

Drawings
& Paintings

Marty de Cambiaire



J.S.

Drawings
& Paintings

For their help and support, we would like to thank Stanislas d'Albuquerque, Jean-Luc et Cristina Baroni, Oscar Bervillé, Julia Bihel, Dan Brarenberg, Jonathan Bober, Piero Boccardo, Marco Simone Bolzoni, Hugo Chapman, Elie et Solange Chemama, Caroline Corrigan, Matteo Crespi, Jérémie Delecourt, Alice Duncan, Lorenzo Giammattei, Aude Gobet, Catherine Goguel, Frédéric Jandrain, Alice Koenigswarter, Yvonne Koerfer, Sidonie Laude, Elena de Laurentiis, Gérald Lefebvre, Kate McCrickard, Céline Maisonnasse, Elena Marchetti, Caroline Markovic, Anne Mrozielski, Stéphane Paccoud, Francesco Petrucci, Valérie Quélen, Alberto Ricci, Elisabeth Royer, Constantin de Saint-Marcq, Henry de Tilliar, Jérôme Tomaselli, Anne Varick Lauder et Nathalie Volle.

Dimensions are given in millimeters and inches for the drawings, centimeters and inches for the paintings, with height before width.

Front cover illustration:
Bernard Boutet de Monvel, No. 43

Frontispice:
Domenico Maria Canuti, No. 6

Marty de Cambiaire

16 place Vendôme, 75001 Paris
42 E 73rd St, New York, NY 10021
info@martydecambiaire.com
+33 (0)1 49 26 07 03

Drawings & Paintings

Catalogue by
Laurie Marty de Cambiaire



Marty de Cambiaire

Battista Franco

Venice 1510 — 1561

The fall of Phaeton or The Chariot races of the Circus Maximus

Pen and brown ink on laid down paper.
151 x 299 mm (5 ¹⁵/₁₆ x 11 ¹³/₁₆ in.)

Despite his Venetian origins, Battista Franco was educated in Rome. There he entered the circle of Michelangelo's followers and took part in the ephemeral decorations for the triumphal entries of Charles V in Rome and Florence for the wedding of Eleonora of Toledo and Cosimo I de' Medici in 1539 in Florence. In 1545, after a brief return to Rome in the early 1540s, he entered the service of Guidobaldo II della Rovere, the Duke of Urbino and patron of famous Titian's *Venus of Urbino*. These years of service, during which he was the master of the young Federico Barocci, did not prevent him from taking part in various works in Rome in 1548 and 1550, including the decoration of the façade of Cardinal Federico Cesi's palace and the Gabrielli chapel in Santa Maria sopra Minerva. Around 1552, he returned to his native city, where he left a *Baptism of Christ* in San Francesco della Vigna and the ceiling decorations in the summer room at the Fondaco dei Tedeschi and the Biblioteca Marciana. He also worked on the Doge's Palace and the Grimani Chapel in San Francesco della Vigna, which was completed by Federico Zuccaro after his death.

A prolific draughtsman, Franco was much sought-after by collectors over the following centuries. Giorgio Vasari noted his numerous copies from Antiquity, "not only statues but all the antiquities of the city", a number of which he owned, assembled in an album. Franco's interest in ancient remains continued throughout his life, which makes it difficult to date the sheets precisely. The sarcophagus he copied here, a Greek marble that has been restored in several places, is now in the Uffizi Museum in Florence (Fig. 1; Inv. 181). But it was in Rome that Franco saw this sarcophagus, where in the mid-16th century it stood to the right of the main door of Santa Maria in Aracoeli. It belonged to the Colonna family in the second half of the 16th century, as Onofrio Panvinio reported in 1600 that it was in Rome, in the Colonna family garden ("in hortis familiae Columnensium cardinalis Borromei ad SS Apostolos"). Acquired by the Medici

without us knowing when or how, it is mentioned by Anton Francesco Gori and located in the gardens of the Villa Pratolino, from where it was later transported to the Uffizi Gallery, first in the entrance to the gallery (Lanzi) and then in the second corridor, where it remains to this day.

The rest of the composition sculpted on the sarcophagus, from the left-hand edge to the scene of Phaeton falling, is represented on a drawing kept at the Fondation Custodia that was once given to Franco, but also to Giulio Romano, and is now catalogued as Girolamo da Carpi. Despite the prestigious provenance of this sheet (Nicholas Lanier, Jonathan Richardson senior, Horace Walpole, Henri Fuseli), the draughtsmanship is much weaker than Franco's, which is highly recognisable for its "sharp, effective line and its combination of Michelangelesque and Raphaellesque forms", as A. E. Popham writes. Carpi and Franco shared the same interest in Antiquity, and their graphic style is quite similar, as Mariette points out, especially when they copy reliefs, the contours marked with a pen stroke and the backgrounds filled with hatching. Here, the style is particularly comparable to that of two sheets by Franco, among others, preserved in the Louvre: *Copy of an antique sarcophagus relief with Marsyas defying Apollo* (Inv. 4938) and *A Roman soldier showing mercy to a barbarian family* (Inv. 5010), both dated by Ann Varick Lauder to the years 1550-52. We are grateful to Anne Varick Lauder who kindly confirmed the attribution and datation of our drawing on the basis of a photograph and will include it in her forthcoming catalogue raisonné.



Fig. 1
The fall of Phaeton or The Chariot Races of the Circus Maximus, Greek sarcophagus, 2nd century, Uffizi Galleries, Florence.



Cherubino Alberti

Borgo San Sepolcro 1533 — Rome 1615

Study of a Seated Male Figure with a Subsidiary Study of a Male Torso

Red chalk, red wash.
200 x 135 mm (7 7/8 x 5 1/16 in.)

Provenance

Sotheby's London, 7 December 1976, lot 31: a sketchbook of 26 pages, with preparatory drawings for the decoration of the Sala Clementina ; private collection.

The sons of the sculptor and carver Alberto di Giovanni, Cherubino Alberti and his brother Giovanni were first trained by their father who worked for the Medici in Florence. Alberto di Giovanni's good relations with such important artists as Giorgio Vasari were probably crucial to the career of his sons, who accompanied him when he moved to Rome in 1564 to work for cardinale Ugo Boncompagni (the future Pope Gregory XIII) ; his diary¹ gives a detailed description of his artistic activities in Rome between 1572 and 1576. There, his sons discovered ancient remains, which they copied extensively. It was also there that Cherubino learnt engraving, from Cornelis Cort according to some sources. He developed an intense activity as an engraver until the end of the 1580s, working after the brothers Taddeo and Federico Zuccaro, as well as Andrea del Sarto, Polidoro da Caravaggio, Rosso Fiorentino, Marci Pino, Pellegrino Tibaldi and others. The corpus of his engraved works contains 189 plates.

From the 1580s onwards, Cherubino devoted himself more to painting, and one of his first documented works is the painted decoration of the rear façade of the Vatican Library in 1587 (no longer preserved). He worked mainly in Rome, where he became one of Clement VIII's official painters. He received commissions for painted decorations, the best known being those for the Sala Clementina in the Vatican Palace, painted between 1596 and 1598 in collaboration with his brother Giovanni and, according to some sources, Baldassare Croce: in the centre, in the fake opening of the illusionist ceiling, Saint Clement is depicted in glory, surrounded by numerous virtues

and large cartouches containing the papal coat of arms. In Rome, Cherubino also painted decorations such as those for the vault of the Aldobrandini chapel in Santa Maria sopra Minerva in 1606, the sacristy of San Giovanni in Laterano, the main chapel of San Silvestro in the Quirinale and the churches of Santa Maria del Portico and Santa Maria in Via Lata, all works that bear witness to his attachment to the aesthetic principles of late Mannerism. In 1611, he was made a *principe* of the Academy of Saint Luke.

In addition to his Roman career, he worked in Perugia (1587), Florence (1589) and Naples (1593). In his home town of Borgo Sansepolcro, he painted facades that have now disappeared, as well as frescoes such as those on the life of Christ for the oratory of the Crocifisso company. He died on 28 October 1615 in Rome, where he was buried in Santa Maria del Popolo.

A prolific draughtsman, Cherubino left numerous sheets, copies of studies after the masters or preparatory studies for his reproduction prints, as well as drawings of his own invention. Imbued with the graphic art of the Zuccari and the great masters of the early 16th century, Alberti's sheets are distinguished by their ease of line, fluidity of pen and wash, and graceful, virtuoso use of red chalk. The Istituto Nazionale per la Grafica in Rome holds an album containing numerous drawings by Cherubino and Giovanni, whose hands are not always easy to distinguish. In our sheet, the Michelangesque anatomy seems fairly characteristic of Cherubino. The sheet comes from an album sold at public auction in 1976, which contained numerous studies related to the Sala Clementina. These studies may therefore have been early thoughts and tests for the *ignudi* of the decor.

1. Dijon, musée des Beaux-arts, Inv. 1994.4.1. See Marguerite Guillaume, « Un « journal » retrouvé : Alberto Alberti », *Bulletin des musées de Dijon*, n° 1, 1995, p. 17-32.



Actual size

Giovanni Battista Castello, il Genovese

Genoa 1549 — 1639

The Birth of the Virgin

Black chalk, pen and brown ink, brown wash.

Dated 1586 in pen and ink on the right-hand side, on the rim of the step by the artist. Subsequently inscribed *de Bernard Castelli* in pen on the base of the right-hand column. Laid down on paper. 228 x 172 mm (9 x 7 in.)

Bibliography

Agnese Marengo et Maurizio Romanengo, *Straordinario e quotidiano da Strozzi a Magnasco. Umane contraddizioni negli occhi dei pittori*, SAGEP, 2023, p. 42-43, n°I.4, illustrated, entry by Valentina Frascarolo.

Son of a tailor, Giovanni Battista Castello set up as a goldsmith in 1570 and worked in this field for at least five years, trading successfully with Spain before turning to miniature painting of religious scenes, refined works intended for private devotion. A close friend of Luca Cambiaso, he benefited from his advice, which is evident in his graphic style. Celebrated during his lifetime and throughout the 17th century by important poets and men of letters as the finest miniaturist of his time, the "diligentissimo" Castello's fame spread as far as Spain: Philip II invited him, like Luca Cambiaso, to work at El Escorial, where he probably stayed between 1583 and 1585.

Although Castello's miniatures are numerous, his drawings are rarer. Despite the inscription referring to the artist's brother, Bernardo Castello, this drawing is typical of the miniaturist's graphic style. The sheet belongs to a series devoted to the life of the Virgin and produced in 1586. At least four other drawings of this series are known, all of similar size and dated to the same year. Three of them were at auction: *The Marriage of the Virgin*¹ and, together in the same lot, *The Annunciation* and *The Dormition* (not illustrated).² A *Visitation* was published by Mary Newcome³ and Elena de Laurentiis⁴. According to the latter, they are highly finished drawings that served as prototypes for miniatures on parchment, the compositions of which Castello replicated throughout his career. The composition of *The Marriage of the Virgin* appears for example in at least two

miniatures, one in 1589⁵ and in another, executed much later for his eldest son Giovanni Gregorio.⁶ It was by another of the artist's sons, Geronimo Castello that our composition was translated into miniature, as Elena de Laurentiis kindly informed us.

Created in the year of the birth of Giovanni Gregorio,⁷ the artist's first son, this drawing illustrates the Birth of the Virgin with a certain realism. Omitting all divine elements, the artist depicts Saint Anne in a touching way: lying in bed, she is more reminiscent of an exhausted woman after childbirth than of a saint. Little Mary is entrusted to the nurses, while behind her, two other newborns are being suckled - a rare detail in a Birth of the Virgin. The group motif of the nurse seen from the front, a newborn in her arms and a child leaning to her right, is a direct quotation from a drawing by his master and friend Luca Cambiaso, as Piero Boccardo kindly pointed out. Nevertheless, Castello's style is personal and recognizable: interlocking spaces, a demonstrative perspective drawn with a profusion of straight lines, a love of prosaic and picturesque details (stool, sewing basket, brazier, window well with bars, paving, etc).

1. Wannenes, 29 May 2019, lot 499, pen and brown ink, brown wash, 230 x 170 mm, 1586.
2. Christie's, Rome, 24 May 1988, Lot 360 (a pair) and 9 December 2010, Lot 1008 (a pair), 1586, sold under a wrong attribution to Giovanni Battista Castello the Bergamasque (1500/09 - 1569/79), namesake and contemporary of our artist, with whom he is often mistaken.
3. M. Newcome, « Giovanni Battista Castello », *Arte Cristiana*, 1995, n° 768, illustrated p. 202, Fig. 8.
4. E. de Laurentiis, « Giovanni Battista Castello "il Genovese" », *I fiori del Barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, exh. cat., Genova, Cinisello Balsamo 2006, p. 74-75, n° 19.
5. Christie's London, 7 July 1981, lot 32 then as Castello (Niccolo) Granello at Koller, Zurich, on 22 March 2016 (tempera on paper laid down on wood, 242 x 183 mm, dated 1589 lower left).
6. Wannenes, 5 March, 2020, lot 952 (tempera on parchment, 230 x 180 mm) in a lot of 5 miniatures (lot 951-955): Elena de Laurentiis identified them as the series bequeathed by the artist to his eldest son Giovanni Gregorio: « una vita di Nostra Signora dipinta in 20 quadretti di miniature destinate al figlio Gregorio » (his will, 24 February 1638).
7. E. de Laurentiis, « Il pio Genoveses Giovanni Battista Castello », *Alumina. Pagine miniate*, 37, April-June 2012, p. 27 et 29: Giovanni Gregorio Castello was baptized on 16 March 1586, his godmother was Sophonisba Anguissola, a painter very close to the Spanish court. Giovanni Gregorio made his fortune in Sicily and became a count.



de Bernard
Castelli

1656

Florentine School

Early 17th century

Sheet of studies with the head of a man, a man in half-length, a drapery study and a hat

Red and black chalk, watermark M and star in a shield.
240 x 317 mm (9 $\frac{3}{8}$ x 12 $\frac{3}{8}$ in)

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

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

The three red chalk studies – the young man, the hat and the drapery – have no equivalents in the graphic production of Zuccaro. These sketches are closer to the exercises in observation drawings developed in Florence workshops, in particular that of Santi di Tito. They are reminiscent of Matteo Rosselli or Cosimo Gamberucci. At the Louvre, a *Head of an Old Man* by Matteo Rosselli, preparatory for a figure in the Last Supper painted in 1634 in the refectory of the Abbey of Montesenario, is closer to our drawing. But the most comparable studies to ours, given the current state of knowledge, are those of Teofilo Torri¹, contained in an album located at Arezzo.² It contains sheets comprising various studies of figures sitting or standing, of faces and portraits with direct, animated expressions. Although the style of this painter from Arezzo, who was a pupil of Giorgio Vasari, is more laborious than that in our sheet, his drawings share with ours a real common sensitivity and an atmosphere that is both slightly rustic and profoundly sensitive.

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



Study for the Figure of the Madonna

Black chalk with white chalk highlights.
301 x 144 mm (11 13/16 x 5 11/16 in.)

Provenance

Eric Schleier, Berlin.

Painter, art historian and the first biographer of his famous rival Caravaggio¹, Giovanni Baglione trained and worked in Rome in late Mannerist circles until the innovative realism of Caravaggio, present in Rome in the last decade of the 16th century, had a radical influence on him. In a few years he elaborated a heterogeneous style described as "maniera propria",² constructed from Mannerist reminiscences, realist explorations, classical references and lively Baroque effects. He won favour with the clergy and became one of the most effective and productive painters of the Counter-Reformation. Among Baglione's most famous works, *The Resurrection of Tabitha*, painted for St Peter's Basilica in 1607 and now lost, earned him the honour of Knight of the Order of Christ from Paul V.

This study of a woman, executed fairly swiftly, with her head bowed and her hands crossed over her chest, is absolutely characteristic of studies drawn by the artist in preparation for painted figures. In terms of graphic style, it can easily be compared to the many black or red chalk sheets in existence, some of which use the squaring-off technique: for example, the *Study of an Assumption of the Virgin*³ belonging to the Pierpont Morgan Library, in which the Virgin crosses her hands in the same manner as in our drawing, and also the *Study of an Acolyte*⁴ in the Cooper-Hewitt National Design Museum collection. Both, although drawn in red chalk, show a similar conception of volume and light.

Our drawing prepares the figure of the Virgin found in a devotional altarpiece depicting *The Holy Family with God the Father* in the chapel of Saint Joseph at the church of San Vincenzo in Gravedona (Fig. 1), Lombardy. Mina Gregori⁵ has linked this painting to a group of three drawings depicting the

Holy Family walking together: the Metropolitan and Teylers sheets⁶ show them leaving the temple while the Bergamo sheet shows them in a natural setting. However, the latter may be related to another painting by Baglione on a similar theme, *The Holy Family's Return from Egypt*, in SS Apostoli. The Gravedona painting may depict either of these subjects, but more probably the *Return from the Temple*: Jesus' age seems right, approximatively twelve, and he appears to be justifying himself - he had disappeared and was busy talking with the temple doctors, causing his parents to worry (Luke 48-52). The painting is mentioned in Gravedona as early as 1627⁷, but Gregori dates it earlier through comparison with three works painted for Santa Maria di Loreto in Spoleto in 1609. The figure of God the Father in the upper section is very similar to the example in the altarpiece at San Bernardino ai Monti, together with Saints Anthony, Clare and Agatha, probably from the same period. As a painter favoured by the Church and a prolific creator of devotional imagery complying with the demands of the clergy, Baglione sometimes developed variants of his own compositions or reused certain motifs. His religious altarpieces can occasionally be a little conventional, as is the case with this one, where the psychological and narrative dimensions are less developed than in the preparatory drawings. Baglione's patron was probably Giovanni Antonio Curti, whose family, although very present in Rome, seems to have been attached to this chapel throughout the 17th and 18th centuries.



Fig. 1

G. Baglione, *The Holy Family with God the Father*, Chiesa di San Vincenzo (St Joseph chapel), Gravedona, Lombardy.

1. In his work, *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti, ed Intagliatori dal Pontificato di Gregorio XII del 1572. Fino a' tempi de Papa Urbano VIII. Nel 1642.* (*The Lives of Painters, Sculptors, and Architects from the papacies of Gregory XII in 1572 to Urban VIII in 1642*).
2. G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, 1617-1621, ed. A. Marucchi and E. Salerno, Rome, 1956, I, p. 246.
3. Inv. 1965.2; sanguine, 324 x 232 mm.
4. Inv. n° 1938.88.7054; sanguine, squared-off paper, 277 x 171 mm.
5. Mina Gregori, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milan, 1995, p. 269-270, reproduced p. 164, n° 100.
6. Metropolitan Museum, Inv. 62.237 Rogers Funds 962; Teylers Museum Inv. C O37.
7. Côme, Diocesan archives, *Visite pastorali, Lazzaro Carafino*, cart. XLn fasc. 4, cited by Mina Gregori, p. 269.



Domenico Maria Canuti

Bologna 1625 — 1684

Head of a Boy Leaning on his Hand (recto); A Study of a Man Seen from Behind (verso)

Red chalk and stumping.

Inscribed *Gio. Francesci Barbieri detto Il Guercino da Cento* on the verso.

293 x 217 mm (11 ½ x 8 ⅝ in.)

Provenance

J. Skippe (1742 – 1811; Lugt 1529a); by descent to Mrs A. C. Rayner-Wood; E. Holland Martin; Christie's London 20 November 1958, lot 95, plate 15 (as Domenico Fetti); private collection.

Exhibition

Exhibition of Seventeenth Century Art in Europe, London, Royal Academy, 3 January 1938 - 12 March 1938, p. 157, n° 439, as Domenico Fetti, lent by Mrs Rayner-Wood.

This brilliant study of a young man with his head resting on his hand, as if asleep, reading, or just daydreaming, belongs to the Bolognese tradition of drawing the everyday life, a new approach introduced by the Carracci at the end of the 16th century. Founding a naturalist revolution in Bologna, this new relationship to drawing and nature was adopted by the Carracci's pupils and followers, including Guido Reni, one of Domenico Maria Canuti's masters. From the very start of his training, Canuti became familiar with this way of drawing the world and its everyday details, in order to produce a more credible art, closer to people and reality.

After a brief training with Giovanni Andrea Sirani, Canuti moved to Rome, where he met Francesco Albani and Giovanni Lanfranco, and where he remained until at least the end of 1651. After returning to Bologna, he spent some time in Mantua, where he painted a series of six canvases on the life of Saint Bernardo Tolomeo in the church of San Benedetto Novello. He quickly became a brilliant painter of decorative frescoes and his mastery of anatomical drawing enabled him to execute with ease the bold foreshortenings and figures seen da sotto in su that populate

his ceilings, such as the frescoes in the *sala* of Palazzo Pepoli, in Palazzo Calzolari with the *Triumph of Bacchus and Ariadne*, or in the library of San Michele in Bosco, among others.

The former attribution of this sheet to Domenico Fetti is not incomprehensible. On the one hand, many of the drawings in the Skippe collection were reputed to have been bought in Venice, and were therefore attributed to Venetian artists, sometimes erroneously. On the other, the motif of a face leaning on a hand appears several times and in several forms in Fetti's paintings. But his drawings are rare, and there is nothing in the group of those firmly attributed to him to allow a conclusive comparison with this sheet.

It was Nicholas Turner who first attributed this sheet to its author, Canuti, by discovering its verso and comparing it to Canuti's male anatomies, such as that of the *Study of a Seated Nude Man* in the Gere collection¹. The male anatomy quickly studied is indeed characteristic of Canuti, with its swollen forms and outré posture that also show the influence of Rubens. It could be preparatory to one of the *ignudi* painted around *The Apotheosis of Hercules* on the ceiling of the salon in Palazzo Pepoli in Bologna in 1669-1670. Canuti studied two possible positions for the head, one bent forward, the other turned to the right.

As for the recto, there are few truly comparable sheets in terms of subject matter, but the graphic style is clearly recognizable: soft red chalk, a fine mastery of stumping, the contours strengthened and doubled with stumping in some places. The young man's physiognomy can be found in certain figures in Canuti's paintings, such as the young boy in the foreground of the *Martyrdom of Santa Cristina* in Bologna, Chiesa di Santa Cristina. A study of a man wearing a turban preserved at Schloss Fachsenfeld can be compared to ours, and is linked to a *Portrait of a Man in a Turban* (private collection) dated around 1672 by Simonetta Stagni in her monograph on the artist. However, our sheet has more charm and its poetry is timeless.



—
Verso

1. *Italian drawings of the 17th century in English private collections*, Edinburgh, 1972, n° 17, pl. 57.



Antonio Busca

Milan 1625 — 1686

Studies of Women and Children (recto); Selene Appearing to Two Kneeling Draped Figures (verso)

Black and white chalk on grey paper.

On the verso, inscribed *Diana.....* lower centre and numbered
766 lower right.

268 x 198 mm (10 ⁹/₁₆ x 7 ¹³/₁₆ in.)

Though he was respected as an artist and professor during his lifetime, Busca was quickly forgotten, not least because many of his works, mostly religious, were destroyed. His bibliography is fairly slim. The usual art historical sources for the art of Lombardy including Carlo Torre, Francesco Bartoli, Servilio Latuada¹ and Luigi Malvezzi², mention him regularly, but it was not until Giacinta Rossi published an article in 1959 that Busca's most important works were finally studied³. A pupil of Carlo Francesco Nuovolone, Busca appears to have worked on several decorative projects in Milan and Turin under the direction of Ercole Procaccini. The most notable work from this period is *The Erection of the Cross*, painted for the Chapel of the Crucifixion in the church of San Marco, Milan, where Busca worked alongside Johan Christoph Storer, Guglielmo Caccia known as 'Il Moncalvo' and Luigi Pellegrino Scaramuccia.

