



1600 TABLEAUX & DESSINS
1900 PAINTINGS & DRAWINGS

GALERIE TERRADES
TABLEAUX & DESSINS



1600 TABLEAUX & DESSINS
1900 PAINTINGS & DRAWINGS

GALERIE TERRADES

TABLEAUX & DESSINS

8, RUE D'ALGER • 75001 PARIS
TÉL. 01 40 20 90 51 • FAX 01 40 20 90 61 • CONTACT@GALERIETERRADES.COM
WWW.GALERIETERRADES.COM

Nous exprimons toute notre gratitude à celles et à ceux qui nous ont apporté leur aide, leurs avis et leur expertise au cours de la préparation de ce catalogue :

Olivier Aaron, Ronni Baer, Basile Baudez, Daniele Benati, Carole Blumenfeld, Philippe Bordes, Guillaume Bouchayer, Jean-Claude Boyer, Pauline Chanoit, Claire Denis, Marie-Anne Destrebecq-Martin, Rebecca Duffeix, Jérôme Huot, Nicolas Joly, Henri Lavagne, Isabelle Leegenhoeck, Nicolas Lesur, Cyrille Martin, Pierre Mothes, Cinzia Pasquali, Giuseppe Porzio, Alain Pougetoux, Fabienne Stahl, Dominique Vitart.

Relecture : Suzanne Madon.

Traduction en anglais : Jane Mac Avock.

Frontispice : Jean-Thomas Thibault, *Paysage avec une fontaine*, n° 15 (détail)

Page 84 : Étienne Compardel, *Le Peintre Gérard Dou*, n° 4 (détail)

CATALOGUE

English summary at the end of the catalogue

Les œuvres sont classées par ordre chronologique de réalisation. Les dimensions sont données en centimètres, la hauteur précède la largeur pour les tableaux et les dessins, puis la profondeur pour les sculptures.

GIOVANNI ANDREA DONDUCCI DIT IL MASTELLETTA

Bologne, 1575 - 1655

1. *Saint Dominique en adoration devant la Vierge à l'Enfant, vers 1600*

Huile sur cuivre
et rehauts d'or
23,3 × 20,8 cm

Cette petite œuvre sur cuivre, de facture exquise, revient sans aucun doute à l'un des élèves les plus singuliers de Ludovico Carracci, Giovanni Andrea Donducci, dit « il Mastelletta », surnom dû au métier de son père « che faceva i mastelli » (qui faisait des baquets) selon Carlo Cesare Malvasia. Longtemps comprise comme une certaine forme de subversion vis-à-vis d'une tradition picturale qui aurait ses fondements dans la correction académique¹, la poétique de l'artiste se développe de fait du côté des expérimentations les plus tourmentées de Ludovico Carracci, desquelles dérive aussi le sens particulièrement féerique du paysage chez l'artiste. Le petit cuivre que nous présentons en est une belle preuve, dont la composition rappelle, avec quelques ajustements, celle de la grande *Vision de saint Hyacinthe* (fig. 1) que l'aîné des Carracci a peinte en 1594 pour la chapelle Turrini à San Domenico de Bologne, aujourd'hui conservée, à la suite des réquisitions de l'époque napoléonienne, au musée du Louvre².

En se confrontant à un tel chef-d'œuvre, à l'aspect rendu quelque peu inquiétant par les traits émaciés du visage et les mains crochues du saint, Mastelletta le relit dans un esprit divertissant et désenchanté, sans faire montre d'aucune révérence. Et voilà que, les angelots trop athlétiques et musclés de la partie supérieure du modèle éliminés, les encombrants nuages réduits à une légère vapeur brumeuse, l'apparition de la Madone au saint – Dominique se substituant opportunément à Hyacinthe – peut devenir un épisode tout à fait familier, qui n'a plus rien de miraculeux, comme dans un récit populaire. Cette vision est peinte dans une gamme chromatique vive où se détachent le jaune du halo mystique qui entoure la vision, les notes vibrantes du rose-lilas du vêtement de la Vierge et l'orangé de celui de l'ange en pied. Surprend également le naturel aimable des gestes, comme celui de l'Enfant qui montre d'un air interrogatif le saint en extase à sa mère, laquelle semble vouloir le rassurer.

Il va de soi que l'exécution de cette peinture appartient à la phase la plus ancienne de l'activité de Mastelletta – appelée par Malvasia, lorsqu'il rédige la biographie du peintre, sa « maniera chiara » (manière claire) –, riche de lumières et de couleurs. Dans les années suivantes, l'artiste adoptera une « maniera furbesca » (manière rusée), qui « non altro maggiormente adoperando che il nero » et « cacciando il tutto in ombra » (employant principalement le noir et emmenant le tout vers l'ombre), lui aurait permis de remédier à ses carences en matière de dessin³. Avec pour seul *terminus post quem* la date à laquelle Ludovico Carracci livre la *pala* Turrini, 1594, et en l'absence d'autres peintures que l'on pourrait attribuer en toute certitude à la même période, force est de constater que la question chronologique reste ouverte. On ne peut qu'envisager une datation autour de 1600 ou un peu après.

Prof. Daniele Benati



Fig. 1 : L. Carracci, *Vision de saint Hyacinthe*, Paris, musée du Louvre.

1. S. Loire, *Louvre. École italienne, XVII^e siècle*, vol. I., Bologne, Paris, 1966, p. 169-174 ; A. Brogi, *Il Mastelletta*, Bologne, 2001, vol. I, p. 169-171, n° 56.

2. Voir *L'Arte*, XV, 1912, p. 174-182 (rééd. dans M. Marangoni,

Arte barocca, sous la direction de C.L. Ragghianti, Firenze, 1927 et éditions suivantes).

3. C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678 ; éd. Bologne, 1841, II, p. 94.



GIOVANNI RICCA

Naples, vers 1603 - 1656 [?]

2. *Sainte Marie Madeleine pénitente*, vers 1620

Huile sur toile
102 × 75 cm

BIBLIOGRAPHIE
Sous la direction de
G. Porzio, *Intorno
alla Santa Caterina
di Giovanni Ricca.
Ribera e la sua cerchia
a Napoli, 1620-1650
circa*, Naples, 2016,
p. 26, fig. 11 et p. 30,
note 22

La peinture présentée ici constitue à ce jour le seul véritable ajout au *corpus* du Napolitain Giovanni Ricca, récemment analysé dans notre étude sur *La scuola di Ribera*¹. Oubliée par les sources littéraires, l'importante figure de Giovanni Ricca a été retrouvée depuis peu par les chercheurs. Jusqu'à la fin du siècle dernier, en effet, le peintre était connu uniquement par quelques traces d'archives et deux œuvres sûres, une *Transfiguration*, documentée en 1641, auparavant dans l'église de Santa Maria della Sapienza à Naples, et une *Adoration des bergers*, signée, dans l'église de Santa Maria del Sepolcro à Potenza. La lecture stylistique de ces deux œuvres donnait l'image d'un artiste s'inscrivant dans le processus de renouvellement – inspiré par la peinture vénitienne et celle de Van Dyck – du naturalisme pictural napolitain, lié essentiellement aux expérimentations chromatiques conduites par Ribera à partir de 1630. Toutefois, sur la base de l'attribution erronée, faite par Ferdinando Bologna, d'un groupe de têtes de vieillards conservé au musée de Capodimonte, on a successivement attribué à Ricca différentes peintures riberesques de saints et de philosophes qui sont en fait de son contemporain flamand Hendrick De Somer, ce qui a fortement pénalisé la compréhension de la personnalité de l'artiste.

L'identification récente d'une *Sainte Françoise Romaine et sainte Élisabeth de Hongrie*, d'une collection particulière florentine, avec la petite toile exécutée en 1634 par Ricca, pour l'église napolitaine de Santa Maria in Portico (commandée par Felicia Maria Orsini, duchesse de Sermoneta) a marqué un tournant dans l'histoire critique du peintre. Elle a permis de joindre à son catalogue diverses œuvres auparavant attribuées à Francesco Guarini, Pietro Novelli, Onofrio Palumbo – parmi d'autres –, et surtout, de lui restituer l'entier corpus du présumé « Maestro della Madonna di Pico Cellini », dans lequel figure la très belle *Sainte Catherine d'Alexandrie* du Museo Civico di Arte Antica de Turin, et qui constitue la phase la plus ancienne de la production désormais donnée à Ricca.

Dans le même temps, les recherches documentaires ont livré un nombre important de données biographiques qui permettent d'établir, si ce n'est une chronologie précise, au moins un cadre historique fiable au parcours de Ricca. Ainsi, le serment matrimonial prêté le 14 mai 1629 nous apprend (outre qu'il possédait le statut d'homme libre) que le peintre naît à Naples en 1603 environ, dans le quartier de Sant'Antonio Abate, près de la porte Capuane ; toujours resté à Naples, l'artiste réside au moment de son mariage avec la Napolitaine Caterina Rossa vers Sant'Anna di Palazzo. Déjà actif comme maître autonome au tournant des deuxième et troisième décennies du XVII^e siècle – selon les déclarations du premier des deux témoins de mariage, Marcello Romano –, Giovanni Ricca entretient des rapports d'affaires avec l'Espagnol Diego di Molina, « trattenitore de Sua Maestà supra le galere

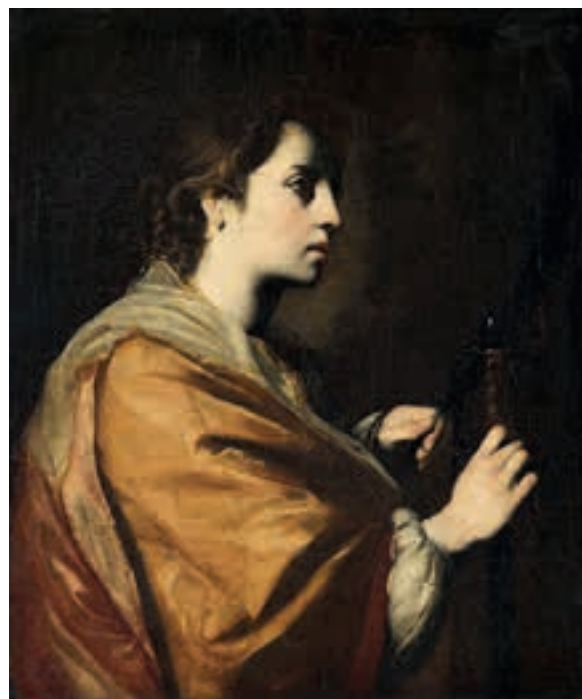


Fig. 1 : G. Ricca, *Sainte Catherine d'Alexandrie*, collection privée.



di Napoli » depuis le milieu des années 1610. Cette information mérite l'attention car Molina apparaît en 1616 comme témoin dans l'acte de mariage entre Ribera et Caterina Azzolino, constituant de fait un lien entre le Valencien et Ricca. Les baptêmes des six enfants du couple attestent la présence continue du peintre jusqu'en 1646 dans la paroisse de Sant'Anna di Palazzo, et la fréquentation de deux confrères, Francesco De Benedictis et Niccolò De Simone, respectivement parrains de Laurina Eugenia Ricca (1638) et de Bartolomeo Aniello Cristofaro Ricca (1640). Si l'art du premier – auteur d'un vaste cycle (perdu) de fresques pour l'église de Santa Maria Donnaregina Nuova – échappe encore à notre connaissance, le nom de De Simone, plus connu, peut donner des indications intéressantes sur les interférences stylistiques entre les deux artistes, et donc sur les changements successifs d'attribution évoqués plus haut. En 1650, Ricca comparait, pour la dernière fois, comme témoin dans un acte notarié lié à l'héritage de Filippo Vitale. En l'absence d'informations postérieures à cette date, il est probable que le peintre soit mort durant la peste de 1656.

C'est une *Sainte Catherine d'Alexandrie* récemment passée en vente (collection particulière, fig. 1)² qui fournit les points de comparaison les plus forts pour soutenir l'attribution du tableau étudié ici : on retrouve dans les deux œuvres les mêmes boucles de cheveux auburn, la blancheur nacrée des carnations, la morphologie des mains. Le charme suggestif inspiré des œuvres de Ribera de la première période napolitaine (par exemple, celui de la *Madeleine Chigi*, aujourd'hui à Capodimonte, fig. 2) – évident dans le coloris précieux, voire dans le morceau de ciel vespéral sur la gauche du tableau –, tout comme la physionomie particulière de la sainte, d'une angularité insolite pour Ricca, nous incitent à proposer une datation plutôt précoce du tableau, vers 1620. Une date proche d'œuvres comme l'exotique *Sainte Barbe* ex-Lampronti (localisation inconnue, fig. 3)³, identique dans l'écriture des draperies, dans la position de la main droite et dans les valeurs chromatiques intenses, en particulier les rouges ; or c'est précisément cette sensibilité aiguë au coloris qui représente la signature la plus caractéristique de Ricca.

Giuseppe Porzio



Fig. 2 : J. de Ribera, *Madeleine repentante*, Naples, museo di Capodimonte.



Fig. 3 : G. Ricca, *Sainte Barbe*, localisation inconnue.

1. G. Porzio, *La Scuola di Ribera, Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, Naples, 2014.

2. Vienne, Dorotheum, 25 avril 2015, n° 32 (anonyme napolitain).

3. Porzio, *op. cit.*, p. 118, n. 32, et p. 179, fig. 141.



JOSEPH HEINTZ LE JEUNE

Augsbourg, vers 1600 - Venise, 1678

3. Scène de sorcellerie, vers 1650

Huile sur toile
Diamètre 44 cm

Peintre atypique récemment redécouvert et dont le corpus ne cesse désormais de s'accroître, Joseph Heintz le Jeune, né à Augsbourg aux alentours de 1600, est le fils d'un peintre actif à la cour de Rodolphe II, Joseph Heintz l'Ancien. Il commence son apprentissage auprès de son beau-père, Matthäus Gondolach, puis passe dans l'atelier de Matthias Kager. Encore jeune, l'artiste quitte sa patrie pour s'installer à Venise. On trouve mention de lui pour la première fois en 1625 ; une dizaine d'années plus tard, son nom apparaît dans les registres de la corporation des artistes de la ville, attestant une renommée désormais établie. L'œuvre de Joseph Heintz témoigne des aptitudes variées d'un homme qui s'illustre aussi bien par la peinture sacrée que par des sujets profanes. Ébloui par les fêtes religieuses et civiles de la Sérénissime, Heintz s'attache à les dépeindre. Ses œuvres sont parfois des reflets directs de la réalité, telle l'*Entrée du patriarche Federico Corner à S. Pietro di Castello* (Venise, musée Correr), parfois des sujets recomposés dans le goût des *capricci*, telle la *Vue imaginaire aux édifices vénitiens* du palais Albrizzi à Venise. La critique italienne considère aujourd'hui Joseph Heintz comme un précurseur des védutistes que seront, quelques générations plus tard, Canaletto et Guardi.

Heintz le Jeune est aujourd'hui connu pour ses grandes toiles représentant les cérémonies ou les fêtes populaires de la Sérénissime, mais de son temps, il était célèbre comme auteur de *stregozzi* ou scènes de sorcellerie. Marco Boschini, dans sa *Carta del navegar pitoresco* éditée à Venise en 1660, décrit l'artiste comme celui des « stravaganze e bizzarie / De chimere, de mostri, e d'animali, / De bestie, de baltresche, e cose tali [extravagances et bizarreries / Des chimères, des monstres et des animaux / Des bêtes, des fantômes et choses semblables] ». Fantaisiste, l'artiste puise son inspiration dans les

gravures de Hieronymus Bosch, Brueghel l'Ancien et Jacques Callot, se situant aux frontières du spectacle burlesque comme dans la *Vanité* du musée de Brera à Milan (fig. 1). De cette production étrange, peu d'exemples sont parvenus jusqu'à nous. Notre *Scène de sorcellerie* s'inscrit dans cette veine du caprice d'invention où les bizarreries se mêlent à des personnages humains : sur la droite, les monstres et les chimères ; sur la gauche, le personnage voluptueux de la sorcière ; entièrement nue mais tournant le dos au spectateur, celle-ci lit dans un ouvrage de sorcellerie la formule qu'elle va lancer avec sa baguette magique. Cette femme sensuelle fait écho à des œuvres peintes ou dessinées par le père de l'artiste, Joseph Heintz l'Ancien. Heintz le Jeune a peu connu son père, mort alors qu'il n'avait que six ans, mais il a très probablement étudié ses dessins, comme la magnifique feuille représentant *Phyllis et Aristote* (Budapest, Szépművészeti Múzeum) dont la figure féminine placée de dos n'est pas sans évoquer notre Circé. Tout l'art d'Heintz le Jeune est ainsi réuni dans notre tableau, du souci du détail fantastique à la beauté des formes maniéristes pour composer un ensemble narratif savoureux.



Fig. 1 : J. Heintz le Jeune, *Vanité*, Milan, Pinacoteca di Brera.



ÉTIENNE COMPARDEL

né vers 1645, actif à Paris entre 1666 et 1697

4. Le Peintre Gérard Dou, vers 1665

Gouache sur vélin
35 × 27 cm
Signé en bas à gauche et
annoté : GIRARDOU /
PINX. / COMPARDEL /
EXPINX.

PROVENANCE

Jacques-André-Joseph
Aved (1702-1766)¹
Vente de sa collection,
Paris, 24 novembre
1766, n° 105, acquis par
Valade (probablement
Jean Valade [1710-1787])
Vente Paris,
11 janvier 1779, n° 164²

BIBLIOGRAPHIE

N. Lemoine-Bouchard,
*Les Peintres en miniature
actifs en France, 1650-
1850*, Paris, 2008, p. 166

Les débuts de la carrière d'Étienne Compardel restent encore aujourd'hui assez mal connus. Il est probablement né vers 1645 et, pour une raison inconnue, se forme à Leyde, auprès du peintre Gerrit Dou. On le retrouve établi à Paris vers 1666, et, à partir de cette date, sa carrière est mieux jalonnée. Il est reçu le 30 juillet 1670 dans la communauté des peintres, sculpteurs et graveurs de Paris ou Académie de Saint-Luc. En février 1683, il est cité dans le *Mercure galant* comme « un des plus excellents Peintres de Paris, & qui réussit aussi aux Portraits en miniature » (p. 227). Il est également cité comme peintre miniaturiste dans l'ouvrage d'Abraham Du Pradel, le *Livre commode des adresses de Paris pour 1692*. Marié à Anne Junot, il en aura deux enfants, Étienne-Matthieu, né en 1686, et Anne-Charlotte, née en 1687. Encore présent à l'Académie de Saint-Luc en 1697, il est probablement décédé peu de temps après.

Compardel s'est formé auprès de son ami Gerrit Dou (1613-1675), le principal représentant de l'école de Leyde, dite de la « peinture fine » (*Fijnschilderei*), dont la technique très précise s'apparente à la miniature. Il a ainsi réalisé plusieurs œuvres inspirées par les peintures de son ami, dont une *Servante dans une niche versant de l'eau dans une jatte de porcelaine*³ et notre portrait de Gerrit Dou. Ce dessin, répertorié depuis le XVIII^e siècle, se fonde sur un autoportrait de l'artiste, aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum of Art de New York et daté autour de 1665. Dans un format plus restreint que le tableau – qui mesure 48,9 × 39,1 cm –, notre gouache reprend la composition et l'aspect extrêmement fini de l'œuvre de Dou. On peut voir le peintre tenant une palette de la main gauche et tournant de la droite les pages d'un livre ouvert. Sur la droite, une cage à oiseaux, sur la gauche, une plante en pot. Comme souvent chez Dou, le portrait est surmonté d'un encadrement en forme d'arc en trompe-l'œil, décoré sur la droite d'une vigne et dans le bas d'un bas-relief inspiré d'un

marbre sculpté par François Duquesnoy en 1626 (Rome, Galleria Doria Pamphilj).

Compardel était spécialisé dans les miniatures sur vélin de grand format, proches de peintures achevées. Outre les deux œuvres inspirées par Dou citées plus haut, nous pouvons encore admirer aujourd'hui plusieurs pages servant de frontispices de graduels ou recueils de chants grégoriens provenant de Notre-Dame de Paris et datés de 1669-1670 (Paris, Bibliothèque nationale de France, fig. 1)⁴. Notre portrait de Dou s'inscrit donc tout à fait dans ce travail étonnant, d'une grande rareté, où la gouache rivalise avec la peinture. Il est par ailleurs tout à fait passionnant pour analyser les rapports entre l'art français et celui des Pays-Bas au cours du XVII^e siècle, les relations artistiques directes entre ces deux univers ayant été particulièrement rares à cette époque.



Fig. 1 : E. Compardel, *David jouant de la harpe*, page de titre du *Gradualis de tempore Ecclesiae Parisiensis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France.

1. « Le portrait de Gerard Dov, représenté à mi-corps à une fenêtre, tenant sa palette, ses pinceaux et un livre ouvert. Compardel était ami de Dov, & célèbre peintre en miniature ; ce morceau-ci en est une preuve évidente. »

2. « Le Portrait de Gerard Douw représenté à mi-corps à une fenêtre, tenant sa palette, ses pinceaux et un livre ouvert, par

Compardel, célèbre peintre en miniature & ami de Douw, hauteur 13 pouces, largeur 10 pouces. »

3. Vente de la collection Van Schorel, Anvers, 7 juin 1774, n° 40 (des dessins).

4. *Gradualis de tempore Ecclesiae Parisiensis*, pars II et pars III, 1669 (département Musique, réserve VMA MS-1413 et 1411).



BERNARDO KEIL DIT MONSÙ BERNARDO

Elseneur, 1624 - Rome, 1687

5. *Enfant tenant un sablier* ou *Allégorie du temps*, vers 1670

Huile sur toile
46,5 × 37 cm

La vie d'Eberhardt Keilhau, aussi appelé Bernardo Keil ou Monsù Bernardo, est bien connue grâce à la biographie que Filippo Baldinucci lui dédie en 1728. Né au Danemark d'un père allemand et d'une mère flamande, Keil effectue son apprentissage à Elseneur, chez son père, peintre et gardien du château royal de Kronborg, puis chez le peintre Morten Steenwinckel à Copenhague. En 1642, il part pour Amsterdam, où il travaille deux ans dans l'atelier de Rembrandt avant de s'installer à son compte. En 1651, Keil quitte la ville pour rejoindre l'Italie. Il s'établit dans un premier temps à Venise, y ayant trouvé un mécène en la personne de Giancarlo Savorgnan. Après avoir travaillé également à Bergame puis à Ravenne, Keil quitte définitivement l'Italie du Nord en 1656 pour gagner Rome, la vraie destination de son voyage. Marié à Orsola Tronati, converti au catholicisme, Keil se fixe alors dans la cité des papes pour le reste de sa vie. L'artiste se consacre presque entièrement à la scène de genre, figure isolée ou composition de groupe, tout en réalisant des portraits et quelques scènes religieuses.

Très vite, Keil se fait une spécialité de tableaux d'inspiration populaire où le personnage est représenté dans un cadrage original, très serré, sur un fond sombre : le spectateur se trouve ainsi directement confronté à ces enfants ou à ces adultes tenant un pot de fleurs, un tambour de basque ou une feuille de musique. Pour que ces sujets passent mieux auprès de ses commanditaires, l'artiste leur donne souvent une épaisseur allégorique : la feuille de musique fait référence à l'ouïe, le tambour de basque à la musique. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans notre *Enfant tenant un sablier*, qui peut aussi se lire comme une *Allégorie du temps*.

Nous pouvons rapprocher notre tableau d'autres œuvres de Keil au format similaire, comme un *Jeune Garçon avec une flûte* (*Allégorie de l'ouïe*) (collection particulière, fig. 1)¹. Malgré son style esquissé et son petit format qui pourrait indiquer que notre

tableau est une étude d'après nature destinée à être conservée dans l'atelier pour servir de modèle, notre *Enfant tenant un sablier* ne se retrouve dans aucune autre œuvre connue de l'artiste et a probablement été conçue comme une peinture autonome. Comme chez un Valentin de Boulogne au début du siècle, le modèle, un jeune garçon grave et mélancolique, semble méditer sur le temps qui passe trop vite. Mais l'exécution fluide, presque liquide de ce tableau, donne de la vie à l'image. Ainsi, on retrouve ici toutes les particularités de l'art éclectique de Keil, mélange d'influence rembranesque et de naturalisme lombard.



Fig. 1 : B. Keil, *Jeune Garçon avec une flûte* ou *Allégorie de l'ouïe*, collection particulière.

