he founded his Accademia del Nudo where he received many students from the south of Italy, particularly the Sicilians Olivio Sozzi and Giuseppe Tresca. Pompeo Batoni also spent some time there. In 1729, he joined the Accademia di San Luca and served as its director on two occasions. In 1731-32, he was summoned to Sienna to execute a fresco decoration in the apse of the church of Santissima Annunziata, *The Pool of Bethesda*, which enjoyed great success. In Turin, he painted *The Immaculate Conception with Saint Philip* for the oratory of San Filippo Neri, as well as a *Holy Family* for the church of Santa Teresa. His *Transport of the Ark of the Covenant* executed for the Palazzo Reale of Turin confirms his exceptional talent as a decorative painter who was skilled at combining large illusionistic architectural structures with interesting life-like and lively figures. At the height of his career, he presumably refused the invitation from the King of Spain to stay in Rome. Bernardo De Dominici gave evidence of the artist's success in his famous *Vite de' pittori, scultori ed architettori napoletani* of 1742-45: "Nelle private Gallerie, e palagi di molti Signori in Roma si veggono opere Sue e molte ne sono andate altrove, e massimaente nei Paesi Oltramontani, e piu nell' Inghilterra"<sup>1</sup>. Upon his return to Naples in 1752, Conca went back to his Baroque roots and created important illusionistic decors, such as the aforementioned *Transport of the Ark of the Covenant* for the church of Santa Chiara, today destroyed.

It is to Mario Epifano, who is working on the catalogue raisonné of the works by Sebastiano Conca, that we owe the attribution of the present sheet, made on the basis of its indisputable connection with a painting executed in 1714 for cardinal Ottoboni, *The Magi before Herod*, today in the Gemäldegalerie, Dresden (Gal.-Nr. 505). The drawing prepares the central part of the painting showing two Magi



accompanied by two pageboys and a small dog. If we trust the iconographic convention established by Bede the Venerable, the figures are Balthazar, the African Magus “of black complexion”, and Caspar, the youngest of the three Magi, “beardless” and “ruddy”, that is, possessing physical features of an Asian man, although this is not the case in the present drawing. Melchior, the “hoary-headed old man with a long beard”, bending towards Herod in the painting, is not present here. There are some differences between the preparatory drawing and the final painting, such as the additional pageboy and the dog’s pose. Besides, Sebastiano Conca replicated the same three figures almost identically, albeit in different poses, in a painting representing *The Adoration of the Magi*, today in the Palazzo Corsini. Dating to the beginning of his career, the present fine study in red chalk still shows strong influence of Carlo Maratta, particularly in the physical appearance of the young king Caspar. But it already reveals the artist’s decorative skill, his talent for an attractive draughtsmanship and probably the interest that he took at the time in Veronese’s painting which he could have seen through engravings. To date, the present drawing is the only known study for the painting.

- 1 “His works can be seen in many private galleries and residences of many gentlemen in Rome, and many have been taken abroad, largely to the countries of the North and, above all, to England.”

## CHARLES-ANTOINE COYPEL

Paris 1694 – 1752

### *Allegory of Spring or Scent*

Pastel on blue paper, oval  
520 x 435 cm (20 1/2 x 17 1/8 in.)

#### PROVENANCE

Possibly in the sale of 25 November 1782, Paris, lot 211, bought by François Langlier; Count de La Rivière collection, according to an armoured label on the back of the mount numbered 107 (likely François Charles Alexandre de La Rivière 1739-1794); private collection, France.

“If we often omit to mention him among the main pastellists of the 18<sup>th</sup> century, it is because the trace of many of his pastels has been lost,”<sup>1</sup> wrote Paul Ratouis de Limay in 1946 about Charles Coypel. Since then, regular reappearance of his pastels, some very ambitious, has reinforced the opinion of the art historian specialising in French pastels. Many portraits, but also allegorical, mythological and historical scenes, as well as landscapes, demonstrate Charles Coypel’s predilection for this brilliant technique, more rapid than oil and more pictorial than *trois crayons*. Initiated to pastel by his father, Charles Coypel is likely to have perfected his skills under the influence of his friend Rosalba Carriera in Paris in 1720-21. A Pierre Crozat’s letter tells us about the admiration expressed by the artist in front of her *Girl in Half-Length Clutching a Dove to her Chest* which the Venetian painter sent to the count of Morville in the beginning of 1728. A copy of this work



is listed in Charles Coypel’s posthumous inventory<sup>2</sup>. Pastel technique allows Charles Coypel to increase the precision of his draughtsmanship through the subtlety of colours and the softness of texture that characterise his oil painting.