In 1664, Busca was commissioned to execute the fresco schemes for the San Siro chapel in the Certosa di Pavia Carthusian monastery; in 1669, he decorated the Arese chapel in San Vittore, Milan. That same year, he was chosen together with other artists, to organise the reopening of the Ambrosiana Academy of Painting (closed following the death of Federico Borromeo in 1631), where he was elected 'master of painting', in other words, director. He was also commissioned to paint the decor for the entrance doors to the Academy. This institutional role shows that the reputation enjoyed by Busca at the time was at least equal to that of better-known artists such as Stefano Maria Legnani, Andrea Lanzani and Filippo Abbiati.

Busca's drawings show the ease and style inherited from the Procaccinis and belong to a firm Lombard graphic tradition, particularly in their use of coloured paper. This sheet is not linked to any known painted work, but its proximity with other drawings by this artist leaves its authorship in little doubt. Worth mentioning are two sheets made in a very similar style belonging to the Academia Galleries in Venice: *The Virgin and Child with Saint Dominic and Saint Peter Martyr* (Inv. 737) and a scene with an unidentified subject depicting women and children that is very close to ours (Inv. 684). Both are executed on coloured paper and have an identical graphic style seen notably in the rounded physical types and slightly heavy drapery. Among the many sheets by Busca in the Ambrosiana, few of which are related to painted works, two deserve mention for comparison: *Virgin and Child on Clouds* (Inv. 6783) and *Figures in a Wood* (Fig. 1), both works where the mark-making is even more schematic than on ours. The physical type of the children - stocky with large heads - is quite characteristic. It should also be noted that most of Busca's surviving sheets are figure studies showing fragments of compositions where the subject is difficult to identify.



Fig. 1

A. Busca, *Figures in a Wood*, Milan, Biblioteca Ambrosiana (Inv. F 254 inf. n. 1538).

1. Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, Milan, 1714 (first edition 1674), p. 51, 130, 145, 160, 197, 204, 239, 255, 286, 365.; Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture (...) d'Italia*, Venice, 1777, p. 137, 178, 184, 211, 215, 223, 227, 238; Servilio Latuada, *Descrizione di Milano*, Milan 1737, I, p. 91.
2. Luigi Malvezzi, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milan, 1882, p. 219, 221, 226, 238, 268, 277, 280.
3. Giacinta Rossi, "Notizie su Antonio Busca", *Arte lombarda*, 4.1959, 2, 314-322.



Giovanni Battista Gaulli, called Baciccio

Genoa 1639 — Rome 1709

Portrait of Pope Innocent XII in profile to the Right

Black, red, and white chalk on buff paper, circular.
208 mm (8 3/16 in.) diameter.

Provenance

Christie's London, 2nd July, 2019, lot 56, as attributed to Carlo Maratta; Mark Brady, New York, as Giovanni Battista Gaulli; private collection.

Born in Genoa, Gaulli probably trained in local workshops and practiced portraiture by studying the works of Titian, Velasquez and Piero di Cortona, but above all those of Anton van Dyck, whose portraits were numerous in the collections of the city's patrician families. In Rome in 1657, he met Gian Lorenzo Bernini: they developed a fruitful relationship that would make Gaulli one of Rome's most important and prolific painters of religious decors such as those for the Gesù (finished in 1684). Combining the Flemish influence absorbed in Genoa with the psychological acuity of Bernini, he perfected his own formula that would also make him one of the most sought-after portraitists by the Eternal City's most influential figures. Gaulli executed numerous portraits and was a favorite of popes from Alexander VII to Clement XI.

His drawn portraits are rare to survive.¹ Those of popes form a small group of spectacular effigies in coloured chalk: the Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, holds a portrait of Clement IX² while the Royal Collection, Windsor Castle, keeps likenesses of Innocent XI and Clement X³. Gaulli portrayed Alexander VIII Ottoboni several times, full-face in a portrait preserved at the Morgan Library, New York,⁴ and preparatory to a painting in a private collection in Venice,⁵ and in profile in two drawings: one at the Museum Kunst Palast in Düsseldorf,⁶ the other at the Nathalie Motte Masselink gallery in 2010. Our sheet, whose distinguished profile can be identified as that of Innocent XII Pignatelli (1615-1700), has recently been recognized by the artist's specialist Francesco Petrucci as a

work by Giovanni Battista Gaulli, and is therefore a valuable addition to this corpus. At least five portraits of Innocent XII painted by Gaulli are mentioned in archival documents; they are unfortunately lost.⁷

Its round format and pronounced profile suggest that it was a preparatory project for a medallion portrait. In this, Gaulli follows the example set by Gian Lorenzo Bernini with his profile drawings of Alexander VII, produced in the early 1660s.⁸ One of them in Leipzig (Museum der Bildenden Kunst) certainly served as a model for the plaster medallion once kept in Ariccia at the Palazzo Chigi.⁹ Bernini drew his inspiration from Renaissance models and Baciccio followed Bernini's example in developing a profile representation that may also have been used, after the design had been reduced, for the Vatican's annual gold or bronze medals¹⁰, or a larger sculpted portrait such as that of Innocent XI by Paolo Morelli (1657 - 1719) in the David collection in Copenhagen.

In this portrait, flesh is treated with a veracity reminiscent of Flemish influence and Gaulli is able to render the model's psychology with great finesse. The slight smile and the strength of the gaze express his benevolence and intelligence, two qualities that forged the pope's reputation of honesty. Throughout his reign, Innocent XII, famous for declaring "my nephews are the poor", refused all offices and privileges to members of his family, and fought against simony.

1. F. Petrucci, *Baciccio Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, Rome, 2009, pp. 138-40.
2. *Ibid.*, p. 140, fig. 168; M. Trudzinski, *Die italienischen und französischen Handzeichnungen im Kupferstichkabinett in der Landesgalerie*, Hannover, 1987, cat. N° 33 (as Alexander VII).
3. Royal Collection Trust: Inv. 905531, red chalk, black chalk, red wash, white heightening, 373 x 246 mm and Inv. 905533, red and black chalks, 198 x 146 mm.
4. Inv. IV, 175, red and black chalk on brown paper, 371 x 244 mm.
5. H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, 1931, p. 157.
6. F. Petrucci, *op.cit.*, p. 138-140, fig. 170, illustrated.
7. *Idem*, p.171 et p. 638-639, n°E13-E17.
8. F. Petrucci, "Considerazioni sui ritratti berniniani di Alessandro VII", in *A Tale for two Cities Rome and Siena in the Early Modern Period (1550-1750)*, Rome, 2017, p. 209, n°8.
9. *Idem*, p. 211, n°10 et 11.
10. See, for example, the one in the Metropolitan Museum by Martino Hamerani from 1691 with an allegory of charity on the reverse: Inv. 2023.569.49, gift of the Mark and Lottie Salton Trust, 2021, and also the one from 1696 with the customs of Saint Peter on the reverse (art market).



Jean-Baptiste de La Rose

Marseille circa 1612 — Toulon 1687

Study for the Decor of a Council Chamber on a Royal Ship

Pen, grey and brown ink, grey wash. Framing line in pen and brown ink. Inscribed *pour la chambre du conseil du côté de basbord* lower centre. Inscribed *veu dufresnoy/ veu le bailli de bellefontaine Lasions (?) / a monsieur le con[seiller ?] pour Recevoir les offres / an illegible signature / delarose* lower left on the verso.

225 x 409 mm (8 7/8 x 16 1/8 in.)

One of the earliest French naval painters, Jean-Baptiste de La Rose is also the one whose work is least known, although his early biographers¹ describe the admiration of Mazarin when he visited La Rose's studio in Marseille in 1660, and then later that of the Marquis de Marigny, who is said to have advised Vernet to study "the exactness of the proportions of the vessels and the establishment of their agrés" on the paintings of the Toulon master.² His career as a ship decorator began to flourish in the 1660s, with the resumption of shipbuilding when Louis XIV reached the age of majority. In 1663, La Rose collaborated with the sculptor Nicolas Levray on several ship decorations, including those for the *Thérèse* and the *Saint-Philippe*.³ In 1667, he submitted a number of projects to the competition organised to decorate the *Royal-Louis*,⁴ but the commission was eventually awarded to Charles Le Brun. He was nevertheless appointed "master painter in the care of the King", like Pierre Puget, with whom he sometimes collaborated. Jean-Baptiste de La Rose was a drawing professor at the Toulon art school and painted numerous seascapes for local amateurs, of which almost nothing remains.

As with his paintings, not many of his drawings have survived: the Musée du Louvre has the *Projet de décoration d'un salon* (*Project for the decoration of a Salon*; RF 2379), very similar to ours, and the *Projet de frise décorative sculptée* (*Project for a sculpted decorative frieze*; RF 2378) for the *Royal-Louis* - both from the Chennevières collection. A large project for the exterior decoration of a royal galley is in the Orléans Musée des Beaux-Arts while the Marseille Musée des Beaux-Arts keeps a study of a vessel. Studies of wood panelling are held in private collections.⁵

Our drawing is very similar to RF 2379 in the Louvre, in terms of format, technique and decoration. Both provide rare evidence of the luxurious interior decoration of a ship of the royal fleet: large paintings, wood panelling, painted ornaments on the ceiling. However, the drawing in the Louvre shows a homogenous, symmetrical decoration, whereas ours contains different proposals on either side of the two central motifs on the main wall and the ceiling. It is therefore a project designed to offer several options and help the patron to choose. In both drawings, the ornamental vocabulary is similar: landscape paintings, bouquets, a garland and mascarons in the upper part, interlaces used on the mantelpiece in the Louvre drawing, on the interior shutter of the window in ours. These two drawings may be designs for two different rooms of the same ship. The inscriptions on the verso of ours seem to suggest the visa of Jacques Auguste Maynard, known as the Bailli de Bellefontaine (1646-1720), who joined the Royal Navy in 1673 and, during Jean-Baptiste de La Rose's lifetime, commissioned *Le Trident*, *L'Invincible* and *L'Aquilon*. It may therefore be necessary to look in this direction to find out which ship these decorations were intended for.

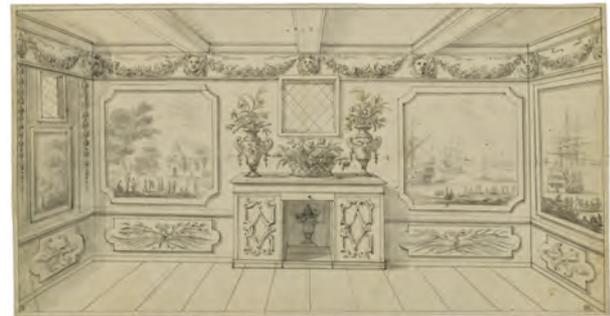
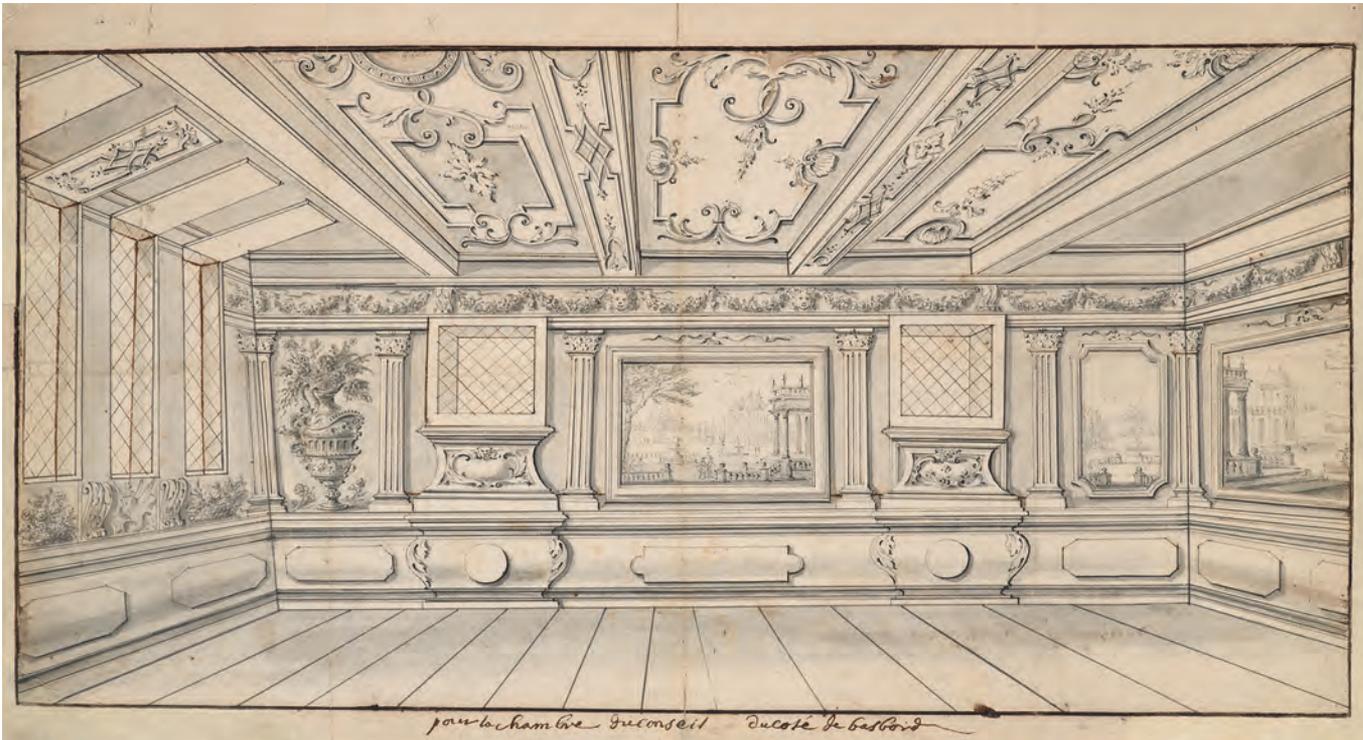


Fig. 1

J.B. de La Rose, *Project for the decoration of a Salon*, Paris, Louvre museum (Inv. RF 2379).

1. The writings of Father Bougerel (1680-1753), summarised by M. Porte and reported by Dr. Pons in *Archives de l'art français* (January 1858, volume VI), are a first study, enriched by that of C. Ginoux in 1887 in *Les écoles d'art à Toulon 1640-1887. Jean-Baptiste de la Rose peintre to the king. La Bastide de Pierre Puget*, Paris, E. Plon, 1887.
2. Ginoux, *op.cit.*, p. 22.
3. V. Brun, "Notice sur la sculpture navale et chronologique des maîtres sculpteurs du port de Toulon", *Bulletin de l'Académie du Var*, Toulon, 1861, volumes 28 and 29, pp. 69-155, see p. 146.
4. M. Margry, *Archives de l'art français*, IV, 1855-1856, p. 225-310.
5. P. Rosenberg, entry in *La peinture en Provence au XVII^e siècle*, Marseille, musée des Beaux-arts, 1978, n° 116-119, four red chalk ornamental drawings.



pour la chambre du conseil Ducote de Badard

Antoine Dieu

Paris 1662 — 1727

Neptune on his Chariot (recto); A Study for the Figure of Neptune (verso)

Pen and brown ink on red chalk tracing, grey wash.
Framing lines with pen and brown ink, pricked for transfer (recto); red chalk, numbered 624, N3271 and 5484 in a circle on pencil (verso).
204 x 302 mm (8 x 11 15/16 in.)

Provenance

Kurt Klemperer (1908 – 1980; Lugt 5268, on the verso).

In his *Abecedario*, Pierre-Jean Mariette passed a harsh judgement on Antoine Dieu: with his "drawings thrown into the same mould", he would have been no more than a "practitioner", who "used to give his figures very elongated proportions" and "who ran a picture shop on the Petit-Pont". With Pierre Rosenberg's pioneering article,¹ progress has been made in the study of the work of this artist who was more of a draughtsman than a painter, "above all a designer of images" as Marianne Paunet defines him in a more recent study of his drawings,² highlighting the rich links he forged with the world of printmaking. Indeed, through his many collaborations with engravers, the artist made a major contribution to enriching the imagery of this period, which was so prone to the use of allegory. Through the vivacity and inventiveness of his compositions, he also contributed to the evolution of style towards a new freedom and expressiveness at the beginning of the 18th century.

Although few of his paintings have survived, Dieu won the Grand Prix of the Royal Academy of Painting and Sculpture in 1686 with *Noah, his family and the animals enter the ark*, a work now disappeared. Between 1700 and 1708, he was present at Versailles and took part in a number of projects, including the stained-glass windows in the Royal Chapel with Nicolas Bertin and Joseph Christophe. In 1710, he was commissioned to produce two cartoons for the set of tapestries on the History of the King: *The Birth of the Duke of Burgundy on 6 August 1682* and *The Marriage of Louis of France, Duke of Burgundy, and*

Marie-Adélaïde of Savoy on 7 December 1697, both of which are now in Versailles. A picture dealer as pointed out by Mariette, Dieu owned a shop called "Au grand monarque" located on the Petit-Pont. In 1718, to devote himself to his artistic production, he sold it to Edmé-François Gersaint, who kept the name and commissioned Watteau to make the famous shop sign.

Dieu worked on the sets for the Elements ballet performed at the Tuileries Palace on 22 and 31 December 1721. He was "reçu" (admitted) to the Royal Academy in 1722 with *The Battle of Hannibal at Lake Trasimeno* (Paris, Musée du Louvre). Appointed assistant professor at the Academy in 1724, he took part in the historical painting competition organised in 1727 by the Duke of Antin, with *Horatius Cocles defending the Milvian Bridge*, for which at least two composition studies exist, but he died before the results were known.

Neptune's chariot is a subject often treated in engraving, as by Jean Lepautre for example, a contemporary engraver and frequent collaborator of Antoine Dieu. However, the pricking here suggests that it may have been conceived as a tapestry or embroidery project, which was probably not executed as the pouncing pattern has not been reddened on the reverse. We know that Dieu sometimes took part in tapestry projects and produced cartoons for famous sets, such as the *History of the King*, but also *Narcissus and Echo* for the set of the *Metamorphoses* woven at the Gobelins.

The graphic technique, which mixes red chalk with ink and wash, is typical of Dieu, an exuberant draughtsman who liked to combine different techniques to produce intense, pictorial results. The rounded lines with which he defines hair, waves and manes are entirely characteristic of his graphic style, as are the pronounced musculatures of his figures. This hitherto unpublished drawing is a fine addition to the body of his graphic works.

1. P. Rosenberg, « Dieu as Draughtsman », *Master Drawings*, volume 17, n° 2, 1979, p. 161-169.
2. M. Paunet, « Antoine Dieu », *Cahiers du dessin français*, n° 20, Paris, De Bayser SARL éditeur, 2018, p. 5.



Claude Simpol

Clamecy **circa 1666** — Paris **before 1711**

The Return of the Holy Family from Egypt

Pen and black ink, grey gouache and white highlights on prepared chamois paper.

Numbered *no. 2* on the verso.

239 x 174 mm (9 7/16 x 6 13/16 in.)

Born into a family of Burgundian craftsmen, Claude Simpol turned to painting. During his time as a student of Louis de Boullogne le jeune (1649-1717), he twice tried his hand at the Grand Prix de l'Académie royale in 1683 and 1687 but his second prize did not award him the sought-after period of study in Rome. In 1701, he was agréé into the Académie royale de peinture et de sculpture with his sketch for *Neptune's Dispute with Minerva*, or the *Naming of the City of Athens*, but he did not manage to complete his reception work and finally lost his member status in March 1709.¹ Simpol was active, however, working at Versailles and painting three pictures for the Menagerie² and other works depicting country entertainments, published in 2012 by François Marandet.³ Also in 1703, Paris' goldsmiths commissioned Simpol to paint a *may* for the cathedral, *Christ in the House of Martha and Mary* (Musée des Beaux-Arts, Arras). Like *Saint Roch and the Angel* (Saint Nicolas des Champs), this work is characterised by its clarity of composition and sober palette, inspired by artists such as Eustache Le Sueur, Laurent de La Hyre and Philippe de Champaigne. Marandet has drawn attention to Simpol's links with the world of musicians through his wife, Hélène Denis, daughter of the harpsichord maker and organist Louis Denis (1635-1718), and also to his influence on Watteau.

Simpol is best known today for his drawings, many of which were produced for the publisher Jean Mariette and most of them made in preparation for devotional engravings or fashion and pastoral scenes. Examples include the 55 drawings in what is known as the *Elye Album* that belongs to the Louvre⁴ or his series of *Divertissements et occupations de la campagne* (*Countryside Entertainments and Occupations*), which he produced in the early 1690s for Jean Mariette, intended for transcription into sixteen engravings that were attributed to Jacques Stella until their publication by Jamie Mulherron. The

Metropolitan owns four drawings from a series called *Différents sujets* (*Different Subjects*), in which he draws contemporary figures, musicians, players, smokers, horsemen, etc., in a style reminiscent of that of his peer, the engraver and draughtsman Bernard Picart (1673-1736), though the latter's graphic style was different – drier, more precise and shaped by his profession as an engraver.

This drawing is totally characteristic of Simpol. It can be recognised through its rich use of material – a mixture of grey and white gouache on bright beige backgrounds – sometimes almost an orange-yellow. The subject depicted is probably that of the Holy Family's return from Egypt, a journey that takes place during Christ's infancy. After Herod's death, Joseph wanted to bring his family back to Judea, but had to settle in Nazareth in Galilee out of fear of Herod's successor, Arkelaus. This episode is summed up by one line in the Gospel according to Saint Matthew (II, 21): "Joseph arose and taking the child and his mother, entered the land of Israel". It could also refer to the return from the temple (Luke, II, 48-52), the episode that follows that of Jesus among the doctors, but the Christ, then aged twelve, should normally look older.

The natural environment and Jesus' very childlike appearance therefore draw us rather towards the first subject, which encourages intimate devotion by presenting Mary and Joseph as attentive parents and Jesus as the divine child they were given to take care of. Their expression is tender yet serious and melancholy as if anticipating the suffering to come. Christ's outstretched arms foreshadow the cross while with his right hand, he sketches the sign of blessing, index and middle fingers extended, ring and little fingers folded. The beauty and expressiveness of the figures, the elegance of the Virgin's profile and drapery and the subtlety of emotions make this work a particularly touching example within Simpol's oeuvre.

1. Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay frères, 1881, tome 4, p. 78.
2. G. Mabile, « Les tableaux de la Ménagerie de Versailles », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1974, p. 89-101.
3. François Marandet, « New Findings on the Life and Work of Claude Simpol », *Metropolitan Museum Journal*, 47, Metropolitan Museum of Art, New York, 2012, p. 109-118.
4. Barbara Brejon de Lavergnée, Pascale Cugy, « *The Album Elye* in the Louvre: Claude Simpol, Matthieu Elye, Bernard Picart, and Jean Mariette », *Master Drawings*, vol. 51, n° 4, 2013, p. 451-470.



Giuseppe Maria Rolli

Bologna 1645 — 1727

The Allegorical Figure of Scotland, holding a Sword and a Horse by its Reins, with a Shield adorned with Three Rampant Lions

Pen and dark brown ink, with heightening in red chalk and white heightening in the face.

Bears inscription *Canuti* lower left.

384 x 296mm (15 ¼ x 11 ¾ in.)

Bibliography

Ebria Feinblatt, "Some Drawings by Giuseppe Rolli identified", in *Master Drawings*, Vol. 20, no. 1 (Spring, 1982), p. 25-28 and 76-85, pl. 34.

This exceptionally imposing and lively sheet is a preparatory study for one of the four corner medallions of the ceiling decorations surrounding *The Apotheosis of the Marescotti family* executed by Giuseppe Rolli in collaboration with his *quadraturista* brother Antonio Rolli on the ceiling of the ballroom of Palazzo Marescotti, Bologna, circa 1687-1709 (Fig. 1). Giampietro Zanotti, who mentions these sumptuous decorations, states that they earned him "a great honour."¹ The palazzo, modernised by its owner Raniero Marescotti, was decorated by the best Bolognese artists of the time: Domenico Maria Canuti, Marcantonio Franceschini and Rolli. Another related study is in the Uffizi, Florence, with an old attribution to Canuti, Rolli's principal master (Inv. 4003 S).