1. M. Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Rome, 1988, n° 153, p. 230.



JOHANN CARL LOTH

Munich, 1632 - Venise, 1698

6. *Le Retour du fils prodigue*, vers 1670

Huile sur toile
128 × 160,5 cm

D'abord formé à Munich auprès de son père, Johann Ulrich Loth, qui a lui-même été l'élève de Carlo Saraceni, Loth connaît parfaitement les idiomes du caravagisme finissant. Il approfondit sa connaissance de la peinture romaine à l'occasion d'un séjour dans la péninsule à partir de 1653, puis se rend vers 1655 à Venise, où il s'installe définitivement. Avec Giovanni Battista Langetti, Antonio Zanchi et Antonio Bellucci, Loth réinterprète alors, dans le milieu vénitien des années 1660, la peinture caravagesque connue à Rome : leurs contemporains les surnomment les *tenebrosi*. Devenu rapidement célèbre, Loth exécute de nombreux retables et des tableaux de chevalet à sujets mythologiques, dominés par de spectaculaires figures dénudées aux anatomies puissantes modelées par de violents clairs-obscurs. À partir des années 1670, il bénéficie d'une renommée internationale qui lui apporte une clientèle religieuse et laïque de premier plan, comme l'empereur Léopold I^{er} qui lui commande son *Jupiter et Mercure dans la maison de Philémon et Baucis* (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Cependant, Loth se détourne du ténébrisme dans les années 1680 pour adopter les effets lumineux du baroque romain (*Martyre de saint Eugène*, Venise, S. Maria del Giglio).

Le Retour du fils prodigue est l'un des thèmes de prédilection de la peinture italienne des XVI^e et XVII^e siècles, et plus particulièrement des peintres caravagesques comme le Guerchin (Rome, Galleria Borghese) ou Lionello Spada (Paris, musée du Louvre). Le thème est inspiré de la parabole de l'Enfant prodigue, tirée de l'Évangile selon saint Luc (chapitre 15, versets 11 à 32) : le fils prodigue, parti au loin pour vivre dans la débauche, dilapide sa fortune et se retrouve sous le joug d'un maître dur. Se repentant, il revient finalement retrouver son père et sa famille : « Et il se leva et alla vers son père. Comme il était encore loin, son père le vit et fut ému de compassion, il courut se jeter à son cou et le baisa. »

Loth semble avoir eu une attention toute particulière pour ce thème mais une grande partie de ces œuvres ne sont plus aujourd'hui connues que par des mentions d'archives. Ainsi, dans son article publiant l'inventaire de l'atelier de Loth, Margareta Lux répertorie quatre versions, en partie inachevées, restées dans son palais vénitien après la mort de l'artiste¹. Gerhard Ewald, dans la monographie qu'il consacre à Loth en 1965, dénombre quant à lui cinq



Fig. 1 : J. C. Loth, *Le Retour du fils prodigue*, Cassel, Gemäldegalerie Alte Meister.



Fig. 2 : J. C. Loth, *Le Retour du fils prodigue*, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.



ou six versions citées (et perdues) dans les descriptions anciennes des collections des ducs de Brunswick à Salzdahlum, des comtes de Schönborn à Gaybach, de la maison de Hohenzollern à Sanssouci ou de J.J. von Huber à Augsbourg². Parmi les œuvres conservées, trois attirent particulièrement l'attention : il s'agit des versions du *Retour du fils prodigue* conservées au Herzog Anton Ulrich-Museum à Brunswick, à la Gemäldegalerie Alte Meister à Cassel et au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg³.

Notre version, inédite, est très proche de ces œuvres. On y retrouve le même format à l'horizontale et les mêmes dimensions que dans les versions de Cassel et de Saint-Petersbourg (fig. 1 et 2), tandis que des similitudes de composition rapprochent notre tableau de la version de Brunswick (fig. 3). Les variantes entre ces quatre versions se situent essentiellement au niveau du positionnement des mains du fils prodigue, sur la poitrine pour les versions de Cassel et de Saint-Petersbourg, ou croisées pour la version de Brunswick et la nôtre. Selon les œuvres, l'artiste accentue ainsi par ce détail l'attitude de repentir et de supplication du fils prodigue. La force dramatique de notre *Retour du fils prodigue*, son cadrage serré, son éclairage mettant en valeur une spectaculaire figure dénudée à la puissante anatomie, son réalisme marqué font de cette toile une des œuvres les plus représentatives

du plus célèbre des *tenebrosi*. Avec ses belles tonalités rosées – en particulier dans les chairs – et le coloris chaud en camaïeu de bruns caractéristiques de l'artiste, soutenus par la préparation rouge qui affleure notamment dans les sombres, notre *Retour du fils prodigue* constitue un exemple frappant de l'art si singulier de Loth.



Fig. 3 : J. C. Loth, *Le Retour du fils prodigue*, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum.

1. M. Lux, « L'inventario di Johann Carl Loth », *Arte Veneta*, n° 54, 1999, p. 146-164 (voir p. 155, 157 et 160).

2. G. Ewald, *Johann Carl Loth, 1632-1698*, Amsterdam, 1965, n° 178 à 183, p. 77.

3. G. Ewald, *op. cit.*, n° 174, 175 et 176, p. 76.



PIERRE MIGNARD

Troyes, 1612 - Paris, 1695

7. *Ecce homo*, vers 1690

Huile sur toile
67,5 x 57 cm

L'*Ecce homo* était jusqu'ici la pièce manquante d'un ensemble que sa découverte permet aujourd'hui de reconstituer. On prend ainsi la mesure d'une des plus belles réussites de Pierre Mignard, à un moment très fécond de sa longue carrière.

L'*Ecce homo* est lié en effet à deux toiles fameuses du vieux peintre : son *Christ entre les soldats* et son *Christ au roseau* (fig. 1)¹. La provenance de ces tableaux est prestigieuse puisque le premier fut peint en 1690 pour la maison royale de Saint-Cyr, création toute récente de Mme de Maintenon, tandis que le second passait aux mains du roi. Mignard mit tout son génie à satisfaire de tels destinataires et prépara soigneusement ses peintures par des dessins dont quelques-uns comptent parmi ses chefs-d'œuvre². On retrouve le même visage de Jésus à la fois dans les tableaux de Rouen et de Toulouse et dans l'*Ecce homo*. Avec ces trois œuvres Mignard créait une véritable série (à laquelle s'ajoutent encore les deux toiles « en regard » d'un second *Ecce homo* et d'une *Mater dolorosa* destinées au décor de son propre tombeau)³.

Dans ces peintures si différentes par le format, les dimensions et la disposition du sujet, il traitait un même thème : celui de Jésus présenté au peuple juif par Pilate, dernière étape de sa Passion avant la Crucifixion. Flagellé par la soldatesque, le Christ a été vêtu par moquerie d'un manteau rouge, couronné d'épines et muni, en guise de sceptre dérisoire, d'un roseau : « Jésus sortit donc, portant une couronne d'épines et un manteau d'écarlate, et Pilate leur dit : Voici l'homme⁴ ». *Ecce homo* est la traduction latine de ces derniers mots, et c'est souvent sous ce titre que les anciens inventaires citent indifféremment de tels tableaux.

Ces représentations d'un moment de la Passion, Mignard les enchaîne dans une sorte de zoom, en changeant à chaque tableau de focale : grande toile en largeur pour une scène à personnages multiples, toile en hauteur pour une figure unique vue debout aux genoux, toile ovale de taille réduite pour un gros plan de la face du supplicié. Le peintre, qui avait vécu plus de vingt ans en Italie, avait une connaissance intime de ses diverses écoles. C'est là qu'il pouvait choisir ses modèles : l'Albane⁵ (pour le Christ entouré de personnages),

Titien⁶ (pour le Christ debout en figure isolée) et surtout Guido Reni. À la fin de sa vie, pour couvrir ses dettes de jeu, celui-ci avait multiplié les petites toiles prestement peintes dans lesquelles le Christ, en buste et couronné d'épines, lève les yeux et contemple au ciel la puissance divine⁷. Grand admirateur du Guide, Mignard fait sienne cette formule.

Mais au *fa presto* du Bolonais, il substitue un style à la fois simple et sublime. Le métier – admirable – détaille le sang et les larmes et le regard levé proclame la soumission à Dieu. La présence parmi les dessins préparatoires d'études rapides pour un *Ecce homo* ovale⁸ montre que ce tableau ne peut être dissocié des deux autres. Peints ensemble vers 1690, ils naissent à un moment où, à Saint-Cyr, les liens sont particulièrement étroits entre Mme de Maintenon, la fameuse mystique Mme Guyon et Fénelon. Introduit dans ce cercle, Mignard capte son atmosphère, traduit sa spiritualité de l'« abandon ». Et c'est à l'un de ses membres que notre *Ecce homo* est sûrement destiné : à l'opposé de la facture large de celui d'Épinal, cette toile superbement raffinée appelle contemplation personnelle et méditation.

Jean-Claude Boyer



Fig. 1 : P. Mignard, *Le Christ au roseau*, Toulouse, musée des Augustins.

1. Huile sur toile, 1,38 x 1,63 cm, signé et daté de 1690, Rouen, musée des Beaux-Arts ; huile sur toile, 1,15 x 0,88 cm, Toulouse, musée des Augustins.

2. J.-C. Boyer, *Pierre Mignard (Dessins du Louvre)*, Paris, Louvre, 2008, n° 17-20.

3. Cet *Ecce homo* (0,80 x 0,65 cm) a rejoint en 1985 au musée d'Épinal la *Mater dolorosa* dont il est le pendant.

4. Évangile selon saint Jean, XIX, 5 ; nous citons la Bible dite « de Port-Royal » (1667).

5. *Ecce homo*, Rome, Galeria Colonna.

6. Nombreux exemples de cet *Homme de douleur* : Alnwick Castle, Dublin, Madrid, Sibiu.

7. Voir par exemple son *Christ au roseau* ; S. Loire, *Musée du Louvre (...)*

École italienne XVII^e siècle, I, Bologne, 1996, p. 291-295 ; P. Malgouyres, *La Fabrique des saintes images*, Paris, Louvre, 2015, p. 122-125.

8. Louvre, Inv. 31269 recto (les mains présentes dans l'esquisse disparaîtront du tableau final).



PIERRE SUBLEYRAS

Saint-Gilles-du-Gard, 1699 - Rome, 1749

8. *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*, 1741

Huile sur papier
marouflé sur toile
31 × 23 cm

C'est de son père que Subleyras reçoit les rudiments de son art, mais remarqué par le duc d'Uzès pour ses dons, il entre en 1717 dans l'atelier toulousain d'Antoine Rivalz. Grâce à une bourse de la ville, il se rend à Paris en 1726 et concourt l'année suivante pour le prix de Rome, qu'il remporte, ce qui lui ouvre les portes du palais Mancini. Devenu romain par son mariage en 1739 avec la miniaturiste Maria Felice Tibaldi, Subleyras est introduit dans le monde du haut clergé. Peintre monumental et coloriste subtil, Subleyras reçoit alors de nombreuses commandes de tableaux religieux dont il va faire autant de chefs-d'œuvre : le *Repas chez Simon*, commande de 1737 pour l'ordre de Saint-Jean-de-Latran (Paris, musée du Louvre), ou son admirable *Saint Camille de Lellis sauvant les malades lors des inondations du Tibre* exécuté pour les Camilliens (1746, Rome, museo di Roma). En 1740, son portrait du pape Benoît XIV lui vaut la commande pour Saint-Pierre de Rome d'un *Saint Basile célébrant la messe de rite grec devant l'empereur Valens*. Achevée et exposée dans la basilique en 1748, l'œuvre obtient un succès sans précédent. C'est dans la Ville éternelle que l'artiste meurt, affaibli par la maladie, un an après.

Subleyras étudiait soigneusement la composition et les détails de ses tableaux de grand format par le biais de dessins et d'esquisses à l'huile. La réapparition de notre esquisse pour le grand *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* de 1741 – une commande pour la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, aujourd'hui conservée au musée des Augustins (fig. 1) – permet de mieux comprendre la manière de travailler de l'artiste, de l'idée première à la réalisation achevée. La première étape semble être ici un dessin préparatoire, conservé à l'Albertina de Vienne¹ : la composition générale est déjà trouvée, avec cette idée originale de placer l'Enfant Jésus assis sur l'établi du menuisier. Au fond de la pièce, la Vierge est agenouillée, de dos, et s'occupe du foyer. Deuxième étape, notre esquisse : elle reprend les grandes lignes de ce dessin mais déjà avec une modification sensible, l'ajout à droite d'un bâton à fleur de lys – rappel du mariage de la Vierge et de Joseph et symbole de pureté et de renaissance – que semble désigner l'enfant. Par la suite, Subleyras modifiera légèrement sa composition,

en ne montrant plus la Vierge de dos mais lisant de profil : il exécute alors le dessin de détail aujourd'hui conservé au musée Atger de Montpellier².

Dans notre esquisse, Subleyras cherche avant tout à mettre en place les grandes masses de sa composition et réduit sa palette à ses couleurs de prédilection : le blanc, le brun, le rose. C'est un travail presque en camaïeu qui sera légèrement modifié dans la toile définitive, où seront introduits des bleus ou des violets. Ici les bruns assourdis du manteau de Joseph, où l'on retrouve toute la science du drapé de Subleyras, mettent, par contraste, admirablement en valeur les blancs du linge de l'enfant et de la barbe de Joseph, centrant l'attention sur les figures principales. Sur un fond très finement préparé, d'une touche souple et d'une pâte onctueuse, Subleyras obtient des rehauts qui accrochent la lumière et donnent consistance aux volumes.

Nous remercions M. Nicolas Lesur, qui nous a aimablement confirmé l'attribution de ce tableau et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



Fig. 1 : P. Subleyras, *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*, Toulouse, musée des Augustins.

1. O. Michel et P. Rosenberg, *Pierre Subleyras*, Paris, 1987, n° 74, p. 259.

2. O. Michel et P. Rosenberg, *op. cit.*, n° 75, p. 260-261.



MIGUEL CABRERA

Antequera (aujourd'hui Oaxaca), 1695 - Mexico, 1768

9. Notre Dame de Guadalupe (*Nuestra Señora de Guadalupe*), vers 1755

Huile sur cuivre
47,5 × 36,5 cm
Signé en bas à droite :
Michl^l Cabrera / pinxit M^o

Né à Antequera dans une famille d'origine mexicaine, Miguel Cabrera rejoint Mexico vers 1719 pour se former probablement auprès des frères Rodríguez Juárez ou de José de Ibarra. Considéré comme le plus important peintre de la Nouvelle-Espagne à partir de 1750, il sera l'unique artiste à porter le titre de *pintor de cámara* de l'archevêque de Mexico, Manuel Rubio y Salinas. Particulièrement apprécié pour ses peintures religieuses, Cabrera a réalisé de nombreuses toiles pour les églises de Mexico, comme les ensembles sur les vies de saint Ignace (église de la Profesa, Mexico) ou de saint Dominique (monastère de Saint-Dominique, Mexico). Portraitiste réputé, il a représenté de nombreux religieux et religieuses, comme *Sœur Juana Inés de la Cruz* ou *Le Père Ignacio Amorín* (tous les deux au Museo nacional de Historia, Castillo de Chapultepec) ou des personnalités de la Nouvelle-Espagne comme *Doña María de la Luz Padilla* y *Gómez de Cervantes* (Brooklyn, The Brooklyn Museum). En 1763, Cabrera a également peint une célèbre suite de seize toiles représentant les *castas*. Il s'agit d'un type de peinture typiquement mexicain documentant les mélanges de races des habitants du Mexique, Espagnols, Amérindiens ou Africains. Cet ensemble est aujourd'hui dispersé entre le Museo de América de Madrid, le Los Angeles County Museum of Art, The MultiCultural Music and Art Foundation de Northridge et une collection particulière à Monterrey, au Mexique. Également fondateur de l'Académie de peinture de Mexico, Cabrera a bénéficié d'un statut social et intellectuel sans pareil en Amérique centrale au cours du XVIII^e siècle.

En 1531, la Vierge apparaît à Juan Diego, indigène récemment baptisé, à Guadalupe près de Mexico. L'image miraculeuse qu'elle lui laisse en témoignage de son apparition – un manteau (*tilma*) peint d'une Vierge en gloire, robe rose et manteau semé d'or – est rapidement placée au centre de l'un des plus importants cultes mariaux de l'empire espagnol : en 1746, la *Guadalupana* est proclamée sainte protectrice de la Nouvelle-Espagne ; en 1751, un immense sanctuaire est bâti sur le lieu de son apparition. Trois ans plus tard, un jésuite de la Nouvelle-Espagne se rend à Rome pour demander au pape Benoît XIV qu'il

accorde sa protection au culte et qu'il octroie une fête, une messe et un office spécial en l'honneur de la Vierge de Guadalupe. Pour appuyer cette demande, une copie de l'image sacrée peinte par Cabrera est offerte au pape, qui déclare être subjugué par sa beauté.

En 1756, Cabrera est lui-même auteur d'un ouvrage théorique sur la question, intitulé *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la direccion de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de Mexico*, où il défend la thèse de l'origine divine de l'image de la Vierge de Guadalupe. Ayant démontré son intérêt pour la *Guadalupana*, bénéficiant de l'aval du pape pour la production des images, Cabrera surpasse rapidement ses rivaux et devient le meilleur spécialiste de l'iconographie de l'image sacrée. La représentation traditionnelle de la Vierge de Guadalupe la montre



Fig. 1 : Anonyme, Notre Dame de Guadalupe avec quatre apparitions, collection particulière.



en gloire telle qu'elle figure sur la *tilma*, seule ou entourée de cartouches explicitant son invention (anonyme, *Notre Dame de Guadalupe avec quatre apparitions*, collection particulière, fig. 1). Cabrera va renouveler profondément cette iconographie : s'il est lié par l'image de la *tilma*, il est cependant libre de la manière de la présenter, ce qui lui permet de proposer des interprétations toujours renouvelées. C'est donc toujours en marge que se situent ses innovations comme dans cette peinture sur cuivre, conservée au Museo Nacional de Arte de Mexico, où la *tilma* est placée dans un tabernacle d'église et dévoilée par deux anges ; Juan Diego, celui qui reçut les premières apparitions de la *Guadalupana*, et Juan de Zumárraga, archevêque de Mexico, sont placés de part et d'autre de l'autel sur lequel est posée une statuette de saint Jean-Baptiste (fig. 2).

Notre huile sur cuivre est particulièrement représentative de cette facette de l'art de Cabrera : ici, l'artiste montre la *tilma* comme suspendue dans les cieux, tenue par une assemblée d'angelots et de saints parmi lesquels on reconnaît saint Joseph portant l'Enfant, saint Joachim, saint Jean-Baptiste et sainte Anne qui assistent à l'apothéose de la Vierge. Dans la partie supérieure, les archanges Gabriel et Michel, rappelant respectivement l'Annonciation et le Jugement dernier, encadrent Dieu le Père et la colombe de l'Esprit saint. Dans les figures des anges et des saints, les gestes gracieux, les poses souples et légères et les drapés flottants dénotent une forte influence du baroque italien que l'artiste avait pu étudier essentiellement par l'intermédiaire des estampes circulant en Amérique du Sud. Tout l'art de Cabrera se retrouve dans le raffinement extrême

de l'exécution, tandis que l'utilisation du support sur cuivre permet d'accentuer la brillance des coloris. Tous ces éléments font de notre peinture une œuvre d'art à la fois précieuse et raffinée.



Fig. 2 : M. Cabrera, *Notre Dame de Guadalupe avec saint Jean-Baptiste, Juan Diego et Juan de Zumárraga*, Mexico, Museo Nacional de Arte.



CHARLES-FRANÇOIS HUTIN

Paris, 1715 - Dresde, 1776

10. *Le Cuisinier ou Homme tenant une bassine de cuivre, vers 1760*

Huile sur toile
83 × 56 cm

Fils du graveur François Hutin, Charles-François étudie dans l'atelier de François Lemoyne et obtient, en 1735, le second prix de Rome avec sa *Rébecca recevant d'Éliézer les présents que lui envoie Abraham*. Après un séjour à Rome entre 1737 et 1743, il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1747. Mais Hutin quitte définitivement la France un an plus tard avec son frère Pierre pour se mettre au service du roi Auguste III de Pologne à Dresde, sans doute grâce à la protection de son oncle Louis de Silvestre, jadis Premier peintre du roi. Il participe alors à la décoration des églises de Dresde (plafond de la chapelle de la Croix à la cathédrale) et des palais royaux. Le rôle prééminent qu'il joue dans la vie artistique de la cour de Saxe est attesté par sa nomination en 1764 comme directeur des Arts. Hutin tient une place non négligeable parmi les nombreux artisans du rayonnement de l'art français dans les cours étrangères au XVIII^e siècle.

En marge de son activité de peintre d'histoire au service de la cour, Hutin s'adonne également à la peinture de genre. Il s'attache à donner une image de la vie quotidienne en Saxe au travers des petits métiers. Notre œuvre s'inscrit ainsi dans une série d'au moins cinq peintures aux dimensions similaires, représentant paysans, ménagère ou blanchisseuse - *Ménagère saxonne*, Paris, musée du Louvre (fig. 1) ; *Cuisinière saxonne* et *Servante saxonne dans une cave*, 1756, Berlin, Deutsches Historisches Museum ; *Paysan saxon poussant une brouette* et *Paysanne saxonne dans sa cuisine*, 1756, Madrid, musée du Prado. Toutes ces œuvres sont datées des années 1755-1765 et ont été en partie envoyées à Paris pour être exposées aux Salons de 1759 et 1769 : Hutin cherchait ainsi à garder une place à Paris en jouant sur le registre pittoresque du costume local, comme Leprince pour la Russie. Hutin subit dans ces œuvres, directement ou par l'intermédiaire des compositions de Chardin, l'influence des maîtres hollandais de la vie domestique, Ter Borch ou Metsu, dans des dimensions, cependant, qui sont largement supérieures à celle de la peinture de genre traditionnelle.

Comme les autres peintures de cette série, notre tableau représente un personnage isolé, campé dans un intérieur très simple. Tourné vers la gauche, notre homme tient une bassine de cuivre et s'appuie sur un établi de bois sur lequel est posé un chou. Avec son grand tablier et son couteau passé dans sa ceinture, notre *Homme tenant une bassine de cuivre* semble être un cuisinier s'appêtant à réaliser un plat. Dans cette œuvre, Hutin, par sa facilité de touche, tire des effets séduisants de matière, en particulier dans le foulard blanc qui contraste avec le gilet rouge. Mais, au-delà de l'intérêt sociologique et ethnographique du costume, Hutin explore ici une peinture intimiste, poésie de la vie domestique, incarnant ainsi l'essence même des « petits maîtres » du XVIII^e siècle, souvent méconnus mais pourtant révélateurs de l'esprit et du goût de l'époque.



Fig. 1 : C.-F. Hutin, *La Ménagère saxonne*, Paris, musée du Louvre.



PEDER ALS

Copenhague, 1725 - 1775

11. Nicolas-Henri Jardin, architecte, 1764

Huile sur toile
80 × 62 cm

PROVENANCE
Collection du modèle
Par descendance,
collection particulière

Né à Copenhague en 1725, Peder Als se forme auprès de Carl Gustaf Pilo. Vainqueur en 1755 de la médaille d'or de la Kunstakademi, Als peut alors séjourner à Rome où il entre dans l'atelier d'Anton Raphaël Mengs. Après l'Italie, Als s'arrête une année à Paris (1761-1762) avant de rentrer à Copenhague pour être reçu rapidement au sein de l'Académie, dont il devient l'un des professeurs à partir de 1766. Essentiellement portraitiste, Als a peint des effigies à l'huile mais aussi au pastel ou en miniature des rois de Danemark (Frédéric V, Christian VI et Frédéric VI), des membres de la famille royale et de la Cour.

Élève d'Armand-Claude Mollet à l'Académie royale d'architecture, Nicolas-Henri Jardin (Saint-Germain-des-Noyers, 1720 – Paris, 1799) remporte le grand prix d'architecture en 1741. À Rome entre 1744 et 1748, il subit l'influence de Piranèse et se met à graver des décors de fêtes. De retour en France, il est employé par les Bâtiments du roi durant quelques années. Mais le tournant de sa carrière se situe en 1754, lorsqu'il est recommandé au roi Frédéric V de Danemark. À Copenhague, Jardin entame une brillante carrière, construisant plusieurs demeures dont le palais Thott, actuelle ambassade de France. Il réalise également des travaux au château de Marienlyst à Elsenør et dessine les jardins du château de Fredensborg. Après un séjour de seize ans au Danemark, Jardin rentre en France en 1772 : devenu membre de l'Académie royale d'architecture de Paris, il dirige de son retour à 1786 la construction de l'hôpital de Lagny et refait, avec Jacques-Denis Antoine, la façade de l'hôtel de ville de Cambrai¹.

C'est en 1764, à l'occasion de la réception à l'Académie des beaux-arts de Copenhague de l'artiste, que Peder Als a réalisé le portrait de l'architecte, en deux versions de même format. Si la première a été donnée à l'Académie, notre réplique autographe était probablement destinée au modèle. Assis à sa table de travail, vêtu d'un bel habit de velours rouge, Jardin pointe de son compas le plan de l'église Saint-Frédéric, le plus important de ses projets durant son séjour danois (fig. 1). Son visage respirant l'intelligence est subtilement tourné vers la gauche, cherchant l'inspiration vers la lumière. On retrouve

ici tout l'art délicat des portraitistes français comme Nattier ou Perronneau, étudié par Als à Paris, avec une pointe d'influence nordique dans l'habit bordé de fourrure de l'architecte, qui évoque la rigueur des hivers danois.