This beautiful unpublished *Allegory of Spring or Scent* comes in addition to the increasing list of the artist’s works executed in this technique. The attribution presents no problem: the regular oval of the face formed by the ample and symmetrical curves of the eyebrows and lips, perfectly almond-shaped eyes, and the direct look are all characteristic of Coypel’s style. However, the identification of the subject and the study of the provenance raise some questions which for the moment can only be answered incompletely. The same composition, albeit with minor differences, can be found in a small oval drawing, heightened with pastel and signed by Coypel and appeared on sale as *Spring* with its pendant *Winter* (Fig. 1 and 2)<sup>3</sup>, which proves that Coypel envisaged it as the allegory of one of the seasons. The repeated use of *Winter* in a series of the *Four Seasons* engraved by Simon-François Ravenet after Coypel brings further confirmation of it (Fig. 3-6).

Moreover, the posthumous sale of the brother of the artist Philippe Coypel listed “four paintings of great merit: they represent the four seasons. Winter: a woman holding a muff; Spring: a woman coiffed with flowers; Summer: a woman bathing & Autumn, two children lean forward reaching out for grapes. These four pieces painted by the same hand are of a very agreeable composition, and of a colour as vigorous as oil.” The catalogue of the sale states that these compositions measure 23 by 18 in., which is approximately 62 x 48 cm.



The pastels of *Summer* and *Winter* may have reappeared on sale in Paris on 6 April 1881 (Jules Caron's posthumous sale), but in the absence of dimensions we can not say with certainty if these are the same works. *Autumn* also seems to have reappeared on the market (Fig. 7), despite the dimensions (54.8 x 46.5 cm) that are slightly lower than those given in inches<sup>4</sup>.

The existence of the little drawing *Spring* and its pendant *Winter* undoubtedly connects our pastel to both Ravenet's and Philippe Coypel's series. Yet our pastel does not really correspond to either of them. In the engraved series, the young female figure holds a portrait and not a flower, whereas none of the works in Philippe Coypel's sale is described as oval. It is therefore more likely that the artist repeated the composition of *Spring* willing to give it a different meaning.

In this regard, it is interesting to mention a work appeared on sale on 25 November 1782 in Paris (lot 211) and bought by the dealer Jacques Langlier: "A young woman, in pastel, representing the *Scent*; its shape is oval." Its dimensions are 20 inches in height and 15 inches in width, that is, 54.14 x 40.60 cm, therefore it measures approximately the same as our pastel. The young woman smelling a white carnation could quite correspond to the subject, especially because this flower with an insistent scent was frequently used in the allegories of scent.

As far as provenance is concerned, a 19<sup>th</sup>-century label proves that this pastel belonged to the collection of the La Rivière family, whose fiefdom became a county in 1766 and whose title was reconfirmed in 1864<sup>5</sup>. It is difficult to establish the date when the work entered this collection, but if we retain the identification of our pastel with that of the 1782 sale, it can only have occurred after 1782.

Whatever the destination and the real subject of this work, its dimensions, the freshness of its colours and excellent condition make of it, along with its charming image, an important addition to the corpus of pastels of the artist.

- 1 Paul Ratouis de Limay, *Le Pastel en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Baudinière, 1946, p. 25.
- 2 Thierry Lefrançois, *Charles Coypel, 1694-1752*, Paris, Arthéna, 1994, p. 220, p. 84.
- 3 Christie's Paris, 10 April 2008, lot 74, *Une femme en manteau noir avec un manchon : l'Hiver et Une femme avec une robe bleue et des fleurs dans les bras : le Printemps*, pastel on paper, signed, 15.4 x 12 cm.
- 4 Christie's London, 8 July 2008, lot 96; Christie's Paris, 19 March 2010, lot 125, 54.8 x 46.5 cm: a pastel representing two children stretching their arms above a balustrade to get hold of the grapes on a plate, signed and dated 1750.
- 5 We are grateful to Stephan Perreau for providing the information that helped us to work on the present notice, including the information on the work and La Rivière collection.

## FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703-1770

*Study of a Seated Female Nude, reaching forward to dry her Foot*

Red, black and white chalk, with graphite and blue pastel shading on buff paper. Inscribed *f- Boucher* lower left 305 x 225 mm (12 x 8 7/8 in.)



### PROVENANCE

Marie-Guillaume-Thérèse de Villenave (1762-1846) Paris; his sale, Paris, Société de l'Alliance des Arts (L. 61). 1st December and days following, 1842, lot 604; Private collection, Paris; with Stair Sainty Matthiesen, New York, *François Boucher, His Circle and Influence*, 1987, cat.26, reproduced p.48 and pl.III; Bernadette and William M.B. Berger, Denver, Colorado, acquired in 1996, then part of The Berger Collection Educational Trust at the Denver Art Museum, sold to benefit future philanthropy.

### EXHIBITION

Aspen, Colorado, *Old Master Paintings and Drawings from Colorado Collections*, 1998, pp.2 and 148, reproduced on the cover, catalogue by Timothy J. Standing; New York, The Frick Collection and Fort Worth, The Kimbell Art Museum, *The Drawings of François Boucher*, 2003-4, p.108, cat.34, illustrated pp.10 and 109, catalogue by Alastair Laing.