The four medallions are personifications of the locations connected with the history of the family Marescotti. The medallion for which this drawing is preparatory represents Scotland, recalling the ancient origins of the family: in the 8th century, a Scottish warrior from Clan Douglas, known in Italy as Mario Scotto, presumably fought the Lombards alongside Charlemagne. Fervent Catholic and supporter of the Papacy, he allegedly participated in several military campaigns against the Saxons before getting married and settling in Italy. In 1707, with the Union Act, Scotland merged with England, whose three rampant lions are represented on the shield hold by the allegory,

while the Scottish unicorn is suggested by the association between the horse's head and the long sword evoking its horn. The family then spread to several Italian cities, including Bologna, Rome and Siena, which are identified in the other three medallions.

Giuseppe Maria Rolli, sometimes called Gioseffo Rolli in ancient sources,² was initially a pupil of Giovanni Battista Cacciotti and then of Domenico Maria Canuti (1626-1684). The latter's own training had been thoroughly Bolognese, under Albani, Reni and Guercino. Rolli and his brother established themselves with grand scale, illusionistic decorations in the churches of San Bartolomeo (1689), San Paolo Maggiore (1695-99) and San Giovanni dei Fiorentini (1699), as well as palaces of Marescotti Brazzetti, Casa Ranuzzi and Casa Mitiani Isolani. They also worked on other projects in Pisa as well as Germany, where they went in 1694 to decorate the castle of the Prince of Baden, according to Luigi Crespi³. Rolli is said to have ceased painting on gaining a large inheritance of a prosperous commerce. He was however forced to return to painting in his later years, albeit with less success⁴.

The outstanding graphic style of the present sheet which is both decorative and vigorous owes a lot to the manner of Canuti and demonstrates that Rolli's draughtsmanship fits clearly into the Bolognese tradition.



Fig. 1

G. and A. Rolli, *The Apotheosis of the Marescotti family*, Bologna, Palazzo Marescotti.

1. Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, vol. 1, Bologna, 1739, p. 408.
2. Pellegrino Antoni Orlandi, *Abecedario pittorico*, Naples 1763, p. 202; Zanotti, *op. cit.*, p. 405-414.
3. Luigi Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice alla maesta di Carlo Emanuele III re di Sardegna*, Rome, Pagliarini, 1764, p. 124.
4. Zanotti, *op. cit.*, p. 413.



Marco Ricci

Belluno 1676 — Venice 1730

Washerwomen in a Capriccio Landscape

Tempera on paper laid down on original panel.
316 x 456 mm (12 ⁷/₁₆ x 17 ¹⁵/₁₆ in.)

It was in the studio of his uncle, the famous Sebastiano Ricci, that Marco began his apprenticeship in the 1690s; he acquired a spectacular skill for painting architecture and landscapes, which would make him one of the most important Vedutist painters of his time.

Involved in a murder case, he spent four years in exile in Split in Dalmatia, where Sebastiano Ricci recommended him to a good local landscape painter. Back in Venice in 1700, he worked as a set painter for the theatre and regularly collaborated with his uncle, thanks to whom he gained access to prestigious commissions such as Ferdinand de Medici. His early works show the influence of Salvator Rosa, Johan Anton Eismann and the Cavalier Tempesta, but above all of Alessandro Magnasco and Antonio Francesco Peruzzini, whose dark tones and luminist effects he adopted. Gradually, his style became more personal, his landscapes brighter and more ethereal, and his figures more important. In 1708, with Gian Antonio Pellegrini, he accompanied Charles Montagu, fourth Earl of Manchester, to London. There, he was immediately employed by the Queen's Theatre at Haymarket to make opera sets, including those for the prestigious *Pirro e Demetrio* by Alessandro Scarlatti and Niccòlo Heym. Between 1709 and 1710, he worked with Pellegrini on the decoration of the Earl of Manchester's residences in London and Kimbolton, as well as Castle Howard. Returning briefly to Venice during the winter of 1711-1712, he set off again for London, this time accompanied by his uncle. Both produced works of exceptional quality for the Duke of Buckingham, Lord Burlington, Richard Boyle and Henry Bentinck (the future Duke of Portland), either alone or as a duo. Finally back in their home town in 1716, Marco and Sebastiano Ricci continued to frequent the English milieu around Consul Joseph Smith, probably their greatest patron, who collected forty-two paintings, one hundred and fifty landscape drawings, theatre designs and caricatures by Marco, which he had engraved in 1743 by Anton Maria Zanetti. Marco was also an engraver, producing etchings of landscapes

of which only thirty-three examples are known. His engravings were as crucial as his landscape paintings in the development of this genre in the 18th century, influencing artists such as Canaletto, Michele Marieschi, Francesco Guardi, Giuseppe Zais, Francesco Zuccarelli and Giovanni Battista Piranesi.

About half of Ricci's oeuvre comprises 150 small landscapes, most of which measure about 30 x 45 cm (12 by 18 inches) painted in tempera, primarily on kidskin – a habit he may have adopted in London – or less frequently, on paper. The bright and luminous colours of these paintings show Ricci's extraordinary technical skill. He created multiple works of this type on his return to Venice, mostly for foreign visitors.

In these many sunny *capricci*, in bright and matt colours, the painter accumulates and assembles various architectural motifs taken from Antiquity - columns, arches, porticos and obelisks – with elements of Gothic or modern architecture, as well as natural elements. These works convey the poetic notion of figures wandering in the ruins, archaeologists, philosophers, poets or admirers – sometimes looters – an idea dear to all painters of ruins, from Piranesi to Hubert Robert. The subject here is the pleasant one of washerwomen. They have settled in an ancient site to do the laundry. The wash-house is situated below, under an arch, from which they emerge with the damp clothes and linen. Surrounded by ruins and remains, they wring it out to dry and lay it out on top of a mound, facing the Corinthian columns of an ancient temple. The freshness of the air and the feel of the wind are beautifully rendered in this gouache.

The motif of the temple with columns - here Corinthian - on the right of our work, reappears in other gouaches by the artist, sometimes Doric or Ionic. This is a perfect illustration of the artist's working method, which involves reusing motifs or parts of motifs that he likes in different compositions, introducing a few variations. It was undoubtedly through his long experience as a decorator in the various theatres of London and Venice that Ricci was able to acquire this art of composition and architectural capriccio, a taste which was to have a great posterity throughout the 18th century.



Carle Van Loo

The Story of Psyche in Versailles

A Series of Six Drawings



Actual size

Carl Gustav Carlsson

14
—
19

Carle Van Loo

Nice 1705 — Paris 1765

-
- I. *The Abduction of Psyche by Zephyrus*
 - II. *The Bath of Psyche*
 - III. *Psyche Discovering the Sleeping Cupid*
 - IV. *Cupid Fleeing from Psyche*
 - V. *Cupid and Jupiter*
 - VI. *Psyche and Cupid in a Chariot Drawn by Swans*

Red and white chalks, on paper, laid down onto its original mount.

The corners originally contoured and enlarged.

Framing lines with pen and black ink.

Signed lower center *Carle Vanloo*.

282 x 253 mm (11 1/8 x 9 15/16 in.)

Provenance

Lorenzo Somis collection (Van Loo's brother in law) in Torino (cf. an estate inventory, 1775, lot n° 45, published by Baudi di Vesme in « I Vanloo in Piemonte », *Archivio Storico dell'Arte*, t. VI, 1893, p. 362).

Bibliography

Marie-Catherine Sahut, *Carle Vanloo, Premier peintre du Roi (Nice, 1705 – Paris, 1765)*, exh. cat, Nice, musée Chéret, 1977, n° 460a, p. 149 (as lost drawings).

Related Works

Two paintings from the Musée du Louvre, on deposit at the Musée de Versailles *Psyche and Cupid in a chariot drawn by swans* and *Cupid fleeing from Psyche* (MV 8283 and MV 8284)

Four red chalk counter-proofs are mentioned in the sale of the Marquis de Calvière, 5 May 1779, lot 524 : « Quatre Sujets de l'Histoire de Psyché, contre-épreuves, à la sanguine, par le même », bought by De Monval (unlocalized so far).

A drawing by Carle Van Loo : « Psyché regardant l'amour dormant sur un lit, beau dessin à la plume et lavé sur papier blanc, de forme contournée ». Its dimensions are approximately 33,8 x 24,3 cm (« 10 pouces trois lignes de haut sur 9 pouces de large »). It appears in three sales: Vassal de Saint-Hubert, 29 March 1779, lot 107 ; Vassal de Saint-Hubert, 28 April 1783, lot 149 (in « drawings under glass ») ; Du Charteaux, 2 May 1791, lot 515. Each time, the buyer is the broker Remy. It has not been localized so far.



I



II



III



IV



V



VI

The reappearance of these six superb drawings, mentioned as early as 1775 in the inventory of Lorenzo Somis, Carle Van Loo's brother-in-law, and since lost, constitutes a major addition to the catalogue of the artist's graphic work. Of exceptional quality, all signed and kept in their original mounting, they form an ensemble of rare homogeneity and excellent condition. They constitute a narrative suite, the destination of which it is interesting to question, thus reviving research into Carle Van Loo's works painted on the theme of Psyche for the first and second Dauphines at the court of King Louis XV.

These drawings were indeed created in the context of a royal commission received by Carle Van Loo in 1744 for at least two paintings depicting Psyche subjects for the apartment of the first Dauphine, Maria Theresa of Spain (1726-1746): *Cupid Leaving Psyche* (Fig.1)¹ and *Psyche and Cupid in a Chariot drawn by swans* (Fig.2)², still in the Chateau de Versailles today. Two of our drawings correspond very closely to these compositions (see Fig. 1 and 2).

Maria Theresa of Spain was married to Louis of France (1729-1765) on 18 December 1744 and the wedding was celebrated in Versailles on 23 February 1745. The young couple moved into an apartment in the Princes' wing, the decoration of which is documented in several archive documents. The story of Psyche, which evokes the major themes of a love story in the world of the Olympian gods, was perfectly suited to the apartments of the young couple : encounters, pitfalls, jealousy, betrayal and reconciliation were daily concerns at the heart of a court ruled by a king with a penchant for gallantry. But bonded by their serious and pious temperament, Louis of France and Maria Teresa formed a very close couple, devoted to the Queen Marie Leczinska and opposed to Louis XV's affairs and in particular to his favourite, Madame de Pompadour. The premature death of the Dauphine on 22 July 1746, following the birth on 19 July of her daughter Marie-Thérèse de France, left the Dauphin inconsolable for several months. The second Dauphine, Marie-Josèphe de Saxe, married the Dauphin on 9 February 1747 at the age of fifteen - a marriage strongly supported by Madame de Pompadour. A clever and tactful young woman, the princess gradually managed to win her afflicted husband's affection and trust. In November 1747, the couple moved into another apartment located in the central wing, which in turn had undergone a lengthy renovation campaign, with reuse of furniture from the flats of the first Dauphine, including both Van Loo's paintings of Psyche's subjects³.

The history of the two paintings seems to be almost complete. Received by Ange Jacques Gabriel on 15 July 1744⁴, they appear to have been placed in the apartments of the first Dauphine (in the Princes' wing⁵), then moved to that of the second Dauphine (central wing), before returning to the Princes' wing in the possession of the Count of Artois⁶. In 1784, Durameau reported them to the Surintendance warehouse. In Napoleon's inventory, they are mentioned with smaller dimensions: perhaps they were cut to fit other frames. Then they are mentioned at Fontainebleau in the various inventories, before being brought back to Versailles in 1965 and placed in what used to be the grand cabinet of the Dauphine Marie-Josèphe de Saxe on the ground floor of the château. Although there are some inconsistencies in certain title descriptions, including those of Piganiol de la Force⁷ and the Napoleon inventory, the two paintings seem to be traceable almost exactly as they moved around Versailles and the other royal residences.



Fig. 1
C. Van Loo, *Cupid Leaving Psyche*, Château de Versailles.









Fig. 2
C. Van Loo, *Psyche and Cupid in a chariot drawn by swans*,
Château de Versailles.



So how can we understand the link between our six drawings and the two paintings? Each of our drawings are signed; it is therefore certain that they were presented to the royal administration, if not to the King himself, for approbation. Three principal hypotheses can be put forward. The first is that Van Loo could have presented a choice of several compositions on the theme of Psyche, only two of which to be chosen to be painted as over-doors for the flat of the first Dauphine. The two painted compositions illustrate two culminating points of the story, the painful loss of love and the final reconciliation and happy ending - two themes perfectly suited to the life of a young princely couple who had to learn to live together and maintain good relations in the sometimes intriguing and treacherous environment of the court.

A second hypothesis is that Van Loo was commissioned to paint a complete series of scenes of Psyche for the first Dauphine, but was unable to do so because of her death and/or his bad health. This hypothesis is supported by the existence of an archive document from 1746 mentioning a down payment of 1600 livres⁸, i.e. an amount equivalent to that which he had been paid for the two first paintings in 1745, and by the existence of two other documents from 1747 mentioning two paintings representing Psyche and Cupid which were "not begun and which it would be useless to do"⁹. The documents also mention the necessity to pay for the artist's preparatory work, in particular his drawings, of which our six works would then form part. Originally with a contoured shape, suggesting that the compositions were to be placed into a wood panel, the drawings had their corners rectified, probably by the artist himself or under his control, to form a beautiful decorative series to be inserted into mounts they still conserve today, framed and hanged on the walls. It is also possible that Van Loo was asked to complete the series begun for Maria Theresa of Spain for the apartments of the second Dauphine. In 1747, however, Van Loo fell ill and was unable to complete several of his projects, including a devotional piece commissioned for the second Dauphine. This could also explain why the entire series of six drawings was never completed in painting.

As to their provenance, the drawings are mentioned in in one of the after-death papers of Van Loo's brother-in-law, Lorenzo Somis, who travelled all over Europe on his musical tours and often stopped off in Paris. It is well known that Van Loo regularly agreed to lend him works on condition that they would be returned to his heirs after his death. However, Lorenzo's wills (11 December 1763 and 16 February 1766) establish a precise list of the works which will be given back to the painter's wife, Cristina Somis, a list which does not include our drawings¹⁰. On the contrary, they appear in a later estate inventory of uncertain date but necessarily after his death (29 November 1775), an inventory which lists works of art meant to pass to Lorenzo's heirs.¹¹ Indeed, they do not appear in Cristina Somis's after-death inventory. She did, however, own a drawing that could relate to Van Loo's work on this theme, *Psyche on the Island of Cythera*¹². The drawings then passed to Lorenzo Somis's heirs, the sons of his brother Giovanni Battista: Saverio, Ignazio and Felice Somis, and it is in the archives concerning their estates that the drawings must be sought and perhaps found - if they are mentioned at all.

Four counter-proofs of drawings depicting subjects of Psyche are mentioned in the sale of the collection of the Marquis de Calvière. They cannot relate to our drawings, in which the red chalk is so fresh and vigorous. However, it does indicate that the preparatory work carried out by the artist in the context of this commission, for which the archive documents also mention the need for payment, was very important in terms of both quantity and quality.

Carle Van Loo's treatment of the story of Psyche was naturally inspired by Apuleius's account in *The Golden Ass*, but also by Jean de la Fontaine's version. These two authors tell the story of how Psyche's perfect beauty leads her to face a series of setbacks before a happy ending: Aphrodite, stung by being neglected in favor of this young, beautiful mortal, demands vengeance from her son, Cupid or Love, "that winged rascal who respects neither morals nor police, who sneaks into people's homes like a thief in the night, with his features and his torch, looking everywhere for households to disturb, evil to do, and never thinking of the good"¹³. But this was without taking into account the charm of the young woman with whom the teasing god himself fell madly in love. On his orders, Zephyr kidnaps her and carries her in an enchanted mansion where she is served with care. Love visits her every night, asking her never to seek him out or learn his identity. She obeys, until in her grief she asks permission to send for her sisters. Mad with jealousy at such luxury, Psyche's sisters urge her to break her oath and look at her lover at night, claiming that he must be a horrible monster playing with her, the better to devour her. One night, as Psyche gives in to curiosity and discovers, in wonder, the beauty of her sleeping lover, a drop from her oil lamp falls on him and awakens him; betrayed Love immediately flies away. Psyche clings to his leg to hold him, but he drops her off in the countryside and disappears. In despair, Psyche wanders off and seeks protection from Ceres and Juno, but Venus, who has meanwhile learned of her son's romance, sends for her in revenge. The Goddess of Beauty subjects Psyche to three tests, which she passes with the help of the elements. A fourth ordeal leaves her asleep in the Underworld until Mercury rescues her on the orders of Jupiter, who has given in to Love's request and accepted their marriage. In his version of the story, narrated in a more prosaic, sometimes burlesque tone, Jean de la Fontaine enriches the ancient tale with several details and episodes. Some of them, such as the nymphs surrounding Psyche at her bath, who are mentioned in La Fontaine's version only, inspired Carle Van Loo.

To address the story of Psyche and nourish his inspiration, Van Loo could turn to the great earlier artistic references : for example, the series painted by Raphael and his pupils in the Villa Farnesina, which probably inspired Van Loo to paint the scene of *Jupiter embracing Love* (executed by Raphael's pupil, Giulio Romano; Fig. 3), or the series executed by Giulio Romano in Palazzo Te in Mantua. Interestingly, Romano's treatment of the subject of *Psyche and Love in a chariot drawn by swans* (Fig. 4) in a box of the vault is close to Van Loo's but the French artist gave it a lighter, more tender atmosphere. Neither could Van Loo fail to be familiar with the celebrated and lavish set of tapestries bought by Francis I of France around 1540, the conception of which was then thought to be by Raphael but is nowadays given back to Pieter Coecke Van Aelst. Destroyed in 1797 in order to reuse the golden and silver threads with which

it had been woven, the series of 26 tapestries were extremely admired and copies were made by the French manufactures during the 17th centuries. Although Van Loo's compositions differs from the tapestries, the painter surely had their prestige in mind and tried to emulate them while he was working over his own royal commission on the same subject. Lastly, an unpublished early painting by Carle Van Loo of *Love fleeing Psyche* (Fig. 5) shows that he had already treated the subject at some point between his two stays in Italy (1712-1720 and 1727-1733); his style was then totally influenced by that of Benedetto Lutti. Van Loo had met him in Rome when he was the teacher of his brother Jean Baptiste. The existence of this work shows that Van Loo, having previously given some thought to the subject of Psyche, was in a position to produce a most attractive series.



Fig. 3
G. Romano, *Jupiter embracing Cupid*, Rome, Villa Farnesina.



Fig. 4
G. Romano, *Psyche and Cupid in a chariot drawn by swans*, Mantova, Palazzo Te.







Finally, these drawings should be situated in the wider context of Van Loo's graphic work, in which he made use of all kind of techniques, favouring sanguine or pierre noire alone for figure studies, and enjoying mixing different mediums to give his compositional drawings a highly pictorial quality. As it happens, drawings by Van Loo from the 1740s are rare; there are fewer than fifteen in Marie-Catherine Sahut's catalogue, even including the seven drawings acquired by Gustave Tessin between 1739 and 1741 and nowadays in the Stockholm Nationalmuseum. Our six drawings are therefore an important addition to our understanding of the artist's style during this decade. The physical type of the female figures in our drawings is very similar to that of the allegory of Painting in one of the Stockholm drawings (Inv. 2910/1863), and the draughtsmanship and style are completely comparable to a drawing in the Musée Paul-Arbaud in Aix-en-Provence, *Saint Charles Giving Communion to the Plague Victims*, a preparatory work for the 1743 painting on the same subject (Paris, Notre-Dame). It shows the same way of combining a vigorous red chalk with significant white heightening, of drawing the hands, the musculatures, the faces and above all it shows the same abundance of materials throughout the sheet; the one in Aix-en-Provence additionally bears black chalk which makes it even more contrasted. In our series, Van Loo excelled at combining grace and vigour, to produce visually strong, immediately perceptible and extraordinarily attractive project drawings.

Their graphic quality, their excellent condition and the great elegance of their composition make these drawings works of the utmost importance in the artist's corpus, a major addition to the catalogue of his works and an essential testimony to his activity at the court of Versailles. Van Loo created personal and original compositions while at the same time knowing how to refer to great earlier models, a quality of erudition that was absolutely essential among the painters of the King and the Royal Academy. His tender, playful and luminous illustration of the story of Psyche is entirely representative of the aesthetic of the private apartments of Louis XV's family at Versailles, that of a joyful rococo tempered by standards of balance and decency.



Fig. 5

C. Van Loo, *Cupid Fleeing from Psyche*, oil on canvas, Paris, Marty de Cambiaire gallery.

1. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 8283, INV6274, MR2564.
2. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 8284, INV6273, MR2565.
3. Xavier Salmon, « Une femme sous influence Marie-Josèphe de Saxe et les Arts à Versailles » in exh. cat. *Splendeurs de la cour de Saxe*, Paris, RMN, 2006 (p. 108-119), p. 111.
4. Archives Nationales, O1 1813, fol 154 vo, published by Christian Baulez, « Le grand cabinet et la chambre de la Dauphine », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1976, n° 3, p. 184-185.
5. Jean-Aimar Piganiol de la Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly : contenant une explication historique de toutes les peintures, tableaux, statues, vases & ornemens qui s'y voyent : leurs dimensions & les noms des peintres, des sculpteurs & des graveurs qui les ont faits : enrichie de plusieurs figures en taille-douce : dédiée à SAS monseigneur le comte de Toulouse*, Paris, 1751, tome I, p. 328 ; Xavier Salmon, *op.cit.*, 2006, p. 111.
6. Letter from Jeaurat to Dandré-Bardon, 1765 (BNF Archives et Manuscrits, Français 13081, fol. 268 et 269) ; Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque*, 1768, p. 95.
7. Piganiol de la Force, *op. cit.*, p. 328.
8. Paris, Archives Nationales, O1 2245, f° 25 v°.
9. Paris, Archives Nationales O1 1932 published in F. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi*, Paris, 1900, p. 474 and Archives Nationales, O1 1922⁹.
10. Baudi di Vesme, « I Vanloo in Piemonte », *Archivio Storico dell'Arte*, t. VI, 1893, p. 360.
11. cf. his estate inventory, after 1775, lot n° 45, published by Baudi di Vesme, *idem*, p. 362.
12. Archives Nationales, Minutier Central, LVI 312, 21 avril 1785.
13. Apuleius, IV, 30,4.



Pietro Antonio Novelli

Venice 1729 — 1804

A Fisherman giving a Lobster and Fish to a Young Woman with a Child

Pen, blank ink, grey wash. The verso reddened for transfer. Inscribed *estghi*? upper center. Numbered 215 with pencil in a cartouche on the verso.

375 x 525 mm (14 1/16 x 20 1/16 in.)

This spectacular, large-scale, hitherto unpublished drawing can be unquestionably attributed to Pietro Antonio Novelli, a Venetian artist who is often mistaken for his namesake, the 17th-century Sicilian painter Pietro Novelli. Born in Venice to a noble family from Treviso, but soon orphaned, Novelli was carefully raised by his tutor Don Pietro Antonio Toni da Varana, who also bequeathed him a collection of drawings, prints and books. A cultivated young man, Novelli trained at the Academy of Venice, founded a few years earlier. In the late 1750s, when he was in his mid-thirties, he produced illustrations for a number of books, as well as paintings such as *The Presentation in the Temple* and *The Virgin of Buonconsiglio*, two canvases created for the church of San Francesco di Rovigo (1759). He was appointed professor at the Accademia di Venezia in 1768, with *Drawing, Color and Invention*, a reception piece of Bolognese-inspired classicism, but still imbued with a graceful rococo touch (now in the Accademia Galleries). Novelli executed several sets in and around Venice, in a light, luminous style combining the elegance of classicism with the gaiety of rococo.

In 1772, Catherine II of Russia commissioned him to paint *The Family of Aeneas* (Hermitage), to accompany *Chiron delivering Achilles to Thetys* by Pompeo Batoni. After several stays in Bologna, he was admitted to the Accademia Clementina, presided over by Vittorio Bigari. A trip to Rome in 1779 gave him a new sense of simplicity: his *Last Supper* for the Venetian convent of San Lazzaro degli Armeni won him the commission to decorate the ceiling of a room in Prince Marcantonio Borghese's casino on the theme of Cupid and Psyche (1780-1781). In Rome, he was strongly supported by the Venetian milieu around Prince Abbondio Rezzonico and Ambassador Zulian, which included Giacomo Quarenghi, Antonio Canova, Francesco Piranesi and Giovanni Volpato, and the architect Gianantonio Selva.