L'association entre Jardin et Als par le biais de ce portrait est cependant assez surprenante : on sait, en effet, que les deux artistes se sont durement opposés au sein de l'Académie. Très critique sur la présence d'artistes étrangers au Danemark, Als a probablement été, avec Ove Høegh-Guldberg et le secrétaire d'État Andreas Schumacher, à l'origine du « coup d'État » de 1772, une réaction contre la tutelle artistique française et suédoise qui aboutit à la disgrâce du peintre Carl Gustaf Pilo et du sculpteur Jacques Saly mais également au renvoi de Jardin en France, avec notre portrait dans ses bagages.

Nous remercions vivement M. Basile Baudez pour son aide dans la rédaction de cette notice.



Fig. 1 : D'après N.-H. Jardin, *Élévation de la principale façade de l'église royale de Frédéric à Copenhague*, burin, collection particulière.

1. P. Lespinasse, « Deux architectes français en Danemark au XVIII^e siècle : les frères Jardin », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 161-162, tome XXVIII, 1910, p. 111-122 et 227-238.



JEAN-BAPTISTE, BARON REGNAULT

Paris, 1754 - 1829

12. Deux femmes en costume de Frascati, 1772

Huile sur papier
35,7 × 22,3 cm
Signé en bas à gauche :
*Albano / Regnault /
Rome 1772*
Au verso du cadre
d'origine, étiquette
ancienne :
*Étude sur papier / par le
Baron Regnault / faite à
Rome et datée 1772*

La vocation du jeune Regnault est précoce : dès l'âge de dix ans, il se serait distingué en copiant certains dessins du cabinet Bataille de Montval. Il part bientôt en Amérique, suivant son père, puis s'engage comme mousse et reste cinq années dans cet état. Après une première formation auprès de Jean Bardin et un premier séjour en Italie, Regnault entre dans l'atelier de Nicolas-Bernard Lépicié puis dans celui de Joseph-Marie Vien pour obtenir en 1776 le premier prix de peinture avec son *Diogène visité par Alexandre* (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts). Il séjourne alors à nouveau en Italie, où ses travaux sont fort remarquables : son *Baptême du Christ* (esquisse au musée des Beaux-Arts de Dijon) est loué par Raphaël Mengs, qui affirme en parlant du jeune peintre : « Questo e di scuola nostra. » Agréé à l'Académie en 1782, Regnault se fait reconnaître rapidement au Salon avec une *Mort de Priam* (Amiens, musée de Picardie) puis un *Psyché et l'Amour* (Chicago, Art Institute). Plus tard, la *Descente de croix*, le *Déluge* ou encore le *Socrate arrachant Alcibiade des bras de la volupté* (tous au musée du Louvre) jalonnent sa carrière. Regnault exécute sous l'Empire d'énormes tableaux, parmi lesquels une *Marche triomphale de Napoléon I^{er} vers le temple de l'Immortalité* (Versailles, musée du château) ou encore le *Mariage de Jérôme Bonaparte et de Catherine de Wurtemberg* (*idem*). Jusqu'à la fin de sa vie, il affectionne les sujets mythologiques, souvent empruntés aux *Métamorphoses* d'Ovide, tout en ne négligeant pas le portrait.

Signé et daté 1772, notre tableau représentant *Deux femmes en costume de Frascati* permet d'évoquer le premier séjour en Italie de Regnault. En effet, après

son expérience dans la marine, de retour à Paris, Regnault entre dans l'atelier de Jean Bardin qu'il peut accompagner en Italie en 1768. Ce séjour à Rome sera extrêmement profitable au jeune artiste qui, découvrant tout jeune les charmes de la Ville éternelle, saura y puiser les enseignements qui le suivront durant toute sa carrière. Inspiré par la tradition des recueils de costumes populaires italiens dessinés et gravés, qui remonte au milieu du xvi^e siècle¹, mais probablement aussi par les tableaux qu'avait peints Jean Barbault, décédé à Rome quelques années avant l'arrivée de Regnault, l'artiste ne pouvait qu'être attiré par la richesse et la variété du costume italien, qui possède toute la magie du théâtre et tous les charmes de l'exotisme. Regnault nous montre ici deux paysannes en costume de la région de Frascati, aux portes de Rome, aux coiffes singulières et aux riches vêtements brodés des jours de fête.

Pittoresque et coloré, ce tableau était probablement destiné à séduire la clientèle du Grand Tour, désireuse de rapporter de son voyage un souvenir romain, comme elle aimait à se procurer les *vedute* d'un Canaletto ou d'un Guardi à Venise. On retrouve déjà ici, dans cette œuvre de jeunesse, les caractéristiques de l'art de Regnault, sa touche moelleuse, son goût pour les formes rondes, son modelé velouté. Le fond neutre et sans éléments décoratifs, dans les tonalités grises et brunes, permet aux costumes aux coloris chatoyants et aux étoffes immaculées de ressortir vivement. Cette étude précise, sans tomber dans la description purement anecdotique, dégage une atmosphère poétique où le pittoresque du costume s'allie à une idéalisation toute classique des visages.

1. L'un des modèles probablement utilisés par Regnault est la *Suite de six représentations de femmes des environs de Rome*, dessinée par Nicolas

Vleughels, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, et gravée en 1734 par Edme Jeaurat et François-Auguste Moitte.



ART DU JAPON POUR LA COMPAGNIE NÉERLANDAISE DES INDES ORIENTALES

Époque Edo, vers 1780

13. *Vue du palais de Caprarola*

Laque *takamaki-e*
sur cuivre
36,5 × 53,5 cm
Au verso, laque
takamaki-e et
applications florales
en nacre avec
l'inscription :
*Vue du palais de
Caprarola*

L'art de la laque trouve ses racines en Chine il y a plus de 3 000 ans et sa technique s'est développée ensuite dans toute l'Asie du Sud-Est, notamment au Japon, où elle atteint son apogée durant la période Edo (1600-1868). C'est en entaillant la base de l'arbre à laque ou laquier (*Rhus vernicifera*) que l'on obtient cette résine naturelle aux fortes qualités adhésives et au brillant magnifique. Appliquée sur une âme solide (bois, bambou, cuir ou cuivre), elle transforme alors celle-ci en un objet à la fois très résistant, car totalement imperméabilisé, et esthétiquement séduisant. Plusieurs dizaines de couches de laque sont nécessaires – avec vingt-quatre heures de séchage entre chaque strate – pour donner une impression de profondeur et un bel effet de brillance, tandis que l'introduction de pigments colorants permet d'ajouter des sujets ou des effets colorés. Ce furent les Japonais qui introduisirent les premiers l'or et l'argent dans la laque, réalisant des décors à plat (*hiramaki-e*) ou en relief (*takamaki-e*) considérés comme ce qu'il y a de plus difficile mais aussi de plus raffiné.

Dès le XVI^e siècle, les Européens découvrent cet art avec l'établissement des premiers échanges commerciaux entre le Japon et les marchands portugais. Mais, à partir de 1639, le Japon se ferme aux Occidentaux et seuls les Hollandais, par l'intermédiaire de la

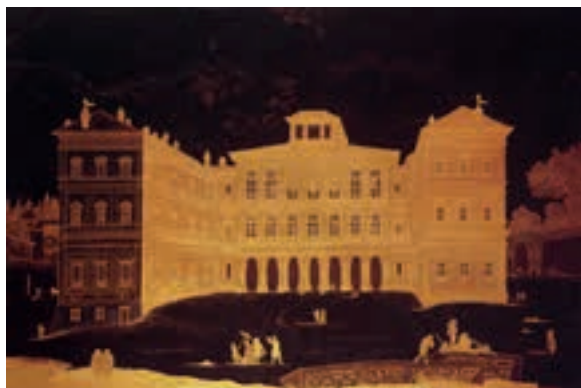


Fig. 1 : Art du Japon, *Vue du palais Barberini*, Rome, collection particulière.

Compagnie néerlandaise des Indes orientales, parviennent à maintenir un faible lien commercial avec l'Empire du Soleil-Levant. Cette situation rend les œuvres en laque encore plus rares et désirables pour les amateurs européens. Un véritable « culte » de la laque s'installe au XVIII^e siècle et, malgré les restrictions, un marché se développe entre le Japon, Deshima, petite île artificielle proche de Nagasaki où est implantée la Compagnie des Indes orientales, et l'Europe.

C'est autour de 1780 que certains marchands hollandais comme Isaac Titsingh et Johan Frederik, baron van Reede tot de Parkeler, installés au Japon entre 1779 et 1789, découvrent la possibilité de commander des laques ornés de motifs européens : les premiers exemples connus sont des médaillons montrant des empereurs romains et européens, exécutés d'après les planches de *L'Europe illustrée* de Dreux du Radier, ouvrage publié à Paris entre 1755 et 1765¹. À la même époque apparaissent des panneaux de grand format – environ 36 cm sur 53 cm – dont le décor est inspiré d'estampes européennes de vues de villes ou de batailles navales². On ignore l'usage exact de ces plaques de grand format mais certaines possèdent encore deux crochets permettant leur suspension au mur : elles devaient prendre place dans de luxueux cabinets de curiosités. Ces objets restèrent toujours exceptionnels et d'un coût très élevé. La fermeture du commerce entre l'Europe et le Japon en raison des guerres napoléoniennes entre 1799 et 1816 mettra rapidement un terme à cette mode des grands panneaux.

Notre *Vue du palais de Caprarola* fait partie d'un ensemble unique constitué d'une dizaine de panneaux représentant différents palais ou églises de Rome et de ses environs, pour la plupart conservés en collections particulières³. Ces plaques, comme la nôtre ou cette *Vue du palais Barberini* (collection particulière, fig. 1), sont toutes réalisées d'après des eaux-fortes tirées de l'ouvrage publié par Jean Barbault à Rome en 1763, *Les plus beaux*



édifices de la Rome moderne ou recueil des plus belles vues des principales églises, places, palais, fontaines, etc. qui sont dans Rome. Le palais Farnèse de Caprarola, dans la province de Viterbe au nord de Rome, a été conçu vers 1530 comme une forteresse défensive par Antonio da Sangallo le Jeune pour le cardinal Alexandre Farnèse, futur pape Paul III. Quelques années plus tard, le projet est confié à Jacopo Vignola qui transforme la citadelle en un palais d'été pour un autre Alexandre Farnèse, le « Grand Cardinal », petit-fils du précédent. Merveille de l'architecture par sa forme pentagonale, son escalier monumental ou sa cour circulaire, le palais des Farnèse est l'un des exemples les plus fascinants de demeure Renaissance en Europe et une destination de choix pour les visiteurs étrangers de passage à Rome au XVIII^e siècle. L'estampe de Barbault (fig. 2) montre la façade principale du palais, avec les différentes rampes d'escalier qui le relie à la ville. De légères différences entre l'eau-forte et notre transposition en laque permettent de comprendre que le modèle utilisé au Japon par les laqueurs n'a probablement

pas été la planche originale de Barbault mais sans doute une vue d'optique exécutée d'après celle-ci, en Italie ou en France.

La transposition en laque oblige à quelques changements, notamment de coloris. Ici, le noir de la laque s'harmonise délicatement avec l'or répandu à profusion. L'image est réalisée avec la technique du *takamaki-e* où l'on incorpore dans la laque des épaississants comme la poudre de charbon de bois, de manière à obtenir un effet de relief. Cet effet, particulièrement notable dans l'architecture ou les personnages du premier plan, permet de donner une profondeur supplémentaire à cette vue perspective. Le verso (fig. 3) est en laque unie, avec l'inscription *Vue du palais de Caprarole* – inscription qui devait être portée sur l'estampe servant de modèle –, et décoré d'incrustations florales en nacre. Objet poétique aux reflets brillants et lumineux, notre panneau de laque évoque l'exotisme, l'aventure et le raffinement d'un art à mi-chemin entre la peinture et les arts décoratifs, à cheval entre Orient et Occident.



Fig. 2 : J. Barbault, *Veduta del Palazzo di Caprarola*, eau-forte, collection particulière.



Fig. 3 : Verso de l'œuvre.

1. O. Impey et C. Jörg, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Amsterdam, 2005, p. 48-57 et 217-218.
2. Il s'agit essentiellement de vues de Rome, de Saint-Petersbourg ou de ruines antiques ainsi que d'une série de panneaux d'après des vues de la bataille du Dogger Bank, gravées par Frederik Murat et Mathias de Sallieith d'après Johan Frederik Reitz. Certains de ces panneaux sont conservés au Rijksmuseum d'Amsterdam mais la plupart sont en collection particulière.
3. Nous ne citons que les planches reproduites dans la bibliographie récente mais d'autres vues de Rome sont signalées par O. Impey et C. Jörg, *op. cit.*, p. 52 : *Vue du palais Colonna di Sciarra*

et *Vue du Pont rompu et du Pont à quatre têtes*, collection particulière (A. González-Palacios, *Il Tempio del gusto, le arti decorativi in Italia fra classicismi e barocco, Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milan, 1984, tome I, p. 178, n° 337-338 et tome 2, p. 148, ill.) ; *Vue du palais Barberini* et *Vue de l'église de Saint-Ignace*, Rome, collection particulière (sous la direction de A. Lo Bianco et A. Negro, *Il Settecento a Roma*, Rome, 2005-2006, n° 184 a-b, p. 285) ; *Vue de la fontaine de Trevi*, collection particulière (O. Impey et C. Jörg, *op. cit.*, ill. 67, p. 52) et *Vue de l'intérieur de l'église Sainte-Constance-hors-des-murs*, Salem, Peabody Essex Museum (O. Impey et C. Jörg, *op. cit.*, ill. 72, p. 53).



FRANÇOIS LUCAS

Toulouse, 1736 - 1813

14. *Portrait d'homme en costume de l'époque révolutionnaire, vers 1795*

Médaille en terre cuite
Signé en bas vers la
droite : *F. Lucas*
Annoté le long du bord :
Franciscus / ...
Diamètre 19 cm

Fils du sculpteur Pierre Lucas, François Lucas se forme auprès de son père avant d'entrer à l'école de l'Académie des arts de Toulouse où il remporte le premier prix de sculpture en 1761 avec son bas-relief *David et Abigail*. Reçu dans cette institution deux ans plus tard, il y exercera ses talents de pédagogue comme professeur de dessin et de sculpture durant une quarantaine d'années. Très rapidement, le talent de Lucas évolue dans le sens d'un retour à l'antique, à l'exemple d'Edme Bouchardon ou d'Étienne Falconet dont il se procure dessins et moulages qu'il présente dans les salons de l'Académie. Son amour pour l'Antiquité le pousse à faire deux séjours en Italie, en 1766 et en 1773-1774, d'où il rapporte médailles, inscriptions et bustes mais aussi des blocs de marbre choisis dans les carrières de Carrare. Son talent incontesté lui vaut la confiance de nombreux amateurs pour lesquels il réalise bustes et monuments funéraires. Lucas est également régulièrement sollicité pour des commandes monumentales toulousaines comme le grand bas-relief de marbre des Ponts-Jumeaux, commande des États de Languedoc en 1771, le maître-autel de l'église Saint-Pierre des Chartreux (1780-1785) ou les statues de la porte Saint-Cyprien (1777-1782).

Si Lucas s'est enorgueilli d'avoir été le premier sculpteur toulousain à produire un grand nombre d'œuvres en marbre¹, il est aussi réputé pour ses sculptures en terre cuite, comme l'attestent les rares vestiges, conservés au musée des Augustins de Toulouse, de l'important ensemble de sculptures réalisées pour le baron Jean-Charles Ledesme, entre 1762 et 1798, pour les jardins et le château de Saint-

Élix, près de Toulouse. Plus rares sont les portraits modelés en terre, comme notre *Portrait d'homme*, qui témoigne, par son format, du goût pour le « portrait à la silhouette » dont la vogue étonnante et rapide se répand à partir de 1760. Héritée des médailles et des pièces antiques, cette forme de portrait se développe aussi bien dans le domaine du dessin, de l'estampe que de la miniature. Pour ce qui est de la sculpture, l'artiste italien Giovan Battista Nini fut probablement le premier à adapter la représentation de profil à un support fragile et précieux comme la terre cuite. Bien plus tard, cette idée sera reprise, sur une grande échelle et en bronze, par David d'Angers, Barre ou Préault.

Notre inconnu (le nom, malheureusement illisible aujourd'hui, était inscrit le long de la bordure), de profil à gauche, le front haut et le regard perdu dans le lointain, est vêtu avec recherche d'un habit et d'une chemise à cravate. Sa coiffure en catogan², aux cheveux ramenés sur la nuque et noués par un mince ruban, est typique de la période révolutionnaire. Au-dessus de cette coiffure, on distingue encore le petit trou qui permettait, à l'époque, de fixer directement l'œuvre au mur, sans cadre. L'utilisation de la terre cuite, plus propice que le marbre à exprimer la spontanéité du geste de l'artiste, permet à Lucas de saisir l'intelligence et la concentration du modèle. La finesse des détails retravaillés avec attention et patience à la pointe de l'ébauchoir, comme la chevelure ou le contour de l'œil, fait de cette sculpture une miniature exquise et, très probablement, un hommage affectueux de l'artiste à son modèle qui devait être un intime.

1. B. Bonnin-Flint, « Un inventaire des œuvres en marbre du sculpteur toulousain François Lucas (1736-1813) », *Annales du Midi*, n° 205, 1994, p. 73-78.

2. Du nom du général et comte anglais William Cadogan (1675-1726), qui utilisa le premier ce moyen commode pour fixer ses cheveux longs.



JEAN-THOMAS THIBAULT

Montier-en-Der, 1757 - Paris, 1826

15. *Paysage avec une fontaine* et *Paysage avec un tombeau*, vers 1795

Huiles sur toile
24,5 x 33 cm chacune
Le premier
monogrammé
en bas à gauche :
J.T.T., le deuxième
monogrammé en bas
à droite : J.T.T.

Jean-Thomas Thibault reçoit une première formation de peintre à l'École gratuite de dessin. Mais, après avoir été dessinateur et inspecteur de travaux pour le prince de Conti, il gagne le concours de l'Académie d'architecture en 1778 et entre dans l'agence de l'architecte Étienne-Louis Boullée. En 1788, il décide de se rendre, à ses frais, en Italie et séjourne à Rome jusqu'en 1792. À son retour à Paris, Thibault entame une double carrière de peintre et d'architecte : associé avec Jean-Nicolas-Louis Durand, il présente des projets d'architecture au concours de l'an II tout en exposant plusieurs paysages aux Salons de 1795 et 1796. Très lié avec Percier et Fontaine, rencontrés lors du séjour romain, Thibault participe, avec quatre peintures, à la réalisation du fastueux cabinet de platine, commandé par Charles IV d'Espagne en 1804 pour la Casa del Labrador à Aranjuez. Proche de la famille Bonaparte, Thibault va travailler pour Joséphine (parc de la Malmaison, 1805), pour les Murat (décors pour le château de Neuilly et le palais de l'Élysée, 1806) mais surtout pour Louis Bonaparte, qu'il accompagne à Amsterdam lorsque ce dernier devient roi de Hollande (travaux au château de Saint-Leu, dans l'hôtel de la rue Cerutti, actuelle rue Laffitte, à Paris, puis au palais royal de La Haye et à l'hôtel de ville d'Amsterdam). Les dernières années de Thibault sont consacrées à l'enseignement : devenu professeur de perspective à l'École des beaux-arts en 1819 en remplacement de Pierre-Henri de Valenciennes, il prépare un traité, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, qui sera publié un an après sa disparition, en 1827.

Avec ses amis Percier et Fontaine, Thibault fait partie des rares architectes-artistes capables de réaliser des dessins ou des peintures indépendamment de leur art de constructeur. C'est durant la période révolutionnaire, alors qu'il se trouve sans ressources, que l'artiste réalise l'essentiel de son œuvre de paysagiste. Si l'on connaît un petit ensemble de dessins de Thibault, essentiellement des vues d'Italie ou de Paris et ses environs, ses peintures sont nettement plus rares. Dans le premier de nos deux paysages, un personnage vêtu d'une toge, assis dans la campagne, contemple une fontaine : une naïade couchée sur un bloc de pierre gravé d'une inscription latine. Dans le fond, d'autres personnages viennent de passer un pont en dos d'âne et s'éloignent le long d'un mur couvert de végétation. Dans le second tableau, un autre personnage vêtu à l'antique semble pleurer devant un tombeau. En arrière-plan, une colonne au chapiteau corinthien, surmontée d'une statue, se détache sur un fond boisé. Ces deux œuvres relèvent d'un même esprit, l'évocation mélancolique du pays mythique d'Arcadie, monde disparu où l'homme vivait heureux au milieu des ruines dans une nature bienveillante. Nos peintures doivent beaucoup à l'art de Nicolas Poussin et de Claude Gellée mais aussi à l'œuvre de contemporains de Thibault comme Achille-Etna Michallon ou Pierre-Henri de Valenciennes. Nous retrouvons chez Thibault la même attention à l'étagement des plans, à la représentation des variétés du feuillage, aux effets de lumière. Mais on reste frappé par la grande clarté des compositions : toute la rigueur du futur professeur de perspective se perçoit ici.



PAULINE AUZOU

Paris, 1775 - 1835

16. *Deux jeunes femmes faisant de la musique* ou *La Leçon de piano*, 1796

Huile sur toile
33 × 25 cm
Signé en bas à gauche :
Auzou

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Sa fille, Sophie Victoire
Louise Auzou, épouse
Rohault de Fleury
(1806-1841)
Par descendance,
familles Rohault de
Fleury, de Waresquiel
et de Bengy de
Puyvallée
Collection particulière¹

EXPOSITION

Salon de 1796, n° 10
(*Deux jeunes femmes
faisant [sic] de la musique*)

Pauline Auzou est, avec Jeanne-Élisabeth Chaudet ou Marie-Guillemine Benoist, l'une de ces nombreuses femmes peintres actives au début du XIX^e siècle autour de la figure plus connue d'Élisabeth Vigée Le Brun. Née Jeanne Marie Catherine Desmarquets, elle épouse en 1793 le papetier Charles-Marie Auzou dont elle aura quatre enfants. Si elle se présente pour sa première participation au Salon de 1793 comme une élève de Jean-Baptiste Regnault, il est plus probable qu'elle a suivi les enseignements de Sophie Regnault, l'épouse du maître, qui dirigeait un atelier pour femmes. Bien qu'elle ait réalisé quelques tableaux d'histoire, Pauline Auzou est surtout connue pour ses portraits, ses scènes de genre et les peintures troubadour qu'elle expose au Salon jusqu'en 1817. Ce talent à mêler les genres attire l'attention de Napoléon, qui fait appel à Mme Auzou pour deux œuvres à la gloire de la nouvelle impératrice Marie-Louise : *L'Arrivée de l'impératrice Marie-Louise à Compiègne le 28 mars 1810* et *les Adieux de Marie-Louise à sa famille le 13 mars 1810* (tous deux à Versailles, musée national du château). Après 1815, on retrouve des œuvres de Pauline Auzou dans les collections de la duchesse de Berry ; à partir de cette date, l'artiste cesse cependant d'exposer pour se consacrer à l'atelier féminin qu'elle dirigera durant une vingtaine d'années à Paris.

La première manière de Pauline Auzou est à la fois marquée par l'art de Regnault, dont elle reprend le faire précis, le dessin ferme et souple et les teintes porcelainées, et par celui de Marguerite Gérard, avec laquelle elle rivalise de virtuosité dans le rendu des costumes. Au cours des années 1790, sa clientèle

bourgeoise allant croissant, Mme Auzou produit des scènes de genre centrées sur des femmes et des enfants, comme notre *Leçon de piano*, exposée au Salon de 1796. Dans le confort d'une chambre élégamment meublée, une jeune femme assise devant son piano-forte, qu'elle touche légèrement de la main gauche, désigne de la droite une partition à une autre jeune femme, dont le chapeau indique qu'elle vient de rentrer ou s'apprête à sortir de chez elle. Le piano-forte – plus exactement un piano-table rectangulaire – est un instrument de musique aux possibilités expressives plus nuancées que le clavecin, auquel il se substitue à partir de 1750, avant d'être remplacé, autour de 1830, par un instrument aux sonorités encore plus affirmées, le piano.

La lumière qui filtre de la gauche fait chatoyer la moire de la robe de la musicienne, qui s'épand au sol en longs plis cassés. Les silhouettes élancées des deux jeunes femmes vêtues de manière raffinée en blanc et bleu sont relevées d'accessoires jaunes, comme l'étole de l'une ou la capeline de l'autre, qui illuminent la scène. Avec cette attention portée aux détails – le châle brodé de la pianiste, le chapeau noué autour du cou, le médaillon porté par la femme debout –, ce travail lisse au modelé soigneux des visages et cet intérêt pour la lumière, nos *Deux jeunes femmes faisant de la musique* sont caractéristiques de l'art de Pauline Auzou. Mais elles sont aussi typiques d'une époque – le Directoire – où, après les tourments révolutionnaires, on redécouvre le plaisir de vivre et la douceur des mœurs de l'Ancien Régime.