### LITERATURE

Soullié & Ch. Masson, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et*



*dessiné de François Boucher, Paris 1906, No.2233; A. Ananoff (in collaboration with the Wildenstein Institute), François Boucher, Paris 1976, vol.II, pp. 36 and 37, under No.338, 338/3, fig.978; Alastair Laing, The Drawings of François Boucher, 2003-4, p.108, cat.34, illustrated pp.10 and 109.*

The pose of this elegant and voluptuous figure may be seen as an elaboration of the figure of *Diana* seen in a similar vein in the painting of *Diana Bathing* which was exhibited at the Salon of 1742 and purchased by the Musée du Louvre. Alastair Laing considers this drawing to date from some years later, around 1755, and notes that there are at least three engravings of a very similar figure. In the present work, the young woman gazes pensively down, almost turned to the viewer and she reaches out for her raised foot, whilst in the engravings, the face is in profile and the figure holds a piece of drapery way from her. The first example, which is a crayon-manner engraving by Gilles Demarteau said to be after a drawing then in the collection of Mme. Blondel d'Azaincourt, depicts the figure with a scattered basket of flowers at her feet looking at more flowers held in the piece of drapery. The two others by Louis-Marin Bonnet and Antoine-François Deniel, the latter with the appearance of being after a painting, show a pair of doves rather than flowers in the drapery and bear the titles, *The Symbol of Love* and *The Dangerous Gaze*. Most probably, the conceit of these engravings was lost virginity.

It is possible that the present study was a first working of this theme, but with the very clear intent also to be a homage to the female form with Rubensian overtones, the pose bringing to mind not only the Goddess Diana but Venus too, see for example Boucher's *Toilet of Venus* now in the Metropolitan Museum of Art, New York. As Françoise Joulie describes in her catalogue to the 2013 exhibition *François Boucher, Fragments of a World Picture*, in the years after 1740, '...there is a softer three-dimensional treatment .. the shadows were rendered lightly with black chalk; touches of coloured pastel were later applied to some of these drawings .. It was at this time that Boucher's drawings were first framed and amateurs developed a passion for collecting his female nudes.'<sup>1</sup> This work is a perfect example of such decorative drawings meant to be collected and placed on the walls in frames in the same way as pastels: executed in *trois crayons* and highly finished, it was certainly viewed more as a work of art in its own right rather than as a preparatory study.

By the early 19<sup>th</sup> century it was owned by the collector and man of literature Marie-Guillaume-Thérèse de Villenave (1762-1846). The drawing was included in the first sale from his collection, which was held during his lifetime, and orchestrated by the *Société de l'Alliance des Arts* an organisation newly founded by Théophile Thoré with the aim of making auctions more official and the expertise more credible, as symbolised by the stamped mark placed on works offered for sale under its ægis (seen here in the lower left corner of the sheet).

1 F. Joulie, exhibition catalogue, *François Boucher, Fragments of a World Picture*, g|Holtegaard, 2013, p.90 and p.96.



### BARBARA REGINA DIETZSCH

Nuremberg 1706 – 1783

*Crocus; Blue Ipomoea*

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.)

During the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, considerable advances in optics and the discovery of many new species of animals and plants revived human interest in life forms. The medieval tradition of *florilège* gathering images of plants, sometimes more artistic than realistic, returned into fashion. But, in accordance with the rational spirit that began its development and was to culminate in the eighteenth century, the precise description and systematic classification was already in competition with aestheticizing vision. Naturalistic travellers contributed to the development of collections, as well as of publications dedicated to animals, minerals and plants. In this respect, the city of Nuremberg occupied such a special place that in 1841 in his *History of Natural Sciences*, Georges Cuvier wrote about this city often celebrated for its engravers that it had also “constantly produced images of natural history”<sup>1</sup>. The naturalist confessed that he held in high esteem the books published in the 18<sup>th</sup> century, particularly those of Georg Wolfgang Knorr.

A real school of painting was then formed in Nuremberg. It specialised in the natural sciences and was destined to provide illustrations for these books. The painter August Joseph Rösel von Rosenhof and several members of the Dietzsch family are its best exponents. Among the latter, the most famous were Barbara Regina and her brother Johann Christoph. Barbara Regina is distinguished by the exceptional quality of her works. Possibly because of her independent personality, she refused the title of court painter and never married. Her gouaches, in truth intended for collectors, had to be placed on the margins of illustrative production. Nevertheless, they were sometimes used by the publishers, for example, her bird paintings were reproduced in Adam Ludwig Wirsing's album *Sammlung leistens deutscher Vögel* (Nuremberg 1772 - 77, 2 vols., 50 illustrations) and some of her flower paintings were



published in Jacob Trew's *Hortus Nitidissimus* (Nuremberg 1750 – 86). Georg Wolfgang Knorr also used six of her floral works for the illustration of his *Auserlesenes Blumen-Zeichenbuch für Frauenzimmer* (Nuremberg 1740-50), a flower drawing manual for ladies.