It was with the latter that he collaborated, once back in Venice, to create the decors for numerous palaces between Padua and Venice, with a style that always falls between neo-classicism and late Baroque. Less at ease in the religious register, he nevertheless produced a number of noteworthy decors, such as the eight monochrome panels for the sacristy of Udine Cathedral, on the theme of the history of the patriarchate of Aquileia, in collaboration with the quadraturist Giuseppe Morelli (1792). The last major decorative cycle he designed, in 1794, was that of the Castello San Salvatore di Collalto, near Susegana, now destroyed and known only through photographs.

A prolific illustrator, Novelli produced numerous compositions and series intended for engraving, and played the game of emulation between engraving and drawing; some of his drawn compositions resemble engravings, with their meticulously hatched graphics and their use of grey, as is the case with our sheet. The destination of this large drawing remains uncertain. The back, reddened for the transfer, seems to indicate a possible transfer to engraving, but as the outlines are not incised, this project probably never materialized. Its size and curved composition could alternatively make it a project for the decoration of a Venetian palace. The gallant theme of the composition, reminiscent of the pastorals so characteristic of the rococo style, is here appropriately adapted to the marine world, a language typical of Venice. Seaweed, shellfish, fish and coral cover the floor as flowers. Instead of a galant shepherd, it is a fisherman who is offering a young woman the riches of the sea, shellfish, fish and seashells, in front of a boat whose prow and sail protrude from the back of the composition. The artist plays on contrasts and comparisons: the size of the lobster, almost as big as the child, the rusticity of the fisherman compared with the prettiness of the young woman, the fisherman's net against the garland of flowers of the young woman underline the comical aspect of the scene, the incongruity of the offering.







Actual size

Jean-Simon Berthélémy

Laon 1743 — Paris 1811

I. *View of the Scala della Girandola at the Villa d'Este*

Sanguine. Fine framing lines in pen and black ink.
Signed and dated in pen and brown ink *Berthelemy 1774*
lower left.
436 x 285 mm (17 ³/₁₆ x 11 ¹/₁₆ in.)

II. *Funeral Rite at the Foot of a Staircase Leading to a Pyramid*

Black chalk, sanguine, stump, black pencil.
Fine framing lines in pen and black ink.
Signed and dated in pen and brown ink *Berthelemy 1774*
lower centre.
435 x 303 mm (17 ¹/₈ x 11 ¹⁵/₁₆ in.)

The son of a carpenter and sculptor from Laon, Berthélémy was sent to Paris to live with his uncle Jean Philippe Berthélémy, also a sculptor, who placed him as a student of Noël Hallé. Berthélémy won the Grand Prix at the Académie royale de peinture et de Sculpture in 1767 and spent two years at the École royale des élèves protégés. He already received a number of important commissions during this period including the decoration of the staircase ceiling in the Hôtel du Comte Saint-Florentin in Paris, and the ballroom ceiling in the Hôtel du Petit-Luxembourg for the Comte de Mercy-Argenteau, both buildings designed by the architect Chalgrin. In Rome, where he arrived on October 8th 1770 for the obligatory four-year stay, he was fascinated by the beauty of Italian nature and drew many landscapes. Our two drawings are dated 1774, the final year of Berthélémy's sejour in Rome, and reflect his fascination with architecture combined with lush Mediterranean landscapes; pines, cypresses, laurel and yew dominate the architecture while scrub and bushes creep over the stone staircases.

Back in Paris, Berthélémy went from artistic to administrative success. *Agrée* to the Académie in 1777 and received in 1781, he continued a successful career as a

decorative painter, working for the Comte de Vaudreuil to make two cabinets for the Queen at Fontainebleau, and later for the Empire at the Palais du Luxembourg. He painted themes from ancient history as well as nationalistic subjects (a vein that was greatly encouraged by the comte d'Angiviller's politics in the 1780s) with *La Reprise de Paris sur les Anglais* (*The Retaking of Paris from the English*, Versailles, Musée national du Château), for example, while continuing to paint religious works even during the Revolution¹. He was appointed costume designer at the Académie royale de musique in 1791, commissioner for the research of scientific objects in Italy in 1796 and curator at the musée central des arts from 1798. The opening of the musée des antiquités was one of his main occupations. His beautiful portraits, particularly of Diderot, are also of note.

Nathalie Volle has assembled a body of graphic works that allow a characterisation of Berthélémy as a landscape painter placed somewhere between Hubert Robert and Fragonard. In other words, "halfway between the poetic immateriality of the former and the graphic precision of the latter"². As the author points out, Berthélémy liked to choose strange viewpoints with elusive angles and blocked perspectives. Our two sheets bear witness to this: in both cases, the staircase begins almost on the lower edge of the sheet with no foreground space and rises towards a perspective-free view, blocked by hedges and tall trees in the background. The gardens of the Villa d'Este



Fig. 1
J.S. Berthélémy, *View of the Scala della Girandola at the Villa d'Este*, red chalk, Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek (Inv. Hdz 3979).



were much appreciated by many artists including Fragonard³. During a trip with Fragonard in 1774, Bergeret de Grandcourt made a point of visiting the Villa d'Este gardens: "The high and low terraced gardens with cypresses and pines of the greatest height still bring acclaim to this villa, being praised and admired by painters who find there a choice of very varied and piquant views. For a long time, painters have never left Rome without making a number of drawings in the Villa d'Este gardens.⁴" The sheaf staircase in particular offered artists interesting views, both complex and picturesque, from which to draw or paint. In our drawing, Berthélémy looks at the flight of stairs that curves around the left-hand side of the central fountain (not shown in the drawing), but seems to have invented the female statue in the bottom right-hand corner in order to close off the composition, in effect reinterpreting the space around the sheaf staircase to construct an autonomous composition. Berthélémy treats the same point of view in a larger drawing, with differences in the figures, that belongs to the Kunstbibliothek in Berlin (Fig. 1)⁵. Two women and the child at the foot of the stairs on the Berlin sheet are replaced by a draughtsman and his companion in our drawing. Similarly, the bush on the left of the fountain has been replaced by a group of female figures greeting the figures on the intermediate level of the staircase. Most of all, our sheet is more sketchy and rapid, particularly noticeable in the treatment of the architecture and the trees. The Berlin sheet could be a counter-proof, suggested by the cross-hatching made from left to right; another drawing of this view or the other staircase, with mark making executed in the opposite sense, would have served to make the counter-proof⁶.

The Berthélémy landscapes recorded by Nathalie Volle are usually made in red chalk with the exception of *Une entrée des catacombes (An Entry into the Catacombs)* listed as no. 134 in the catalogue. Drawn in red and black pencil, this sheet was kept in the collection of M. Lemaître, a lawyer in Lyon in 1883, and exhibited in Laon the same year. Despite a slight discrepancy in dimensions, this is probably our drawing that shows corpses being carried into catacombs in the lower right corner. But there is nothing to rule out the possibility of another version since the artist occasionally made replicas of his compositions. Whatever the case, the combination of the two chalks is interesting and original. It allowed Berthélémy to achieve greater effects of shadow and contrast and increase the depth of view. Although the technique of using two or three chalks was widely used in the 18th century after Watteau's example, it was rarely used for landscape drawings. Berthélémy seems to have enjoyed experimenting in this area: the Horvitz collection owns *Vue du temple de Vesta à Tivoli (View of the Temple of Vesta at Tivoli)* drawn in black chalk with white chalk highlights on a pinkish-brown tinted paper, an exceptional technique for this period that allowed for interesting half-tones (DF 1343). In our drawing, with its spectacular and rare effects, the artist shows himself to be just as innovative.

1. This is evidenced by *The Assumption* produced for the Bernardines du Savoir-sous-Laon in 1790 and *The Holy Family in Egypt* made for the Saint-Esprit seminary in Paris.
2. Nathalie Volle, *Jean-Simon Berthélémy, peintre d'histoire (1743- 1811)*, Paris, Athena, 1979, p. 27.
3. Fragonard made spectacular views with complex perspectives. For example, Besançon D2844.
4. *Bergeret et Fragonard: journal inédit d'un voyage en Italie 1773-1774*, Paris, published by May and Motteroz, 1895, p. 281.
5. N. Volle, *op. cit.*, n° 126, repr. Fig. 93, dim. 59 x 34 cm.
6. See Catherine Boulot, Jean-Pierre Cuzin, Pierre Rosenberg, *Honoré Fragonard et Hubert Robert a Roma*, Rome, Palombi, 1990, p. 255, n° 182.





Portulans
1858



Forthcoming 1974.

Barbara Regina Dietzsch

Nuremberg 1706 — 1783

A Red, White and Yellow Parrot Tulip, a Butterfly and a Beetle

Watercolour and gouache on vellum, edged with gold.
290 x 210 mm (11 7/16 x 8 1/4 in.)

During the 16th and 17th centuries, considerable progress in optics and the discovery of numerous new animal and plant species prompted a revival in interest in the living world. The medieval tradition of anthologies, which brought together images of plants that were sometimes more artistic than realistic, crept back into fashion. But in accordance with the rationalist spirit that culminated in the 18th century, precise description and systematic classification begin to compete with aesthetic vision. Thanks to the travels of naturalists, collections developed in tandem with publications describing animals, minerals and plants. The city of Nuremberg holds such a special place in this domain that in 1841, in his *History of the Natural Sciences*, Georges Cuvier wrote that the city – often celebrated for its engravers – “constantly produces figures of natural history.”¹

Among the many painters specializing in natural sciences in Nuremberg, members of the Dietzsch family stand out for the beauty of their gouaches. Barbara Regina in particular, is as noteworthy for her independent personality as the exceptional quality of her works. Even though her work was occasionally used by publishers, for example the bird paintings reproduced in Adam Ludwig Wirsing's *Sammlung leistens deutscher Vögel* (Collection of German Birds, Nuremberg, 1772-1777, 2 vols., 50 illustrations) or some of her flower paintings published in Jacob Trew's *Hortus Nitidissimis*, (The Neatest Garden, Nuremberg, 1750-1786), her gouaches are not considered as illustrative works.

Produced to a standard size of either 29 x 21 or 35 x 27 cm and executed in gouache on vellum, these works display plants accompanied by insects on a black background, framed by a fine gold line (Fig. 1) – intended principally for amateur botanical collectors and purchased in pairs or groups to cluster on walls in the effect of an indoor garden. The most passionate collectors most likely presented them together with minerals,

animals and insects from their collections. Others eventually preferred to amass and bind the drawings in book form, thus creating their own anthologies, which also helped with their conservation.

These gouaches that were particularly sought after and esteemed in their time highlight the beauty of the subjects without sacrificing scientific precision. The black background helps focus the eye and encourage observation of the plant itself, while exalting in the velvety leaves, silkiness of the petals and brilliance of colour. It also seems to gather and protect the flower like a black velvet case guarding its jewels. Glorifying the beauty of creation, these works were compared by Heindrun Ludwig to physico-theology, then widespread among Protestants in Germany.² This thought – so present in philosophical discussions of the time – assimilates the world to a work of art whose perfection and harmony provide proof of the existence of a divine creator. Through their technical perfection, Barbara Regina Dietzsch's works are intended to celebrate the creation and divine design.



Fig. 1

B. R. Dietzsch, *A Tulip, a Butterfly of the species Arctia Caja and a Beetle*, New York, Metropolitan Museum.

1. Georges Cuvier, *Histoire des sciences naturelles depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris, Fortin, Masson et C^{ie}, 1841, Tome II, p. 207.
2. Heindrun Ludwig in Delia Gaze, *Dictionary of Women Artists*, London, Chicago, Fitzroy Deaborn, 1997, Vol. 1, p. 459.



Magdalene Margrethe Bärens

Copenhagen 1737 — 1808

Still Life with Books, Inkwell and Ink Bottle, Shells and Snail Shell

Still life with Books and Shells (a pair)

Gouache, pen and watercolour.

400 x 330 mm (15 ¾ x 13 in.) each.

Danish artist and flower painter, Magdalene Margarethe Bärens was born in Copenhagen to Elisabeth Hochkirk and Johann Hermann Schäffer, master of the royal stables. A draughtsman himself and, by virtue of his position, highly skilled in equine anatomy, Schäffer helped the sculptor Jacques Saly to create his equestrian statue of King Ferdinand V. Magdalene showed a precocious gift for drawing that was probably nurtured through her father's association with the French sculptor, and which her father encouraged unreservedly. Her mother, however, took a dim view of this artistic inclination and tried to restrict Magdalene's education to learning how to run a household. Magdalene drew and painted secretly, teaching herself and developing an embroidery technique for copying engravings and ingeniously modelling fruit and flowers into sculptures made from rags and bran (Fig. 1).

After marrying Johan Georg Bärens in 1761, she gave birth to four children and devoted herself to her family. She resumed her artistic activity at the age of forty, encouraged by the Danish painter Vigilius Eriksne, portrait artist to Catherine II of Russia. Her gouache paintings were exhibited at the Academy by her friends and teachers, and in 1780 she became the first woman to be admitted to the Royal Danish Academy of Fine Arts.

Appointed official flower painter to Queen Dowager Juliana Maria, who bought two paintings from her (Fig. 2 and 3), Magdalene set up her studio in a greenhouse in order to paint flowers in all seasons. In 1783, she sent two paintings to Catherine II and received a gold medal in return. Between 1788 and 1790, she visited England with her husband, exhibited alongside Angelica Kaufmann and enjoyed a certain success, but came up against customs protectionism against foreign art,

as well as competition from the English painter Mary Moser, who was well established in the art world and a member of the Royal Academy from its outset. Despite her great talent, Magdalene's name disappeared in favour of another flower painter, Johan Laurentz Jensen (1800–1856), who became known as 'the father of Danish flower painting'. Her portrait is known to us from a work painted by Christian August Lorentzen in 1786.

Very few of Magdalene's works come up for sale and the drawings attributed to her are done so by comparison with a drawing signed and dated '1805' in her own hand (Fig. 4). All of them show objects assembled on a fine entablature in simple, spare compositions and sober colours. The outlines are drawn in black ink, visible and filled in with watercolour. Playing with contrasts of light and shadow and with the volumes of the objects and their slightly strange arrangements, Magdalene creates surprisingly modern compositions born of her lack of academic training, but profound and meditative, reflecting a character that is both contemplative and ingenious.



Fig. 1

M. M. Bärens, *Melons*, circa 1760, embroidery fabric mounted on cardboard, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark





Fig. 2
M. M. Bärens, *Still Life with Flowers*, gouache on paper laid down on copper, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark (KMS 783).



Fig. 3
M. M. Bärens, *Still Life with Flowers*, gouache on paper laid down on copper, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark (KMS 784).

In these two almost monochrome works, exceptionally, there are no flowers or fruit, although volumes of Pliny's *Natural History* are present to remind us of Magdalene's central focus. She assembles books, bottles and shells on the traditional entablature, and focuses on the marbled effects of the inner binding; the leather, the blue reflections of the mother-of-pearl and the shadow of the feather on the pages of the half-open book. The assemblies of small objects (in this case shells) are characteristic of her work and can be found on several of Magdalene's paintings documented in the photographic collection of Danish visual art at the Des KGL Bibliotek (Royal Danish Library).

Magdalene Margarethe Bärens was the very symbol of the female artist under the old regime: with no real artistic education, but naturally gifted and hard-working, she learned on her own, drawing on her observations of nature and experimenting with various techniques. Her technical weaknesses were compensated for by good taste, a grasp of composition and the deep spirit that emanated from all her works.



Fig. 4
M.M. Bärens, *Still Life with Flowers and Fruits*, signed and dated 1805, art market.



Pietro di Gottardo, called Pietro Gonzaga

Longarone 1751 — St. Petersburg 1831

Project for a Scene Curtain for the Fenice Theatre in Venice

Watercolour and white heightening on pen and brown ink, grey wash. Inscribed *SOFOCLE, TERENCE, ARISTOFANE* and other illegible names.

640 x 480 mm (25 ¼ x 18 ¾ in.)

A great theatre decorator who trained in Venice in the 1760s and 1770s, Pietro Gonzaga was deeply influenced by Tiepolo and Piranesi. He began his career in Milan, where he studied with the decorators Bernardino Fabrizio and Giovanni Antonio Galliari, and took part in the inauguration of the new La Scala theatre in 1778, with scenes for the ballet *Calypso abbandonata*. His sets were regularly admired there until 1792. In the same city, he also painted sets for the Canobbiana theatre in 1779. His stay in Rome enabled him to study ancient monuments in detail, which was essential training for scenographic painting. He went on to work for numerous other theatres in Parma, Genoa, Rome and Venice, and his works were greatly admired, even often copied. He was already a famous artist when he was asked to take part in the inauguration of the new Venetian theatre, La Fenice, designed by Gian Antonio Selva. The inauguration took place on 16 May 1792 with *I Giuochi d'Agrigento* (*The Games of Agrigento*) an opera by Alessandro Pepoli set to music by Alessandro Paisiello. The libretto states that the background curtains for the opera scenes were by Francesco Fontanesi and those for the ballets by Pietro Gonzaga.

Our drawing, whose large size and degree of completion are rare in the artist's graphic corpus, appears to be a very finished project for one of these curtains. It is described in *Memoria storica del teatro La Fenice Venezia*: "Cavalier Francesco Fontanesi, one of those responsible for choosing the models, painted the opera scenes, and Pietro Gonzaga Bellunese, mistakenly called Veneziano in the libretto, painted the ballet scenes. The second curtain, the ballet curtain, was a great success, executed by Gonzaga with a mastery that brought illusion to its climax. With rare simplicity, it depicts the vaulted atrium of a temple, with a circular base, whose half-open door allows a very bright light to filter in, indicating that Apollo's

sanctuary is inside. The Muses are outside; Euterpe and Terpsichore, the most honoured, hasten with their sisters Thalia, Melpomene and Erato to celebrate their God, while fame hovers in the air, sounding Clio's trumpets. Statues of the most famous philosophers and poets, both ancient and modern, line the interior of the building. Over the course of forty-four years, this prodigious canvas was repainted twice, because it was thought that nothing could be better than to preserve it, as a theatre set and an encouragement to the Fine Arts."¹ *The Gazzetta veneta urbana* of 23 May 1792 also gave a detailed description of the curtain, paying particular attention to the architecture of the temple. One of Gonzaga's other background curtains for the play, depicting a forest, was also much admired by the public.²

There are at least three sheets in which Gonzaga studied this atrium of a circular temple, also with figures but executed in a much more schematic way: the most complete is in the Hermitage in Saint Petersburg³ (Fig. 1), another was in the Ugo Sofia-Moretti collection in the 1960s⁴; the third, simply in pen, is on the art market (Fig. 2).⁵ These three drawings seem to be preliminary sketches for our project. They already include the figures, albeit in varying numbers, which is rare for Gonzaga. The idea of statues of the authors is already well advanced in the St Petersburg sketch, which specifies the names of two central authors, Aeschylus and Sophocles; they became Aristophanes and Terence in our drawing. A fourth sheet, which came up for sale at Christie's in 2004, does not include the figures; it is of much lower quality and its attribution is uncertain.⁶



Fig. 1

P. Gonzaga, *Preliminary study for a scene curtain for the Fenice Theatre in Venice*, Paris, Nouvelle-Athènes gallery.



As early as the 1967 exhibition at the Cini Foundation, the Saint Petersburg drawing was described as the *bozzetto* of a Fenice curtain. The author of the catalogue, Maria Teresa Muraro, also noted that the artist executed a variant of this project for the curtain of the small theatre in Pavlovsk outside Saint Petersburg. At the beginning of 1792, even before the inauguration of the Fenice, the artist signed work in Russia, where he had gone at the invitation of Nikolai Yusupov, director of music and pageantry at the court of Catherine the Great, to become chief painter. His career flourished, and he revolutionised theatre décor with *trompe-l'œil*, optical illusions and dramatic chiaroscuro. He entered the Saint Petersburg Academy, opened a successful studio and received numerous commissions for stage design. When the Empress died, he was commissioned to design the funeral catafalque and the triumphal arch erected for Paul I's coronation. For Paul I and his wife, he was responsible for the renovation of Pavlosk Park and the interior decoration of the palace, among other projects.

At least three other sheets depicting a very similar circular vestibule, but in a sketchier manner and with notable variations, are in Russia, at the Hermitage⁷ and at the Arkhangelsk palace-museum,⁸ which shows the artist's interest in this motif, which he may have used after his work at La Fenice for other projects. The Hermitage's Graphic Arts Department holds two hundred drawings by or attributed to Gonzaga, 130 of which are undoubtedly autographs, while the remainder must certainly be attributed to his studio. Our drawing, of spectacular size and a rare degree of finish, is therefore the most accomplished testimony to one of La Fenice's most admired curtains, destroyed in the fire of 1836.



Fig. 2
P. Gonzaga, *Study for a scene curtain for the Fenice Theatre in Venice*, Saint Petersburg, Hermitage museum, Inv. OP 34394.

1. *Memoria Storica del Teatro La Fenice in Venezia*, Venice, Giuseppe Orlandelli, 1839, p. 32-33.
2. "Rettificazioni Schiarimenti ed Aggiunti alla *Memoria storica del teatro La Fenice in Venezia*, parte prima edita anno 1838" in *Memoria Storica del Teatro La Fenice in Venezia*, Venice, Giuseppe Orlandelli, 1839, p. 53.
3. Hermitage museum, Inv. OP 34394, 360 x 444 mm, since 1923, formerly in the Stieglitz collection. Published in: M.T. Muraro, *Scenografie di Pietro Gonzaga*, Venice, N. Pozza, 1967, p. 68-69, no. 96; *Pietro Gonzaga, esquisse et peintures décoratives*, exh. cat., St. Petersburg, Hermitage museum 1980, no. 2, p. 22; *Myzka v Ermitazhnom teatre. 1786-1796* (Music in the Hermitage theatre), cat. exp., St. Petersburg, Hermitage museum 2006, no. 9, p. 18; *Pietro Gonzaga*, exh. cat., St. Petersburg, Hermitage museum 2011, cat. no. 89, p. 342.
4. A. Pica (entry) in U. Sofia-Moretti, *Pietro Gonzaga, scenografo e architetto veneto (1751 Longarone – Pietroburgo 1831) e l'ambiente artistico del suo tempo*, Milan, Le Grazie, 1960, n° 2.
5. Paris, La Nouvelle Athènes gallery, March 2024, exh. cat.
6. London, Christie's, 10/ 12/2004, lot 355 (black chalk, pen and brown ink, brown wash, 212 x 278 mm).
7. Hermitage museum, Inv. 13528 : *Panthéon* : the interior of the central rotunda is visible and oculi windows have been added above the entablature.
8. F. A. Sirkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga, Vie et Œuvre*, 1974, no. 51, 76 et 85 and Muraro, *op.cit.*, 1967, no. 96, p. 68-69.



Raffaello Morghen

Portici 1758 — Firenze 1833

Il Primo Navigatore

Pencil on paper. In its original mount, made from several strips of coloured paper.

398 x 481 mm (15 1/16 x 18 15/16 in.)

This beautiful sheet is a remarkable addition to the very scarce catalogue of Raffaello Morghen's graphic production. Best known to the critics for his great activity as an engraver - through which he quickly became one of the most important figures in late-18th-century engraving between Naples, Rome, and Florence - it should be emphasized that the artist's initial training was rooted in drawing from a young age, thanks to the lessons he received from his father Filippo and uncle Giovanni Elia. Morghen initially devoted himself to producing views of the Neapolitan gulf, where he had grown up¹. These early graphic works were so convincing that the French painter Jean-Baptiste Tierce, who was in the Bourbon capital at that time, brought Morghen along with him on his travels in 1775, during which Raphael Morghen portrayed the southern landscape with splendid *d'après nature* drawings, which ended up in Tierce's personal collection.² A few years later, after this experience, the young artist tried his luck in Rome, the capital of the arts and a European cosmopolitan center and entered the workshop of Giovanni Volpato, the undisputed master of engraving, soon becoming his main collaborator.