1. Notre tableau est accompagné de la copie d'un courrier de Gustave Auzou (1868-1942), arrière-petit-fils de l'artiste, à Philippe de Bengy de Puyvallée (1880-1958), daté du 13 février 1933, où est

évoquée *La Leçon de piano*, alors propriété de la famille de Bengy de Puyvallée.



SIMON DENIS

Anvers, 1755 - Naples, 1813

17. *Dans la villa de Mécène à Tivoli, 1804*

Huile sur papier
marouflé sur carton
36,5 × 32,5 cm
Signé et annoté
au verso :
*Dans l'intérieur de la
Villa Mecene à Tivoli /
S^e Denis 1804*

Simon Denis fait partie de ces peintres à cheval sur les siècles comme sur les pays : flamand d'origine, il se rend à Paris vers 1775 pour y travailler chez Jean-Baptiste Le Brun, peintre et marchand de tableaux, qui lui procure les moyens de se rendre à Rome en 1786. Pendant près de quinze ans, l'artiste occupe une place importante à Rome, notamment pour la peinture de paysage d'après nature, même si les troubles révolutionnaires paraissent avoir menacé sa carrière. Il acquiert rapidement une solide réputation auprès des amateurs de toute nationalité – Lord Bristol, Lord Hamilton, Goethe, Schlegel –, fréquente assidûment la colonie française, semble initier Granet à l'art du paysage et accueille l'émigrée Madame Vigée Le Brun, portraitiste de la reine et épouse de son protecteur. À partir de 1803, le peintre vit à Naples, où il obtient, à la cour de Joseph Bonaparte, la fonction officielle de « premier peintre de la chambre pour les vues et les paysages ».

Si, lors de l'incontournable visite à Tivoli effectuée par les nombreux artistes et étrangers résidant à Rome au cours du XVIII^e siècle, les temples de la Sibylle et de Vesta sont les plus fréquentés, les visiteurs ne manquent pas non plus les vestiges de la villa de Mécène. Ces ruines, que l'on pensait à l'époque être les restes de la demeure de Caius Cilnius Maecenas, un proche de l'empereur

Auguste, sont en fait les restes monumentaux d'un sanctuaire dédié à Hercule Victorieux et datant du II^e siècle avant Jésus-Christ. Le lieu était surtout célèbre pour son cryptoportique où bouillonnaient les eaux d'un affluent de l'Aniene, représenté notamment par Piranèse, Ducros ou Granet.

Située et datée au verso, notre étude à l'huile a été réalisée dans une autre partie de l'immense ensemble : probablement installé à l'extrémité du double portique à flanc de coteau, Simon Denis nous montre deux rangées d'arches superposées et dévorées par la végétation. Au centre, un filet d'eau va rejoindre les cascates qui se déversent dans la vallée. Par sa composition, sa lumière tranchante qui éclaire la partie supérieure des arcades et sa façon de rendre le foisonnement de la végétation, cette huile sur papier est typique des travaux exécutés par l'artiste et ses contemporains à Rome et dans ses environs immédiats : au travail documentaire de description des ruines se substitue une vision plus romantique où l'évocation des détails est subordonnée à la lumière et à la structure par masses pour rendre la monumentalité de l'ensemble. Au regret sur l'état d'abandon des monuments de l'Antiquité succède alors un attrait pittoresque pour des vestiges monumentaux envahis par la végétation, la nature regagnant du terrain là où elle avait été chassée, en revenant pour engloutir l'histoire.



ALEXANDRE-HYACINTHE DUNOUY

Paris, 1757 - Jouy-sur-Lionne, 1841

18. *L'Éruption du Vésuve en 1813*

Huile sur panneau
38,5 × 29,5 cm

Alexandre-Hyacinthe Dunouy appartient à la première génération de peintres comme Michallon, Bertin ou Bidault, formés dans la tradition du paysage historique par les enseignements de Valenciennes. Après un apprentissage chez le peintre d'histoire Gabriel Briard, il effectue son premier voyage en Italie entre 1786 et 1791. Les endroits où il a séjourné, aussi bien en Italie qu'en France, lui inspirent autant de sujets de tableaux qu'il présente au Salon, obtenant rapidement de grands succès. Sous l'Empire, Dunouy reçoit d'importantes commandes publiques comme *La Prise d'Ancône par le général Victor*, destinée à la tribune de la salle des Maréchaux aux Tuileries (1805, disparu), ou *L'Entrevue de Napoléon et du pape Pie VII dans la forêt de Fontainebleau, le 25 novembre 1804* pour la galerie de Diane, toujours aux Tuileries (Fontainebleau, musée national du château). Dunouy se rendra à nouveau en Italie en 1810, appelé à Naples par Joachim Murat dont il deviendra le peintre attitré. Rentré en France sous la Restauration, il est chargé par Louis XVIII de participer à la décoration des châteaux de Trianon, Compiègne et Saint-Cloud.

Séjournant à Naples entre 1810 et 1815, Dunouy a assisté en personne au réveil du Vésuve en 1813, un événement qu'il illustrera par plusieurs peintures. « Le 25 décembre 1813, on entendit une forte détonation. Tout à coup, il sortit du cratère une colonne très épaisse de fumée, de cendre et de pierres. Le moment représenté est celui où le nuage, commençant à se dissoudre, laisse apercevoir la chute de matières pesantes » : telle est la notice, dans le livret du Salon de 1817, d'un grand tableau représentant *L'Éruption du Vésuve* que Dunouy expose cette année-là et qui fait sensation (château de Fontainebleau, fig. 1). Notre tableau est une répétition autographe de la partie centrale de cette œuvre. Une autre version, de dimensions presque similaires à la nôtre mais avec quelques différences de composition et exécutée à l'huile sur papier, est aujourd'hui conservée dans

une collection particulière (Sotheby's, New York, 22 janvier 2004, n° 283, fig. 2).

Au-delà du caractère spectaculaire du phénomène naturel, l'éruption du Vésuve est au cœur des courants culturels de la seconde moitié du siècle des Lumières. Elle s'inscrit à la fois dans l'esthétique nouvelle du sublime – telle qu'elle a été définie par Burke –, dans le mouvement d'intérêt que suscite le développement de nouvelles sciences (chimie, géologie, volcanologie) et dans le phénomène sociologique et artistique du Grand Tour, qui connaît son apogée dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Le Vésuve, lieu où affleure la puissance tellurique, marque les imaginations et devient une étape obligée des voyages en Italie du Sud. Avec une activité qui s'intensifie à partir de 1737, il devient également un sujet d'étude pour des artistes comme Voltaire, Desprez ou Wright of Derby.

Mais on peut constater, en observant la représentation donnée par Dunouy de cette éruption, que le sentiment d'horreur – l'un des caractères fondamentaux du sublime – qui imprègne les compositions de son contemporain Voltaire disparaît pour céder la place



Fig. 1 : A.-H. Dunouy, *L'Éruption du Vésuve en 1813*, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.



à l'émerveillement devant les forces de la nature. L'émotion est donnée par la disproportion entre les éléments naturels – le volcan, la gerbe de feu qui envahit le ciel, la mer immense – et les spectateurs du premier plan, figures perdues dans un univers démesuré. Chez Dunouy, nul mouvement de panique : si l'on aperçoit sur la gauche une calèche s'éloignant de Naples, sur le pont, deux petits personnages regardent le panache sans émotion particulière. L'éruption n'est plus qu'un beau feu d'artifice qui suscite l'admiration.

On retrouve dans notre panneau tout l'art de Dunouy, cette qualité de l'exécution, où une facture lisse et précise s'allie à la douceur de la lumière. La composition simple, fondée sur des plans successifs et des diagonales, mène le regard du spectateur du premier plan jusqu'au fond majestueusement occupé par la haute nuée. La profondeur est accentuée par l'alternance de zones d'ombre et de lumière et l'on retrouve ici la palette de l'artiste qui multiplie les déclinaisons de brun, de gris et de bleu, pour mieux restituer la poésie d'un lieu sublimé.



Fig. 2 : A.-H. Dunouy, *L'Éruption du Vésuve*, collection particulière.



AUGUSTE COUDER

Londres, 1789 - Paris, 1873

19. *La Mort de Masaccio*, 1817

Huile sur toile
62 × 41 cm
Signé en bas à gauche : *Aug. Couder*

Né la même année qu'Horace Vernet et deux ans avant Géricault, Auguste Couder appartient à cette génération d'artistes qui subit la marque du néoclassicisme tout en tentant de s'en évader. En 1802, il entre dans l'atelier de François-André Vincent, puis passe dans celui de Jean-Baptiste Regnault et enfin dans celui de Jacques-Louis David. Après le succès de son envoi au Salon de 1817 (*Le Lévite d'Éphraïm*, Arras, musée des Beaux-Arts), Couder obtient une série de commandes officielles comme le plafond du vestibule de la galerie d'Apollon au Louvre (1819) ou un ensemble de peintures de grand format pour le nouveau musée de Versailles. Passionné de technique, il se rend spécialement à Munich en 1829 pour y étudier le procédé de la fresque remis en honneur par le groupe des Nazaréens. Cette spécificité – alliée à une foi sincère qui lui permet de communiquer son émotion et sa ferveur – est à l'origine de la réalisation de plusieurs décors pour des églises parisiennes comme Notre-Dame-de-Lorette (*Lapidation de saint Étienne*, 1836) ou la Madeleine (*Repas chez Simon le Pharisien*, 1838-1841).

Au Salon de 1817, Couder expose plusieurs peintures très remarquées dont une *Mort de Masaccio*, un sujet à l'iconographie – la mort du génie artistique – très innovante. La toile est rapidement acquise par le duc d'Orléans, futur Louis-Philippe (Grenoble, musée de Grenoble, fig. 1), mais devant le succès remporté par la composition, Couder réalise deux versions réduites, celle que nous présentons ici, d'un format intermédiaire, et une petite variante, commandée par Eugène de Beauharnais, aujourd'hui conservée au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg¹. Selon Vasari, Masaccio « mourut à la fleur de l'âge [il avait vingt-sept ans] ; sa disparition fut si soudaine que certains crurent plutôt à un empoisonnement² ». Couder choisit de représenter le moment où l'artiste ressent les effets du poison alors qu'il travaille aux fresques de la chapelle Branda da Castiglione dans l'église San Clemente à Rome (aujourd'hui attribuées à Masolino).

1. V. Berezina, *The Hermitage, Catalogue of Western European Paintings – French Painting, Early and Mid-Nineteenth century*, Moscou-Florence, 1983, n° 85.

2. G. Vasari, « Vie de Masaccio », *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édition Chastel, Paris, 2005, livre III, p. 182.

3. F. Miel, *Essai sur les Beaux-Arts et particulièrement sur le Salon de*

Son œuvre restera inachevée, l'enduit simplement appliqué sur une partie du mur, les pinces et couleurs ayant quitté ses doigts désormais sans vie. Succombant, il est entouré de deux élèves – l'un se désolant, l'autre guettant le souffle de son maître –, d'un religieux priant pour l'artiste, mais aussi, à proximité, de deux figures peintes qui semblent participer à la scène, une femme en prière et un ange qui paraît désigner l'artiste. La nouveauté du sujet réside dans la figuration de l'émotion suscitée par la mort dans un cadre intime. Empruntant les codes visuels de la lamentation du Christ mort, Couder fait du peintre l'objet de l'affliction de son entourage proche ; la scène est ainsi celle d'une douleur intime que l'observateur est invité à ressentir, ainsi que le remarquait dès 1817 le critique François Miel : « L'ordonnance de ce petit tableau est excellente ; il y a plus que de l'intelligence dans la disposition du groupe ; l'esprit n'y a pas présidé seul ; l'âme s'y montre encore plus que l'esprit³. »



Fig. 1 : A. Couder, *La Mort de Masaccio*, Grenoble, musée de Grenoble.

1817, Paris, 1817, p. 90. Sur le thème de la mort de l'artiste dans la peinture française du XIX^e siècle et sur la précocité de la peinture de Couder, voir F. Haskell, « Les maîtres anciens dans la peinture française du XIX^e siècle », dans *De l'art et du goût : jadis et naguère*, Paris, 1989, p. 218, et *L'Invention du passé, histoires de cœur et d'épée, 1802-1850*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2014, n° 6.2, p. 142-143.



FRANCESCO BELLONI

Rome, 1772 - Paris, 1863

20. *Louis XVIII*, 1819

Micromosaïque
d'après François
Gérard
Dimension de la
mosaïque 65 x 54 cm,
dimension totale
72 x 61 cm

EXPOSITION

*Exposition des produits
de l'industrie*, palais
du Louvre, 1819

BIBLIOGRAPHIE

L. Héricart de
Thury, *Rapport du
jury d'admission du
département de la Seine
à l'exposition du Louvre*,
Paris, 1819, p. 290
sous le n° 506¹

Francesco Belloni, né à Rome en 1772, a appris l'art de la mosaïque à la *Reverenda Fabbrica di San Pietro* au Vatican, où son maître fut Nicolas de Vecchis, dont il reprendra en partie le style dans sa propre production de mosaïques. À la fin du XVIII^e siècle cependant, la situation financière des artistes de la Fabrique du Vatican est catastrophique. Depuis les années 1780, les commandes pontificales de copies en mosaïque des tableaux de Saint-Pierre se sont raréfiées car la grande entreprise de substitution des peintures par des copies en mosaïque est presque achevée. Dans ces conditions difficiles, Belloni a l'idée de s'expatrier à Paris et il reçoit le soutien et l'aide de Joseph Bonaparte, alors ambassadeur à Rome, en 1797. À peine installé dans la capitale française, Belloni obtient l'appui d'Alexandre Lenoir, fondateur du musée des Monuments français, qui juge utile sur le plan économique et artistique de lancer l'idée d'une « école de mosaïque » française, destinée essentiellement à assurer la pérennité aux peintures que l'humidité mettait en danger.

Le 10 mars 1801, Jean-Antoine Chaptal, alors ministre de l'Intérieur, nomme donc Belloni directeur d'une fabrique de mosaïque, installée au couvent des Cordeliers. Devenu « manufacture impériale des mosaïques », l'atelier de Belloni connaît un essor assez lent jusqu'en 1808, en partie à cause du coût des matériaux importés d'Italie. Mais à partir de cette date, des perfectionnements techniques, comme l'introduction de pâtes de verre ou un nouveau procédé pour colorer durablement les marbres blancs, permettent l'augmentation de la production. Celle-ci se partage en deux catégories : d'une part, les commandes impériales, généralement de grand format, destinées à des pavements de bâtiments officiels, comme la grandiose mosaïque créée pour la salle de Melpomène au Louvre, *Le Génie de l'Empereur, maîtrisant la Victoire, ramène la Paix et l'Abondance* (aujourd'hui exposée salle Chaudet), chef-d'œuvre de Belloni, et d'autre part, des œuvres de moindre importance dévolues à l'ornement de guéridons, tables, serre-bijoux et autres petits objets

de décoration intérieure. Parmi ces œuvres, on peut citer un guéridon avec une représentation d'Hébé (Londres, Victoria and Albert Museum, collection A. Gilbert) ou un plateau de table avec l'aigle impérial (Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage).

La Restauration maintient Belloni à son poste, changeant simplement la dénomination de l'établissement, qui devient la « manufacture royale de mosaïque de Paris ». De nouvelles commandes succèdent à celles de l'Empereur, parmi lesquelles la superbe table à l'effigie de Charles X (1828) aujourd'hui au musée du Louvre ou les cheminées des salles du musée Charles X, également au Louvre. Mais les commandes officielles, toujours payées avec retard, ne suffisent pas à soutenir la production de l'atelier, et la survie de la manufacture est due à des travaux de restauration de mosaïques gallo-



Fig. 1 : F. Belloni, *Portrait de Napoléon I^{er}*, Rueil-Malmaison, musée de Bois-Préau.



romaines, domaine où Belloni devint le meilleur spécialiste français, travaillant notamment, à partir de 1817, au sauvetage de la grande mosaïque des *Jeux du cirque*, découverte à Lyon en 1806. La fin de la vie de Belloni est plus obscure. La manufacture doit déménager à plusieurs reprises avant de disparaître dans les années 1830. Belloni meurt à Paris en 1863².

Dans le domaine des commandes officielles, il faut faire une place à part aux très rares portraits, comme celui de Napoléon dans son cabinet, exécuté par Belloni en 1814 à partir d'un portrait en pied de l'Empereur probablement peint par François Gérard (Rueil-Malmaison, château de Bois-Préau, fig. 1)³. La difficulté de rendre l'expression d'un visage par le biais de petits cubes de marbre explique cette rareté. C'est dire le côté tout à fait exceptionnel de notre portrait de Louis XVIII, très probablement le résultat d'une commande officielle faite dès 1815 et révélée au public au Louvre dans une des premières expositions des produits de l'industrie, quatre ans plus tard. Pour ce tour de force, Belloni s'est inspiré également d'une œuvre de François Gérard, l'un des principaux portraitistes du Premier Empire et de la Restauration. Malgré sa position sous Napoléon, « le peintre des rois, le roi des peintres » est chargé dès 1814 de réaliser un grand portrait en pied de Louis XVIII en costume de sacre avant d'être nommé Premier peintre en 1817 et anobli deux ans plus tard. Dans le portrait confié à Belloni (collection particulière, fig. 2), Gérard reprend la formule maintes fois éprouvée du buste sur un fond sombre qui, concentrant toute l'attention sur le visage, permet de mieux saisir la psychologie d'un modèle.

Mosaïste virtuose, Belloni traduit cette image dans les dimensions de la toile originale (64,5 × 53,5 cm) avec une maîtrise qui lui permet de combiner les différentes techniques à sa disposition. C'est ainsi qu'il dispose harmonieusement les tesselles de marbre et de pierres dures dans le fond, tandis que le visage et le costume sont exécutés avec des tesselles

de pâte de verre. L'avantage de ce dernier procédé est de pouvoir multiplier les coloris, et d'exprimer parfaitement les dégradés de la palette de Gérard. Le foisonnement des tesselles permet de rendre précisément le modelé de l'habit militaire, le blanc pur de la cravate, l'or des épaulettes ainsi que les rehauts de couleur des décorations, tandis que la couperose du teint est savamment atténuée dans une touche fondue faite d'une multitude de petits morceaux de pâte de verre. Belloni arrive de ce fait à donner vie à cette image du roi en uniforme bleu, arborant les ordres de Saint-Louis, du Saint-Esprit et de Saint-Lazare et Notre-Dame-du-Mont-Carmel. Compensant par sa virtuosité l'empâtement des chairs et la disgrâce des traits du roi podagre, il rend par ailleurs le regard pénétrant du monarque. Le tout crée une impression de noblesse sans emphase, introduisant certains accents familiers dans un portrait officiel.



Fig. 2 : F. Gérard, *Louis XVIII*, collection particulière.

1. « Cette manufacture [royale de mosaïque], établie aux ci-devant Cordeliers, rue de l'École de Médecine, n° 11, est sous la protection spéciale du Roi. La direction en est confiée à M. Belloni, qui a présenté à l'exposition, des tables et un portrait de S.M., en mosaïque. »

2. Sur la vie et la carrière de Belloni, voir *Un âge d'or des arts décoratifs : 1814-1848*, Paris, Grand Palais, 1991, p. 175-176 et H. Lavagne, « Francesco Belloni et la naissance de l'art de la mosaïque à Paris

sous la Révolution et l'Empire », dans L. Tedeschi et D. Rabreau (sous la direction de), *L'Architecture de l'Empire entre France et Italie*, Mendrisio, 2012, p. 313-330.

3. G. Hubert, « Un portrait en mosaïque de Napoléon par Belloni d'après Gérard. Contribution à l'étude de l'École impériale de mosaïque de Paris et des manufactures italiennes », dans *Florence et la France, rapports sous la Révolution et l'Empire*, Florence, 1979, p. 251-271.



ALEXANDRE-ÉVARISTE FRAGONARD

Grasse, 1780 - Paris, 1850

21. *Henri IV, Sully et Gabrielle d'Estrées*, 1819

Huile sur toile
78 × 63 cm

Fils et élève du célèbre Jean-Honoré, neveu de Marguerite Gérard, Alexandre-Évariste Fragonard entre en 1792 dans l'atelier de David. Exceptionnellement doué – il expose au Salon dès l'âge de treize ans ! –, il dessine alors des allégories révolutionnaires et peint pour le concours de 1802 une composition évoquant la paix d'Amiens. L'Empire fait de lui un ornemaniste et dessinateur de modèles pour la Manufacture de Sèvres (la colonne de porcelaine célébrant la campagne d'Allemagne – Versailles, musée national du château – est sa contribution la plus notable à cette industrie) ou pour le décor du palais du Corps législatif (devenu palais Bourbon) : il expose au Salon de 1810 quatre projets de bas-relief pour cet édifice, traduits en sculpture par Gaulle et Boichot pour le salon de l'Empereur, avant d'être détruits sous la Restauration. À partir de 1819, Fragonard multiplie aux Salons les tableaux à sujets « gothique troubadour » qu'il traite avec une incontestable verve picturale : *François I^{er} armé chevalier par Bayard* et *François I^{er} et le Primatice* (1819 et 1827, deux plafonds pour les salles du musée Charles X au Louvre), *L'Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans* (Salon de 1822, détruit) ou *Marie-Thérèse présentant son fils aux Hongrois* (*idem*, Grasse, musée Fragonard). Même si ses esquisses pour le concours de 1830-1831 destinées à la décoration de la Chambre des députés (*Mirabeau et Dreux-Brézé* et *Boissy d'Anglas saluant la tête du député Ferraud à la Convention*, Paris, musée du Louvre) ne sont pas retenues, Fragonard reçoit de nombreuses commandes sous la monarchie de Juillet, dont plusieurs compositions pour le nouveau musée historique de Versailles (*Bataille de Marignan*, 1836, Versailles, musée national du château), ainsi que des tableaux religieux pour les églises parisiennes. Artiste habile et inventif, doté d'une imagination subtile, Alexandre-Évariste Fragonard a su harmoniser tout au long de sa carrière la verve picturale provenant de l'influence paternelle avec un goût pour le trait néoclassique.

Au Salon de 1819, Fragonard expose plusieurs peintures très remarquées dont un *Henri IV, Sully et Gabrielle d'Estrées*, un sujet à l'iconographie

– l'intimité amoureuse des grands hommes – très novatrice. Parmi les anecdotes concernant les relations entre Henri IV et sa maîtresse, publiées à plusieurs reprises¹, il en est une qui illustre plus particulièrement les dangers de la séduction exercée par la Belle Gabrielle sur Henri le Grand. C'est en 1598 que le duc de Sully est nommé surintendant des finances. Gabrielle d'Estrées, qui avait appuyé cette nomination, pensait pouvoir compter sur le ministre. Mais la même année, celui-ci refuse de faire payer par l'État les frais du baptême – somptueux – du deuxième fils de Gabrielle et d'Henri IV, Alexandre de Vendôme. « Elle s'emporta en reproches contre le roi, et en injures contre Sully [...]. Elle alla jusqu'à dire à son amant "qu'elle devait mourir de honte de voir soutenir un valet contre elle, qui portait le titre de maîtresse". "C'en est trop", répondit Henri ; "si j'étais réduit à l'extrémité de choisir de perdre l'un



Fig. 1 : D'après A.-E. Fragonard, *Henri IV, Sully et Gabrielle d'Estrées*, manière noire par P.-N. Gérard, collection particulière.



ou l'autre, je me passerais mieux de dix maîtresses comme vous que d'un serviteur comme Sully² ».

C'est le moment choisi par Fragonard : à gauche, Sully, un peu en retrait, se tait ; au centre, Henri IV, qui désigne son ministre du doigt pour appuyer ses paroles, regarde d'un air sévère sa favorite ; celle-ci semble sur le point de s'évanouir devant le camouflet infligé. Sous son côté anecdotique, la scène représentée est plus profonde qu'il peut sembler de premier abord et a une véritable portée morale. Tous les récits relatifs à Henri IV, qu'ils soient historiques, romancés ou théâtralisés, insistent sur la trop grande ascendance que Gabrielle d'Estrées avait sur le roi et sur la priorité donnée à ses envies et plaisirs. En refusant pour une fois de satisfaire sa belle, Henri IV apparaît comme le souverain idéal qui décide de suivre son devoir de roi plutôt que son cœur. Fragonard décrit donc un souverain exemplaire, modèle pour la monarchie de la Restauration qui cherche à retrouver une légitimité.