Nearly all flower paintings created by the members of the Dietzsch family are on the same model. Of a standard size, 29 x 21 or 35 x 27 cm, painted in gouache on velum, they represent flowers with insects over black background, surrounded by a golden framing line. They were intended to be sold in pairs or in groups to amateur botanical collectors. Some liked to accumulate them, frame and hang next to each other so as to produce the effect of an indoor garden. The keenest enthusiasts probably associated them with the corresponding minerals, animals and insects in their collections. Others preferred to assemble them in books thus creating their own *florilèges*, which had the advantage of improving their preservation conditions.

In these gouaches, particularly sought after and valued at the time, the artist masterly brought out the beauty of the flower and the insect without sacrificing scientific precision. She painted flowers and insects with great accuracy and carefully associated those that had a mutualistic relationship in the wilderness. Black background contributes to better concentration on the representation and promotes the study of the flower. But It also brings out velvet touch of the leaves, the silky touch of the petals and the vibrancy of colours, and seems to retain and protect the flower as a black velvet jewellery box holds its jewel. Glorifying the beauty of creation, these works have been connected by Heindrun Ludwig<sup>2</sup> to Natural Theology, then widespread among Protestants in Germany. This thought, which was very present in the philosophical discussions of the time, compares the world to a work of art whose perfection and harmony prove the existence of a divine creator. By their technical perfection, the works by the Dietzsch family may have been intended to celebrate the existence of creation and of the divine plan.

Simple in layout and executed with greatest care, they are all extremely elegant. It is difficult to distinguish the hands of the different members of the family. Barbara Regina and her sister Margaretha Barbara developed a particularly similar technique; both were capable of painting flowers, fruit, vegetables, and insects with the same precision. In the absence of signature, attribution may be based on the quality of execution, that of Barbara being usually slightly superior, although reality may be more complex.

- 1 Georges Cuvier, *Histoire des sciences naturelles depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1841, vol. II, p. 207.
- 2 Heidrun Ludwig dans Delia Gaze, *Dictionary of Women Artists*, Londres, Chicago, 1997, vol. 1, p. 459.

**FRANCISCO VIEIRA DE MATOS, CALLED VIEIRA LUSITANO**  
Lisbon 1699-1783

*Saint Louis (Louis IX of France) Delivering a Book to a King (John V of Portugal?)*

Brown ink, red chalk, grey watercolour  
227 x 167 mm (9 x 6 5/8 in.)



**PROVENANCE**

Charles-François Marquis de Calvière, Paris and Avignon; Sotheby's 2004 (as attributed to Giuseppe Passeri); Marty de Cambiaire, Christmas catalogue, 2015, (as attributed to Giacinto Calandrucci).

First court painter of the King of Portugal, member of the Accademia di San Luca, pupil of Benedetto Luti and Francesco Trevisan, follower of Carlo Maratti and Agostino Masucci, Francisco Vieira de Matos – known as Vieira Lusitano – was certainly one of the most important Portuguese artists of the 18<sup>th</sup> century<sup>1</sup>.

The young painter, who came to Rome following the Marquis of Abrantes, extraordinary ambassador of John V of Portugal to Clement XI, immediately distinguished himself as a skilful draughtsman: he was awarded the third prize in the first class in painting of the Concorso Clementino at the Accademia di San Luca in 1716<sup>2</sup>.

Following a brief return to Lisbon, Vieira decided to go back to the Eternal City where he stayed as long as seven years. He was elected member of the Accademia di San Luca in 1727 and



the following year, he was summoned back to Portugal to serve John V and his successor Joseph I.

On his return from his second stay in Rome, the artist received prestigious commissions and took part in numerous publishing initiatives owing to his skills as a draughtsman and engraver, among which was the design of the illustrative apparatus for the edition of *Historia Genealogica da Casa Real Portugueza* by Antonio Gaetano de Sousa. Although the work was printed from 1735 to 1749, the date on the frontispiece, 1728, shows that Vieira had executed it earlier, which proof is supported by a drawing, most certainly a 'première pensée', in the Biblioteca Nacional de España, Madrid<sup>3</sup>

Very similar to it in terms of composition, this present sheet – formerly attributed to Giuseppe Passeri, then to Giacinto Calandrucci, but given to Vieira by the author of the notice – is an important addition to the corpus of drawings by the famous Portuguese artist. Its graphic style can be compared to many known drawings by Vieira Lusitano. Among many examples, let it suffice to mention the *Allegory of the Construction of the Church of Our Lady of Martyrs* in the Museu de Evora (Fig. 1)<sup>4</sup>.

Inside a carefully planned, albeit somewhat crowded, architectural setting are standing the main protagonists of the scene. Louis IX of France appears with his traditional attributes of the sceptre and the cross in the company of a king decorated with the order of the Golden Fleece, behind him an attendant carries a pillow, the crown and the sceptre – symbols *par excellence* of the royal dignity.

Saint Louis hands to the living king a book which cover bears the line from the Gospel of Luke (10:28) [*H*]oc fac et vives (Do this and you will live) – exhortation to follow the moral codes of integrity and piety. The smoothness of the *ductus* and harmonious construction of the space suggest that the sheet may have been a first idea for a future engraving.