Also present in the Urbe in the same years was Felice Giani, who had arrived from Bologna where he had studied under Domenico Pedrini and Ubaldo Gandolfi. He seamlessly integrated into the Roman cultural milieu, joining the circle of Angelica Kauffmann, who had recently returned from London, and becoming drawn to the production of Giuseppe Cades, an excellent draughtsman whose brushwork, deeply influenced by Michelangelo and Mannerism, carried a pre-Romantic spirit. A peak of his success within the Roman society was marked by the opening of the Accademia de' Pensieri in his residence at Palazzo Correa, near the Mausoleum of Augustus. These evening meetings, illuminated by candlelight, involved the creation of drawings on predetermined themes and attracted Italian and foreign artists of renown, such as Domenico Corvi,

Giovan Battista dell'Era, Michael Köck and Humbert de Superville³. Contact with Rome also sparked in Giani a growing interest in engraving, a medium that the artist had already experimented with during his years in Pavia, but which found a considerable increase in production in the papal capital, where the number of printers was important. In the years 1781-1782 and 1784-1785⁴, Giani collaborated with Volpato and Morghen on two engravings depicting two scenes from Swiss poet Salomon Gessner's *The First Navigator*⁵, the preparatory plates for which are now preserved at the Istituto Centrale della Grafica in Rome. These are considered ideal pendants to another pair of prints, this time from the paintings of the Swiss artist Johann August Nahl, with the story of Daphne.

The *Idylls* were enjoying great success throughout Europe and were translated in Italy, where Gessner never went, in Venice in 1777. His uncorrupted pastoral world, characterized by Theocritan lyricism and full of references to the bucolic atmospheres of Virgil, quickly found a positive echo to the pictorial production of artists who had always been close to Arcadian themes; it is no coincidence that the Accademia dell'Arcadia was founded in Rome, an important institution that dictated the cultural line for over a century.



Fig. 1
R. Morghen, *The First Navigator*, engraving after after F. Giani, Rome, Istituto Centrale per la Grafica (S-CL2194_1108).



Felice Giani was asked several times to treat the theme of *The First Navigator*: first in a small canvas now in the Pinacoteca di Bologna; then in the house of the Bolognese doctor and lecturer Gaetano Conti, where he was called upon in 1810 to decorate the ceiling with octagons that fit harmoniously into the wooden framework; but most notably in the pharaonic rooms of the Spanish Embassy building at the Holy See in Rome's central Piazza di Spagna in 1806,⁶ where Giani's brushwork reaches unprecedented heights, of which the ceiling oils on paper are the most splendid example.

Our drawing depicts the moment when the maiden joins the First Sailor. It is to be considered preparatory to the print (Fig. 1) which is in reverse and in oval form and bears the Latin signature 'Felix Gianni pinxit', and reads in the lower part 'Miran l'informe barca e il mar che freme - Ma non miran più i loro i loro begli occhi - Quand'anno appreso a vagheggiarsi insieme' ("They gaze upon the formless boat and the trembling sea – But their beautiful eyes see nothing more – Once they have learned to gaze upon each other together"). In the center of the sheet, the young sailor, dressed in classical style and holding a stick, points out to the young girl, whose hair and dress ribbons are swaying in a graceful wind, the boat that placidly approaches the shore. A cupid, in heroic nudity, is seated on board with quiver and bow. The scene seems to take place on the unspoiled beaches of Ellas; on the left, as if in a theatrical setting, a lush bush clings to a rock, while, on the right the sky opens up, barely coloured by light clouds and animated by birds in flight.

For its calibrated composition, elegant and calm stroke, with light shading, this sheet seems very close to the graphic production of the classicist painters, mindful of the lessons of Carlo Maratta, among them Stefano Pozzi, in particular the blue papers of excellent quality depicting Apollo and Daphne in the Kunstpalast in Düsseldorf or Venus and Aeneas in the Metropolitan Museum of Arts in New York, Giuseppe Botani and Giacomo Zoboli, whose drawings in the Morgan Library⁷ are worth mentioning, without forgetting the indispensable lesson of an absolute master such as Pompeo Batoni.

To confirm the attribution to the refined hand of Raphael Morghen, it is useful to compare our drawing to the drawing auctioned by Sotheby's depicting a copy of Raphael's *Prophet Isaiah* in the church of Sant'Agostino (Fig. 2).⁸ It is highly probable that this sheet, characterised by an extremely precise and refined stroke, is a testimony to the study of the great masters of the Italian Renaissance carried out once Morghen arrived in Urbe. Our drawing, still in the splendid original mount with which it was probably exhibited, adds a fundamental piece in the critical reconsideration of an artist who should be known not only for his engraving activity, but also for his great talent in drawing, of which all the sources attest.

Lorenzo Giammattei



Fig. 2
R. Morghen, *The Prophet Isaiah, a copy after Raphael*, drawing, Sotheby's 11 July 2001, lot 269.

1. "Il di lui genio, e trasporto particolare, era quello di disegnar Paesi, nel che indefessamente esercitandosi a matita e ad acquerello, giunse persino a dipingerne a olio" ("His genius and particular inclination were toward drawing landscapes, in which he tirelessly practiced with pencil and watercolor, eventually even painting them in oil" in N. Palmerini, *Catalogho delle Opere d'Intaglio di Raffaello Morghen*, Firenze, 1810, p. 8.
2. "Il valente paesista Gio. Batista Tierce, conosciuto a prova il genio del giovane portato pel detto studio, conducealo seco in campagna, dove disegnò moltissime vedute, che quasi tutte restarono presso il sopraccennato Pittore, il quale gran piacere provava nel coltivare il bel talento di Raffaele" ("The skilled landscape artist Giovanni Battista Tierce, recognizing the genius of the young artist gifted for this study, took him out to the countryside, where he drew numerous views, almost all of which remained with the aforementioned painter, who greatly enjoyed nurturing Raffaele's beautiful talent") in Palmerini, *op.cit.*, p. 10.
3. For a more complete insight into the history of the Accademia de' Pensieri, see *L'Officina Neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra a cura di Francesco Leone (Faenza, Palazzo Milzetti 15 March-21 June 2009), Silvana Editoriale, Milan, 2009.
4. A. Scoti, M. Vitali, *Felice Giani. Artista anticonvenzionale tra fascino dell'antico e tensioni preromantiche*. San Sebastiano Curone, Sagep Editori, Geneva 2023, p. 71-72.
5. "The preparatory plates for the two engravings of *The First Navigator* are kept in the collections at the Central Institute for Graphics in Rome and measure 420x324 mm.
6. A. Ottani Cavina, *Felice Giani e la cultura di fine secolo*, Mondadori Electa, Milan, 1999, p. 578.
7. See the drawings depicting the *Two Angels with a classical head study on the verso* (Inv. 1988.4) or the preparatory drawing for the figure of Christ (Inv. 1986.9, gift of Marcello Aldega and Margot Gordon) in the altarpiece with the *Ecstasy of St. Clare of Montefalco*.
8. Sotheby's London, *Old Master Drawings including the Castle Howard Michelangelo*, 11 July 2001, lot 269.



Actual size

Giacomo Guardi

Venice 1764 — 1835

A View of piazza di San Marco

Tempera.

Inscribed and signed on the verso *Veduta della piazza di S. Marco Reccapito all'Ospedaletto in calle del Peruchier al N° 5245 dimandar / Giacomo de Guardi.*

240 x 150 mm (9 7/16 x 5 15/16 in.)

A View of Ponte Rialto

Tempera.

Inscribed and signed on the verso *Reccapito all'Ospedaletto in calle del Peruchier al N° 5245 dimandar / Giacomo de Guardi.*

240 x 150 mm (9 7/16 x 5 15/16 in.)

The son of the famous Francesco Guardi (1712 - 1793), Giacomo was, like his father, a painter of urban landscapes, generally called vedute, in oil, gouache or tempera. He worked in collaboration with his father for at least ten years, between 1780 and Francesco's death, at a time when Francesco's career was enjoying particular recognition in his home town: in 1782, he was commissioned to prepare paintings for the reception of Pope Pius VI and, in the same year, executed a series of *vedute* for the "Comtes du Nord", alias the Tsarevich Pavel Petrovich, son of Catherine II the Great, Empress of Russia, and his wife Zarevna Maria Feodorovna; in 1784, Francesco was accepted into the Venice Academy of Painting, which had long refused him because of his dedication to *vedute* painting, a genre regarded as minor. Drawings of theatre sets dated 1787 and preserved in the Correr Museum show the collaboration between father and son. We know that Giacomo continued his father's art after his father's death, i.e. continued to produce and sell views painted using the techniques he had learned from Francesco and it is not always easy to distinguish between Francesco's late paintings and those by Giacomo: father and son have deliberately blurred the lines by signing their works with either of their names.

When it comes to the tempera works, on the other hand, Giacomo's style is unmistakable, particularly that of the *vedutine* or *cartoline*, small, schematic and colourful views like

the ones we are showing here, intended for street tourists as souvenirs to take home and stick in travel albums. Most of them bear inscriptions on the back that are similar to those on ours: the artist is trying to promote his work and tell tourists where to find him. For example, the same inscription can be found on the back of a gouache depicting the Piazza di san Marco with a slightly different framing,¹ and a similar inscription on the back of a gouache depicting the Rialto Bridge.² Giacomo Guardi painted many different views of the whole city, but these representations of two emblematic sites of Venice are among the most represented in his work, and were certainly the most sought-after by visitors.

The end of his life was difficult; lacking his father's talent, it was complicated for him to renew a stock of paintings that were sufficiently attractive to ensure him an adequate income. The Correr Museum holds around a hundred of his works on paper, most of which are signed. Although sometimes scorned for being a little systematic, Giacomo's *cartoline*, as well as providing charming depictions of the Serenissima, are deeply evocative of the beginnings of tourism and cultural travel. Their artificial, slightly ghostly light is what gives them their charm and has undoubtedly contributed to the city's reputation for melancholy.

1. Christie's London, 25 June 1974, lot 200.

2. Christie's London, 15 December 1992, lot 141: « veduta del' ponte di Rialto / all'ospedaletto in SS Giov e Paolo N° 5245 dimandar / Giacomo de Guardi ».



Louis Albert Guislain Bacler d'Albe

Saint-Pol-sur-Ternoise 1761 — Sèvres 1824

Silenus' Procession in a Classical Landscape

Pencil and gouache.

Framing lines with black gouache on the outlines.

Signed and dated *Ber D'albe / 1803* on the rock on the center.

510 x 690 mm (20 1/16 x 27 3/16 in.)

Before embarking on the military career that would make him famous, Bacler d'Albe worked as a clerk for his father, the postmaster in Amiens, before choosing to follow his artistic vocation. Between 1785 and 1793, he settled in Sallanches, near the Mont-Blanc, a region that was just beginning to experience tourism, including the mountaineers Jacques Balmat and Michel Gabriel Paccard. His views of the region's spectacular natural sites met with great success. He lived there with his young partner, whom he did not marry until 1808, and their five children.

In 1793, he enlisted to defend Republic. He distinguished himself as an officer and geographer-draughtsman at the sieges of Lyon and Toulon, where he may have met Bonaparte, then captain of artillery. Assigned to the Army of Italy (1794-1797), he held the position of official geographer and cartographer, and the accuracy of his drawings of machines and plans brought him to Bonaparte's attention. Bonaparte commissioned him to map the coast from Nice to Savona, and to popularize his victories in paintings and drawings, which marked the start of a long career in the emperor's service. Several of his battle scenes are preserved in the Château de Versailles museum (Louvre deposits), including the great *Battle of Arcole, November 17, 1796* (INV 2397), *Napoleon visiting the French army's bivouacs on the eve of the Battle of Austerlitz, December 1, 1805* (INV 2399) and *Battle of Rivoli, January 14, 1797* (INV 2398). He created the *Carte du Théâtre des campagnes de Bonaparte en Italie*, the first complete map of the whole of Italy (1797-1802).

In 1799, he once again entered Bonaparte's service, first as chief engineer of the Dépôt de la Guerre (the military mapping and archive office created by Louvois), then as head of the Emperor's topographical office. Along with Marshal Berthier, he belonged to the Emperor's inner circle,

accompanying him everywhere in peacetime and on campaign. During the campaigns: "he slept in his tent with his equipment and prepared the maps he had colored himself, marked the positions of the army corps with colored pins, calculated distances with a compass, figured the relief of the terrain for the Emperor's maneuver plans, advised on the means of attack...". He provided the emperor with the topographical insight needed to make strategic decisions, plan troop marches, calculate fire, etc. Promoted to colonel in 1807, brigadier general in 1813, he was made a *baron d'empire* in 1808. He produced the *Carte de l'Empereur*, the first homogeneous map of Europe. Director of the Dépôt de la Guerre in 1814-1815, he saved the copper plates of the Cassini map from looting. Despite his heavy responsibilities as a cartographer, Bacler d'Albe remained a very active painter, particularly of battles and landscapes, a genre to which he brought his topographical precision. During the Restoration, he retired to Sèvres, where he lived as a lithographer and draughtsman.

In 1803, the year in which he produced this spectacular work in terms of size and quality of execution, Bacler d'Albe was chief engineer at the Dépôt de la Guerre in Paris. Nevertheless, he was a regular exhibitor at the Salon at the beginning of the century, showing what were known as "gouache paintings", i.e. large-scale gouaches intended to be luxuriously framed and placed on walls, and particularly landscapes of Italy or the Alps and battles. Monumental and vibrant, the landscape in our gouache is completely neo-classical in graphic technique and subject: the depiction of vegetation is precise and meticulous, and the landscape hosts a scene from Antiquity, conforming with the historical landscape tradition promoted by the Académie. Nevertheless, the artist's sense of a grandiose, quivering and sensitive nature is almost romantic, recalling the works he produced in his youth, when he lived in Sallanches. As for the choice of scene depicted - Silenus' procession and, further up, a crowd in full bacchanal around the temple - it shows that the painter is not attached to serious, scholarly ancient history, but to a whimsical vision of Dionysian antiquity.







Louis-François Cassas

Azay le Ferron 1756 — Versailles 1827

I. *Temple of Neptune at Palmyra*

II. *Portion of the Great Gallery at Palmyra*

III. *Tombs near Palmyra (Mausoleum of Elabelus and other funerary monuments)*

IV. *Mausoleums near Palmyra (Mausoleum of Iamblichus and other funerary monuments)*

Pen and brown ink, watercolour.

All four mounted in the same frame.

240 x 375 mm (9 ½ x 14 ¾ in.) [drawing]; 64 x 91.5 cm (25 ½ x 36 in.) [frame]

Related Works

The *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte (A Picturesque Tour of Syria, Phoenicia, Palestine and Lower Egypt, 1799, 2 of 3 volumes, 330 plates)* contains several plates related to our drawings.

1. Our drawing corresponds to plate n° 87: *Temple of Neptune at Palmyra. The view is taken from the north-west. The ruins of a large building are visible in the foreground.* The same temple is engraved on plate n° 86 in reverse, observed from the south.
2. Our drawing corresponds to plate n° 81.
3. Our drawing is engraved on plate n° 104: *Mausoleums in the valley leading to Palmyra: this general view is taken near the tomb of Elabelus looking at the city ruins.* The tower on the left, the mausoleum of Elabelus, is also studied separately on plates n° 119 and n° 124, and in details on plates n° 127 and n° 110.
4. The engraving is not an exact reproduction of our drawing, but the view does correspond to plate n° 101: *Mausoleums in the valley leading to Palmyra: this view is taken from the slope of the hill facing the desert.* The mausoleum of Iamblichus is also studied in cross-section on plates n° 108 and n° 109 and in detail on plate n° 113. The composition is repeated in another work belonging to Musée de Tours, but on a larger scale with some differences.

An intrepid traveller and tireless draughtsman, Cassas benefited from an education that was both eclectic and elitist. At the age of 14, his father, an architectural engineer, introduced him to the bridge worksite run by Cadet de Limay in Tours, who in turn introduced him to his future father-in-law, the Orléans amateur Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800). Desfriches, a former pupil of Natoire who was close to all the leading artists of the time, introduced Cassas to Louis Antoine de Chabot who became the Duc de Rohan-Chabot in 1791, and his wife, Élisabeth Louise de la Rochefoucauld. They invited the young artist to participate in soirées at their private drawing academy, a place of artistic and social emulation where, between 1775 and 1778, he was able to meet the period's most important figures. After a first trip to Holland in 1776, followed by a stay in Brittany, Cassas completed his training in Italy between 1778 and 1783 in the best possible manner: he accompanied his first patron, Louis Antoine de Chabot, and his family, drawing and producing hundreds of sheets, site views, landscapes and surveys of antiques, etc.; he selected rare items, antiquities, objects and paintings for his patron and expanded his network of friends and sponsors; he visited Milan, Parma, Rome, Naples and Venice, as well as Istria and Dalmatia (modern-day Croatia and a small part of Montenegro and Herzegovina), where he drew extensively. Finally, he ended his Italian tour in Sicily where he accompanied Vivant Denon to help illustrate *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile (Picturesque Tour or Description of the Kingdoms of Naples and Sicily, 1781-1786, 4 vols.)* published by the Abbé de Saint-Non.



I



II

After a brief return to Paris, in 1784, Cassas embarked on a journey that would take him to the Ottoman Empire's greatest sites – Smyrna, Ephesus, Alexandrette, Aleppo, Palmyra, Baalbek etc., crossing through Egypt, Palestine and Syria on the way – at the request of the Comte de Choiseul Gouffier (ambassador to Constantinople from 1784 to 1791). He took the initiative to push on to lands that were virtually unexplored at the time such as Palmyra,¹ which he only reached after great difficulty whilst "in constant danger of losing his life," as he wrote to Choiseul Gouffier on the 21st July 1785. But "one suddenly discovers the most extraordinary and romantic sight: superb ruins, countless colonnades and porticoes, all of white marble, infinite remains of temples, etc... For two leagues, the land is covered with broken columns, capitals, statues, altars, etc... In the middle, the Sun Temple, the most beautiful and largest of all the temples of Antiquity, rises up and dominates the desert, which resembles a vast sea. It was within the walls of this beautiful monument that I was housed, and it was in the midst of the greatest dangers that I managed to draw and measure all that was of interest there."²

The surveys Cassas carried out at the time, including the 200 or so drawings he made of the Palmyra site together with his written notes, are now crucial to our knowledge of these places, even if he didn't always respect the topography in some of his reconstructed views. His drawings were eagerly awaited in Constantinople where his return to the city caused a sensation: "There's something new here for architecture," wrote a passionate stranger to the engraver Foucherot³. After nine months in Constantinople, Cassas returned to Rome where he stayed from 1787 to 1791, detained by several affairs for Choiseul Gouffier. Finally, back in Paris in 1791, he was able to devote time to publishing the graphic material produced during his travels, as well as his copious, fascinating notes. *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte* (1799, 2 out of 3 volumes, 330 plates); *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie* (*Picturesque Tour of Istria and Dalmatia*, 1802, 69 plates) and *Grandes vues pittoresques des principaux sites et monuments de la Grèce, de la Sicile, et des sept collines de Rome* (*Grand Picturesque Views of Principal Sites and Monuments in Greece, Sicily and the Seven Hills of Rome*, 1813) were published, albeit with difficulty. In Paris, Cassas aroused curiosity and admiration and was able to make a living from selling his drawings. In 1806, he opened a small museum in his rue de Seine flat, where he exhibited models of the monuments he had drawn during his long journey, a collection bought by the State in 1813. From 1816 onwards, he worked as a teacher at the Gobelins and produced large watercolors for amateurs, depicting the sites he saw or spectacular events that took place during his travels, using sketches made on the spot and presenting his views in different formats. For example, a drawing owned by Musée des Beaux-arts de Tours bearing the title *Tours funéraires des tribus*

palmyréniennes (*Funerary Towers of the Palmyrenian Tribes*), dated 1821, takes up the composition of our fourth drawing, though with some differences.

Of the four views reunited together in this frame, three were engraved in Volume I of his major work, *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte*; the fourth view is also present, but observed from a different point of view (see related works). Cassas engraved many details of monuments, interiors, cross-sections and ornaments too. He aspired to restore history's reality: Palmyra is "the daughter of the desert," he wrote in his *Voyage pittoresque*. In addition to the ruins, he wanted to show the desert's aridity and the omnipresence of the sun, which is nothing more here than a "destructive tyrant". "Everywhere in Palmyra, inside and outside its walls, sees a saddened land that is nowhere comforted by springs, grasses, plants or trees. Palmyra, the emulator, if not the example, of Rome, has never been able, like its happy rival, to combine its magnificence with freshness and shade."⁴ These drawings are most likely part of the material assembled by the artist on site, drawn in pen and ink on the spot with later watercolor additions. The Victoria and Albert Museum possesses numerous works of a similar size and style – preparatory studies for the compositions in *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie*, compiled by J. Lavallée and published in two volumes in 1802. Executed in pen and wash in situ, they were also completed at a later stage with color introduced in the studio. This is probably the case for our works.



The present watercolours in their original frame.

1. In 1695, the account of two English merchants living in Aleppo who had reached Palmyra in 1691 was published in London; in 1751, James Dawkins and Robert Wood, accompanied by the Italian draughtsman Giovanni Battista Borra, spent two weeks there and published their own account in 1753. These were the only explorations of the region before Cassas.
2. Letter to Desfriches, 22nd January, 1786.
3. Henri Boucher: "Louis-François Cassas", *Gazette des Beaux-arts*, July-August 1926 (p. 27-53), p. 44, note 1.
4. *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte*, p. 8.



III



IV

Jean-Charles Tardieu dit Tardieu-Cochin

Paris 1765 — 1830

Saint Louis at the Battle of Damiette

Oil on canvas.

32,2 x 24,3 cm (12 1/16 x 9 5/16 in.)

Born into a dynasty of engravers, Jean-Charles Tardieu was the son of Jacques Nicolas Tardieu and the grandson of Nicolas-Henri Tardieu, both academicians and engravers to the King; his mother, Claire Tournay, and his paternal grandmother, Marie-Anne Horthemels, were also engravers. Jean-Charles Tardieu naturally learned engraving and became a pupil of Charles Nicolas Cochin, whose name he sometimes added to his own. But an apprenticeship in the studio of the painter Jean-Baptiste Regnault, from 1786 to 1789, led him away from this profession and towards history painting. Failing to win the Académie's first prize in 1790, Tardieu had to settle for second prize, which did not prevent him from pursuing an honorable and fruitful career as a history painter. He debuted at the Salon in 1793 and took part in eight exhibitions at the Louvre between 1806 and 1822. Benefiting from his undeniable talent and important family connections, Tardieu quickly won numerous official commissions, firstly under the Empire with, for example, *L'Empereur Napoléon reçoit la reine de Prusse* (*Emperor Napoleon receiving the Queen of Prussia*, Salon of 1808) and *L'Empereur remettant une pension de cent napoléons à Nerocki âgé de 117 ans* (*The Emperor giving a pension of one hundred napoleons to Nerocki, aged 117*, Salon of 1812), both in the Château of Versailles and of Trianon. His success continued under the Restoration, and he kept on working for Louis XVIII and Charles X, with allegories such as *Clio inspire par le buste de Louis XVIII* (*Clio inspired by the bust of Louis XVIII*, Paris, Louvre museum) and *L'Allégorie de la naissance d'Henri d'Artois, duc de Bordeaux* (*Allegory of the birth of Henri d'Artois, Duke of Bordeaux*, Rouen, museum of Fine Art).

This beautiful, lively sketch is a preparatory work for an oil on canvas in the chapel of the former Récollets convent, known as the Chapelle des Récollets (Privas, Auvergne-Rhône-Alpes). The painting, produced in 1822, celebrates one of the military episodes of the Seventh Crusade, led from 1248 to 1249, the capture of the city of Damietta (Egypt) by Louis IX and his men against the ailing Sultan of Egypt Malik al-Salih Ayyoub.