L'œuvre de grand format exposée au Salon de 1819 est aujourd'hui perdue, ayant été découpée en morceaux dont seuls subsistent deux fragments avec les têtes d'Henri IV et de Sully (collection particulière) mais elle a été gravée en 1824 par Pierre-Nicolas Gérard (fig. 1) et l'on conserve le *modello* de petit format (Tokyo, Fuji Art Museum, fig. 2). Cependant, devant le succès remporté par la composition, Fragonard réalise la version que nous présentons ici. Celle-ci se distingue par quelques variantes : Gabrielle d'Estrées apparaît vêtue d'un élégant chapeau à larges bords, tandis que le couvre-chef du souverain, posé sur la table, a disparu, laissant place à un paysage avec un château, peut-être une évocation du château de Pau, lieu de naissance d'Henri IV. La garde de l'épée du souverain est mieux dégagée, renforçant par là même son image de monarque détenteur des pouvoirs régaliens. Enfin, en haut à droite, on discerne un écu qui pourrait être une allusion, assez fantaisiste, aux

armoiries de la maison d'Estrées. S'écartant de sa technique habituelle, lisse et minutieuse, Fragonard adopte ici une facture libre et lumineuse rappelant l'art de Rubens, notamment dans la figure de la favorite, proche des effigies d'Hélène Fourment. Servies par un beau métier pictural, les trois figures de notre tableau, pleines de vivacité, forment un triangle dynamique où le souverain et le ministre dominant de toute leur hauteur la malheureuse Gabrielle, exprimant l'essentiel du drame représenté.

Nous remercions Madame Rébecca Duffeix, spécialiste de l'artiste, qui nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice. Ce tableau figurera au catalogue raisonné des œuvres d'Alexandre-Évariste Fragonard actuellement en préparation.



Fig. 2 : A.-E. Fragonard, *Henri IV, Sully et Gabrielle d'Estrées*, Tokyo, Fuji Art Museum.

1. Voir notamment J.-F. de La Harpe, *Les Amours de Henri IV, roi de France*, Paris, 1807, ou P. Colau, *La Belle Gabrielle, ou les Amours de Henri IV*, Paris, 1814, cités par T. Laugée, « Les grandes maîtresses de l'art français », dans *L'Invention du passé, histoire de cœur et d'épée*

en Europe, 1802-1850, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2014, p. 67-75.
2. A.-H. de Lapière de Châteauneuf, *Favorites des rois de France, depuis Agnès Sorel, d'après les sources les plus authentiques*, Paris, 1826, p. 144-145.



GEORGES ROUGET

Paris, 1783 - 1869

22. Louise Marie Thérèse d'Artois dite Mademoiselle, vers 1828-1830

Huile sur toile
36 × 27,5 cm
Signé en bas à
gauche : GR

Entré en 1796 à l'École des beaux-arts de Paris, Rouget est très vite remarqué par Jacques-Louis David qui l'accueille dans son atelier. Il devient rapidement le principal assistant du maître, qui lui propose, à partir de 1805, une sorte d'association. Dès lors, Rouget va participer à la réalisation des plus grandes œuvres de David, du *Couronnement de Napoléon* (1807, Paris, musée du Louvre) au *Léonidas aux Thermopyles* (1814, *idem*). Cette fidélité touchant à l'abnégation se manifeste encore en 1822 lorsque David, alors en exil, le fait venir à Bruxelles pour l'exécution de la copie du *Couronnement* (Versailles, musée national du château). En dehors de son activité pour David, Rouget réalise de nombreuses peintures d'histoire sous l'Empire, la Restauration et la monarchie de Juillet, dont un grand nombre rejoignent les cimaises du nouveau musée de l'Histoire de France à Versailles. Sa finesse d'observation et son habileté d'exécution, qui avaient attiré sur lui l'attention de David, en font également un portraitiste remarquable et recherché, comme en témoigne le double portrait de *Mesdemoiselles Mollien* de 1811 (Paris, musée du Louvre).

Louise d'Artois, fille de Charles-Ferdinand d'Artois, duc de Berry – neveu de Louis XVIII –, et de son épouse la princesse Caroline des Deux-Siciles, naît à Paris en 1819. Sa naissance survient trois ans après le mariage de ses parents, qui représentent alors le seul espoir de descendance pour la dynastie restaurée des Bourbons. Trois mois après la naissance de Louise, le duc de Berry est assassiné par Louvel et Louis XVIII songe à abolir la loi salique pour permettre à la jeune héritière de monter sur le trône de France. Cependant, l'annonce par la duchesse de Berry d'une nouvelle grossesse et la naissance de « l'Enfant du miracle », un garçon qui reçoit le titre de duc de Bordeaux, rendent le projet caduc.

Notre portrait représente la jeune princesse âgée d'une dizaine d'années, toute vêtue de blanc à l'exception d'une ceinture rose, les cheveux relevés selon la mode

de l'époque, le regard tourné vers la gauche et la main gauche posée sur le bras d'un fauteuil. Cette pose hiératique n'est pas sans rappeler, de manière délibérée, la tradition du portrait royal en pied et en costume de sacre, tradition qui, partant du portrait de Louis XIII par Philippe de Champaigne, aboutit à celui de Charles X – le grand-père de Louise –, peint par Gérard. Cette impression est renforcée par l'environnement dans lequel pose la jeune fille, un salon richement orné de lourds rideaux, de tissu et d'un tapis, ouvrant sur la gauche vers un jardin, probablement celui du palais de l'Élysée où est élevée la jeune princesse.

Le mobilier confirme cette impression, du fauteuil – un modèle de l'ébéniste Jacob – garni d'un somptueux tissu brodé bleu à la table recouverte d'un épais velours rouge aux franges d'or sur lequel on a disposé une corbeille d'où débordent un ouvrage de tapisserie, allusion à l'éducation de l'enfant. On pourrait ajouter que la tournure de sa coiffure, les cheveux relevés, ainsi que la forme de la corbeille évoquent de manière subliminale le contour de la couronne royale un temps destinée à Louise. Le blanc de la robe, couleur des Bourbons sous la Restauration, se combine harmonieusement avec le bleu du fauteuil et des rideaux, pour évoquer les couleurs du costume de sacre. Tous ces éléments sont cependant contredits par la taille réduite de notre tableau et surtout par la fraîcheur et la douceur de l'expression de l'enfant, qui allègent le côté officiel du portrait. Rêveuse mais décidée, Louise, dont les yeux bleus hérités de sa mère se portent vers la gauche, semble à son aise dans cet environnement familial dont elle ne profitera plus longtemps, la révolution de 1830 devant bientôt donner un nouveau tournant à sa vie.

Nous remercions Monsieur Alain Pougetoux, spécialiste de l'artiste, qui nous a aimablement confirmé l'attribution de cette peinture et nous a fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice.



THÉODULE RIBOT

Saint-Nicolas-d'Attez, 1823 - Colombes, 1891

23. *Nature morte aux fruits d'automne, vers 1865*

Huile sur toile
46,5 × 55 cm
Signé en bas à droite :
t. Ribot.

D'origine modeste, Ribot exerce toutes sortes de métiers avant de pouvoir se consacrer à son art. Après avoir été l'élève d'Auguste-Barthélemy Glaize en 1845, il subsiste grâce aux pastiches de Boucher et de Watteau qu'il réalise pour le marché américain. Constamment refusé au Salon, Ribot peut exposer pour la première fois grâce à François Bonvin, qui accueille généreusement ses œuvres dans son atelier en 1859, ainsi que celles de trois autres jeunes artistes, Whistler, Fantin-Latour et Legros. Il est remarqué par Gustave Courbet et le marchand Cadart, qui prend en charge sa production. Deux ans plus tard, Ribot débute enfin au Salon avec des *Petits Cuisiniers* qui vont vite le rendre populaire. Il se tourne alors vers des sujets plus ambitieux, brossant de grandes scènes religieuses où se ressent l'influence de la peinture espagnole – Ribera, Murillo, Velázquez – redécouverts au Louvre dans la Galerie espagnole de Louis-Philippe. La reconnaissance officielle viendra en 1865, lorsque l'État lui achète son *Saint Sébastien martyr* (Paris, musée d'Orsay), comme il se portera acquéreur, en 1871, de sa première version du *Bon Samaritain* (Pau, musée des Beaux-Arts). La même année, il retrouve son atelier mis à sac par les Prussiens. Si son succès ne faiblit pas après le Second Empire, il cesse cependant de peindre à la fin des années 1880 pour des raisons de santé.

« Un chaudron quelconque, peint par lui, revêt un caractère épique¹. » Ainsi parle Zola de Ribot, et ce qui pourrait n'être qu'une formule révèle bien la manière du peintre : un goût pour les plus humbles choses du quotidien, où, comme chez Chardin, il

s'agit d'être virtuose dans le rendu des matières (*Nature morte aux pommes et à la grenade*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, fig. 1). Ici, la composition simple et les objets comme réduits au strict nécessaire – des poires, quelques prunes, quelques noix – révèlent tout l'art de Ribot : une matière traitée avec une pâte abondante posée avec force ; des effets contrastés de lumières et d'ombres sur un fond sombre que des peintres comme Manet ont repris à la peinture espagnole très en vogue à Paris depuis les années 1860. Cette nature morte illustre parfaitement les propos du fils adoptif de Ribot, le peintre Antoine Vollon, rappelant qu'apprendre à peindre, c'est commencer par observer longuement : « [J']ai fait mon apprentissage en étudiant durant des semaines une unique pomme enveloppée d'air... » Comme plus tard Cézanne.



Fig. 1 : T. Ribot, *Nature morte aux pommes et à la grenade*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

1. É. Zola, « Le Salon de 1875 », dans *Écrits sur l'art*, Paris, 1991, p. 298.



ACHILLE ZO

Bayonne, 1826 - Bordeaux, 1901

24. *La Place San Francisco et le palais de l'Ayuntamiento à Séville, 1865*

Huile sur toile
69 x 191 cm

BIBLIOGRAPHIE
sous la direction de
B. Navarrete Prieto et
M. Fernández Gómez,
*Historia y Patrimonio del
Ayuntamiento de Sevilla*,
Séville, 2014, volume I
(*Estudios*), p. 106-107

Orphelin de père à quatorze ans, Zo se forme à l'Académie de dessin de Bayonne tout en travaillant comme peintre-verrier. Après un court passage dans l'atelier de Thomas Couture à Paris, on le retrouve à Bordeaux où il travaille dans l'atelier de décoration du théâtre. Zo revient à Paris pour débiter au Salon de 1852, où il rencontre suffisamment de succès pour entreprendre immédiatement un long voyage en Espagne. Il y retournera en 1856 puis en 1860, visitant l'Andalousie, de Séville à Cordoue et de Málaga à Grenade, avant de se tourner vers des destinations plus exotiques après 1870. Très affecté par le siège de Paris, Zo quitte la capitale pour Bayonne où il devient directeur de l'École de dessin de la ville, ainsi que conservateur du musée. Il termine sa carrière comme directeur de l'École des beaux-arts de Bordeaux à partir de 1889.

C'est en Espagne surtout qu'Achille Zo trouve son inspiration, comme nombre de ses contemporains, écrivains et peintres : Victor Hugo, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Gustave Doré ou Édouard Manet. Après la *Famille bohémienne en voyage* au Salon de 1861 et *L'Aveugle de la porte Doce Cantos à Tolède* au Salon de 1863, l'artiste expose au Salon de 1865 une grande vue de Séville, *La Place San Francisco et le palais de l'Ayuntamiento à Séville*, aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Marseille (fig. 1)¹. Notre tableau constitue une réplique autographe, de même dimension, de cette dernière œuvre.

La place San Francisco est l'un des endroits les plus animés de la capitale andalouse : dominée par la mairie, elle a servi de cadre depuis la Renaissance à des réceptions royales, à des fêtes, civiles comme des courses de taureaux, ou religieuses comme la procession du Corpus Christi. Le tableau de Zo est structuré par l'architecture du palais de l'Ayuntamiento, construit en 1528 – sur les ruines du monastère San Francisco – dans le style plateresque alors à la mode. À la fin du xvi^e siècle, la mairie est agrandie sur la droite, avec une façade à arcades. C'est l'édifice qu'a connu Zo et qu'il nous présente. Peu après, une grande campagne de rénovation du

bâtiment est entreprise : la partie à arcades est alors supprimée et remplacée par une façade plateresque copiée sur la partie originale, de manière à avoir une façade homogène. Par ailleurs, le corps du bâtiment est doublé et une nouvelle place, la Nueva, est aménagée derrière la mairie. Enfin, il faut noter, au centre, la fontaine *del Pato*, qui sera remplacée durant cette même campagne de travaux par une autre fontaine, plus importante, dite *de Mercurio*. Zo nous présente donc la place San Francisco et l'Ayuntamiento dans un état aujourd'hui disparu.

Mais, au-delà du cadre architectural, ce qui intéresse Zo, ce sont les Sévillans. Le format horizontal très allongé du tableau lui permet de présenter de façon très habile et aérée, avec des axes de composition obliques qui font penser à une prise de vue photographique, une grande variété de petites scènes. À la vendeuse de boissons sous son auvent à l'extrême gauche, servant deux *majos* andalous, succèdent, toujours au premier plan, un personnage arrogant accompagné de son fils puis, plus loin sur la droite, trois élégantes qui nous regardent et enfin, à l'extrême droite, un groupe compact écoutant un chanteur guitariste qui le domine de toute sa taille. Au second plan, autour de la fontaine, les *aguadores* (porteurs d'eau) se reposent ou se disputent. La lumière claire, ensoleillée, permet de bien mettre en valeur le pittoresque des costumes andalous qui fascinait les contemporains de Zo.



Fig. 1 : A. Zo, *La Place San Francisco et le palais de l'Ayuntamiento à Séville*, Marseille, musée des Beaux-Arts.

1. Huile sur toile, 73 x 196 cm, signée en bas à gauche (inv. Lo 654) ; J.-L. Augé et E. Trenc Ballester, *Les Peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet*, Castres, musée Goya, 1997, n° 131, p. 159.







HENRI MARTIN

Toulouse, 1860 - Labastide-du-Vert, 1943

25. *Autoportrait en Virgile*, 1884

Huile sur toile
46,5 × 38,5 cm
Signé et daté en haut
à gauche :
Henri Martin / 84

Fils d'un ébéniste toulousain, Henri Martin est admis à l'âge de dix-sept ans à l'École des beaux-arts de la ville. Deux ans plus tard, il entre dans l'atelier de son compatriote Jean-Paul Laurens à Paris. Après plusieurs succès au Salon, Martin est lauréat, en 1885, d'une bourse de voyage qui lui permet de partir pour l'Italie. La découverte, grâce à son ami Edmond Aman-Jean, compagnon de voyage, de la technique divisionniste tout comme la révélation de la peinture du Quattrocento bouleversent le jeune artiste. De retour à Paris, il tente alors de concilier dans sa peinture la construction solide héritée de son apprentissage académique et la subtilité lumineuse de la technique néo-impressionniste : c'est la *Fête de la Fédération* (Toulouse, musée des Augustins), qui, présentée au Salon de 1889, va lui attirer à la fois les foudres des artistes d'avant-garde et des tenants de la tradition. Ce « pompier qui a pris feu », selon le mot cruel de Degas¹, persévère cependant dans cette voie qui lui permet d'obtenir de nombreuses commandes : Hôtel de Ville de Paris, Capitole de Toulouse, villa d'Edmond Rostand à Cambo-les-Bains... Lorsqu'il découvre le Lot en 1900, le paysage prend le pas sur les figures : dans les environs de Cahors, où Martin a acheté une maison, le peintre, à l'instar de Monet, peint des séries en plein air, peupliers ou église de Labastide-du-Vert.

Les années 1883-1885 constituent une période charnière dans l'évolution de la carrière d'Henri Martin. Le jeune artiste commence à se faire apprécier avec des œuvres inspirées par l'art de son maître Jean-Paul Laurens tout en montrant déjà le désir de se libérer de cette influence. En témoigne l'*Autoportrait en saint Jean-Baptiste*, exécuté en 1883 (Carcassonne, musée des Beaux-Arts, fig. 1), et notre *Autoportrait en Virgile*, inédit, de mêmes dimensions, réalisé un an plus tard. Ici, Martin se présente sous les traits d'un jeune homme de vingt-quatre ans au visage émacié et envahi par la barbe, le torse à peine couvert par un manteau fleuri et la tête couronnée de laurier. Ces derniers accessoires sont repris de la figure du Virgile dans son *Paolo Malatesta et Francesca da Rimini aux Enfers*, grande toile présentée avec succès au Salon de 1883 (Carcassonne, musée des Beaux-Arts).

Le traitement de notre *Autoportrait* est original par bien des aspects. L'artiste, présenté en buste de manière rapprochée, est éclairé par une forte lumière tombant du haut, soulignant la couronne de laurier, le front, le nez et le torse, tout en laissant une grande partie du visage dans l'ombre : elle confère au personnage l'allure d'une apparition. La touche est ici libre, large et perceptible, bien différente de l'art d'un Jean-Paul Laurens, mais tout à fait cohérente avec le travail de l'artiste dans une toile datée de la même année, *Le Châtiment de Caïn* (Montauban, musée Ingres). Plus qu'une représentation charnelle de soi, Henri Martin propose ici une intense vision allégorique de son image d'où émane un sentiment de mystère, cher à ce passionné de Wagner et lecteur assidu de Poe et de Verlaine.

Nous remercions Monsieur Cyrille Martin et Madame Marie-Anne Destrebecq-Martin, spécialistes de l'artiste, qui nous ont aimablement confirmé l'attribution de cette peinture et nous ont fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice. Ce tableau figurera au catalogue raisonné des œuvres de Henri Martin en cours de préparation.

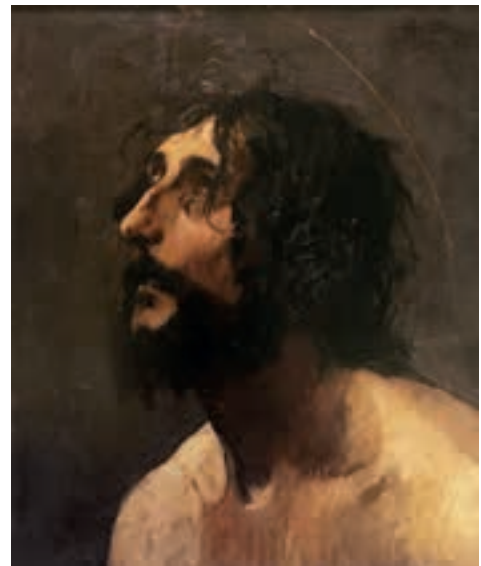


Fig. 1 : H. Martin, *Autoportrait en saint Jean-Baptiste*, Carcassonne, musée des Beaux-Arts.



MAURICE LELOIR

Paris, 1853 - 1940

26. Gaston Tissandier dans la nacelle de son ballon, 1887

Aquarelle et gouache
60 x 42 cm
Signé, daté et dédié en bas à gauche :
À monsieur Gaston
Tissandier / souvenir
affectueux / Maurice
Leloir 1887

PROVENANCE

Gaston Tissandier
(1843-1899)
Son fils Paul
Tissandier (1881-1945)
Son fils Thierry
Tissandier (1926-2013)

EXPOSITION

*IX^e exposition de la
Société des aquarellistes
français*, Paris, Galerie
Georges Petit, 1887

BIBLIOGRAPHIE

E. Montrosier, *Salon
des aquarellistes français*,
Paris, 1887, p. 103-104,
repr. pl. XXVI
G. Tissandier, *Histoire
des ballons et des
aéronautes célèbres*,
Paris, 1887-1890, t. 2,
face à la page 48
Comte H. de La Vaux,
P. Tissandier
et Ch. Dollfus,
*L'Aéronautique des
origines à 1922*, Paris,
1922, p. 27 et pl. 43

Issu d'une famille de peintres et d'illustrateurs, Maurice Leloir est élève de sa mère, Héroïse Colin, dessinatrice pour gravures de mode, puis de son frère Léon. La guerre de 1870 l'ayant empêché de poursuivre ses études à l'École des beaux-arts, il se tourne vers l'illustration d'ouvrages classiques et la scène de genre. Passionné par le XVIII^e siècle, Leloir sait parfaitement restituer l'esprit d'une époque dans des peintures très documentées, aidé par l'exceptionnelle collection de costumes anciens qu'il avait rassemblée avec passion. Celle-ci, selon ses vœux, constituera l'embryon du musée du Costume qui manquait à Paris. Il n'aura malheureusement pas le temps de voir paraître son *Dictionnaire du costume*, publié après sa mort.

Guidé par son frère Louis, Maurice Leloir est, avec Meissonier, Lami ou Detaille, l'un des fondateurs de la Société des aquarellistes français. C'est cet art de la légèreté que l'on retrouve dans notre magistral portrait de Gaston Tissandier en ballon, présenté lors de la *IX^e exposition de la Société des aquarellistes en 1887*. Après des études de chimie, Gaston Tissandier se passionne pour l'aéronautique. Fermement convaincu de l'intérêt des ballons pour les observations scientifiques, Gaston effectue sa première ascension en ballon le 16 août 1868, reprenant une ambition aussi ancienne que l'humanité, voler. Avec son frère Albert, tout aussi enthousiaste, Gaston effectue, en une trentaine d'années, près de cinquante ascensions en prenant tous les risques qu'il juge nécessaires à l'avancée de la science. Pour les frères Tissandier, le ballon n'est pas seulement un procédé d'observation scientifique, il doit pouvoir devenir un moyen de locomotion. Vingt

ans après la publication du roman *Cinq Semaines en ballon* de Jules Verne, ils tentent de rendre le rêve « dirigeable », et donc concrètement utilisable, et inventent un aérostat électrique à hélice qu'ils expérimentent au-dessus de Paris en 1883 et 1884.

Ce n'est cependant pas dans ce dirigeable que Leloir a choisi de représenter l'aéronaute en 1887 mais dans un simple ballon. Réalisée avec une technique d'une précision toute scientifique qui n'amoindrit pas la dimension poétique et suggestive du moment, notre aquarelle représente Tissandier seul dans sa nacelle, volant au-dessus d'une mer de nuages. L'observation objective de ce vol est cependant tempérée par une touche onirique, celle de la situation supposée du spectateur, placé, de manière surprenante, à la hauteur du modèle ! Laissons parler la critique Eugène Montrosier, qui décrit admirablement notre aquarelle lors de son exposition en 1887 : « M. Leloir a peint M. Tissandier sur son champ d'observation, souvent champ de bataille, c'est-à-dire dans la nacelle de son ballon. Il l'a représenté debout, de face, la moitié supérieure du corps émergeant de la nacelle sur les bords de laquelle la main gauche de l'aéronaute s'appuie fortement ; la droite, plongée dans un sac de sable, s'ouvre et laisse s'échapper comme une poussière impalpable le lest qui dégage la nacelle et allège l'aérostat. La tête intelligente est volontaire, l'œil est doux, un peu mélancolique, comme celui de tous les perceurs d'horizons infinis. N'y a-t-il pas, en effet, la griserie du rêve dans les tentatives superbes de ces inassouvis d'espace, de lumière, de vérité qui donnent souvent leur vie en guise de *péage* pour franchir les distances qui séparent le connu de l'homme de l'inconnu de la nature¹ ! »

1. E. Montrosier, *op. cit.*, p. 103-104.



MAURICE DENIS

Granville, 1870 - Paris, 1943

27. *La Voie étroite*, 1889-1890

Aquarelle
23 × 17 cm
Signé à droite :
MAUD

PROVENANCE
Galerie Couleur du
Temps, Paris

C'est le 1^{er} novembre 1889, comme il l'indique dans son *Journal*, que Maurice Denis découvre *Sagesse*, un recueil de poésies de Paul Verlaine. Écrit entre 1875 et 1877, cet ouvrage marque un tournant décisif dans l'œuvre de son auteur. Fruits de la conversion de Verlaine durant sa réclusion à Mons, ces poèmes sont conçus comme un parcours divisé en trois étapes et menant à une communion avec Dieu. Pénétré de valeurs chrétiennes et empreint d'une tonalité religieuse tantôt hésitante, tantôt sûre d'elle-même, ce recueil fut difficile à publier. Victor Palmé, directeur de la Société générale de librairie catholique, consentira en 1880 à l'édition de l'ouvrage, qui aura peu de succès. Mais c'est une nouvelle édition, légèrement augmentée, diffusée par Léon Vanier au cours de l'année 1889, que découvrira Denis.

Pour Maurice Denis, qui rêve lui-même d'une fusion avec Dieu, « [ces] poèmes de la conversion, leur médiévalisme affiché, l'ardeur tout autant que les raffinements de leur piété volontairement naïve ne pouvaient qu'avoir une résonance immédiate¹ ». Il conçoit dès l'origine de réaliser une suite d'illustrations qu'il termine un an plus tard, en 1890, dans l'idée de les graver sur bois. Sans référence exacte au texte, car « l'esprit littéraire introduit des éléments disparates² », Denis évoque dans ses dessins surtout la paix mystique, contemplative et harmonieuse, liée à la profondeur de l'expérience religieuse qui émane du texte de Verlaine.