A similar scene can be found in the plate made after Vieira representing *The King of Castilia Receiving a Book from Saint-Louis* (Fig. 2)<sup>5</sup>. In the print, the posture of the Spanish King is rather reminiscent to that of the sovereign in the present sheet, as well as his sandals, lower part of the robe and the short sword. But in the print, the Spanish king is identifiable due to the presence on his cloak of castles and lions, heraldic symbols of the royals of Castile and Leon, as well as of the order of the Holy Spirit and the Golden Fleece, while in the present sheet, the only recognizable distinction is the latter, whose membership included numerous Portuguese kings, including John V, Vieira's major patron. Moreover, in the light of the above, the king represented in the present sheet is highly likely to be the king of Lusitania who promoted the rapprochement policy with the Holy See and financed numerous canonization projects of the first King of Portugal Alfonso I, including the book of the scholar and theologian José Pinto Pereira *Apparatus decem continens argumenta sive non obscura sanctitatis indicia Religiosissimi Principis D. Alfonsi Henrici Primi Portugalliae Regis* printed in Rome in 1728.

In conclusion, the present sheet is a splendid example of Vieira's graphic skill "whose drawings are highly esteemed by the professors"<sup>6</sup>, as stated by Francisco Preciado de la Vega, Prince of the Accademia di San Luca and member

of the Real Academia de San Fernando. This proves that the sheets after this Portuguese artist were sought after by European collectors.

Dario Beccarini

- 1 On this multi-talented artist, see studies by L. Arruda, *Veira Lusitano. 1699-1783. O desenho*, exhibition catalogue edited by Luísa Arruda, Antonio Coelho Dias, Lisbon 2000; Nicholas Turner, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, Lisboa 2000; Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Ancora su Francisco Vieira, portoghese "romanizzato"*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, edited by Miles L. Chappell, Mario di Giampaolo, Serena Padovani, Florence 2004, pp.352-356; Nicholas Turner, *New light on Vieira Lusitano as draftsman*, in 'Master Drawings', vol. 45, n. 3, New York 2007, pp. 367-386.
- 2 Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Rome, 1989, vol. II, pp.161-168.
- 3 Luísa Arruda, *Veira Lusitano. 1699-1783. O desenho*, pp. 160-162; Biblioteca Nacional de España, inv. n. 7106.
- 4 Inv. 669. Nicholas Turner, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, Lisbon 2000, No. 112.
- 5 Engraving, 268x171 mm., British Museum, Inv. No. 1869,0410.897.
- 6 Letter from Francisco Preciado to Giovanni Battista Ponzetti written in Rome on October 20th 1765, in G. G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura scritte da più celebri personaggi [...]*, Milan 1822-1825, vol. VI, pp. 223-224.

## PIERRE CHASSELAT

Paris 1753 – 1814

### *Woman Reading at the Foot of a Tree*

Red chalk, highlights in white chalk, accents in black chalk  
Numbered 7 at lower left

212 x 261 mm (8 11/32 x 10 1/4 in.)





Little is known about this artist, except that he was the pupil of Joseph-Marie Vien and made his career as a miniaturist. He was a *petit maître* of the 18<sup>th</sup> century, very much in line with the taste of the Goncourt brothers, who, in fact, possessed two of his works.

This “poor illustrator, whose pre-Revolutionary drawings are quite rare”<sup>1</sup> still produced a charming series of sheets in which he represented young women seated, with coiffures and clothes typical of 1770s. Chasselat often used black chalk with white heightening, as in the two elegant drawings from the Goncourt collection<sup>2</sup>, but he sometimes preferred red chalk or combination of different chalks. This is true of the present drawing and another sheet which has recently appeared on the art market and which represents a young woman in the act of reading<sup>3</sup>.

Needless to say, this subject is rather rarely treated in drawing. It recalls that over the 18<sup>th</sup> century, women gradually gained the right to educate themselves and therefore to read not only the Bible, but also books of poetry, philosophy, science, astronomy etc. However, the “reading fury” that spread among them did not gain the approval of all men. While some, such as Condorcet, zealously supported women’s education, others shared Rousseau’s opinion that “they must learn a great many things, but only those that it suits them to know”. Hence, the woman who read in order to educate herself wasted her time and endangered social stability. Novels was for men a danger greater than education as they provoked such a strong feeling in women that their morality could be imperilled. Pierre-Antoine Baudouin represented it in his *Lectrice Endormie*, 1765 (gouache, Paris, Musée des Arts Décoratifs, D. 26826). The *lectrice* is not in fact asleep, but reclining lasciviously in an armchair with her eyes half-closed, her book slipping out of her hand, her bare chest revealed and her mind wandering. The book that she has just finished reading is a novel, for which she abandoned the study of music, geography and other sciences, as her dishevelled desk shows.