In the background, inside the ship, Marguerite de Provence is shown with her hands clasped in prayer. The Queen, who had followed him on the Seventh Crusade, during which she gave birth to their three children, skillfully negotiated the king's release from captivity in 1250.

The sketch is very close to the painted work, apart from a few minor differences, such as a helmet rolling on the ground, the buildings in the background, and the color of the flag flying over the ship in the background. At the beginning of the 19th century, with his lively brushstrokes, the painter continued the academic tradition of history painting, no longer depicting the great events of ancient history, but rather the great moments of national history, which had become fashionable from 1770-1780 enjoyed a spectacular revival after the French Revolution.

Extensive research by Gérald Lefebvre has made it possible to place this historical composition within a larger ensemble of five large historical compositions and two allegories made for "the apartments of SAR Monsieur in Fontainebleau", according to a handwritten note by Tardieu's widow, who inventoried the works of her husband acquired by the various ministries. The ensemble was in fact intended to be woven by the Gobelins factory. Indeed, a quote dated 11 July 1820 drawn up by the Intendance du Garde Meuble de la Couronne mentions an expense for the production of "paintings to be used to make cartoons for the Gobelins hangings intended for the Salon of the flat of HRH Monsieur at Fontainebleau". This was to decorate the salon in the flats of the Comte d'Artois, the future Charles X. The quote details the subjects:

1. *Saint Louis rendering justice under an oak tree in Vincennes*: formerly in the collections of the Louvre (INV 8096), the painting was deposited with the Mathon-Durand municipal museum in Neufchâtel-en-Bray but now appears to have been lost.
2. *Saint Louis at Damietta rushing to the shore against the Saracens and setting an example to his troops*: the painting corresponding to this subject and to our sketch is dated 1822; it is kept in the chapel of the Récollets, in Privas.
3. *Saint Louis washing the feet of the poor on Maundy Thursday*: the painting, belonging to the Louvre (INV 8097), is on deposit at the church of Notre-Dame d'Orbec, in Orbec.
4. *At the Battle of Ivry, Henri IV, after giving orders to his generals, shows them his white plume as a rallying point and adds these memorable words: "You will always find him in the path of glory and honour"*. The painting, dated 1824, belongs to the Louvre (INV 8101) and is on deposit at the Château de Pau museum.
5. *During the siege of Paris, Henri IV allowed supplies into the city and distributed relief to the inhabitants who took refuge in his camp*: the painting belongs to the Louvre (INV 8102) and is kept at the Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



6. *Allegorical figures and symbols representing the virtues of the Bourbon dynasty: Prudence and strength; generosity and kindness.* The works, for which two *modelli* survive in a private collection, were identified at the Musée de Valence by G eral Lefebvre.

The paintings were handed over to the royal administration by Tardieu on 21 July 1824 at a price of 4,500 francs each. In the end, according to Fernand Calmette, only the allegories were woven, listed as *Truth and Abundance* (which does not seem to correspond exactly to the description in the estimate, the *modelli* and the paintings in Valence), but the tapestries disappeared in the fire at the Gobelins in 1871. Still according to Calmette, the historical paintings as a whole were considered too weak. Only *Saint Louis d barquant   Damiette* was presented to the commission of inspectors and the heads of workshops at the Manufacture des Gobelins. The composition was deemed unsuitable for tapestry and the rest was not made. Above all, it seems that on the death of Louis XVIII, having lost his protectors in the royal administration, Tardieu ceased for a time to receive the support and favours he had enjoyed until then.

The *modelli* appear to have remained together until they were sold at auction relatively recently. Perhaps they remained in Tardieu's studio: they are not explicitly listed in the painter's post-death inventory, but may have been listed under the lot "eight sketches painted in oil representing various subjects and compositions fetched the sum of twenty-four francs".

The discovery of these *modelli* makes it possible to revisit what could have been one of the great decorative and historicist commissions of the Restoration, following the example of the series woven between 1820 and 1827 from compositions by Georges Rouget and intended to decorate the throne room of the Tuileries palace, which was also poorly received and finally installed in the Salon François I^{er} of the Château de Fontainebleau under Louis-Philippe.



Fig. 1
J-C Tardieu, *Saint Louis   la bataille de Damiette*, huile sur toile, Privas, chapelle de l'ancien coll ge des Récollets.



Actual size

François-Hippolyte Lalaisse

Nancy 1810 — Paris 1884

I. *View of a Forest*

Watercolour, gouache and gum arabic.
166 x 290 mm (6 1/8 x 11 7/16 in.)

II. *View of the Sea*

Watercolour and gouache with white gouache highlights.
159 x 322 mm (6 1/4 x 12 1/16 in.)

Provenance

An album containing several works by Lalaisse, some signed, others unsigned, formerly in a private collection.

A student of Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), and his collaborator as professor of drawing at the École Polytechnique between 1839 and 1877, François Hippolyte Lalaisse exhibited several paintings at the Salon from 1845 to 1874. He devoted much of his time to drawing and engraving illustrations, notably of military costumes, as seen in watercolours belonging to the Musée de l'Armée. Like his teacher Charlet, Lalaisse was more interested in his contemporaries and their customs than those of antiquity, but paradoxically, he also belonged to a movement that rejected modernity. His trip to Brittany and the costume studies he returned with are part of this counter-movement comprising an interest in the contemporary man, but also the traditional man and man of the land. The Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée in Marseille (MUCEM) owns a fine album of watercolours produced during his stay in Brittany, which the artist subsequently used to produce a series of lithographs entitled *La Galerie Armoricaïne: costumes et vues pittoresques de la Bretagne* (*The American Gallery: Costumes and Picturesque Views of Brittany*) published in Nantes by Charpentier père et fils in 1848. Lalaisse specialized in traditional costumes, which he illustrated in works such as this or *La Normandie Illustrée* (Paris, Charpentier, 1852), and in suites of military costumes, for example. This work illustrating local costumes and lifestyles proved an invaluable source for researchers into Celtic culture that was very fashionable in the 19th century. Similarly, in the

1850s, in his search for current events rather than antiquity, or maybe, like Delacroix, a "living antiquity", the artist travelled to North Africa, in particular Algeria and Turkey, and brought back numerous studies and watercolours. Like his friend Géricault, Lalaisse was also a tireless draughtsman and horse painter.

These landscape studies belonged to an album of drawings containing an ensemble of Lalaisse's works. Landscape drawing is a little-known aspect of his graphic activity, but one that he clearly practiced since he employs it with talent in his painting, even if only for background work. These two watercolours bear witness to an extraordinary grasp of nature and a fully romantic style. The mastery of various greens apparent in *Vue de forêt* (*Forest View*), applied with a brush in small strokes that modulate luminous effects, as well as the elegant drawing of tree trunks and intelligent rendering of foliage, show the extent of the artist's gift for landscape painting. Likewise, *Vue de mer* (*Sea View*) displays an intense feeling for the elements: the rendering of the movement of the waves and spray of foam breaking on the rocks through the controlled effects of white gouache and the distribution of grey and blue watercolour in the sky to draw clouds that race and intertwine, make for a lively, sonorous little landscape that captivates the viewer. Equally remarkable is the rendering of the phenomenon of condensation in a white mist that envelops the horizon, using a mixture of bare paper and blended gouache, perhaps applied with a sponge.



I



II

Hippolyte Flandrin

Lyon 1809 — Rome 1864

Portrait of Pauline Ferrez (1825-1900), Madame de Saint-Didier

Oil on canvas.

Signed and dated *Hipte Flandrin 1849* center right.

81,8 x 65,5 cm (32 ³/₁₆ x 25 ¹³/₁₆ in.)

Provenance

Madame de Saint-Didier, née Pauline Ferrez (1825 - 1900);
her son, Ferdinand, baron de Saint-Didier (1847 - 1930);
by descent to this day.

Bibliography

Henri Delaborde (contributeur), *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin : accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître*, Paris, H. Plon, p. 99 ; Louis Flandrin, *Un peintre chrétien du XIX^e siècle : Hippolyte Flandrin*, Paris, Perrin, 1909, p. 350 ; Hippolyte, *Auguste et Paul Flandrin, une fraternité picturale au XIX^e siècle*, exh. cat., Paris, RMN, 1984, p. 222.

Begun on May 16, 1849, this portrait is one of the finest representations of women by Lyon painter Hippolyte Flandrin, Ingres' favorite pupil and a talented portraitist. Born into a sibling family characterized by a deep and touching mutual attachment, Hippolyte and his younger brother Paul left for Paris in 1829 and entered Ingres' studio. Their eldest brother Auguste, a former pupil of Fleury-Richard who remained in Lyon to support the family, joined them a little later. Hippolyte won the Prix de Rome in 1832 and spent six years there, studying the great masters and history painting. Paul joined him at his own expense and specialized in landscape painting. A double self-portrait preserved in the Louvre, drawn jointly by the two brothers in Rome in 1835, immortalizes this close relationship. Auguste followed them in Rome in early May 1838. His death in 1842, shortly after their return to Paris, plunged Hippolyte and Paul into great sadness. Hippolyte devoted himself almost exclusively to religious painting, and received numerous

commissions for church decorations. Those for the church of Saint-Germain-des-prés (1846-1848) are among the most spectacular, and would earn him many other commissions.

In excellent condition, on its original canvas, this portrait of Madame de Saint-Didier is one of the finest examples of the art of portraiture as the artist inherited it from his master Ingres and developed it in his own way, with psychological finesse and smooth, extremely meticulous workmanship. We would like to thank Elena Marchetti for kindly bringing to our attention two letters from Hippolyte who, after a stay in Nîmes, where he created decorations for Saint-Paul, spent a few weeks in Lyon, witnessing the popular uprising of June, before returning to Paris. On May 15, he wrote to Paul, "We're staying here until the new assembly is installed, and maybe to make the most of my time, I'm going to paint the portrait of Mme de St Didier, daughter of Mr. Ferrez, which I'm really afraid of". On May 17, he wrote: "Yesterday I began the portrait of Mme de Saint-Didier. It could be very beautiful, but I'd need a little more than the summer. Anyway, I'll do my best."

The artist's intuition proved to be right; the portrait is indeed very beautiful, perhaps even one of the most intriguing, not only for its impeccable technique, but also for its ability to convey the haunting presence of the sitter. Pauline Ferrez (1825-1900), daughter of a doctor from Lyon, had married Ennemond Hubert de Saint-Didier (1814-1898), from an old Lyon aristocratic family. Son of Balthazar Augustin Hubert de Saint-Didier (1779-1863), author of several views and sites in the Lyon area and of a *Voyage pittoresque du Bugey* (1837), Ennemond is mentioned as a hospice administrator in 1844.



Fig. 1
P. Janmot, *Portrait of Pauline Ferrez (1825-1900),
madame de Saint-Didier*, drawing, Lyon, Tomaselli collection.

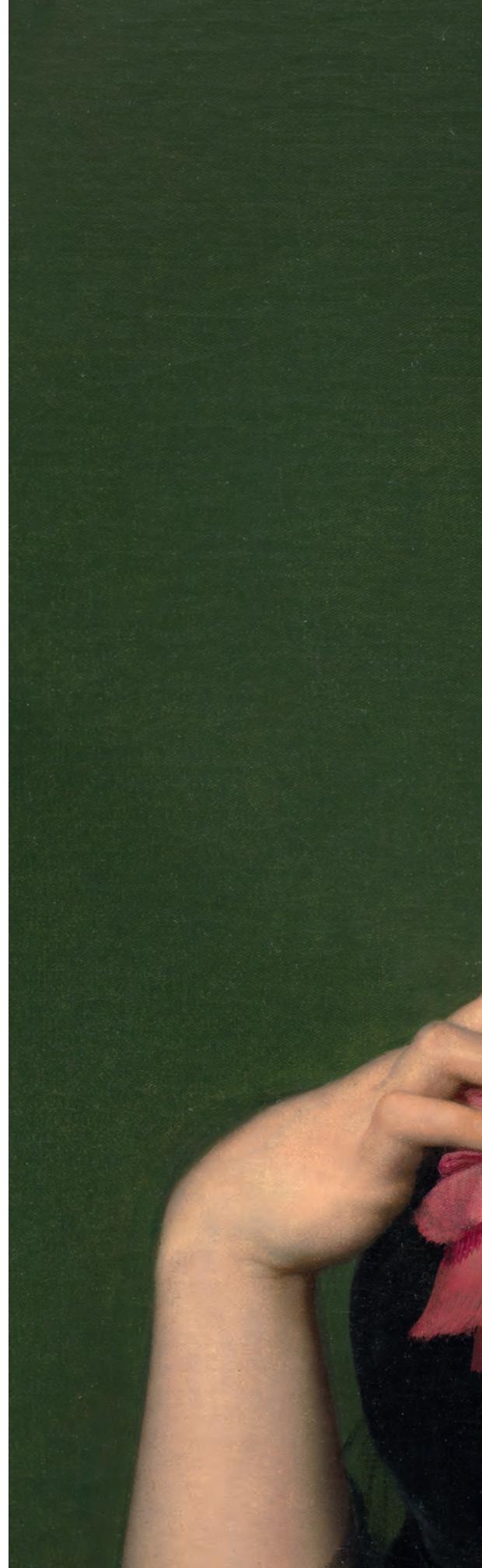


In this work, we find Flandrin's characteristic attention to the model's hands, which gives the work its internal dynamic. In *Portrait de Madame Flandrin*, painted in 1846 and now in the Louvre, the painter's wife rests her left hand on her cheek, her right arm resting on her stomach and encircling her waist. The pose and gaze are pensive, chaste and introspective. As in our work, the background is green and the detail of an Indian shawl adds a refined touch of color to the scene. In our portrait, however, the model's hands are more provocative. One is placed on the chest, in an almost mannered tautness that gives the painter the opportunity to demonstrate his talent for drawing and modeling this sometimes trying anatomical part, while the other is placed on the upper thighs. The curves of these arms and hands are extremely sensual, which is rare in this painter who, above all, reveals only his chaste, restrained temperament. They are also very different from those of Madame Louis Antoine de Cambourg's, for example, which stretch out calmly as she stares at the viewer with wide, questioning eyes. Madame de Saint-Didier appears as a more voluptuous woman, and it is possible that the artist found in her a more southern temperament, similar to that of the women he painted during his Italian sojourn, notably the sensual *Florentine* (1840).

To further emphasize this voluptuous side, the artist chose to enclose the image in an almost oval format, with the corners cut off, leaving the four corners roughly painted, but still sufficiently so that the painting could later be placed in a rectangular frame, the one later chosen by the family and which is still retained today. The choice of format made sense to Ingres and his followers. We need only to recall the Rivière family triptych painted by Ingres in 1805, and the choice of different formats according to whether Ingres was painting the solid father, the curving mother or the innocent young girl. The choice of the oval for a very feminine woman, already the mother of two children, Béatrice and Ferdinand, is perhaps not insignificant.

Pauline Ferrez is also said to have been portrayed by Louis Janmot in 1851 in a beautiful drawing in the Tomaselli collection, in Lyon (Fig. 1)¹. Curiously, while we recognize her large almond-shaped eyes and small, shaped mouth, she appears much younger in this drawing than in Flandrin's portrait, painted two years earlier. Gracile, almost fragile, with a small chest, she looks very young, almost still a girl, far removed from the curvaceous woman painted by Flandrin, a totally different version of femininity.

1. Graphite pencil on wove paper, 430 x 290 mm. Signed and dated 1851, partially inscribed *Place d'Ainay / Mr St Did* on the verso.





Hip^l FLANDRIN .
1849

Vincent Courdouan

Toulon 1810 — 1893

View of the Bay of the « Bec de l'Aigle », La Ciotat

Pencil, pastel, gouache.

Signed, dated and dedicated *V. Courdouan 1865 A son ami Jancy (?)* lower left.

277 x 440 mm (10 15/16 x 17 5/16 in.)

A pupil of Toulon illustrator and caricaturist Pierre Letuaire, Vincent Courdouan entered the École des Beaux-Arts de la Marine, run by sculptor Félix Brun, before moving to Paris around 1829. There, he studied engraving and entered the studio of a painter also born in Toulon, Jean-Baptiste Paulin Guérin (1783 - 1855), a former pupil of François Gérard and François André Vincent, who not only took him in but also taught him the trade in his Mont-Thabor studio. By the early 1830s, Courdouan was already back in his home town, where he was elected a member of the Académie du Var in 1833 and opened a studio where he taught watercolour and drawing to many of his pupils. Under the reign of Louis-Philippe, Toulon was a port of great importance from which the entire presence of the French fleet in the Mediterranean was organised, including the departure of the Armada for Algiers in 1830 and numerous expeditions, including those of Dumont d'Urville. In this city, Courdouan turned mainly, though not exclusively, to painting seascapes, scenes of combat, fishing, storms and city views.

In 1836, he stayed in Paris, where he made friends with Horace Vernet, Théodore Gudin and Léopold Robert and discovered the forest of Fontainebleau. He travelled to Naples in 1844, Algeria in 1847 and Egypt in 1866. Appointed professor at the Ecole de la Marine in Toulon in 1849, he was awarded the Legion of Honour by Napoleon III in 1852 and became honorary director of the Toulon museum in 1857. He took part in the Paris Salon from 1835 to 1883, where he sent drawings (pencils, pastels) as well as paintings. He also took part in the exhibitions organised by Émile Loubon at the Société des amis des arts de Marseille, as well as those organised by the Société artistique des Bouches du Rhône, in which other Provençal painters such as Ingres, Granet, Delacroix, Decamps, Couture, Courbet, Corot, Rousseau, Troyon, and Diaz took part. Until the early

1840s, Courdouan drew more than he painted, but this trend reversed and he began to produce more canvases, landscapes, particularly seascapes, and Orientalist scenes. His *Vallée des Angoisses* (1857, Musée de Toulon) bears witness to his innate sense of the spectacular and his still romantic perception of a hostile and savage nature, overwhelming and irrepressible. Similarly, his *Vue de la Ponche à Saint-Tropez* (Musée d'art de Toulon) shows the small port in the grip of the elements, far from the gentle, luminous images of the southern coast. His vision of Mediterranean nature was inspired by the poetry of his contemporaries and friends, Jean Aicard and Frédéric Mistral. Mistral invited him to join the *Félibrige* in 1863, an association dedicated to safeguarding and promoting the culture and identity of the Pays de Langue d'Oc.

Courdouan was a tireless and experimental draughtsman. He drew in pencil, for sketches, studies, portraits and scenes of life, as well as in watercolour and gouache. During his trip to Algeria, he produced a large number of views in pencil on bistre paper with strong white highlights. In this very large work, Courdouan, then a very experienced artist, captures with realism and sensitivity the contrasts of light in the bay of Toulon, the charged maritime atmosphere and the vibrations of the air. On the right-hand side, inland, the sky is clear and blue, while floating over the sea, thick clouds gather, their density suggested by the mixture of white, different greys and even ochre tones obtained from the reserve of the paper. The turbulent sea, green, yellow and blue all at once, rolls its bundles of foam towards the beach. The dramatic cut of the rocks in the foreground echoes that of the rock known as the eagle's beak, which visually closes off the oval formed by the bay, as well as the abrupt shapes of the clouds; the small silhouettes grouping on the beach are highlighted by small patches of colour; all of this helps to include the viewer in the movement of the elements. A large panoramic view painted a few years earlier¹ shows the same view of the bay but in a very different atmosphere. Under a clear sky, in the peaceful morning light, the beach appears more serene and less windy, ideal for swimming. The arrangement of the rocks in the foreground has changed slightly. Our drawing is dedicated: Courdouan may have taken this view for a friend who was particularly fond of it.

1. Sale, Leclere, Marseille, 21 October 2016, lot 30, oil on wood panel, signed and dated 1863, 40 x 88 cm.



J. Constable 1862
as in the painting

Alphonse Hirsch

Paris 1843 — 1884

Portrait of a Woman Holding a Closed Fan

Oil on canvas.

Signed and dated *Alphonse Hirsch 1874* upper left.

Previous underlying painting visible around the edges.

56 x 38 cm (22 x 14 ¹⁵/₁₆ in.)

Wearing a white dress trimmed with black, this young brunette woman from the Parisian haute bourgeoisie of the early Third Republic is seated on a blue-grey sofa furnished with peacock feather patterned cushions. Her gaze is open and direct and her hands rest on her legs holding a closed fan. The portrait is a highly refined example of the painter's talent through its subtle use of a cool palette – blues and greys – enhanced by small flicks of red on the cushion.

A painter and engraver who was close to the Impressionists, Alphonse Hirsch is no longer well known today. However, according to one of his earliest biographers, "No Parisian had more connections than this one."¹ Born into a family of four children who lost their father at an early age and were brought up by their mother, Hirsch initially worked in finance. At the age of 24, like his brother Émile, a stained-glass painter, he decided to devote himself to art and began his training by copying old masters at the Louvre. He studied engraving with François Flameng (1865-1923) and painting with Léon Bonnat and Ernest Meissonier. He began his career as an interpretive engraver debuting in the 1869 Salon, but the following year exhibited an oil painting and quickly specialised in genre scenes and portraits.

During the 1870 war, Hirsch enlisted and became a munitions officer at the Hôtel de Ville, then a lieutenant in the National Guard. At the end of the siege, he was mobilised by the Commune. A close friend of painters such as Édouard Manet, Edgar Degas, Marcellin Desboutsins and Giuseppe de Nittis; the writers Alphonse Daudet and Edmond de Goncourt, and musicians including Jules Massenet and Charles Gounod, he was well-connected in Parisian high society. His famous portrait of the Camondo family children in their winter garden (Fig. 1), executed the year after our painting, bears witness to this. Manet

Painted several of his works in Hirsch's studio garden, situated on the banks of the western railway line and just behind his own atelier at 58 rue de Rome. Among them is *Le Chemin de fer* (*The Railway*, National Gallery of Art, Washington), in which Victorine Meurent and Hirsch's daughter are posed (Fig. 2). It was Hirsch who introduced the famous courtesan Mery Laurent to Manet, who later drew an allegorical pastel portrait of her known as *L'Automne* or *Méry Laurent au chapeau noir* (*Autumn* or *Méry Laurent in a Black Hat*, Musée des Beaux-arts, Dijon).

Hirsch was also a collector and owned many engravings by Charles Meryon and Félix Bracquemond. A great lover of Japanese art, he was one of the founding members of the Jing-Lar Society, which brought together Zacharie Astruc, Philippe Burty, Henry Fantin Latour, Félix Bracquemond and Marc-Louis Solon, the director of the Sèvres porcelain factory, through their passion for Japanese art². Hirsch's collection seems to have drawn the admiration of his contemporaries, particularly Louis Gonse³. However, there was no public sale organised after his death and the objects are now untraceable.



Fig. 1

A. Hirsch, *The Camondo Children*, 1875, private collection.



In painting, Hirsch began by exhibiting scenes of interiors at the Salon in the early 1870s, of which few have resurfaced⁴. It was Léon Bonnat who advised him to take up portraiture. He painted portraits of personalities such as the writer Octave Feuillet (Musée d'Art et d'Histoire, Saint-Lô) and Isidor, the Chief Rabbi of France⁵. He produced a large number of small portraits similar to our own, but also those of Siegfried Bing⁶ (from whom he regularly bought Japanese art) and Ernest Daudet. He received regular critical acclaim, but died at the age of 41 and was quickly forgotten. Among the many works listed in the Salon booklets and described by commentators of the time, few have survived or been identified with any certainty. Dated 1874, our portrait is one of the very first painted by the artist and the talent it demonstrates could only have encouraged Léon Bonnat to push him in this direction. "In the portrait, he achieved a perfect likeness, with clarity of tone and boldness of brushwork that brought him closer to both the old masters and the innovators," Charles Frank rightly commented⁷. In our work, the hands are painted with a precise, meticulous, almost photographic realism, while the shimmer of the dress is treated with broad, free, modern brushstrokes, intended to be seen with a little distance so that the image takes shape, reminiscent of Manet's work.



Fig. 2
E. Manet, *The Railway*, 1873, Washington, National Gallery of Art.