Denis accorde une importance considérable à cette suite de 48 dessins qui n'illustrent pas seulement le désir profond d'un artiste en quête d'une union avec le Divin mais qui valident une solution esthétique de l'illustration du livre. Les dessins sont exposés à plusieurs reprises, certains reproduits. Toutefois, son idée de les utiliser pour une édition illustrée de *Sagesse* a bien du mal à s'imposer, notamment à cause des réticences de Verlaine. D'après le souvenir d'Adolphe Retté, le poète semble même peu enchanté de l'interprétation plastique de son

œuvre : « Verlaine fut assez content d'avoir motivé des illustrations à ses vers. Mais il me parut bien que l'art, en volutes maladives, de M. Denis ne lui plaisait pas énormément ; en effet, il ne trouva que ce compliment à lui faire : "Voici un paysage qui ressemble tout à fait aux environs d'Arras"³. » Les dessins seront finalement gravés sur bois par Jacques Beltrand et publiés par Ambroise Vollard en 1911⁴. Après avoir appartenu à Lugné-Poe, ami d'enfance de l'artiste, puis à Henri Petiet, les 48 dessins originaux sont aujourd'hui conservés au musée d'Orsay.

Notre dessin semble avoir été conçu à part de cette série et vraisemblablement plus tôt, soit très certainement dès les premières lectures de *Sagesse*, fin 1889 ou début 1890. Par rapport aux dessins



Fig. 1 : M. Denis, *La Voie étroite*, lithographie, collection particulière.



d'illustration, notre feuille est de plus grand format et elle est travaillée à l'aquarelle alors que la série du musée d'Orsay, à l'exception de la page de titre, est exécutée au crayon noir. Notre feuille doit être mise en relation avec la première lithographie de l'artiste, *La Voie étroite* (fig. 1)⁵, une lithographie en couleurs dont seules deux ou trois épreuves furent imprimées. Le verso de notre dessin confirme l'étroite relation entre notre œuvre et l'estampe : passé au noir, on y distingue une partie des traits de l'estampe, inversés. Ce verso a sans doute été utilisé pour reporter la composition au trait sur la pierre lithographique, avant l'adjonction des couleurs. Ces éléments laissent à penser que, dans un premier temps, Denis avait envisagé de réaliser l'illustration de *Sagesse* par le biais de lithographies en couleurs de grand format, avant de revenir à une entreprise plus modeste : une série de dessins au crayon qui seront par la suite gravés sur bois. Notre version de *La Voie étroite* est donc probablement la première idée de Denis en relation avec *Sagesse*.

Ici, un ange entraîne sur la voie étroite et ascendante qui mène au paradis une Vierge sage tenant dans sa main droite le livre des Évangiles. Considéré comme extrêmement important par l'artiste, ce motif resurgit à plusieurs reprises dans l'œuvre de Denis. Outre notre feuille et le dessin au lavis d'encre de Chine qui sera utilisé pour la page de titre de l'édition de 1911 (fig. 2), nous retrouvons ce sujet sur *L'Éventail des fiançailles*, dessin offert par Denis à sa fiancée Marthe Meunier le 17 novembre 1891 (Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice-Denis). Un sentiment de pureté et de recueillement s'exhale des ces figurines suaves aux gestes pieux, qu'accentue un jeu décoratif d'arabesques et les coloris tout en demi-teintes (bleu, rouge, vert) de notre aquarelle.

Notre important dessin, où l'on retrouve toute la sensibilité et la modernité de Maurice Denis, constitue donc une redécouverte capitale qui permet de mieux appréhender les tout débuts de la carrière du « Nabi aux belles icônes ». C'est en effet en octobre 1888, au retour de Sérusier de Pont-Aven avec le « Talisman » et « la bonne nouvelle des idées

de Gauguin », que se forme le premier groupe des Nabis avec Denis, Bonnard, Ranson, Sérusier, puis Roussel et Vuillard. En 1889, ces jeunes artistes sont subjugués par l'exposition de Gauguin au café Volpini. L'année suivante, Denis publie le premier manifeste du mouvement nabi, qui commence par la célèbre phrase qui va bouleverser la pratique de l'art : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Notre dessin se situe au cœur de cette aventure.

Nous remercions Mesdames Claire Denis et Fabienne Stahl, spécialistes de l'artiste, qui nous ont aimablement confirmé l'attribution de ce dessin et nous ont fourni des éléments précieux pour la rédaction de cette notice. Ce dessin figurera au supplément du catalogue raisonné des œuvres de Maurice Denis.



Fig. 2 : M. Denis, *La Voie étroite*, Paris, musée d'Orsay.

1. J.-P. Bouillon, *Maurice Denis*, Genève, 1993, p. 21.
 2. M. Denis, « Définition du néo-traditionnisme » (1890), rééd. dans M. Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis par J.-P. Bouillon, Paris, 1993, p. 18.
 3. A. Retté, *Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs*, Paris, 1903, p. 50,

cité par C. Verleysen, dans *Maurice Denis et la Belgique, 1890-1930*, Louvain, 2010, p. 44.
 4. P. Verlaine, *Sagesse*, Paris, A. Vollard, 1911, in-4°, tirage à 250 exemplaires.
 5. P. Cailler, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Maurice Denis*, Genève, 1968, n° 1.



ROGELIO DE EGUSQUIZA Y BARRENA

Santander, 1845 - Madrid, 1915

28. *Alberich*, 1905

Huile sur toile
82 × 117 cm
Signé et daté en
haut à droite :
Egusquiza / 1905

EXPOSITION
*Patrice Chéreau, un
musée imaginaire*,
Avignon, Collection
Lambert, musée d'art
contemporain, 2015,
p. 109

Né à Santander, Rogelio de Egusquiza est l'élève de Francisco Mendoza Moreno à Madrid avant de gagner Paris en 1860 pour entrer dans l'atelier de Léon Bonnat à l'École des beaux-arts. Exposant au Salon à partir de 1867 des scènes de genre influencées par son compatriote Mariano Fortuny, Egusquiza est frappé par la disparition de son ami à Rome en 1874. Mais c'est la découverte de la philosophie d'Arthur Schopenhauer et de la musique de Richard Wagner deux ans plus tard qui vont bouleverser sa vie et sa carrière, l'incitant à abandonner la peinture de genre pour se tourner vers la peinture d'histoire et allégorique. Trois ans plus tard, il assiste à l'une des premières représentations du *Ring des Nibelungen* (*L'Anneau du Nibelung*) à Munich : il part aussitôt pour Bayreuth, où il se lie avec le compositeur. De son amitié avec le musicien naquit un portrait, le seul que Wagner ait pleinement apprécié. Installé à Paris, Egusquiza va dorénavant se consacrer jusqu'à sa mort à l'œuvre wagnérienne, et cela indépendamment de toute commande.

Entre 1904 et 1911, Egusquiza réalise une série de sept toiles d'un format spectaculaire – environ 2,40 × 1,80 m – évoquant *Tristan et Isolde*, *L'Or du Rhin* et *Parsifal*. À la disparition de l'artiste, sa famille donne les quatre œuvres inspirées de ce dernier opéra au musée du Prado (*Kundry* et *Parsifal*, aujourd'hui déposés au musée de Badajoz, *Titirel* et *Amfortas*, au musée de Cáceres). Si le *Tristan et Isolde* (*La Mort*) est aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Bilbao, la localisation du *Tristan et Isolde* (*La Vie*) et de *Alberich et les filles du Rhin* reste inconnue. Cette dernière peinture (fig. 1) illustre la première scène de *L'Or du Rhin*, le prologue du *Ring*, qui conte les origines du drame : le nain Alberich vole l'Or du Rhin, gardé au fond du fleuve par les trois filles du Rhin, pour en forger un anneau qui donnera une puissance illimitée à celui qui le possédera. Dans son tableau, Egusquiza oppose Alberich, dans la partie supérieure de la toile, qui vient de comprendre la puissance de l'or et va renoncer à l'Amour pour s'en emparer, et les trois ondines enlacées qui entr'aperçoivent les conséquences du vol.

Notre tableau est une esquisse – si l'on peut encore parler d'esquisse pour une œuvre mesurant 82 × 117 cm ! – pour la figure du Nibelung : accoudé sur un rocher, le poing serré, il regarde farouchement devant lui, rêvant aux moyens de s'approprier l'Or prodigieux. La touche divisionniste utilisée par Egusquiza – qui par sa multitude de points de couleur accentue le côté esquissé de notre œuvre – est typique du style employé par l'artiste dans ses études, les œuvres achevées étant en général peintes dans un style académique plus prononcé. Par ailleurs, on note dans l'angle supérieur droit une reprise plus petite du personnage d'Alberich, qui permet de mieux saisir la manière de travailler d'Egusquiza. La forte lumière venant de gauche qui enveloppe la figure n'est pas sans évoquer un éclairage de scène, sujet dont Egusquiza était un grand spécialiste : il publie en effet un article remarqué sur ce sujet dans les *Bayreuther Blätter* en 1885¹. Notre *Alberich* constitue ainsi un exemple représentatif de l'influence considérable que la musique et la théorie artistique de Wagner exercent sur le paysage plastique européen, et en particulier espagnol, de la fin du XIX^e siècle.



Fig. 1 : R. de Egusquiza, *Alberich et les filles du Rhin*, localisation inconnue.

1. R. de Egusquiza, « Ueber die Beleuchtung der Bühne. Eine Zuschrift an den Redakteur der *Bayreuther Blätter* », *Bayreuther*

Blätter, juin 1885, p. 183-186, cité dans P. Lang (sous la direction de), *Richard Wagner, visions d'artistes d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Genève, musée d'Art et d'Histoire, 2005, p. 168-169.



JOSÉ MARÍA SERT

Barcelone, 1874 - 1945

29. *Les Noces de Camacho*, 1931

Huile sur feuille
d'argent sur toile
marouflée sur panneau
62,5 × 93,5 cm

PROVENANCE

Docteur Antoni
Puigvert

BIBLIOGRAPHIE

José María Sert,
Colleción Dr. A. Puigvert,
Barcelone et Madrid,
Fundación « la Caixa »,
1986
*José María Sert 1874-
1945*, Madrid, Palacio
de Velázquez
(Parque del Retiro),
1987-1988,
p. 146, repr.
*José María Sert (1874-
1945)*, le *Titan à
l'œuvre*, Paris, Petit
Palais, 2012, n° 88

Né dans une famille enrichie par l'industrie textile, José María Sert bénéficie d'une éducation soignée avant de commencer à travailler dans l'usine familiale où il dessine des motifs pour tissus. Cependant, ses contacts avec des artistes comme Maurice Utrillo, Ramón Casas ou Santiago Rusiñol le poussent à s'installer à Paris en 1897, après le décès de ses parents. Là, il intègre les milieux d'avant-garde artistique et le marchand Siegfried Bing lui commande son premier décor, celui de la salle à manger du pavillon Art nouveau de l'Exposition universelle de 1900. La même année, Sert reçoit sa première commande pour le décor intérieur de la cathédrale de Vic, un chantier titanesque qui l'occupera quasiment toute sa vie. Très introduit dans les milieux mondains – sa première femme sera Misia Godebska, muse du Tout-Paris artistique, la seconde la jeune princesse géorgienne Isabelle Roussadana Mdivani –, Sert se spécialise dans l'art monumental et la peinture à grande échelle. Sa réputation de décorateur lui donne accès à des commandes prestigieuses comme celles de Nelson Rockefeller pour le RCA Building à New York ou celle pour le palais de la Société des Nations à Genève en 1935. La monumentalité de son œuvre et la force de sa personnalité ont fait de Sert un artiste parfois contesté pour son implication dans l'aventure franquiste mais unanimement admiré pour la puissance de son inspiration. À la mort de Sert en 1945, Paul Claudel, son ami, écrira : « L'art perd le dernier représentant de la grande Peinture » (*Le Figaro*, 14 décembre 1945).

Après un long séjour en 1924 à New York, où il expose à la Wildenstein Gallery, Sert assoit définitivement sa réputation aux États-Unis en recevant, en 1929, la commande d'un grand décor pour la salle à manger du luxueux hôtel Waldorf Astoria. En septembre 1931, un dîner est donné pour l'inauguration de cette pièce, baptisée pour l'occasion « salon Sert » (fig. 1). L'ensemble du décor est emprunté au *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes, monument incontournable de la littérature espagnole, et centré sur l'épisode des noces de Camacho. Celui-ci, paysan enrichi, va

épouser la belle Quiteria qui aime le pauvre palefrenier Basilio, mais l'intervention de Don Quichotte va permettre à l'amour de triompher. Constitué de quatorze étroits panneaux d'entre-fenêtres et d'un grand panneau en largeur placé au fond de la salle, le décor, démonté dans les années 1970, appartient aujourd'hui à la Fundación Banco Santander¹ et notre panneau constitue l'esquisse pour le panneau principal (4,20 × 6,40 m).

Tout l'art brillant de Sert, fidèle à la scénographie baroque, se retrouve dans cette scène foisonnante, à la fois grave et comique. Le rideau rouge s'ouvre sur un décor d'escaliers ; Don Quichotte, monté sur sa jument Rossinante, salue Camacho et Quiteria tandis que son fidèle Sancho Panza essaie de le suivre, sur une mule rétive à escalader les degrés. « Les nouveaux mariés [...] s'avançaient au milieu de mille espèces d'instruments et d'inventions, accompagnés du curé, de leurs parents des deux familles, et de la plus brillante compagnie des villages circonvoisins, tous en habits de fête » (*Don Quichotte*, livre II, chapitre 21) : ces multiples personnages renvoient à la veine grotesque du Goya des cartons de tapisserie. Le fond d'argent – d'or dans la toile définitive – est caractéristique de l'art de Sert et répond ici parfaitement au luxe déployé au Waldorf Astoria.



Fig. 1 : Anonyme, *Le Salon Sert au Waldorf Astoria*, carte postale, collection particulière.

1. L'ensemble est aujourd'hui exposé dans les salles du siège du Banco Santander de Boadilla del Monte (Madrid). En dehors de

notre panneau, les esquisses sont la propriété du Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelone, en dépôt à la mairie de Vic.



BERNARD BOUTET DE MONVEL

Paris, 1881 - mort dans un accident d'avion en 1949

30. *Vue de New York*, vers 1930-1931

Mine de plomb
450 × 265 mm
Signé en haut
à gauche :
*Bernard / B. de
Monvel*

PROVENANCE
Atelier de l'artiste
Galerie de la Scala,
2001
Olivier Debouzy,
Paris
Collection
particulière

Élève de son père Maurice, peintre et illustrateur pour enfants, puis de Luc-Olivier Merson et de Jean Dampt, Bernard Boutet de Monvel se destine à devenir peintre très jeune. Ami du graveur et imprimeur Eugène Delâtre, il commence à se faire connaître avec une série d'eaux-fortes et aquatintes imprimées en couleurs. À partir de 1903, Boutet de Monvel expose ses peintures, des paysages et des portraits très colorés et parfois influencés par l'esthétique pointilliste. Petit à petit, l'artiste introduit dans ses œuvres la règle et le compas et tend dès 1909 à une vision géométrique de la nature où les figures et les objets sont essentiellement traités en arc de cercle et en aplats. Cette manière, qui pose les fondements de ce que sera plus tard la peinture Art déco, lui assure un grand succès, notamment dans le domaine du portrait. Pour subvenir à ses besoins, l'artiste réalise également de manière régulière des illustrations humoristiques et des dessins de modes pour des revues comme *Femina* ou *La Gazette du bon ton*. Après trois années de guerre passées dans l'aviation, où son courage est salué à de nombreuses reprises, Boutet de Monvel s'installe en juin 1917 au Maroc où, à la demande du maréchal Lyautey, il reprend ses pinceaux pour célébrer Fès et Marrakech. À partir de 1918, l'artiste revient à sa carrière de portraitiste qui connaît une grande ampleur, en particulier aux États-Unis où l'artiste se rend chaque année à partir de 1926. Ses modèles ont alors pour nom Frick, Astor, Vanderbilt ou le maharadjah d'Indore, tous membres de la *café society* américaine dont Boutet de Monvel devient lui-même un pilier. Resté à Paris pendant le second conflit mondial, Boutet de Monvel reprend ses voyages à partir de 1946. C'est lors d'un de ces voyages entre Paris et New York qu'il meurt en octobre 1949 dans le crash de son avion.

Lorsque Boutet de Monvel débarque à New York en novembre 1926, la métropole, en pleine métamorphose, est sur le point d'acquiescer le caractère que nous lui connaissons aujourd'hui. Le peintre, dès ses premières promenades sur Madison Avenue, dans le secteur de Wall Street ou sur le pont de Brooklyn, est immédiatement saisi par

l'homogénéité profonde de cette ville sur laquelle on ne pouvait lire la course du temps, contrairement à Paris. Pourtant, les mondanités incontournables, les obligations contractuelles pour les revues, l'affluence des premières commandes de portraits l'accaparèrent trop dans un premier temps pour qu'il lui fût permis d'envisager des travaux sur New York.

Ce n'est donc qu'en novembre 1930, alors que le récent krach boursier puis la dépression qui s'ensuivit avaient incité la plupart de ses modèles à remettre *sine die* l'exécution de leur portrait, que Boutet de Monvel résolut de profiter de cette période d'accalmie pour travailler enfin à ses paysages new-yorkais. « Je vais peindre quelques paysages de Wall

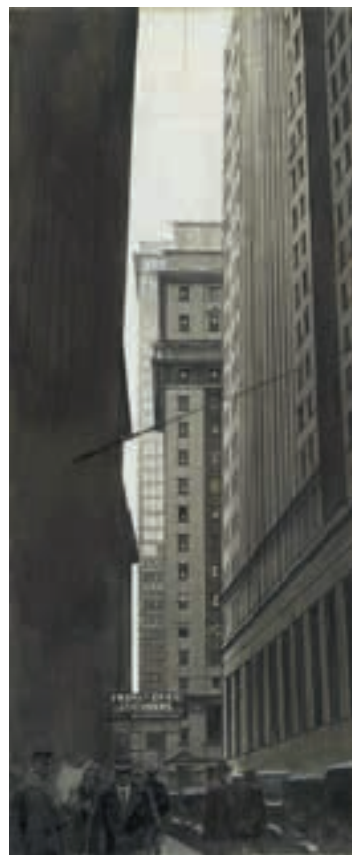


Fig. 1 : B. Boutet de Monvel, *Wall Street, New York*, Beauvais, MUJO - Musée de l'Oise.



BERNARD
STEIN

Street que je meurs d'envie de faire », écrit-il à sa femme¹. Après avoir photographié avec beaucoup de rigueur les lieux qu'il souhaitait représenter, portant sur les clichés l'heure de la prise de vue pour s'en remémorer la lumière exacte, il réalise en 1930 et 1931, en partie dans l'atelier, en partie sur le vif, une vingtaine de peintures représentant Federal Hall, Wall Street et le quartier environnant, et une poignée de dessins de grand format, parfaitement finis, dont notre feuille est un exemple frappant. Devant l'absence de succès de cet ensemble – il ne trouva jamais de galeriste acceptant d'accueillir une exposition sur ce sujet –, Boutet de Monvel abandonne rapidement cette veine.

Notre dessin représente une partie des buildings situés à l'angle de Broadway et Wall Street, notamment, sur la droite, le One Wall Street (ou Irving Trust Company Building, aujourd'hui BNY Mellon Building), terminé en 1931 après deux ans de travaux sur des plans de Ralph T. Walker. Il nous plonge dans une rue étroite de Manhattan où les hauts buildings, dont on découvre à peine le sommet, cloisonnent tous les côtés. Ce sentiment d'enfermement est encore renforcé par l'obscurité du premier plan, le profil du bâtiment d'un gris

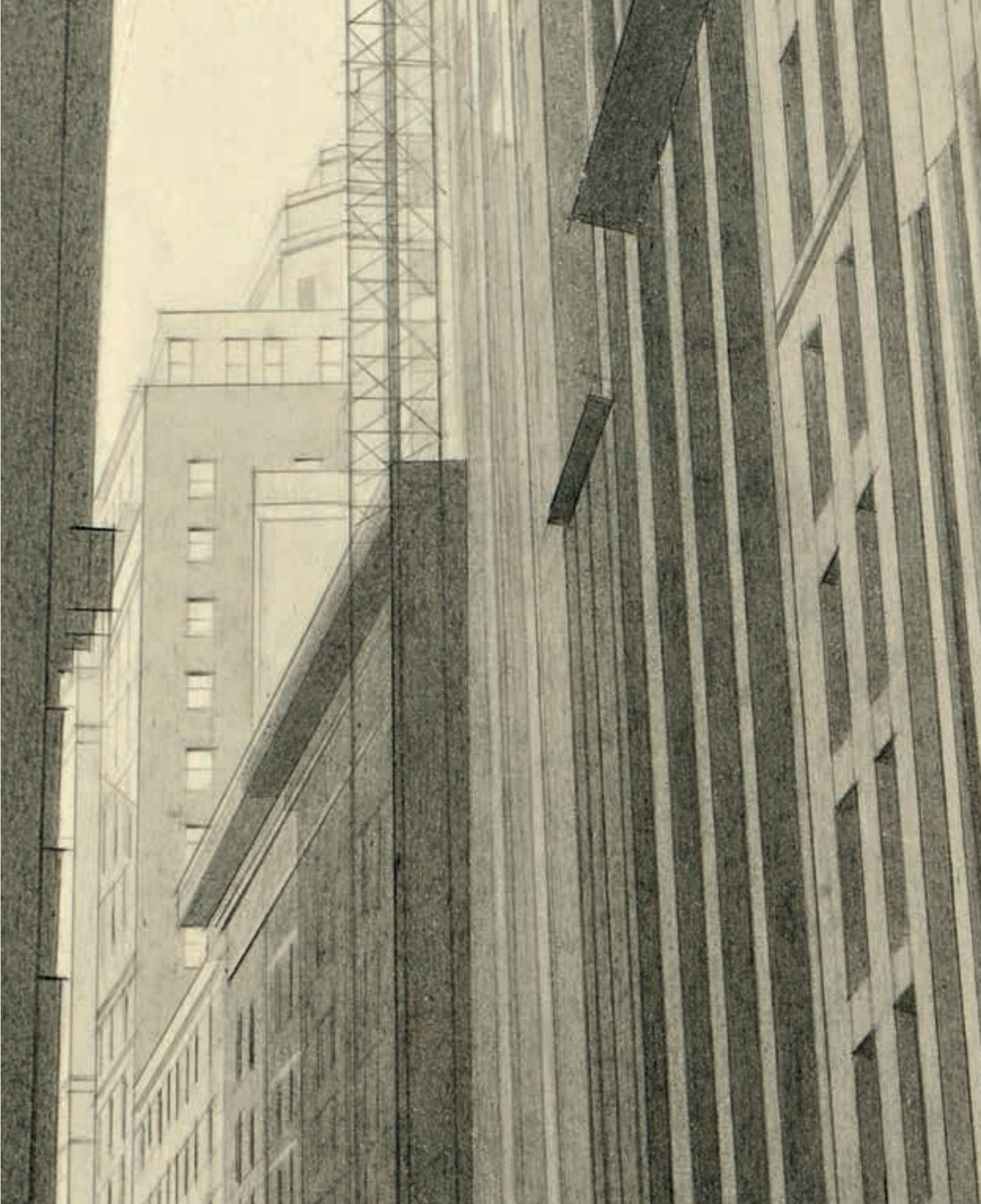
anthracite presque uniforme. Par son effet presque abstrait, notre dessin peut être rapproché du tableau *Wall Street, New York*, conservé au MUDO – musée de l'Oise à Beauvais (fig. 1). La force, l'acuité, la rigidité des lignes verticales provoquent chez le spectateur un choc esthétique et une légère angoisse, parfaitement voulue. On remarque au centre sur la gauche un échafaudage couvrant une façade : Boutet de Monvel représentait souvent des travaux en cours, une manière d'évoquer la perpétuelle métamorphose d'une cité toujours en ébullition.

Mais aussi réaliste que paraisse l'œuvre, il y a cependant de la distance entre les photographies prises par l'artiste sur le site et l'œuvre achevée : « Aucun détail, aucune surcharge... un minimum d'ornementation », avait-il noté en découvrant l'architecture new-yorkaise. « Tout l'essentiel est dans les silhouettes, les masses, les lignes². » Boutet de Monvel supprime ainsi les décorations inutiles, les enseignes, les lampadaires, de manière à mettre en valeur les lignes vertigineusement élancées des monolithes et de mettre en lumière la vérité de la cité. Par son abstraction, notre dessin n'est plus la description d'un coin de rue en particulier mais un véritable portrait de New York³.

1. Lettre de B. Boutet de Monvel à sa femme Delfina du 2 décembre 1930, cité par S.-J. Addade, *Bernard Boutet de Monvel*, Paris, 2001, p. 211-212.

2. Mémoires inédits de Roger Boutet de Monvel, cité par S. J. Addade, *op. cit.*, p. 237.

3. Sources : <http://www.stephane-jacques-addade.com/fr/bernard-boutet-de-monvel/biographie> et S.-J. Addade, *Bernard Boutet de Monvel*, Paris, 2001, p. 202-239.