No judgement is offered in Chasselat’s work. He simply took pleasure in representing a young girl immersed in her book. The sensuality of red chalk enhances the silken effect of her clothing, the softness of the foliage and suppleness of the grass, which creates around the *lectrice* an idyllic, almost voluptuous shelter, yet there is nothing inappropriate in her calm and serious expression. Regardless of the content of the thick volume, the artist depicted a mature and autonomous female reader, capable of comprehending a text of a novel with sensitivity, but also with reason. Serene and contemplative, she embodies the female version of what Diderot described as Richardson’s ideal reader: “tranquil and solitary man, who has known the vanity of the noise and amusement of the world and who likes to inhabit the shadow of retreat.”<sup>4</sup>

Another Chasselat’s drawing, formerly in the Beurdeley collection, shows a young woman seated at the foot of a tree with her arms and legs crossed, with a vacant look and light expression of boredom on her face. A distaff and a spindle are lying idle at her feet, ostentatiously abandoned by the young woman, who refuses to take any interest in them. One is thus tempted to see in these two drawings a critical stance regarding women’s role in society (fig. 1).

- 1 Edmond de Goncourt, *La Maison d’un artiste*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 61.
- 2 One of which is particularly close to the present sheet in both physical and even clothing resemblance.
- 3 Another drawing in red chalk of a young woman in the act of reading was at the Galerie Aaron.
- 4 Diderot, *Eloge de Richardson*, 1761.

## JEAN VIGNAUD

Beucaire 1775 – Nimes 1826

### *Portrait of Two Sisters*

Charcoal, white chalk

Drawing enlarged by the artist with two paper strips one at the top and one on the right

905 x 725 mm (35 5/8 x 28 1/2 in.)



### PROVENANCE

Private collection, Nimes

Born in Beaucaire in the Gard department, the painter Jean Vignaud was the son of a tailor, but as his brother Antoine he chose painting over working in the family workshop. A self-taught draughtsman, he obtained the position of professor at the Central School in Nimes. In 1796, he gave up teaching to go to Paris to work for an engraver. While there he dedicated most of his free time to studying painting, particularly by copying Old Masters and contemporary painters, and he eventually entered David’s atelier. Count Dubois received him in his *hôtel particulier* and commissioned him to paint



his portrait, as well as that of his wife, both exhibited at the Salon of 1810<sup>1</sup>. This prefect of police was famous for being the first to hold this position established by Napoleon and for being appointed by the First Consul himself. Through Dubois Vignaud obtained several portrait commissions, which helped him to support himself while in Paris.

Charles Gabet wrote that from 1808 to 1824 Vignaud took part in all the exhibitions at the Musée Royal with a great number of portraits. Gabet listed the most remarkable history paintings that were often acquired by the state<sup>2</sup>: *The Death of Lesueur* (1812, purchased for the Musée de Luxembourg, today in the Château de Versailles), *Christ Appearing to Mary Magdalene* (1817, acquired for the cathedral in Beaucaire), *The Daughter of Jairus* (1819, acquired for the church of Saint Nicholas du Chardonay), *Abelard and Heloise Surprised by the Abbot Fulbert* (1819, today in Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska), *The Flight into Egypt* (1824, acquired for the church of Sainte-Trinité in Paris). He was awarded medals in 1812 and 1817. In 1820, he returned to his native region and became a professor at the newly founded drawing school in Nimes. After Vignaud's death, the city of Nimes bought his collection of paintings in order to enrich the holdings of the Musée des Beaux-Arts that had been created in 1823 and located in the Maison Carrée.

Although Jean Vignaud's work is little known today, he executed the famous portrait of the fifteen-year-old Liszt painted on the occasion of the first concert of the young prodigy in Nimes in 1826. The Nimes society then frequented a few eminent personalities. The musician and actress Julie Candeille, who was Girodet's friend and muse, helped her husband Henri Périé de Sénovert obtain the position of curator of the Nimes museum and stayed in the city until 1832. The pianist Amélie Silny also spent some time here after her marriage with Adolphe Crémieux who was then a lawyer at the bar of Nimes, but shortly afterward called away to hold several ministerial posts of the Second and Third Republic.

Jean Vignaud probably belonged to this circle of music lovers, who organised Liszt's concert in 1826. The musician returned with two more concerts in 1832 and 1844 to this city known as "French Rome".

Although few of Vignaud's works are known today, they all reveal a portraitist who, despite certain anatomical flaws and awkwardness in treatment of clothes, is capable of depicting expressions and the play of glances with great finesse. It is the case of the present large-size charcoal *Two Sisters* with its subject matter very characteristic of 1800-1815. It brings together two beauties, two temperaments and glorifies sentiments and familial bonds that were so dear to the bourgeoisie of the early 19<sup>th</sup> century following the revolutionary turmoil.

1 The portrait was described and located in the residence of duchesse de Massa by J. Arvengas in the article "Le Comte Dubois, premier Préfet de Police (1758 – 1847)", *Revue du Nord*, 1957, vol. 39, No. 154, pp. 141 and 142. Two copies were at the residences of duchesse de Gastines and

countess de Boigne.

2 *Dictionnaire des artistes de l'école française du XIXe siècle*, Paris, 1831, Madame Vergne, p. 691.