1. Albert Wolff, *Le Figaro*, 18th July, 1884.
2. Exhibition *Le Japonisme*, Grand Palais 17th May-15th August, 1988, catalogue Paris RMN, 1988, p.80.
3. Louis Gonse, "Collection de M. Alphonse Hirsch", *Catalogue de l'exposition rétrospective de l'Art japonais organisé par Louis Gonse*, Paris, A. Quantin, April, 1883, p. 373-395, n° 1-176.
4. *En visite*, exhibited in the 1875 Salon is known by its reproduction in *L'Univers illustré* of 1875, in a photograph by M. Goupil.
5. Known through its reproduction in *L'Univers illustré* of 1877, the painting is commented on and described in *Revue des deux mondes*, 1877, Tome 21, p. 836.
6. Exhibited in 1878, see exhibition booklet: Cercle artistique et littéraire, *Exposition de peintures et de sculptures de 1878*, Paris, printed by Paul Dupont, p. 18, n°120.
7. Charles Frank, "Alphonse Hirsch", *L'univers illustré*, 26th July, 1884, p. 474.



Actual size

Auguste Allongé

Paris 1833 — Bourron Marlotte 1898

View of the Fontainebleau Forest

Watercolour and gouache over graphite.

Signed *Allongé* lower left.

785 x 560 mm (30 15/16 x 22 1/16 in.)

"The beloved author of a number of exquisite works, with a singularly personal accent, and a truth of impression that strikes even the indifferent, Auguste Allongé is one of those artists now in the public eye, whose drawings are as prized as the paintings of the most undisputed masters of landscape painting: he too is a master!" commented journalist and novelist Louis Enault,¹ a close friend of Gustave Doré, in 1881, on the prolific landscape painter and one of the most emblematic artists of the Forest of Fontainebleau.

A pupil of Léon Cogniet at the École Impériale des Beaux-Arts, and also of Louis-Joseph Ducornet, Allongé quickly turned away from history painting to specialize in landscapes. He was initially interested in charcoal, on which he wrote a treatise in 1873. He liked to work on tonal values more than colours, to the point that Louis Enault wrote in 1882 that he was, along with Maxime Lalanne, one of the "kings of charcoal".² His coloured landscapes, oils on canvas and watercolours were nevertheless hugely successful during his lifetime and continue to fascinate. He quickly acquired an extraordinary mastery of watercolour. His works in this technique met with great success and remain highly appreciated today, for their realism that is both photographic and poetic, their bright, joyful colours, and their admirable sense of living nature, as demonstrated by this unusually large view with its spectacular freshness.

An emblematic artist of the Forest of Fontainebleau, Allongé regularly painted in the vicinity of Marlotte, where communities of artists seeking affordable accommodation close to the forest had settled since the Second Restoration. What Gérald Schur has called "the Marlotte group" brought together the first painters who wanted to paint in the heart of the forest of Fontainebleau, in a place protected from the wind, with cheaper lodging and a friendly atmosphere. They included Alexandre Louis Barye, Jacques Raymond Brascassat, Théodore Caruelle

d'Aligny, Jean-Baptiste Corot, Alexandre Gabriel Descamps, Narcisse Diaz de la Pena, Paul Huet, Achille Etna Michallon and Théodore Rousseau.

From the 1860s onwards, Sisley, Renoir, Monet, Cézanne, Pissarro, Bazille and others would gather in Marlotte, at the two famous inns of the village: the Auberge Saccault and the Auberge de la Mère Antony. Parisian writers also liked to stay here, following in the footsteps of Henry Murger, the author of *Scènes de la vie de bohème*. Théophile Gautier, Alfred and Paul de Musset and Théodore de Bainville were regular visitors to Marlotte. It was at Antony's Inn that Zola wrote *L'Assommoir*. In the wake of these famous artists and writers, lesser-known but much-appreciated landscape artists such as Auguste Allongé, Eugène Ciceri and Armand Point settled here. Auguste Allongé, whose main studio was in Paris, not only painted in Marlotte, but also travelled all over France painting his landscapes.

An extremely prolific draughtsman, Allongé left a substantial body of graphic work. This watercolour, which stands out for its exceptionally large size, the freshness of its colours and the spontaneity of its composition, is the best testimony ever to its creator's talent.

1. L. Enault, *Paris-Salon 1881*, Paris, E. Bernard et C^{ie}, 1881.

2. L. Enault, *Paris-Salon 1882*, Paris, E. Bernard et C^{ie} p.13.







Charles Joseph Mertens

Antwerp 1865 — Calverley, England 1919

In the Studio

Oil on mahogany panel.

Signed, located and dated *Ch. Mertens/ 86 Antw(erpen)* lower left.
22 x 17 cm (8 19/16 x 6 11/16 in.)

A painting turned around and placed casually against the back wall indicates that we are in an artist's studio. A young sculptor sitting on a chair is either finishing or cleaning a plaster cast of the Venus de Milo. The style of this early work is quick and lively, the lighting intelligently placed; it's a snapshot of life in the workshops.

Son of a goldsmith and nephew to a composer and conductor, Mertens studied at the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp from 1876 to 1885, notably under Charles Verlat (1824-1890), a painter of genre and Orientalist scenes who also briefly taught Vincent Van Gogh. In 1883, Mertens became a member of the *Union artistique des jeunes* (Artistic Union of Young People), better known as the *Als Ik Kan* (If I May) group, taken from the name of their motto and created to enable young artists to exhibit their work independent of official circuits. It also counted the painter, architect and theorist of the *Jugendstil*, Henry Van de Velde (1863-1957) among its members. In 1886, the date of this work, Mertens, who was not even twenty, was appointed professor at the Académie des Beaux-arts as proof of his maturity. That same year, he was one of the founding members of the association De XIII (Circle of the XIII), a secessionist group modelled on the Brussels XX, whose aim was to organise exhibitions outside the traditional salons.

Until the early 1890s, Mertens enjoyed real success with his small genre scenes and city views executed in a smooth, technical style – the style of works painted by another of his masters, Henri de Braekeleer. He subsequently moved towards painting more atmosphere and light, employing small brushstrokes under the influence of the Impressionists. He painted many scenes revolving around the lives of fishermen, the activities of river navigation (particularly in Zeeland) and portraits of fishermen as in *Couple from Zeeland* (Royal Museums of Fine Arts, Antwerp), a simple, dignified modelling of a fisherman and

his wife painted in melancholy pastel tones. In Brussels, The Royal Museums of Fine Arts of Belgium owns two fine paintings, *The Zeeland Family* and *Portrait of Antwerp Painter Jules Lambeaux in his Studio*, both 1885. His works leaned towards symbolism. In 1894, he became a corresponding member of the Munich Secession. In 1898 and 1901, he exhibited at the Libre Esthétique in Brussels and in 1907, he was commissioned to decorate the ceiling of the Antwerp Opera House. Mertens was a skilled draughtsman and a prolific engraver too, and his portraits made "with a Holbein-like hand" were much appreciated by his contemporaries.

Men at work in their studios were among Mertens' favourite themes. He portrayed painter friends seated in front of their easels, among others, Jules Lambeaux and Pieter van Havermaet, but was also interested in the smaller trades like shoemakers, metal engravers, tailors, in painting as in print. Perhaps in this painting, made as a sketch, he depicts one of his young classmates studying at the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp, from which he had graduated the previous year. The sculpture also appears in an interior scene painted in 1887 depicting a young woman sitting in the corner of a studio looking at an engraving, *A Close Look*².

1. Camille Lemonnier, cited in Gérald Schur, *Les petits maîtres de la peinture 1892-1920*, Paris 1895, Mertens article.
2. Christie's Amsterdam, 2/05/1990, Lot 121.



Actual size

Anselmo Guinea y Ugalde

Bilbao 1854 — 1906

Young Woman with a Fruit Basket

Oil on panel.

Signed, localized and dated *A. Guinea Paris 1891* lower left.

41,2 x 32,5 cm (16 ³/₁₆ x 12 ¹³/₁₆ in.)

A painter, watercolourist and fresco artist, Guinea trained in Antonio María Lecuona's studio in the early 1870s, where he assimilated the Spanish costumbrismo style. In 1873, he spent some time in Madrid and joined the painting school run by Federico de Madrazo. After a year in Rome in 1875, during which he met Mariano Fortuny, he became professor of drawing at the Bilbao School of Arts and Crafts in 1876, a post he held until his death. In 1881, he returned to Rome, where he settled for six years, continuing to produce picturesque works, scenes of Italian folklore and portraits of people in their traditional costumes, particularly in Rome, Naples and Capri. During the 1880s, like many painters in Europe and North America, he was influenced by the naturalist and poetic art of Jules Bastien-Lepage and, like him, gave his canvases the appearance of spontaneous encounters with the figures: his figures, often seen slightly from below, fill the entire space of the canvas and the horizon line is placed high behind them.

In 1890, he travelled to Paris with Manuel Losada and attended the Académie Gervex. He painted street scenes, frequented the Impressionist painters and, like his compatriots Adolfo Guiard and Juan Rochelt, was influenced by the work of the painter Jean-François Raffaelli and again by that of Jules Bastien-Lepage. Under the influence of the Impressionists, he became interested in landscapes for their own sake such as in *Las Arenas desde Arriluce*, (*The Sands from Arriluce*, circa 1893). He exhibited works at the Spanish National Art Exhibitions in 1884, 1895, 1897 and 1898, and at the Universal Exhibition in Barcelona in 1888. In 1902, he returned to Rome. From this time onwards, his work evolved towards a total eclecticism, in which he combined his attraction for genre scenes and costume with a pointillist style, the spontaneous naturalism of Bastien-Lepage, and an emerging symbolism, which gave his works a slightly extravagant, sometimes anecdotal aspect, but also an undeniable charm and mystery, making him one of the most interesting innovators of Basque painting.

This work was produced during the artist's stay in Paris, and the influence of Bastien-Lepage and the Impressionists is perceptible in the motif, a common woman in dark clothes, and in the vibrant, fine brushstrokes. The colours are typical of the artist, who develops a surprising palette, ranging from mauve to yellow, as well as a strange layout, with the horizon line crossing the panel at a slight angle, as if the landscape were rising behind the seated young woman. The woman sitting alone, her hands around her knees, in this autumn landscape with its cool pink sky, exudes a certain melancholy and a sense of mystery. The brushstrokes are extremely delicate and fine, evoking the Impressionist technique that the artist discovered and admired in Paris. Vibrant light and clear, subtle colours were characteristic of his art in the early 1890s, and can be seen in works such as *Las Segadoras (The Reapers)* from 1892 and *La Sirga (The Hauling)* or *La Salla del maiz (The Corn Harvest)*, both from 1893, but he throughout his career he retained a liking for muted colours and luminous yet melancholy tones, as in *Gente (People)*, Bilbao Fine Arts Museum) in 1904.



Berthe Morisot

Bourges 1841 — Paris 1895

View of the River Seine from Mézy-sur-Seine

Oil on canvas.

Stamp *Berthe Morisot* lower right.

33 x 41 cm (13 x 16 1/8 in.)

Provenance

M. Ernest Rouart, Paris; Paul Brame, Paris; M. André Bauer, Geneva (acquired from the later on 21 July 1949); private collection (by descent).

Exhibitions

Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Berthe Morisot*, 1929, N° 97 (lent by M. Rouart); Paris, Musée de l'Orangerie, *Berthe Morisot*, 1941, N° 88; Albi, Musée Toulouse-Lautrec, *Exposition Berthe Morisot*, 1 July – 15 September 1958, N° 49 (lent by M. Bauer).

Bibliography

M. Angoultent, *Berthe Morisot*, Paris, 1933, p. 138, N° 402 ; M-L. Bataille & G. Wildenstein, *Berthe Morisot. Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, 1961, p. 40, N° 259 (fig. 262); A. Clairet, D. Montalant & Y. Rouart, *Berthe Morisot 1841 – 1895. Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, 1997, p. 244, N° 263 (ill.).

Through the eight Impressionist exhibitions held between 1873 and 1886, Berthe Morisot has established herself among her peers as one of their own, considered by critics to be one of those "alienated", as the critics referred to them. Alongside Caillebotte, Degas, Pissarro, Monet, Sisley etc., she exhibited works that rejected the academic tradition, great subjects, mythology, history and heroes, concentrating instead on everyday life, landscapes, simple people, the street, colorful sensations and a whole new apprehension of reality. Initially the only woman in the group, she was joined by Marie Bracquemond and Mary Cassatt at the fourth Impressionist

exhibition in 1879. Her interest in feminine subjects, maternity, childhood and domesticity did not prevent her from receiving the recognition she deserved from her painter friends, including Manet, Monet, Renoir, Degas, Puvis de Chavannes and others. Renoir, for example, confessed to the art dealer Durand-Ruel: "Monet, Sisley, Morisot, they're pure art."

At the end of the 1880s, Berthe entered a new period in her life; the death of Édouard Manet had greatly affected her, as had that of Eva Gonzalès, for a time her rival; the illness of her husband Eugène Manet worried her. He had to spare himself and, in the spring of 1890, after a year spent in Cimiez near Nice, Berthe Morisot rented the Villa Blotière in Mézy-sur-Seine, northwest of Paris between Meulan and Mantes, where the garden offered a beautiful view of the Seine and where she had a studio set up. Although less prolific than usual, at Mézy she produced studies for large-scale paintings such as *Saint John the Baptist Standing with his Cross*, a lost work for which sketches survive¹, and *The Cherry Tree*, which required a great deal of work and multiple sketches. She also painted pure landscapes, such as ours or the one in the San Diego Museum (California)², very close (Fig. 1). She missed her friends; Monet was unable to visit her, but Mallarmé and Renoir came to spend a few days with her. With Mary Cassatt, who was staying in nearby Septeuil, they spent a day visiting the Japanese art exhibition at the École des Beaux-arts³. Not far from Mézy-sur-Seine, in Juziers, Berthe and Eugène spotted the Château du Mesnil for sale, which they bought in 1891 with the dream that "Julie will enjoy it and populate it with her children" (letter to Louise Riesener). Julie's dream of simple, domestic happiness came true, and she settled in Le Mesnil after the death of her parents

At Mézy-sur-Seine, Renoir and Morisot were happy to paint together. The landscape here, a view of the Seine perhaps from the garden, shows how Morisot fixes on canvas a lightness, a beauty, an innate joy, with no connection to the sad events in her life. Her palette is joyful and luminous, her brush light and elusive, the transparent material delicately placed on the canvas in reserve. It's a pink, ethereal landscape that captures the poetic and eternal essence of a morning rising over the countryside. It is written that the artist later took up the composition in a drawing for a fan project⁴. Berthe Morisot surrounded herself with young girls, Mézy's models (for example, Gabrielle Dufour, model for the *Bergère couchée* (*Lying Shepherdess*) or Jeanne and Emma Bodeau), friends and cousins of her daughter Julie who, after her husband's death, would brighten up her daily life, bringing her the joy, beauty and poetry she needed. Despite the artistic doubts and uncertainties that beset her - "as I grow older, painting seems to me more difficult and more useless" she wrote to her sister Edma - her painting now expresses total harmony and, with the acceptance of the unfinished, the ability to "fix something of what is passing". The 1896 exhibition organized

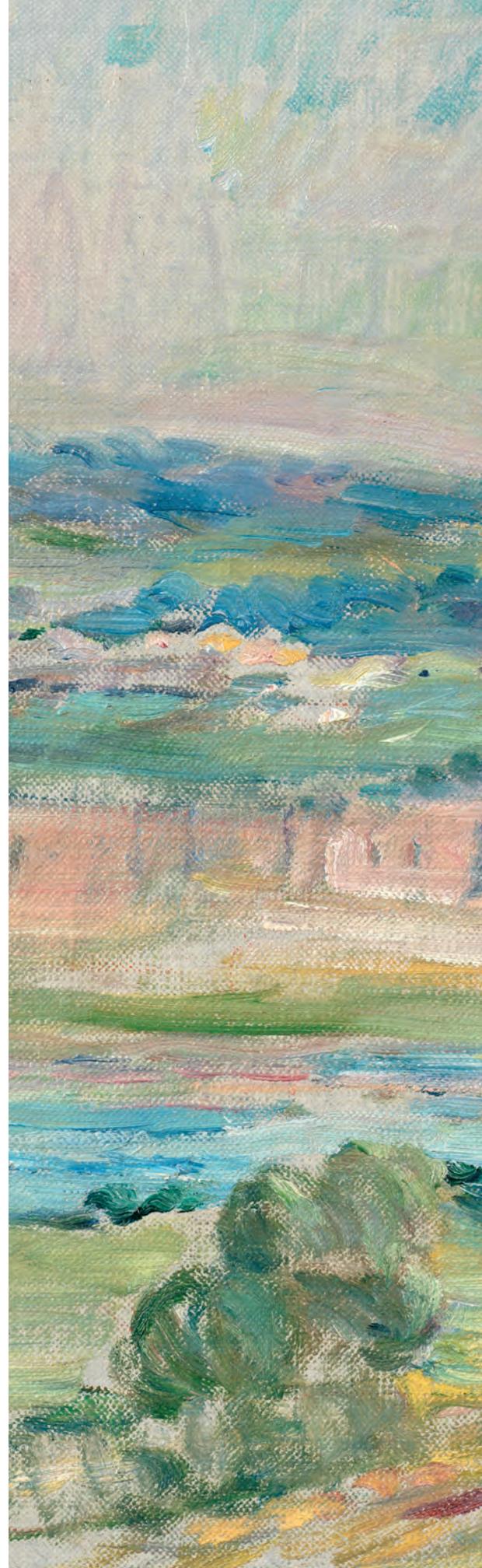


by Durand-Ruel on the first anniversary of her death was "a wonder", "like a resurrection", in Julie's words. It highlighted the beauty of the light, the fluidity of his touch, "the enchantment, yes the everyday ... the enthusiastic innateness of youth in the depths of the day", as Mallarmé, her faithful friend, wrote in the introduction to the exhibition catalog – words perfectly suited to our landscape.



Fig. 1
B. Morisot, *The Seine Valley at Mézy*, San Diego, CA, The San Diego Museum of Art.

1. *Saint John*, Cleveland Museum of Art, gift of Mrs Lewis B. Williams, 1975.83.
2. San Diego Museum of Art, San Diego, CA, Inv. 1964.117, gift of Mr and Mrs Norton S. Walbridge; oil on canvas; 27 x 39 cm, 1891.
3. Marianne Delafond, Caroline Genet-Bodeville, *Berthe Morisot ou l'audace raisonnée*, Musée Marmottan – Claude Monet, Paris, 1997, catalogue d'exposition, p. 66 et p. 95 note 79.
4. A. Clairet, D. Montalant & Y. Rouart, *Berthe Morisot 1841 – 1895. Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, 1997, p. 244, N° 263.





Philippe-Ernest Zacharie

Radepont (Eure) 1849 — 1915

Two Art lovers

Pastel.

Signed and dated *Philippe Zacharie 1895*- lower left.

223 x 124,5 cm (87 13/16 x 49 in.)

Bibliography

George Dubosc, « Philippe Zacharie », *Notre vieux lycée, Bulletin de l'Association des anciens élèves du lycée de Rouen*, N°32, 1917, p.29.

Philippe Zacharie, who spent most of his career in Rouen, is a little-known painter, despite his considerable production and regular participation in the Paris Salon. The tribute paid to him on his death by the painter and journalist Georges Dubosc remains the main source on the life and work of this "great and modest artist". Most of his works are kept at the Musée des Beaux-Arts in Rouen.

Zacharie was trained at the municipal drawing school in Rouen by his teachers Gustave Morin (best known for his drawings of scenes and landscapes in Normandy) and Antoine Guillemet (a landscape painter). There he met the painter Albert Lebourg, the illustrator Henry Somm, and the sculptor Alphonse Guilloux. From 1870 onwards, he sent works to the Paris Salon, where he exhibited regularly until 1914. Apart from a few portraits, he mainly exhibited Parisian genre scenes, booksellers, concierges and street scenes. *La Femme aux pigeons* (Rouen, Musée des Beaux-Arts), for example, was a great success in 1883. In 1888, his *Femme au bain* was caricatured in Le "Salon humoristique illustré" (p. 11) in the *Journal amusant*. In 1894, his studio, housed in the former drawing school in the Musée des Antiquités, caught fire and he lost a large number of works.

Zacharie also devoted himself to portraiture; we know of charcoal portraits of the painter Albert Lebourg and his wife, the organist Marcel Dupré (1886-1971) in 1908, Jules Adeline, Georges Dubosc and others. He appreciated pastels, which he often used for very large formats, such as ours or *Le Christ expirant* (*Christ expiring*, Musée des Beaux-Arts de Rouen).

Zacharie also painted allegorical murals in Rouen buildings, notably in the Salle des actes at the Lycée Corneille, and in the churches of Saint-Clément and Saint-Godard. He also practiced lithography, drypoint and etching. Dubosc describes his numerous sanguine drawings, but today it is mainly charcoal or pencil drawings that have survived, including his portraits and genre scenes close to those of François Bonvin, such as *La Récurveuse* (*The Scrubber*),¹ *Le Coin de cuisine* (*The Kitchen corner*),² or *Le jeune poète* (*The Young poet*).³ He also produced fine portraits of women in graphite.

The two connoisseurs are assessing the quality of a painting, more precisely the accuracy of its proportions. These are undoubtedly portraits, although they are not identified in Georges Dubosc's biography: the faces are extremely well characterized, and may one day be identified. The scene could take place in Zacharie's studio. On the wall hang various studies that may have served as models for his works. That of a reclining woman, both arms forward, seems to have been used as a model for the woman in his 1883 painting *Le Femme aux pigeons* (Rouen, Musée des Beaux-Arts), while that of the crucified Christ may have served as a model for his *Christ expirant*.

1. Artcurial, Paris, 6 February 2013, Lot 69.

2. Hazlitt Gallery, London, June 1995.

3. Bailly Gallery, Paris, *Dessins et Esquisses de maîtres anciens et modernes*, exh. cat. 17 Jay-21 July 1989, p. 131, ill. p. 130.



Hippolyte Petitjean

Mâcon 1854 — Paris 1929

Young Woman Taking off her Dress

Watercolour on paper.

390 x 240 mm (15 5/16 x 9 7/16 in.)

Provenance

The artist's studio, his stamp lower right (Lugt 2022c).

This elegant, luminous pointillist drawing is one of the most attractive works on paper by Mâcon painter Hippolyte Petitjean. Born into a very modest social background, Petitjean worked for a decorative painter from an early age. In 1872, he moved to Paris, where he studied at the Arts décoratifs and the École des Beaux-Arts under Alexandre Cabanel. The art of Pierre Puvis de Chavannes made a lasting impression on him throughout his career. After meeting Georges Seurat in 1884, he embraced pointillism and divisionism. The testimony of their friendship survives in a portrait of Petitjean drawn by Seurat. In 1891, he exhibited at the *Salon des Indépendants*, then took part in the Divisionist exhibition at the Le Barc de Boutteville art gallery in 1892, an avant-garde gallery set up at 47 rue Le Peletier and open to Impressionist and Symbolist artists between 1891 and 1897. He also exhibited in Brussels at the Salons of the group of the XX in 1893, and of the *Libre esthétique* in 1898. Along with Théo Van Rysselberghe and Henry van de Velde, he was one of the artists who helped spread and establish Divisionism in Belgium. From 1893, he was represented by Lucien Moline's gallery on rue Laffitte, which specialized in Neo-Impressionists.