IL MASTELLETTA
Bologna, 1575 - 1655

1. *Saint Dominic Adoring the Virgin and Child with two Angels*, c. 1600

Oil on copper with gold highlights
23.3 × 20.8 cm

This painting on copper is undoubtedly the work of one of the strangest pupils of Ludovico Carracci, Giovanni Andrea Donducci, known as “il Mastelletta” a nickname due to his father’s profession “che faceva i mastelli” (who made tubs), according to Carlo Cesare Malvasia. Considered for a long time to be a certain type of subversion of an artistic tradition that originated in a form of academic precision, his poetic character in fact developed alongside Ludovico’s most tormented experiments. His especially enchanting feeling for landscape also derives from this source. Our small copper work is a lovely example of this, its composition reminiscent, with a few adjustments, of the large *Vision of St. Hyacinth* painted by the eldest Carracci in 1594 for the Turrini chapel in the church of San Domenico in Bologna, now hanging, after the requisitions of the Napoleonic period, in the Louvre. It goes without saying that our painting was executed during Mastelletta’s earliest period – called by Malvasia when he was writing his biography, his “maniera Chiara” (bright manner) – rich with light and colour. During the years that followed, Mastelletta adopted a “maniera furbesca” (cunning manner), which “non altro maggiormente adoperando che il nero” and “cacciando il tutto in ombra” (used mostly black and dragged everything into the shadows), apparently allowed him to remedy his shortcomings in terms of drawing. Its only *terminus post quem* is the date when Ludovico delivered the Turrini *pala*, in 1594, and given the absence of other paintings that can be attributed with certainty to the same period, it is clear that the chronological question remains open. It is possible therefore to suggest a date around 1600 or shortly afterwards.

Prof. Daniele Benati



GIOVANNI RICCA
Naples, c. 1603 - 1656 [?]

2. *The Penitent Magdalen*, c. 1620

Oil on canvas
102 × 75 cm

The painting presented here is the only true new addition to the *corpus* of the Neapolitan painter, Giovanni Ricca, who was examined recently in my study on *La scuola di Ribera*. Forgotten by the literary sources, the major figure of Giovanni Ricca has recently been rediscovered by scholars. The best points of comparison to support the attribution of the painting studied here are provided by a *St. Catherine of Alexandria* recently sold (private collection): the same curls of auburn hair, the pearly whiteness of the skin tones, the shapes of the hands. The suggestive charm inspired by Ribera’s works from his first Neapolitan period (such as the *Chigi Magdalen*, now at Capodimonte) obvious in the precious colours, even in the area of evening sky on the painting’s left- all like the characteristic physiognomy of the saint, which is unusually angular for Ricca, combine to suggest an early date for the painting, around 1620. A date close to paintings such as the exotic *St. Barba*, ex-Lampronti (whereabouts unknown), which is identical in the rendering of the draperies, the position of the right hand and the intense chromatic values, especially the reds. In fact, it is precisely this acute sensitivity to colour that is the most characteristic of Ricca’s manner.

Giuseppe Porzio

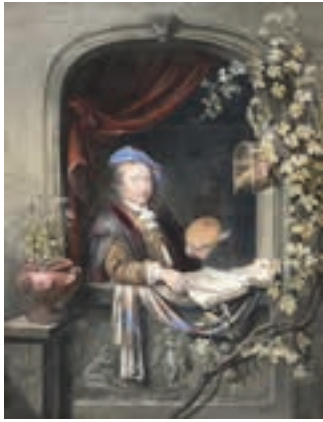


JOSEPH HEINTZ THE YOUNGER
Augsburg, c. 1600 - Venice, 1678

3. *Scene of Witchcraft*, c. 1650

Oil on canvas
Diameter 44 cm

Heintz the younger is now known for his large paintings showing ceremonies and popular festivities in Venice, but during his lifetime he was famous as a creator of *stregozzi*, or scenes of witchcraft. Marco Boschini, in his *Carta del navigar pitoresco* published in 1660 in Venice, describes him as the painter of “stravaganze e bizzarie/ De chimere, de mostri, e d’animali,/ De bestie, de baltresche, e cose tali [extravagances and eccentricity/ chimeras, monsters and animals/ Of beasts, ghosts and similar things]” This fanciful artist drew inspiration from prints of Hieronymus Bosch, Brueghel the Elder and Jacques Callot, placing himself at the frontier of burlesque spectacle, such as in the *Vanitas* of the Brera museum in Milan. Few examples of these strange works have survived. Our *Witchcraft Scene* is part of this vein of capricious invention where eccentricity is combined with human figures: on the right, monsters and chimeras; on the left, the voluptuous figure of a witch; completely naked, but turning her back to the viewer, she is reading from a book of witchcraft the spell she is about cast with her magic wand. This sensual woman echoes figures painted and drawn by the artist’s father, Joseph Heintz the Elder. Heintz the Younger did not know his father well, as he died when he was six years old, but he probably studied his drawings, such as the magnificent sheet showing *Phyllis and Aristotle* (Budapest, Szépművészeti Múzeum) in which the female figure seen from the back is reminiscent of our *Circé*. All the characteristics of Heintz the Younger’s art are thus combined in this painting, from his interest in fantastical detail to the beauty of the mannerist forms that compose a pithy narrative.



ÉTIENNE COMPARDEL

Born c. 1645, active in Paris between 1666 and 1697

4. *The Painter Gerrit Dou*, c. 1665

Gouache on parchment
35 × 27 mm
Signed lower left and annotated

Little is known about the early career of Étienne Compardel. He was probably born around 1645 and trained in Leiden with the painter Gerrit Dou, although it is not known why. He settled back in Paris around 1666 and set up as a miniature painter, specializing in large size miniatures on parchment that were similar to finished paintings. During his time in the United Provinces at Leiden, Compardel was said to be a close friend of Gerrit Dou (1613-1675), the main representative of the School of Leiden that specialized in “fine painting” (*Fijnschilderei*), the very precise technique similar that of miniatures. In this way he created several works inspired by paintings by his friend, including our portrait of Gerrit Dou. This portrait, which has been recorded since the 18th century, is based on the artist’s self-portrait now at the Metropolitan Museum of Art in New York, dated around 1665. In a more restrained format than the painting which measures 48.9 x 39.1 cm, our gouache repeats both the composition and the highly finished appearance of Dou’s work. The painter is seen holding a palette in his left hand, using the right to turn the pages of an open book. On the right a bird cage and on the left a potted plant are visible. As is often the case with Dou, the portrait is framed by a trompe-l’oeil arch, decorated on the right with a vine and in the lower area by a relief inspired by a marble sculpted by François Duquesnoy in 1626 (Rome, Galleria Doria Pamphilj). Our portrait of Dou, where gouache rivals with paint, is fascinating for the study of relations between French and Dutch art, especially since direct artistic contact between these two worlds was particularly rare.



MONSÙ BERNARDO

Helsingør, 1624 - Rome, 1687

5. *Child Holding an Hourglass* or Allegory of Time, c. 1670

Oil on canvas
46.5 × 37 cm

Shortly after he settled in Rome around 1656, Keil began to specialize in paintings depicting popular subjects where the figure is shown in an original, very tight composition against a dark background: the viewer is thus directly confronted by children or adults holding a pot of flowers, a tambourine or a sheet of music. In order to be better received by patrons, he often gave them an allegorical meaning: a sheet of music refers to hearing, a tambourine to music. These characteristics can all be found in our *Child Holding an Hourglass*, which can also be interpreted as an *Allegory of Time*. This painting can be compared to other works by Keil in a similar format, such as a *Young Boy with a Flute* (*allegory of Hearing*) (Private collection) or a *Head of a Woman* (idem). The rapidly sketched style and small format of these works suggest that they are instead studies from life intended to be kept in the artist’s studio to serve as models for larger compositions. However, our *Child Holding an Hourglass* does not reappear in any other known works by the artist and may therefore have been created as an independent work. Like with Valentin de Boulogne at the beginning of the century, the model, a young boy, is serious and melancholic, seeming to meditate on time passing too quickly. But the fluid execution, which is almost liquid, of this painting, enlivens this image. Thus the characteristics of Keil’s eclectic art all come together here, a combination of influences from Rembrandt and Lombard naturalism.



JOHANN CARL LOTH

Munich, 1632 - Venice, 1698

6. *The Return of the Prodigal Son*, c. 1670

Oil on canvas
128 × 160.5 cm

The Return of the Prodigal Son is one of the most common themes in Italian art of the 16th and 17th centuries. Loth seems to have had a particular liking for this subject although a large proportion of his works are now known only from archival sources. In his monograph on the artist of 1865, Gerhard Ewald lists three paintings depicting this theme that are now known, in addition to lost versions. They are in the Herzog Anton Ulrich-Museum at Brunswick, at the Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel and at the Hermitage Museum in Saint-Petersburg. Our version, which has not been published, is very close to these compositions. It has the same horizontal format and dimensions as the Kassel and Saint Petersburg paintings while similarities in the composition connect it to the one in Brunswick. The variations between these four versions essentially lie in the positioning of the prodigal son’s hands, on his torso for the Kassel and Saint Petersburg versions, or crossed for the Brunswick and our versions. Loth has thus used this detail to emphasize the prodigal son’s attitude of either repentance or supplication. The dramatic force of our *Return of the Prodigal Son*, its tight composition and powerful lighting highlight the spectacular naked figure with its powerful anatomy. The marked realism make this canvas a characteristic work by the most famous of the *tenebroso*. With its beautiful pink tone—especially in the flesh—and the warm colouring in shades of browns that are typical of this artist, supported by the red preparation that crops up in the darker areas, our *Return of the Prodigal Son* constitutes a striking example of Loth’s unusual style.



PIERRE MIGNARD
Troyes, 1612 - Paris, 1695

7. *Ecce Homo*, c. 1690

Oil on canvas
67.5 x 57 cm

The *Ecce Homo* was until now the missing piece in a group that since its rediscovery can now be reconstituted and which includes the *Christ Among the Soldiers* (Rouen, Musée des Beaux-Arts) and the *Christ with the Reed* (Toulouse, musée des Augustins). With these three works, Mignard has created a true series (to which two other paintings can be compared “in opposition”: a second *Ecce Homo* and a *Mater Dolorosa* destined for his own tomb, Épinal, musée départemental). In these paintings which are so different in their format, dimensions and the arrangement of the subject, he has depicted the same theme: that of Christ presented to the Jewish people by Pilate in the final stage of his Passion before the Crucifixion. Mignard has placed these illustrations of a moment of the Passion successively in a sort of zoom, changing lens for each painting: a large horizontal canvas for a scene with multiple figures, a vertical canvas for a single figure seen upright from the knees, a small oval canvas for a close up of the sufferer’s face. The admirable handling has created a detailed view of the blood and tears and the upward gaze proclaims the submission to God. The presence among preparatory drawings of rapid studies for an oval *Ecce Homo* shows that this painting cannot be dissociated from the two others. Painted together around 1690, they were created at a time when, at Saint-Cyr, relations were especially close between Madame de Maintenon, the famous mystic Madame Guyon and Fénelon. Mignard, who had been introduced into this circle, has captured its atmosphere and translated its spirituality of “abandonment”. It is to one of its members that our *Ecce Homo* was surely destined: unlike the broad handling of the painting in Épinal, this superbly refined composition recalls personal contemplation and meditation.

Jean-Claude Boyer



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

8. *St. Joseph and the Child Jesus*, 1741

Oil on paper laid down on canvas
31 x 23 cm

In 1741, Subleyras painted a large scale St. Joseph and the Child Jesus, now at the Musée des Augustins, Toulouse. He carefully prepared the composition using drawings and oil sketches. The reappearance of our sketch, allows us to improve our understanding of the artist’s working methods, from the initial idea to the final creation. The first stage of this composition seems to be a preparatory drawing at the Albertina in Vienna: the overall composition has already been found, with the original idea of placing the Child Jesus sitting on the carpenter’s bench instead of in Joseph’s arms. The second stage is our sketch: it repeats the outline of this drawing, but with a significant change: the addition on the right of a baton with a lily that points out the Child. Thereafter, Subleyras changed his composition slightly, modifying the Virgin’s position, no longer showing her from the back, but reading in profile (the drawing at the Musée Atger in Montpellier). In our sketch, Subleyras has sought above all to arrange the large masses of his composition and to experiment with shades of black and brown. It is worked almost in grisaille which will be to which blues and violets will be added in the final painting. Here the muted browns of Joseph’s cloak, where Subleyras’s particular talent with drapery is visible, admirably highlights in contrast the white of the child’s cloth and Joseph’s beard, centring attention on the main figures. On a very carefully prepared background, a supple touch and thick, creamy paint, Subleyras has obtained highlights that catch the light and make the volumes seem real.

We are grateful to M. Nicolas Lesur for confirming the attribution and for his kind help in writing this note.



MIGUEL CABRERA
Antequera (now Oaxaca), 1695 - Mexico, 1768

9. *The Virgin of Guadalupe (Nuestra Señora de Guadalupe)*, c. 1755

Oil on copper
47.5 x 36.5 cm
Signed lower right: *Michl Cabrera / pinxit Mº*

Considered to be the most important painter of New Spain from 1750, Cabrera was appreciated especially for his religious compositions, in addition to his portraits and a famous series of sixteen works depicting *casta*, a typically Mexican type of painting that documents the mixed races of Mexico’s habitants. In 1531, the Virgin appeared to Juan Diego, a recently baptized native, at Guadalupe near Mexico City. The miraculous image she left him as a record of her apparition – a cloak (*tilma*) painted with a Virgin in glory wearing a pink robe and cloak dotted with gold – rapidly became central in one of the most important Marian cults of the Spanish Empire. During the 1750s, Cabrera became the greatest specialist in the iconography of sacred images, creating many versions of the Virgin of Guadalupe while modernizing profoundly the traditional iconography: although he was bound by the image of the *tilma*, he was free to depict her as he wished, thus allowing him to offer continually renewed interpretations. Our oil on copper is particularly characteristic of this aspect of Cabrera’s art: here he has shown the *tilma* as if suspended in the heavens, held by a gathering of cherubs and saints including St. Joseph carrying the Child, St. Joachim, St. John the Baptist and St. Anne, who are present at the Virgin’s apotheosis. In the upper area, the archangels Gabriel and Michael recall the Annunciation and the Last Judgment respectively, framing God the Father and the Dove of the Holy Spirit. Cabrera’s manner is summarized in the extreme refinement of execution while the use of the support on copper allows the brilliance of colour to be emphasized. These elements all combine to make our painting a work of art that is both precious and refined.



CHARLES-FRANÇOIS HUTIN
Paris, 1715 - Dresden, 1776

10. *The Cook or Man Holding a Copper Basin*, c. 1760

Oil on canvas
83 × 56 cm

In addition to his activity as a history painter for the court at Dresden, Hutin also made genre paintings. He sought to provide an image of ordinary life in Saxony through minor trades. Our work thus forms part of a series of at least five paintings with similar dimensions, showing peasants, servants or laundresses – the *Saxon Servant*, Paris, musée du Louvre; *the Saxon Cook*, and the *Saxon Servant in a Cellar*, 1756, Berlin, Deutsches Historisches Museum; *Saxon Peasant Pushing a Wheelbarrow* and *Saxon Peasant Woman in her Kitchen*, 1656, Madrid, Museo del Prado. These works are influenced, either directly or indirectly through Chardin, by the Dutch masters of domestic life, Ter Borch and Metsu, but using larger formats than those of traditional genre painting. Like the other paintings in this series, our work shows an isolated figure, placed in a very simple interior. Turned towards the left, our man is holding a copper basin and leans on a wooden bench on which a cabbage has been placed. With his large apron and knife in his belt, our *Man Holding a Copper Basin*, seems to be a cook about to prepare a dish. In this work, Hutin, with his ease of touch, has created seductive effects with the paint, especially in the white scarf that contrasts with the red waistcoat. But, beyond the sociological and ethnographic interest of the costume, Hutin has here explored an intimate form of painting, a form of poetry of domestic life, thus embodying the essence of the “petits maîtres” of the 18th century, often unknown, but moreover revealing of the spirit and taste of the time.



PEDER ALS
Copenhagen, 1725 - 1775

11. *Portrait of the Architect Nicolas-Henri Jardin*, 1764

Oil on canvas
80 × 62 cm

In 1764, when he was admitted a member of the Copenhagen Academy of Fine Arts, Peder Als made two different portraits in the same format of Nicolas-Henri Jardin, a French architect who had been living in Copenhagen since 1754. While the first was given to the Academy, our autograph replica was probably intended for the sitter. Sitting at a desk, wearing a beautiful red velvet coat, Jardin is pointing to the plan of the church of Saint-Frederick with his compass, his most important project in Denmark. His face, showing its intelligence, is turned with subtlety towards the left, seeking inspiration in the light. The delicate art of French portraitists such as Nattier and Perronneau, whom Als studied in Paris, is visible here, with a touch of northern influence in the architect’s cloak edged with fur, evoking the harshness of Danish winters. The connection between Jardin and Als through this portrait is however quite surprising: in fact it is known that the two artists were strongly opposed within the Academy. Very critical of the presence of foreign artists in Denmark, Als was probably, along with Ove Høegh-Guldberg and the secretary of state, Andreas Schumacher, behind the “Coup” of 1772, a reaction against French and Swedish artistic dominance that resulted in the disgrace of the painter Carl Gustaf Pilo and the sculptor Jacques Saly as well as Jardin’s forced return to France, with our portrait in his baggage.

We are grateful to M. Basile Baudez for his kind help in writing this note.



JEAN-BAPTISTE REGNAULT
Paris, 1754 - 1829

12. *Two Peasants in the Costume of the Albano*, 1772

Oil on paper
35.7 × 22.3 cm
Signed lower left: *Albano / Regnault / Rome 1772*

Our painting showing *Two Peasant Women from Albano* which is signed and dated 1772, evokes Regnault’s first Italian period. In fact, after his experience in the marine, and on his return to Paris, Regnault entered the studio of Jean Bardin whom he accompanied to Italy in 1768. This period in Rome was extremely beneficial to the young artist who, discovering the charms of the Eternal City at a very young age, was able to use what he learned there throughout his career. Inspired by the tradition of albums of drawn or engraved popular costumes of Italy, which go back to the mid-16th century, but probably also ones painted by Jean Barbault, who had died in Rome a few years before Regnault’s arrival, he could only be attracted to the richness and variety of Italian costume, which has all the magic of the theatre, and the charms of the exotic. Regnault here shows us two peasants in the costume of the region of Albano Laziale, at the gates of Rome, with their singular headdress and rich embroidered clothing on feast days. Picturesque and colourful, this painting was probably intended to attract clients of the Grand Tour who wanted to bring back a souvenir of Rome from their journey, just as they enjoyed acquiring *vedute* by Canaletto or Guardi in Venice. Here in this early composition, we already find the characteristics of Regnault’s work, his soft touch, his liking for rounded forms, his soft modelling. The neutral background in grey and brown tones, devoid of any decorative elements, makes the costumes with their shimmering colours and pristine fabrics stand out sharply. This precise study, without falling into simple anecdotal description, gives off a poetic atmosphere where the picturesque character of the costume combines with a classical idealization of the faces.



JAPANESE ART FOR THE DUTCH EAST INDIA COMPANY, c. 1780

13. *View of the Caprarola Palace*

Takamak-i lacquer on copper
36.5 × 53.5 cm

Our view of the Palace of Caprarola is part of a unique group that comprises about ten panels showing different palaces and churches of Rome and its surroundings, mostly in private collections, commissioned around 1780 for the European market by a Dutch dealer who had settled in Japan. These plaques, which were doubtless originally more numerous, were all made after etchings from the publication by Jean Barbaut in Rome in 1763, *Les plus beaux édifices de la Rome moderne*. The exact purpose of these large plaques is not known, but some still have two hooks that allow them to be hung on a wall: they must have been placed in luxurious cabinets of curiosities. The transposition to lacquer necessitated some changes, in particular of colour. Here, the black of the lacquer creates a delicate harmony with the gold, which has been spread profusely. The image has been made with the technique of *takamak-i* where thickeners, such as charcoal powder, are incorporated in the lacquer so as to obtain an effect of relief. This effect, which is especially visible in the architecture and figures in the foreground, also gives greater depth to this perspective view. The verso is in plain lacquer with the inscription *Vue du palais de Caprarole* – which must have been on the print that was used as a model – and decorated with floral mother-of-pearl incrustations. A poetic object with bright luminous reflections, our lacquer panel evokes exoticism, adventure and the refinement of an art that is mid-way between painting and decorative arts, straddling East and West.



FRANÇOIS LUCAS
Toulouse, 1736 - 1813

14. *Portrait of a Man in the Costume of the Revolutionary Period*, c. 1795

Terracotta medallion
Diameter 19 cm
Signed: *F. Lucas*

Although François Lucas was proud to have been the first sculptor from Toulouse to have produced a large number of works in marble, he is also known for his terracotta sculptures, as evidenced by the few vestiges of the major group of sculptures created between 1762 and 1798 for the Baron Jean-Charles Ledesme for the gardens and the château of Saint-Élix near Toulouse, now at the Musée des Augustins of that city. His portraits modelled in clay are less common, such as our *Portrait of a Man*, which shows, by its format, the taste for “silhouette portraits” the surprising and rapid fashion that spread from 1760 on. Inherited from medals and antique pieces, this form of portrait developed equally in drawings, prints and miniatures. As regards sculpture, the Italian artist, Giovan Battista Nini was probably the first to adapt depictions in profile to a fragile and precious support such as terracotta. Our unknown man (the name, sadly illegible today, was inscribed along the edge), in left profile, with a high forehead and his gaze lost in the distance, is dressed carefully with a coat and a chemise with a cravat. His ponytail, with hair gathered on the nape of the neck and knotted with a thin ribbon, is typical of the Revolutionary period. Above this hair, a little hole that allowed it to be hung on a wall unframed is visible. The use of terracotta, more conducive than marble to the artist’s expression of spontaneity, allows Lucas to show the intelligence and concentration of the model. The delicacy of the details reworked carefully and patiently with the chisel, such as the hair and the contour of the eye, make this sculpture an exquisite miniature and most likely, the affectionate tribute of the artist to his sitter who must have been someone close to him.



JEAN-THOMAS THIBAUT
Montier-en-Der, 1757 - Paris, 1826

15. *Landscape with a Fountain and Landscape with a Tomb*, c. 1795

Oil on canvas
24.5 × 33 cm
Both signed: *J.T.T.*

With his friends Percier and Fontaine, Thibault is one of the few architect-artists capable of creating drawings or paintings independent of their activity as a builder. It is during the Revolutionary period, while he was without resources, that he created most of his works as a landscape artist. Although a small number of drawings by Thibault are known, essentially views of Italy or of Paris and its surroundings, his paintings are much less common. In the first of our two landscapes, a figure wearing a toga, sitting in the countryside, contemplates a fountain: a naiad reclining on a block of stone engraved with an inscription in Latin. In the background, other figures have just crossed a humpbacked bridge and move away along a wall covered in vegetation. In the second painting, another figure dressed in the ancient manner seems to be mourning in front of a tomb. In the background, a column with a Corinthian capital, mounted with a statue, stands out against a wooded background. These two works depict the same atmosphere, a melancholic evocation of the mythical land of Arcadia, a disappeared world where man lived happy in the midst of ruins surrounded by benevolent nature. Our paintings owe much to the art of Nicolas Poussin and Claude Gellée, as well as to contemporaries of Thibault such as Achille-Etna Michallon or Pierre-Henri de Valenciennes. The same attention to the succession of planes, the depiction of different varieties of foliage, the effects of light. But the clarity of the compositions is striking: the rigour of the future professor of perspective, who replaced Pierre-Henri de Valenciennes in this position at the Ecole des Beaux-Arts in 1819, can be seen here.



PAULINE AUZOU
Paris, 1775 - 1835

16. *Two Young Women Playing Music or The Piano Lesson, 1796*

Oil on canvas
33 × 25 cm
Signed lower left: *Auzou*

Pauline Auzou's early manner is marked simultaneously by the art of her master Regnault, whose precise handling, firm and supple draftsmanship and porcelain like shades she adopted, and by that of Marguerite Gérard, with whom she rivalled in talent for rendering costumes. During the 1790s, when she was augmenting her clientele from the bourgeoisie, Auzou produced genre scenes that were often centred on women and children like our painting, which was exhibited at the Salon of 1796. In the comfort of a suitably furnished room, a young woman sitting in front of her pianoforte, which she is touching lightly with her left hand, indicates with her right hand the score being studied by another young woman whose hat shows that she has just come home, or is preparing to go out. The theme of the musician sharing her art with another woman is a common motif for the second half of the 18th century, to illustrate the refinement of a way of living in society where every drawing room had its pianoforte or its harp. The elongated silhouettes of the two young women dressed with refinement in white and blue are highlighted with yellow accessories, like the shawl of one or the wide-brimmed hat of the other, that illuminate the scene. With this attention to detail, the smooth working with careful modelling of the faces and interest in the light, our *Two young Women Playing Music* are typical of the art of Pauline Auzou. But they are also characteristic of an epoch – the Directoire – when, after the troubles of the Revolution, the pleasures of life and the refinement of the manners of the Ancien Régime were rediscovered.