## EUGÈNE DELACROIX

Saint-Maurice 1798 – Paris 1863

### *Study of a Moroccan Standing in Profile*

Black chalk, heightened with red chalk, and blue and red watercolour. With two slight head studies, one in black and one in red chalk.

332 x 215 mm (13 1/8 x 8 in.)



#### PROVENANCE

The artist's studio, Paris, with the atelier stamp (Lugt 838a), lower right; Delacroix Sale, Hôtel Drouot, Paris, 22-27 February 1864, possibly part of lot 571 or 572; Adrien Dauzats, his sale, Paris, 1-4 February 1869, lot 387 ; Mr et Mrs Edward M.M. Warburg, New York; private collection.

#### EXHIBITED

New York, Wildenstein Gallery, 1944, exhibition catalogue, Georges de Batz, *Eugène Delacroix*, No. 65; Paris, Musée du Louvre, *Centenaire de la mort d'Eugène Delacroix*, 1963, cat.



171, p. 124, illus.

#### BIBLIOGRAPHY

Alfred Robault, *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix*, Paris, Charavay frères, 1885, p. 420 (possibly part of No. 1629 or 1632); Alice Mongan, *One Hundred Master Drawings*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1949, p. 150-151, illus.; *Bulletin of the California Palace of Legion of Honor*, VIII, August 1950, No. 5, illus.; *Delacroix, Le Voyage au Maroc*, exhibition catalogue, Paris, Institut du Monde Arabe, 1994-1995, No. 1.

Romantic artists had already been greatly challenged by new horizons in the early 19<sup>th</sup> century, but the invasion of Algiers in 1830 shifted their attention to North Africa. In early July 1832, Louis Philippe I sent a diplomatic mission to the Moroccan ruler Moulay Abd er-Rahman in order to assure Morocco's neutrality on the border issue and guarantee that of France. The count de Mornay, in charge of the French delegation, insisted to be accompanied by an artist and suggested Eugène Isabey, who refused. Eugène Delacroix was finally chosen, and he arrived in Tangier on 24 January 1832 aboard *La Perle*. The artist's letters and personal journal, as well as seven travel journals filed with annotations and drawings, four of which have survived, all provide valuable information on this journey, which fulfilled his dream inspired by Lord Byron and Philhellenism, Sardanapalus and Chios, and, finally, by Jules Robert Auguste, whose souvenirs of travels and shimmering pastels fired the imagination of Delacroix along with many other artists.

The male figure in the present drawing appears in many of his other works. He is shown seated in a study dated 16 February in the Nationalmuseum, Stockholm<sup>1</sup>, and standing in a frontal view, also with one hand on his hip, in a sheet from the collection of Jean Bonna. Finally, there are two small head studies in the Louvre (RF 9587 and 9588) very similar in their brief technique to those sketched on the right side of the present sheet.

Maurice Arama – curator of the 1994-95 exhibition *Delacroix and author of Delacroix, un voyage initiatique : Maroc, Andalousie, Algérie*<sup>2</sup> – suggested the identity of the model, a certain Caddour who was in the pay of the French and whom the artist mentioned in his journal in April 1832. He also believed he could identify him in another Louvre drawing dated 17 January (RF 3718)<sup>3</sup> representing a man seated on the ground and shrouded in a sort of burnouse.

Although identification remains uncertain in the absence of any inscription by the artist, it is very likely that Delacroix met this person during the first months of his journey. By his pose, casual attitude and the force of presence, the model is quite reminiscent of those Catos and Brutuses mending shoes in the Moroccan streets “not even lacking that disdainful look which those rulers of the world must have worn [...] dressed in white akin to the costume of the Roman senators or Athenian Panathenaics”. Delacroix who had not been to Italy but who “laughed heartily at David's Greeks” revealed to Pierret: “I know now what they were really like; their marbles tell the exact truth, but one has to know how to interpret them, and they are mere hieroglyphs to our wretched modern artists.”<sup>4</sup>

The simple white dress covering the elegant slenderness of the model and his effortlessly slipped on shoes remind that such costume “is quite uniform and very simple, and yet the various ways of arranging it confer on it a kind of beauty and nobility that leaves one speechless”<sup>5</sup>. It also reminds the groom “sublime, with his mass of draperies, looking like an old woman and yet with something martial about him” described by the artist in his journal on 29 January. Looking at this figure, indolent and superior at the same time, it is easy to perceive the hypnotic fascination that the East exerted on the artist, for whom, paraphrasing Pierre Corneille in *Sertorius*, “Rome is no longer in Rome”<sup>6</sup>.

- 1 *Delacroix, Le Voyage au Maroc*, exhibition catalogue, Paris, Institut du Monde Arabe, 1994-1995, cat. 1, illustrated.
- 2 Paris, Editions Non-Lieu, 2006.
- 3 Jean-Luc Baroni catalogue, *Master Drawings*, Florence, 2011; exhibition catalogue, Paris, Salon du Dessin, 30 March - 4 April 2011, No. 15, illustrated.
- 4 Letter to Jean-Baptiste Pierret of 29 February 1832, Maurice Serullaz, *Biographie de Eugène Delacroix*, Paris, Fayard, 1989, p. 156.
- 5 Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, ed. Laure Beaumont-Maillet, Barthélémy Jobert and Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999.
- 6 Letter to Auguste Jal of 4 June 1832, Eugène Delacroix, *Correspondance générale*, vol. 1, Paris, Plon, 1936, p. 327-328 and 330.

#### HENRI LEHMANN

Kiel, Allemagne 1814 – Paris 1882

##### *Study of the Head of a Young Man*

Black chalk and charcoal heightened with white chalk over buff paper  
193 x 140 mm (7 9/16 x 5 1/2 in.)

This fine study of the head of a young man is preparatory for the figure of the Angel of Inspiration in the pendant to *Study and Inspiration* of the interior decoration of the Hotel de Ville of Paris.

Commissioned on 8 January 1852, this decoration in the vault of the Galerie de Fêtes had to be finished by 10 December that had been set as the inauguration date. It only took Lehmann ten days to imagine the composition of 148 m<sup>2</sup> covering the penetrations into the vault and pendants: a décor of 56 compositions symbolising the struggle of man against the elements or, using the fine definition of the critic Auguste Baluffe, “the symbolic and marvellous history of civilization”<sup>1</sup>. The work was executed in less than ten months and employed “three days for every large pendant containing at least five or six six-foot figures; one day for each subject in the vault penetrations; one six-foot figure, nude or draped, worked on [...] every day for six months”, according to the average set by Lehmann himself in a





letter of 26 March 1853 addressed to count Nieuwerkerke. Lehmann's relationship with the sponsoring administration was at its worst as the artist had experienced a series of disappointments due to unfavourable financial conditions and poor treatment of himself and his collaborators and assistants, whereas he esteemed to have staked his "health, rest, family, interest and honour" on this work.

The present décor, considered by his contemporaries as a true *tour de force*, was destroyed by fire in 1871. It is still

known today through 55 preparatory cartoons and 26 painted sketches preserved in the Musée Carnavalet. The number of known preparatory drawings dispersed in several collections is significant, but it certainly represents only a small part of the artist's work. The Musée Carnavalet also preserves photographs and preparatory drawings for prints.

A prolific designer, Lehmann trained in Rome under Ingres and, albeit for a short period, was tied by bonds of friendship with Chassériau. His graphic style drew inspiration from these two influences, but also from that of German artists, particularly Nazarenes, as well as from his Roman experience. An established and sought-after portraitist, he excelled in the representation of the human figure, although he sometimes gave in to the temptation of stereotyping his figures. Thus, the expression of the present young model, so spontaneous and natural in the drawing, has somewhat hardened in the cartoon preparing the decoration, which made him look older. This adaptation may have been made in response to the demand of better clarity of the decoration which, as it had to be seen from far and high, had to be simplified.

The present study of the young man is preparatory for the winged figure seated near the left edge in the painted composition. He looks at the sky and seems to notice something. He reaches out to touch the allegorical female figure in the centre of the composition. The idea which Lehmann wants to convey is that the source of Inspiration is external to man; the winged figure, whether an angel or a *génie*, represents the gift and grace of Inspiration. By contrast, Study is personified by a man who reads with his hand on the lower part of his face in an attitude of reflexion, interiority and will. In the background, another winged figure is deep in thought with one hand covering the chin and the other holding a torch. The poetry of this allegoric composition brings out Lehmann's inventive abilities, as well as his attraction to certain spirituality and depth of soul and spirit, which is confirmed by his friendship with Nazarene artists in Rome and with Paul Janmot in France.

1 Auguste Baluffe, *Henri Lhemann 1814-1882*, in *L'Artiste*, 1882, t. 115, p. 566-580.







# INDEX

Bisschop, C.	p. 16-19
Boiceau, E.	p. 44-45
Bonneval, G. A. de	p. 32-33
Boucher, F.	p. 84-87
Caliari, C.	p. 56-57
Chasselat, P.	p. 96-97
Conca, S.	p. 76-79
Coypel, C. A.	p. 80-83
Cretey , L.	p. 20-23
De Dreux, A.	p. 38-41
Delacroix, E.	p. 100-103
Dietzsch, B. R.	p. 88-91
Ferretti, G. D.	p. 28-31
Fiammingo, P.	p. 8-11
Flamen, A.	p. 70-75
Franck, P., dit Fiammingo	p. 8-11
Huret, G.	p. 66-69
Lehmann, H.	p. 104-105
March, E.	p. 12-15
Monanteuil, J.-J.	p. 34-37
Moreau, G.	p. 42
Orley, Bernard van	p. 48-53
Oudry, J.-B	p. 24-27
Reni, G.	p. 58-61
de Rossi, F., dit Salviati	p. 54-55
Sallaert, A.	p. 62-65
Vieira de Matos, F., dit Lusitano	p. 92-95
Vignaud, J.	p. 98-99











MARTY DE CAMBIAIRE  
16 place Vendôme – Paris