SIMON DENIS
Antwerp, 1755 - Naples, 1813

17. *In the Villa of Maecenas at Tivoli, 1804*

Oil on paper laid down on card
36.5 × 32.5 cm
Signed and annotated on the verso

Although the temples of the Sibyl and of Vesta were the most visited during the excursion to Tivoli that was essential to the many artists and foreigners living in Rome during the 18th century, they also went to the Villa of Maecenas. These ruins, which at the time were thought to be the vestiges of the house of Caius Cilnius Maecenas, an intimate of the Emperor Augustus, are in fact the monumental ruins of a sanctuary dedicated to Hercules Victor, dating to the second century B.C. The place was famous above all for its cryptoporticus where the waters of a tributary of the Aniene flowed, depicted by Piranesi, Ducros and Granet among others. Signed and dated on the verso, our oil study was created in another area of the huge complex: probably placed at the end of the double portico along a hillside, Simon Denis has shown two rows of superimposed arches devoured by vegetation. In the centre, a trickle of water will join the cascades that pour into the valley. The composition, the sharp light illuminating the upper area of the arcades and his way of rendering the abundant vegetation are all typical of Denis's art and that of his contemporaries in Rome and its immediate surroundings: the documentary work of description of the ruins is replaced by a more romantic vision where the evocation of details is subordinated by the light and structure in masses to render the monumentality of the building. The feeling of regret at the state of abandonment of ancient monuments was followed by a picturesque attraction to monumental vestiges invaded by vegetation, nature regaining terrain where it had been chased away, to engulf history.



ALEXANDRE-HYACINTHE DUNOUY
Paris, 1757 - Jouy-sur-Lionne, 1841

18. *The Eruption of Vesuvius in 1813*

Oil on panel
38.5 × 29.5 cm

Dunouy was living in Naples between 1810 and 1815, and so was physically present when Vesuvius erupted in 1813, an event he illustrated with several paintings including the large work showing *The Eruption of Vesuvius* exhibited by Dunouy at the 1817 Salon that caused a sensation (château de Fontainebleau). Our painting is an autograph repetition of the central section of this composition. Vesuvius, where telluric power comes to the surface, marked imaginations and became an obligatory stage for journeys to southern Italy. With gradually more intense activity from 1737, it had also become a subject for study by artists such as Volaire, Desprez and Wright of Derby. But in observing Dunouy's depiction of this eruption, it is possible to note that the feeling of horror that permeated Volaire's compositions has disappeared to leave place for wonder at the force of nature. Emotion is incited by the disproportion between the natural elements – the volcano, the flash of fire invading the sky, the immense sea – and the spectators of the foreground, figures lost in an enormous universe. With Dunouy, no movement of panic: although a carriage can be seen moving away from Naples, on the bridge on the left, two figures are looking at the plumes from the fire without any particular emotion. The eruption is only a beautiful performance of fireworks that arouses admiration. In our panel, Dunouy's talent can be seen: his skill in execution, where smooth and precise handling is combined with soft light. Depth is emphasized by alternating areas of light and shadow and here we find the artist's palette of multiple shades of brown, grey and blue used to represent the poetry of a sublime place.



AUGUSTE COUDER
London, 1789 - Paris, 1873

19. *The Death of Masaccio*, 1817

Oil on canvas
62 × 41 cm
Signed lower left: *Aug. Couder*

At the Salon of 1817, Charles Couder exhibited several paintings that were widely commented upon, including a *Death of Masaccio*, a subject with very novel iconography: the death of an artistic genius. The painting was quickly bought by the Duc d'Orléans, the future king Louis-Philippe (Grenoble, musée de Grenoble), but faced with the success brought by the composition, Couder made two reduced versions, the one presented here, in an intermediate format, and a smaller version, commissioned by Eugène de Beauharnais (St. Petersburg, Hermitage Museum). According to Vasari, Masaccio "died in the prime of life [he was twenty-seven]; his death was so sudden that some people thought he had been poisoned". Couder chose to show the moment when the artist has felt the effects of the poison while working on the frescoes of the Cappella Branda da Castiglione in the church of San Clemente in Rome (now attributed to Masolino). His work remained unfinished, only the plaster has been applied to a part of the wall, the brushes and colours have fallen from his lifeless hands. Succumbing, he is surrounded by two pupils, one lamenting, the other watching his master's breath, and by a monk praying for the artist, but also, nearby, two painted figures who seem to be participating in the scene, a praying woman and an angel point to the artist. The innovation of the subject lies in the representation of the emotion aroused by death in an intimate context. Borrowing the visual codes of a Lamentation over the Dead Christ, Couder has made the painter the object of the affliction of his entourage; the scene is thus one of intimate pain that the observer is invited to feel, as was noted as early as 1817 by the critic François Miel.



FRANCESCO BELLONI
Rome, 1772 - Paris, 1863

20. *Louis XVIII*, 1819

Micromosaic after François Gérard
Dimensions of the mosaic 65 × 54 cm,
total dimensions 72 x 61 cm

The mosaic artist Francesco Belloni who had trained in Rome, settled in Paris in 1797 to establish a mosaic factory. Under the Empire and the Restoration, Belloni was awarded numerous commissions such as the Salle de Melpomène at the Louvre and chimneys for the rooms of the Musée Charles X, also at the Louvre. Among official assignments, his very rare portraits should be given a special place, such as the one of Napoleon in his cabinet, made by Belloni in 1814 from a full length portrait of the Emperor (Rueil-Malmaison, château de Bois-Préau). The difficulty in rendering the expression of a face using little cubes of marble explains this rarity. This emphasizes the entirely exceptional aspect of our portrait of Louis XVIII, unveiled at the Louvre at one of the first exhibitions of industrial products in 1819. For this feat, Belloni had drawn inspiration from a work by François Gérard, one of the most important portraitists of the First Empire and the Restoration. A skilful artist in mosaic, Belloni has translated this image in the dimensions of the original canvas with a skill that has allowed him to combine the different techniques available to him. This is how he has harmoniously arranged the tesserae of marble and stone in the background, while the face and costume are made with tesserae of glass mosaic. This last process has the advantage of allowing the artist to work in many colours and to express perfectly the different shades of Gérard's palette. Belloni has thus succeeded in giving life to this image of the king in a blue uniform, bearing the orders of Saint-Louis, the Saint-Esprit and Saint-Lazare and of Notre-Dame-du-Mont-Carmel. His skill compensated for the thickening of the flesh and the unsightliness of the gouty king's features, he has in addition rendered the sovereign's penetrating gaze.



ÉVARISTE FRAGONARD
Grasse, 1780 - Paris, 1850

21. *Henri IV, Sully and Gabrielle d'Estrées*, 1819

Oil on canvas
78 × 63 cm

At the 1819 Salon, Alexandre-Évariste Fragonard exhibited several paintings that attracted much attention, including a *Henri IV, Sully and Gabrielle d'Estrées*, the theme of which is highly innovative as it shows the loving intimacy of great men. Among the anecdotes about the relationship between Henri IV and his mistress, there are some that illustrate more particularly the dangers of la Belle Gabrielle's seduction of Henri le Grand. Gabrielle d'Estrées, who had supported the appointment in 1598 of the Duc de Sully as finance minister, had asked the minister to pay for the sumptuous baptism of her second son with Henri IV, Alexandre de Vendôme, which he refused. The *favourite* then became angry criticizing the king and Sully, going as far as to treat the minister as a "valet". Henri IV then apparently responded that he could do without his mistress, but not without an attendant such as Sully. This is the moment chosen by Fragonard: on the left, Sully, slightly behind, is quiet; in the centre, Henri IV is looking with severity at his lover; she seems to be about to faint under the inflicted snub. The large format work exhibited at the 1819 Salon is now lost, but was engraved in 1824 by P.-N. Gérault. Given the success of the composition, Fragonard created a second version, which is the one presented here. There are some variations, especially in Gabrielle's wide brimmed hat. Helped by beautiful handling, the three figures of our painting, full of life, form a dynamic triangle where the sovereign and the minister stand over the unhappy Gabrielle, dominating her, and thus express the drama depicted.

We are grateful to Mrs. Rébecca Duffeix for confirming the attribution and for her kind help in writing this note.



GEORGES ROUGET

Paris, 1783 - 1869

22. *Louise Marie Thérèse d'Artois known as Mademoiselle*, c. 1828-1830

Oil on canvas

36 × 27.5 cm

Signed lower left: GR

Louise d'Artois, daughter of Charles-Ferdinand d'Artois, Duc de Berry, a nephew of Louis XVIII and his wife Princess Caroline of the Two Sicilies, was born in Paris in 1819. This was three years after her parents' marriage and she represented at the time the only hope for any descendants within the restored Bourbon dynasty. Three months after Louise's birth, the Duc de Berry was assassinated by Louvel and Louis XVIII considered abolishing the Salic law to allow the young female heir to come to the French throne. However, the announcement by the Duchesse de Berry of a new pregnancy and the birth of the Duc de Bordeaux, "the Miracle Child", rendered the project obsolete. Our portrait shows the young princess at about ten years old, dressed all in white except for a pink belt, her left hand on the arm of a chair. This hieratic pose deliberately recalls the tradition of the full length royal portrait in coronation robes. The form of her hairstyle and the shape of the workbasket subliminally evoke the contour of the royal crown that was for a time destined for Louise. A dreamer, but determined, Louise whose blue eyes inherited from her mother look to the left, seems at ease in this familiar environment from which she would not benefit for long as the 1830 revolution would soon lead to a new turn in her life.

We are grateful to Alain Pougetoux, the expert on the artist, who has kindly confirmed the attribution of this painting and has provided essential information for the preparation of this note.



THÉODULE RIBOT

Saint-Nicolas-d'Attez, 1823 - Colombes, 1891

23. *Still Life with Pears, Plums and Nuts*, c. 1865

Oil on canvas

46.5 × 55 cm

Signed lower right: t. Ribot.

"Any pot painted by him takes on an epic character." This is how Zola wrote about Ribot, and what may only be an expression, reveals the painter's manner well: a taste for the most humble of ordinary things, where, like with Chardin, it is a question of being a virtuoso in the rendering of things (*Still Life with Apples and a Pomegranate* Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art). Here, the simple composition and the subjects as if reduced to the bare essentials – pears, a few plums, some nuts – reveals Ribot's skill: surfaces described with thick abundant paint applied with force; contrasted effects of light and shadow against a dark background that artists such as Manet had taken from Spanish painting, which had been very fashionable in Paris since the 1860s. This still life perfectly illustrates the claims of Ribot's adopted son, the painter Antoine Vollon, recalling that to learn to paint, is to begin by observing at length: "[I] trained by studying for weeks a single apple enveloped by air..." like Cezanne later on.



ACHILLE ZO

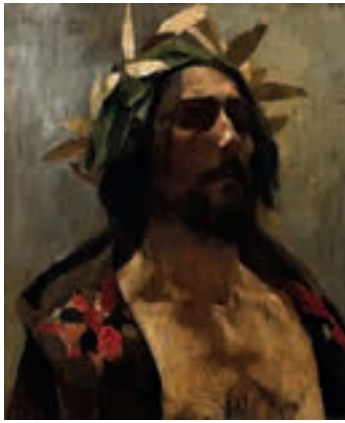
Bayonne, 1826 - Bordeaux, 1901

24. *The Plaza de San Francisco and the Ayuntamiento Palace in Seville*, 1865

Oil on canvas

69 × 191 cm

It was above all in Spain that Achille Zo found inspiration, like many of his contemporaries, both writers and painters: Victor Hugo, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Gustave Doré and Édouard Manet. After the *Bohemian Family Travelling* of the 1861 Salon and the *Blindman at the Doce cantos Gate in Toldeo* at the 1863 Salon, he exhibited a large view of Seville at the Salon of 1865 entitled *La Place San Francisco et le palais de l'Ayuntamiento à Séville*, now at the Marseilles Musée des Beaux-Arts. Our painting is an autograph replica of the same size as the one exhibited. The plaza de San Francisco is one of the busiest places in the capital city of Andalusia: dominated by the city hall, it has been used since the Renaissance as the setting for royal receptions, civil festivities such as bull races and religious ones such as the Corpus Christi procession. Zo's painting is structured by the architecture of the Ayuntamiento palace, built in 1528 on the ruins of the monastery of San Francisco, in the plateresque style that was fashionable at the time. At the end of the 16th century, the city hall was extended on the right with a façade bearing arcades. This is the building that Zo knew and has depicted. Shortly afterwards, a major renovation campaign of the building was begun: the arcaded section was removed and replaced by a plateresque façade copied from the original area, so as to have a uniform façade. In addition, the building was doubled and a new square, La Nueva was laid out behind the city hall. Finally, the fountain, *del Pato*, should be noted. It was replaced during the renovations by another, larger fountain, the *Mercurio*. Zo has thus shown the Plaza de San Francisco and the Ayuntamiento in a state that is now lost.



HENRI MARTIN
Toulouse, 1860 - Labastide-du-Vert, 1943

25. *Self-Portrait as Virgil*, 1884

Oil on canvas
46.5 × 38.5 cm
Signed and dated top right: *Henri Martin / 84*

The years 1883-1885 are a transitional period in the progression of Henri Martin's career. The young artist, who was a pupil of Jean-Paul Laurens at the time was starting attract attention with works inspired by his master's style, while already showing the desire to free himself from this influence. The *Self-portrait as St. John the Baptist (in profile towards the left)*, created in 1883 (Carcassonne, musée des Beaux-Arts, fig. 1), and our *Self-Portrait as Virgil*, unpublished, in the same format and made a year later are examples. Here, Martin has presented himself as a young man of twenty-four with an emaciated face, invaded by a beard, the chest barely covered by an ornate coat, his head crowned with laurel. These accessories are taken from the figure of Virgil in his *Paolo Malatesta and Francesca da Rimini in Hell*, a large painting successfully exhibited at the 1883 Salon (Carcassonne, musée des Beaux-Arts). The handling of our *Self-Portrait* is original in many ways. The model, shown close to the picture plane in bust length is lit strongly from above, emphasizing the laurel crown, the forehead, nose and the torso, while leaving a large part of the face in the shadow: it gives the figure the appearance of an apparition. More than a carnal representation of the self, Henri Martin here offers an intense allegorical vision of his image from which a sentiment of mystery emanates, dear to this lover of Wagner and avid reader of Poe and Verlaine.

We are grateful to Mr. Cyrille Martin and Mrs Marie-Anne Destrebecq-Martin for confirming the attribution and for their kind help in writing this note.

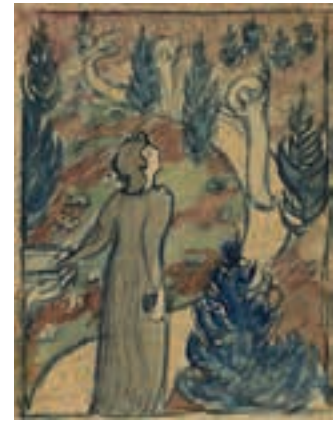


MAURICE LELOIR
Paris, 1853 - 1940

26. *Gaston Tissandier in the Basket of his Balloon*, 1887

Watercolour and gouache
600 × 420 mm
Signed, dated and dedicated lower left

Guided by his brother Louis, Maurice Leloir was, with Meissonier, Lami and Detaille, one of the founders of the Société des Aquarellistes Français, of which he was president between 1910 and 1940. It is this art of lightness that we find in our masterly portrait of Gaston Tissandier in a balloon, shown at the 9th exhibition of the Société des Aquarellistes in 1887. After studying chemistry, Gaston Tissandier became passionate about aeronautics. Firmly convinced of the usefulness of balloons for scientific observations, Gaston first flew in a balloon on 16 August 1868, taking up an ambition that is as old as humanity: flying. With his brother Albert, who was just as enthusiastic, over about thirty years Gaston made nearly 50 flights taking all the risks he felt were necessary for science to progress. For the Tissandier brothers, hot air balloons were not only a technique for scientific observation, but should also become a means of transport. Twenty years after the publication of the novel *Five Weeks in a Balloon* by Jules Verne, they tried to make a dream "dirigible", and therefore concretely useable, and invent an electric balloon with a propeller with which they carried out tests above Paris in 1883 and 1884. However, it was not in this dirigible that Leloir chose to show the balloonist in 1887, but in a simple balloon. Created with a technique and precision that are entirely scientific and does not lessen the poetic and suggestive dimension of the moment, our watercolour shows Tissandier alone in his basket, flying above a sea of clouds. The objective observation of this flight is however tempered by a dreamlike touch: that of the supposed location of the spectator, placed surprisingly at the same level as the sitter!



MAURICE DENIS
Granville, 1870 - Paris, 1943

27. *La Voie étroite*, 1889-1890

Watercolour
230 × 170 mm
Monogrammed on the right: *MAUD*

It was on 1 November 1889, as indicated in his journal, that Maurice Denis discovered *Sagesse*, a collection of poems by Paul Verlaine, which had a strong effect on him. He decided then to create a series of illustrations that he finished a year later, in 1890, with the idea of engraving them on wood. Our drawing seems to have been conceived in relation to this series and probably earlier, or very likely from the time of his first readings of *Sagesse* at the end of 1889 or the beginning of 1890. Compared to the drawings for illustration, our sheet is larger and has been worked with watercolour while the series in the Musée d'Orsay was made in black chalk. Our sheet should be related to the artist's first lithograph, *La Voie étroite*, a rare colour lithograph. The verso of our drawing confirms the close connection between our drawing and the print: with black rubbed on it, some of the lines of the print can be seen, reversed. This verso was probably used to transfer the composition outline to the lithographic stone, before the addition of the colours. These elements suggest that initially, Denis had planned to illustrate *Sagesse* with large format colour lithographs, before deciding on a more modest project: a series of black chalk drawings that would afterwards be engraved in wood. Our version of *La Voie étroite* is therefore probably Denis's initial idea relating to *Sagesse*. Our major drawing, where the sensitivity and modernity of Denis are evident, therefore constitutes a major rediscovery that allows the early beginnings of the "Nabis of the beautiful icons" to be better understood.

We are grateful to Mrs Claire Denis and Fabienne Stahl for confirming the attribution and for their kind help in writing this note.



ROGELIO DE EGUSQUIZA
Santander, 1845 - Madrid, 1915

28. *Alberich*, 1905

Oil on canvas
82 × 117 cm
Signed and dated top right: *Egusquiza / 1905*

Between 1904 and 1911, Egusquiza created a series of seven paintings in a spectacular format – about 2.40 x 1.80m – evoking *Tristan and Iseult*, *Das Rheingold* and *Parsifal*. Although some of these works are now in Spanish museums, the large *Alberich and the Daughters of the Rhine* has been lost. This painting illustrates the first scene of *Das Rheingold*, the prologue to the *Ring*, which explains the origin of the drama: the dwarf, Alberich steals the Gold of the Rhine, guarded at the bottom of the river by the three daughters of the Rhine, to forge a ring that will give unlimited power to whoever possesses it. Our painting is a sketch for the figure of the Nibelung reclining on a rock, his fist clenched; he is looking fiercely ahead, dreaming of ways of taking ownership of the prodigious Gold. The divisionist touch used by Egusquiza – which with its multitude of points of colour emphasizes the sketchy aspect of our work – is typical of the style used by the artist in his studies, the finished works generally being painted in a more pronounced academic manner. In addition, a smaller repetition of the figure of Alberich is visible in the upper right corner, allowing Egusquiza's working method to be understood better. The strong light coming from the left that envelops the figure is evocative of stage lighting, a subject of which Egusquiza was a great specialist: in fact he published an article that attracted attention on this subject in the *Bayreuther Blätter* in 1885. Our *Alberich* therefore constitutes a representative example of the considerable influence of Wagner's music and artistic theory on the European visual landscape, and especially in Spain, at the end of the 19th century.



JOSÉ MARÍA SERT
Barcelona, 1874 - 1945

29. *The Marriage of Camacho*, 1931

Oil on silver background on canvas laid down on panel
62.5 × 93.5 cm

After a long period in New York in 1924, where he exhibited with the Wildenstein Gallery, Sert established his reputation definitively in the USA by receiving in 1929 the commission for a large decoration for the dining room of the luxurious Waldorf Astoria Hotel. In September 1931, a dinner was held for the unveiling of this room, baptised for the occasion the “Salon Sert”. The overall decoration was borrowed from *Don Quixote* by Miguel de Cervantes, an essential monument of Spanish literature, and was centred on the episode of the marriage of Camacho. A peasant who had become rich, Camacho was going to marry the beautiful Quiteria who loved the poor stable boy Basilio, but Don Quixote's intervention would allow love to triumph. Made up of fourteen narrow panels between the windows and a large horizontal panel placed at the end of the room, the décor, which was dismantled in the 1970s, now belongs to the Fundación Banco Santander and our panel is the study for the main panel (4,20 × 6,40 m.). Sert's skill and technique, faithful to baroque set design, are visible in this teeming scene, which is both comical and serious. The red curtain opens onto a décor of staircases; Don Quixote, astride his mare, Rocinante, salutes Camacho and Quiteria while his faithful companion Sancho Panza tries to follow him, on a mule that is restive about scaling stairs. “The newlyweds [...] were approaching with musical instruments and pageantry of all sorts around them, and accompanied by the priest and the relatives of both, and all the most distinguished people of the surrounding villages” (*Don Quixote*, Part II, chapter 21): these multiple figures reference Goya's grotesque vein in his tapestry cartoons. The silver background – gold in the definitive canvas – is characteristic of Sert's art and here corresponds perfectly to the luxury deployed at the Waldorf Astoria.



BERNARD BOUTET DE MONVEL
Paris, 1881 - died in an airplane accident in 1949

30. *View of New York*, c. 1930-1931

Graphite
450 × 265 mm
Signed top left en: *Bernard / B. de Monvel*

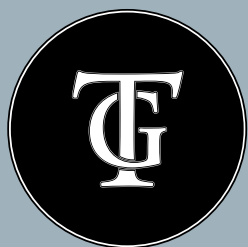
Our drawing shows some of the buildings located on the corner of Broadway and Wall Street, in particular on the right, One Wall Street (or the Irving Trust Company Building, now BNY Mellon Building), finished in 1931 after two years of work from the plans of Ralph T. Walker. It plunges us into a narrow Manhattan street where the tall skyscrapers, the tops of which we hardly see, partition all sides. This feeling of enclosure is reinforced by the darkness of the foreground, the almost uniform anthracite green profile of the building. From its almost abstract effect, our drawing can be compared to the painting *Wall Street, New York*, now at the MUDO-Musée de l'Oise at Beauvais. The strength, the sharpness, and the rigidity of the vertical lines provoke in the viewer an aesthetic shock and mild anxiety, an effect that is completely intentional. In the centre on the left, scaffolding is visible covering a façade: Boutet de Monvel often showed ongoing works as a way of evoking the perpetual metamorphosis of a city that is always in turmoil. But although the composition seems to be realistic, there is some distance between the photographs taken by the artist onsite and the finished drawing: “No detail, no surcharge... a minimum of ornamentation”, he had noted when he discovered the architecture of New York. “The essential is all in the silhouettes, masses, lines.” Boutet de Monvel has thus omitted useless decoration, shop signs, street lamps, so as to emphasize the dizzily soaring lines of the monoliths and to highlight the reality of the city. By its abstraction, our drawing is no longer the description of a specific street corner, but a true portrait of New York.

I N D E X

Als, Peder	11	Laque du Japon	13
Auzou, Pauline	16	Leloir, Maurice	26
Belloni, Francesco	20	Loth, Johann Carl	6
Boutet de Monvel, Bernard	30	Lucas, François	14
Cabrera, Miguel	9	Martin, Henri	25
Compardel, Étienne	4	Mastelletta, G. A. Donducci dit Il	1
Couder, Auguste	19	Mignard, Pierre	7
Denis, Maurice	27	Regnault, Jean-Baptiste	12
Denis, Simon	17	Ribot, Théodule	23
Dunouy, Alexandre-Hyacinthe	18	Ricca, Giovanni	2
Egusquiza, Rogelio de	28	Rouget, Georges	22
Fragonard, Alexandre-Évariste	21	Sert, José María	29
Heintz le Jeune, Joseph	3	Subleyras, Pierre	8
Hutin, Charles-François	10	Thibault, Jean-Thomas	15
Keil, B. dit Monsù Bernardo	5	Zo, Achille	24

Clichés couleurs : Thierry Jacob
Clichés de comparaison : droits réservés

Achévé d'imprimé à Florence
en septembre 2016
par ViolArt info@violart.it



GALERIE TERRADES

TABLEAUX & DESSINS

8, RUE D'ALGER • 75001 PARIS
TÉL. 01 40 20 90 51 • FAX 01 40 20 90 61 • CONTACT@GALERIETERRADES.COM
WWW.GALERIETERRADES.COM