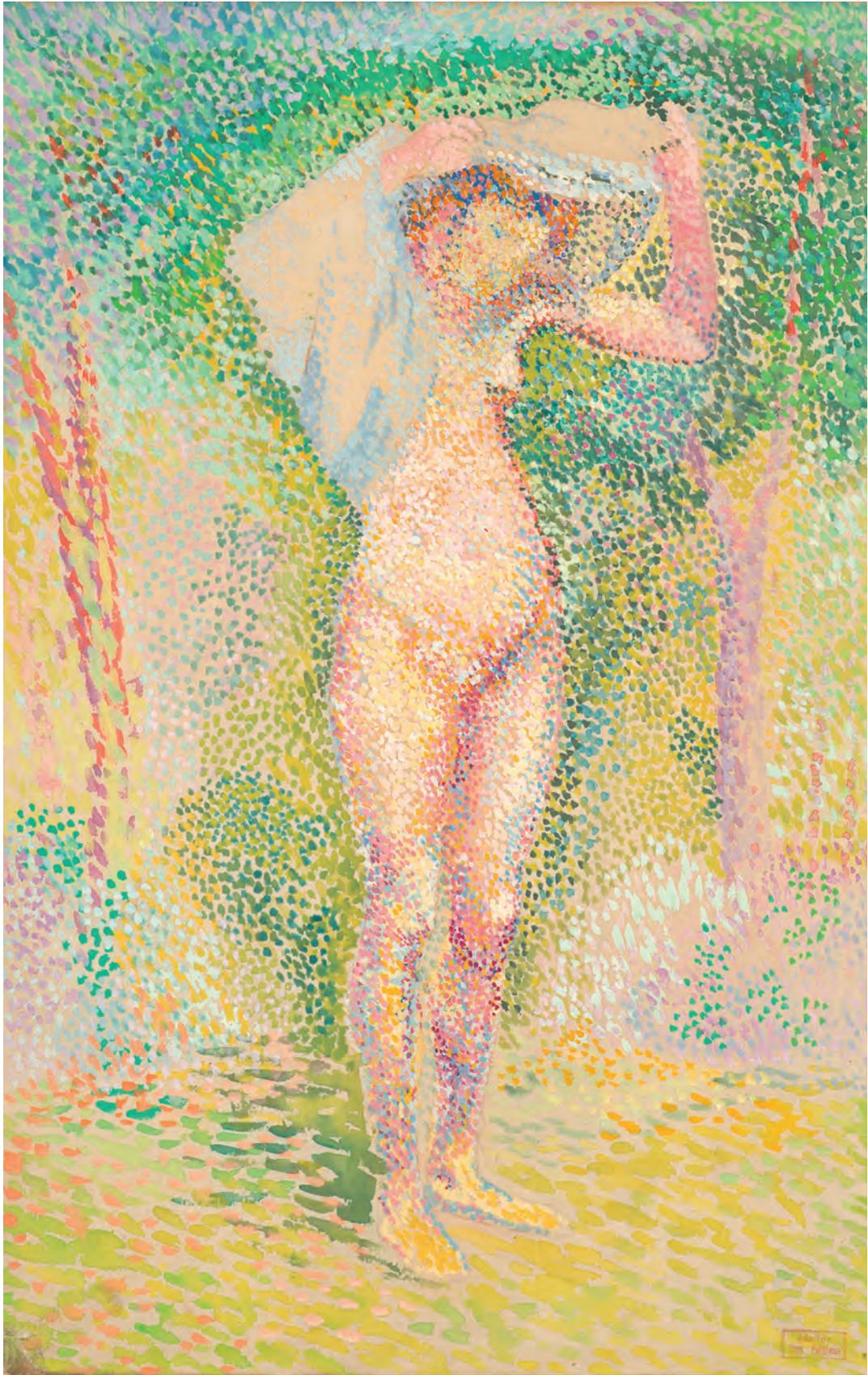
Close to libertarian and anarchist circles, but not fully committed to them, Petitjean also produced illustrations for *Les Temps nouveaux* under the name Jehannet, including *L'Aube* in 1896. His portrait of Marthe Charles-Albert testifies to his closeness to the champions of social art. He contributed to *Hommage des artistes à Picquart*, published in 1899 to show support for Colonel Picquart, who had been imprisoned for six months for defending the innocence of Albert Dreyfus. In 1894, he quarreled with Signac, finding the Divisionist system too confining, and expressed his admiration for the Impressionists, especially Monet. He did not, however, abandon Pointillism

and Divisionism, which persisted in his work until the end of his career. His graphic work shows his attachment to the observation of nature and classical drawing, although he also produced numerous pointillist watercolors. Petitjean's career fluctuated, and a job as a drawing teacher awarded by the city of Paris helped him to support his family.

Alongside landscapes and portraits, elegiac scenes make up the majority of his work. Like Georges Seurat, they bear witness to Petitjean's lifelong admiration for Puvis de Chavannes. The female figure depicted here, with its simple, almost geometric pose, its round yet graceful silhouette with its fine ties and slender limbs, is reminiscent of the many silhouettes that populate the Lyon master's murals: these include the seated woman removing her drapery in *L'Été (Summer)* in the Cleveland Museum of Art, dating from 1891, or the hieratic, lanky silhouettes in *Bois sacré cher aux arts et aux muses (Sacred wood dear to Arts and Muses)* in the staircase of Lyon's Musée des Beaux-Arts, 1884.

This type of subject also testifies to the political ideal he shared with most Neo-Impressionists: with their reference to a golden age in which man would live reconciled with nature, without possession, these representations integrate anarchist and Proudhonian theses. The nude or draped woman in the woods is a subject close to the artist's heart, a subject he borrows from his former master Puvis and treats in the Seurat manner whose technique is precisely applied here: pure color patches combined in dots or strokes to suggest other colors. Numerous studies on canvas of bathers, female nudes lying or standing by a tree, combing their hair or sleeping, were produced between 1895 and 1910 or even later, which makes this work difficult to date.

1. Exhibited at the Exposition centenaire in 1955, then property of the artist's daughter.



Bernard Boutet de Monvel

Paris 1881 — São Miguel (Açores) 1949

Portrait of Miss Virginia Thaw (1911-1997)

Graphite, stumping, squarred.
630 x 481 mm (24 1/16 x 18 1/16 in.)

Provenance

Barry Friedman Ltd., New York.

A multi-talented French painter and decorator, Bernard Boutet de Monvel was born into an old and very artistic family from Lorraine, which probably explains his innate sense of taste and style. His ancestor, François Boutet de Monvel (1720-1780), a musician and actor at the Comédie Française, was also director of menus-plaisirs for King Stanislas Leszczyński of Poland at the court of Nancy, and his father, Maurice Boutet de Monvel, was a painter and illustrator for children. Bernard trained with painter Luc-Oliver Merson and sculptor Jean Dampé. A close friend of the engraver Eugène Delâtre, he learned etching, in particular the technique of color registration, and by 1912 his etchings were the subject of a retrospective exhibition in Chicago. His painted portraits were just as quickly appreciated. He exhibited at the Salon d'Automne and the Salon des Indépendants, as well as at the Carnegie Institute in Pittsburgh, Pennsylvania, and his style evolved from raw material to precise pointillism, and then to the linear, luminous style that made him so successful. Yet this rectilinear style was not very well received at first: in 1909, his portrait of a dandy on the Place de la Concorde, exhibited at the Galerie Devambez under the name *Esquisse for a portrait*, worked entirely with ruler and compass, totally anticipating Art Deco painting, was mocked by the critics. Yet Boutet remained true to this new style of extreme sobriety, in terms of both form and color.

Parallel to his artistic experiments, he worked with various magazines, to which he supplied numerous fashion illustrations and cartoons. He collaborated with fashion designer Paul Poiret, for whom he designed models as well as advertising cards and posters. He worked with Lucien Vogel on the *Gazette*

du bon ton and contributed to the *Journal des dames et des modes*, which resumed publication in 1912. His courage and feats of arms during the First World War earned him the *Légion d'honneur* and five commendations. In 1917, he was posted to Fez, Morocco, where he took up painting again, executing synthetic, geometric views of the city and its inhabitants. Unlike many Orientalist painters, Boutet did not excessively use bright colors and decorative effects, but focused on tones. These unusual works were exhibited at the Henry Barbazanges gallery in 1925. On his return to Paris, he married Chilean Delfina Edwards Bello (1896-1974) and resumed his activities as a portraitist, particularly of sportsmen and dandies, and as an illustrator of fashion magazines and literary works. He took up decorative painting, working on Jean Patou's Paris hotel and Jane Renouardt's villa in Saint-Cloud, among other projects.

In 1926, a retrospective of his work was held at the Anderson Gallery in New York, as was an exhibition of his paintings at the Baltimore Museum of Art in 1927. Quickly emerging as the favorite artist of the American Café society, he portrayed the most prominent families, including the Vanderbilts, the Fricks and the Du Ponts. With the crash of 1929, he received fewer commissions and took more time to focus on urban views, buildings, architecture and bridges. His works in this vein, somewhere between abstraction and photographic realism, place him among the most important Precision painters.



Fig. 1
B. Boutet de Monvel, *Portrait of Ms. Virginia Thaw*,
private collection.





Fig. 2
G. Hoyningen-Huene, *Virginia Thaw in a J. Suzanne Talbot Hat*,
Vogue, 15 October 1932.

It was at this time, in 1930, when he was at the height of his American popularity, that Boutet painted the portrait of Virginia Thaw (Fig. 1)¹ for which this drawing is preparatory. With its precise, geometric line, as if drawn with a ruler and compass, our drawing is the epitome of Boutet de Monvel's portraiture, whose precision, sobriety, sense of composition and style produce effigies of total elegance. In 1928, Boutet had painted in Paris a portrait of the young woman's father², William Thaw III, a World War II pilot and inventor from a Pittsburgh family. Virginia's world debut, at a ball given by her parents on December 21, 1929 at the Ritz-Carlton, was described in the following day's *New York Times*: "The dinner last night, which was for the older friends of the family, was served in the Persian Garden, which like the ballroom suite, had been transformed by Joseph Urban into a summer garden. Golden and peach colored flowers were used to harmonize with the frock of the debutante. Mrs. Thaw and her daughter received the dinner guests in a peach-and-gold drawing room adjoining the Persian Garden on one of the upper floors of the hotel. The tables were under a golden canopy through which gleamed a starry sky. Numerous bamboo trees, hung with illuminated white balloons were grouped about the garden. After dinner the guests descended in a gaily decorated elevator to the ballroom suite and stepped from it to the terrace of a formal garden, abloom with blue, peach and golden-colored flowers."

The article continues, describing the luxury of the reception rooms and giving the guest list. Here, the young woman is depicted in a very simple dress, black and white on the paint, reputed by family tradition to be a Chanel model, which is perfectly plausible. Her beautiful face and clear eyes stand out against a few palm branches. A photo by George Hoyningen-Huene, a famous fashion photographer, shows her in 1932, seated and wearing a Suzanne Talbot hat (Fig. 2). The pose and geometric effects of the photograph are reminiscent, no doubt coincidentally, of Boutet de Monvel's drawing, which testifies to his absolute sense of style in the 1930s in both France and the United States, if not to his role in the spread of this style. Virginia Thaw married polo player Rodman Wanamaker II (1899-1976), his fourth wedding.

1. Barry Friedman Gallery, *Bernard Boutet de Monvel*, (catalogue of the exhibition held in New York, 1 November, 1994 - 7 January 1995), 1994, n° 28; Christie's New York, 10 December 1998, lot 184.
2. The portrait came from the collection of Virginia Thaw, who had married polo player Rodman Wanamaker II (1899-1976) who married for the fourth time. The painting was bequeathed to Virginia's daughter in law, Lynn Wanamaker (1951-2024) married to Francis B. Rice, and finally entered the collection of painter Henry Koehler (1927-2019) sold on 22-23 September 2021 at the Stair Gallery, Hudson NY (lot 44).



Actual size

Pablo Picasso

Malaga 1881 — Mougins 1973

Satyr and Centaur Battle

India ink on paper.

Signed *Picasso* in red pencil lower left; situated and dated

Golfe-Juan 23 Août 46 upper left.

502 x 657 mm (19 ³/₄ x 25 ⁷/₈ in.)

Provenance

Louise Leiris gallery, Paris ; Private collection, Switzerland.

Bibliography

C. Zervos, *Pablo Picasso. Œuvres de 1944 à 1946*, vol. XIV, Paris, 1986, n° 214, ill. p. 97; E. Mallen, *Online Picasso project, Comprehensive catalogue raisonné*, 1946, OPP 46:510.

Executed on 23 August 1946 in Golfe-Juan, this drawing belongs to one of the most serene periods in Picasso's life, when, from 1945 onwards, with peace restored, Picasso returned to the Mediterranean Sea, which had inspired him so much before the war. He stayed regularly in Golfe-Juan, on the Côte d'Azur or French Riviera. There he enjoyed a peaceful and happy relationship with Françoise Gilot, whom he had met in 1943. In early August 1946, they traveled to Golfe Juan and stayed in the home of the printer Louis Fort. Romual Dor de la Souchère, curator of the Antibes museum, offered Picasso a space for painting in the Grimaldi palace, where the museum was located but Picasso decided to decorate the museum itself. During the two next months, he worked extensively and produced 22 wall panels on Arcadian themes, known as the Antipolis series (Antipolis being the ancient Greek name for Antibes).

Elated by his love for Françoise Gilot and the proximity of the Mediterranean Sea, Picasso imbued his art with a new sense of serenity and humour. This period was also one of renewed fertility; François Gilot became pregnant while Picasso was working on the Antipolis series. The ancient Mediterranean legends once again fuelled his inspiration, and the monsters of the war years gave way to mythological creatures, nymphs,

centaurs and satyrs, whose battles he imagined to be more playful than ferocious, always treated with his usual sense of line and composition.

Other drawings made on 21 and 22 August show his interest in the subject of centaurs, satyrs and fauns fighting. "It's strange; in Paris I never draw fauns, centaurs or mythological heroes like these: it seems as though they only live here." Constructed from geometric figures, his figures occupy the space of the sheet with humour. Triangles, circles and rectangles, sometimes drawn on solid colours, form these creatures whose faces are full of expression.

The composition of these large sheets is reminiscent of ancient reliefs on ancient sarcophagi and vases. The artist also treated these subjects in ceramics, revisiting the masterpieces of antiquity. It was an idealised vision of Greece that came to soothe him after the dark years of the World War II - the reference to an Arcadian world, classical and reassuring, although not without its own episodes of violence. But it is a mythological, distanced violence to which Picasso refers here, in an almost cathartic gesture. His conflicted relationship with Dora Maar has also been regarded as a source of inspiration for these battle scenes - she had a strength and personality that Picasso sometimes equated with war itself. A sheet of 22 August in particular depicts a centaur against a faun, whose ambiguous gender has sometimes led it to be compared to a female faun and therefore to Dora Maar.

For Michael FitzGerald however, François Gilot, who happened to be a talented rider, remains the real source of inspiration for this series: "Through the remainder of 1946, Picasso elaborated the imagined and real confrontations between himself and Françoise, but, increasingly, their personal relationship became absorbed into larger themes. In August he made a series of drawings that show a pitched battle between a faun and a centaur and end with the faun standing in mourning over his foe. Yet Picasso immediately proposed an alternative: the series resumes with the centaur's resurrection, now as a beautiful woman, whose dance is joined by the joyous faun. The woman bears Françoise's features, and Françoise's birth sign of Sagittarius links her with the centaur as well".

A certificate of authenticity from Galerie Louise Leiris dated 2 April 2004 is provided with this work.

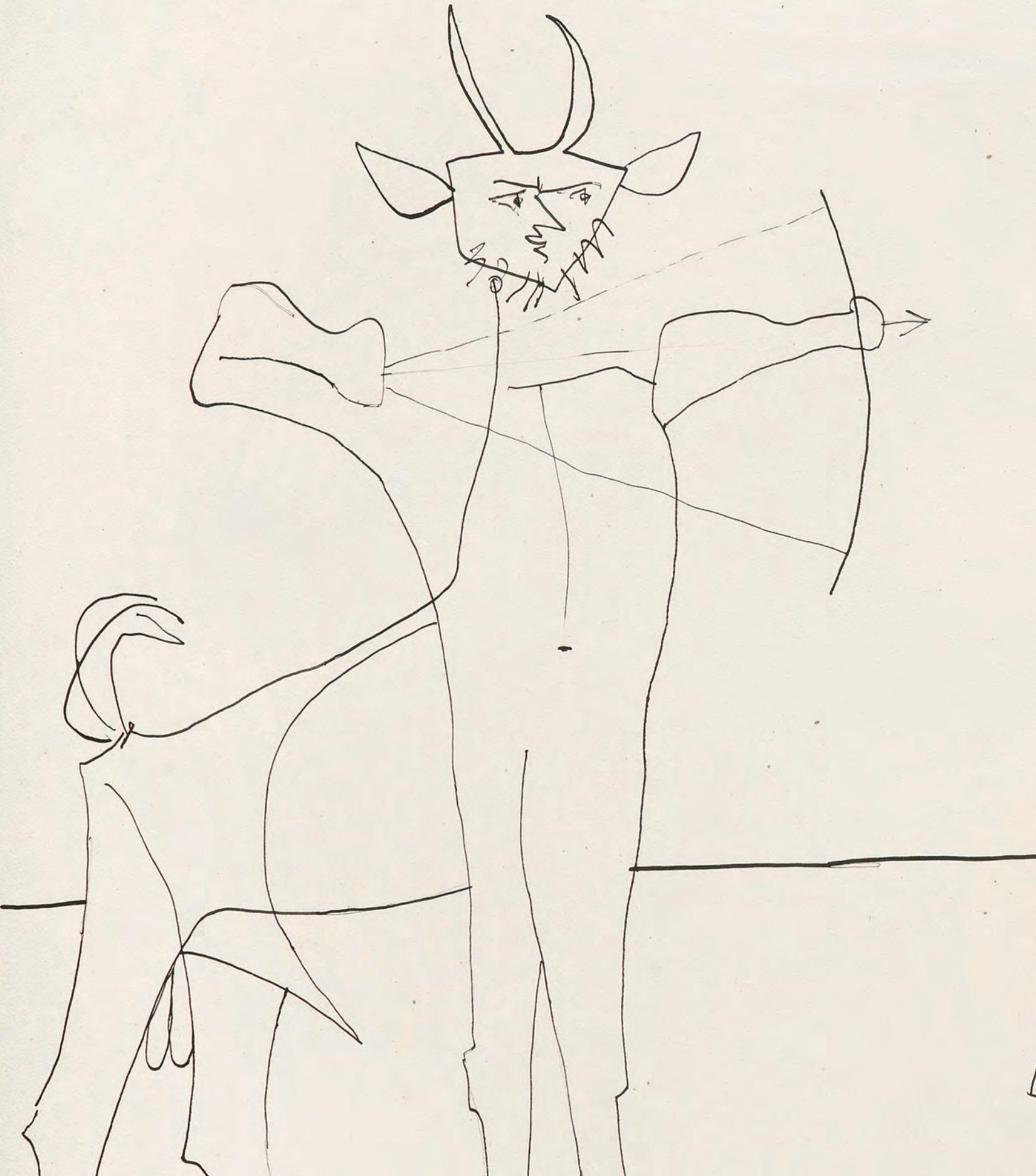
1. Michael FitzGerald, "A Triangle of Ambitions: Art, Politics, and Family during the Postwar Years with Françoise Gilot" in *Picasso and Portraiture, Representation and Transformation*, exh. cat., New York, The Museum of Modern Art, 1996, p. 424.

8/10/40
23/10/40



Picasso

got the 1/2 way
23 April 46







French translations

01

Battista Franco

Venise 1510 — 1561

La chute de Phaéon ou les courses de chariot du cirque Maximus

Plume et encre brune sur papier, contrecollé.
151 x 299 mm (5 15/16 x 11 13/16 in.)

Malgré ses origines vénitiennes, Battista Franco est formé à Rome où il fréquente le cercle des suiveurs de Michel-Ange et prend part aux préparatifs des décors éphémères pour l'entrée triomphale de Charles Quint à Rome et Florence et pour le mariage d'Éléonore de Tolède et Cosme I^{er} de Médicis à Florence en 1539. Après un bref retour à Rome au début des années 1540, il passe en 1545 au service de Guidobaldi II della Rovere, duc d'Urbino et célèbre commanditaire de la *Vénus d'Urbino* de Titien. Ces années de service, durant lesquelles il est le maître du jeune Federico Barocci, n'empêchent pas Franco de retourner occasionnellement à Rome, en 1548 et 1550 pour différents travaux, par exemple la décoration de la façade du palais du cardinal Federico Cesi et la chapelle Gabrielli à Santa Maria sopra Minerva. Vers 1552, il retrouve sa ville natale où il a laissé un *Baptême du Christ* à San Francesco della Vigna et les décorations du plafond dans la salle d'été au Fondaco dei Tedeschi et Bibliothèque Marciana. Il travaille aussi au Palais des Doges et à la chapelle Grimani de San Francesco della Vigna, terminée par Federico Zuccaro après sa mort.

Dessinateur prolifique, Franco fut collectionné avec assiduité au XVIII^e et XIX^e siècles. Giorgio Vasari note ses nombreuses copies d'après l'Antique, « non seulement les statues mais toutes les antiquités de la ville » dont il possédait un certain nombre, assemblées dans un album. L'intérêt de Franco pour les vestiges antiques perdura toute sa vie, ce qui nuit à la datation précise des feuilles, qui doit donc s'effectuer à partir de critères stylistiques plutôt que chronologiques. Le sarcophage qu'il copie ici, un marbre grec restauré en plusieurs endroits, est aujourd'hui au musée des Offices de Florence (Fig. 1 ; Inv. 181). Mais c'est à Rome que Franco a pu voir ce sarcophage, où il était, au milieu du XVI^e siècle, à droite de la porte principale de Santa Maria in Aracoeli. Il devint la propriété des Colonna au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle puisqu'il est signalé en 1600 par Onofrio Panvinio comme étant à Rome, dans le jardin de la famille Colonna (« in hortis familiae Columnensium cardinalis Borromei ad SS Apostolos »). Acquis par les Médicis sans que l'on sache quand ni comment il est mentionné par Anton Francesco Gori et localisé dans les jardins de la villa Pratolino, d'où il fut ensuite transporté dans la Galerie des Offices, d'abord dans l'entrée de la galerie (Lanzi) puis dans le second corridor où il est encore aujourd'hui.

La suite de la composition sculptée sur le sarcophage, du bord gauche jusqu'à la scène de Phaéon qui chute, est représentée sur un dessin conservé à la Fondation Custodia autrefois donné à Franco, puis à Giulio Romano, mais aujourd'hui catalogué comme étant une œuvre de Girolamo da Carpi. Malgré la provenance prestigieuse de cette feuille (Nicholas Lanier, Jonathan Richardson senior, Horace Walpole, Henri Fuseli), sa graphie est bien plus faible que celle de Franco, très identifiable par sa « ligne acérée et efficace et sa combinaison des formes michelangelesques et raphaëlesques » comme l'écrit A. E. Popham. Carpi et Franco ont partagé le même intérêt pour l'antique et leur graphie est assez proche, ainsi que le souligne Mariette¹, surtout quand ils copient des reliefs, les contours marqués par un trait de plume et les fonds remplis de hachures. Ici, le style est particulièrement comparable à celui de deux feuilles du Louvre, parmi d'autres² : *Copie d'un relief de sarcophage antique avec Marsyas défiant Apollon* (Inv. 4938) et *Un soldat romain faisant preuve de clémence envers une famille barbare* (Inv. 5010), tous deux datés par Anne Varick Lauder des années 1550-1552. Anne Varick Lauder, que nous remercions pour son aide, a confirmé l'attribution et la datation de ce dessin sur la base de la photographie et l'inclura dans son catalogue raisonné des œuvres de l'artiste.

1. Abecedario, tome 1, p. 307.

2. Par exemple : Inv. 4967, Inv. 4955, Inv. 4938, Inv. 4943.

02

Cherubino Alberti

Borgo San Sepolcro 1533 — Rome 1615

Étude anatomique d'un homme assis avec étude subsidiaire d'un torse masculin

Sanguine, lavis de sanguine.
200 x 135 mm (7 7/8 x 5 5/16 in.)

Provenance

Londres, Sotheby's, 7 décembre 1976, lot 31: un album de 26 pages, en lien avec la décoration de la Sala Clementina ; collection privée.

Fils du sculpteur et menuisier Alberto di Giovanni, Cherubino et Giovanni Alberti sont d'abord formés auprès de leur père qui travaille pour les Médicis à Florence. Ses bonnes relations avec des artistes aussi importants que Giorgio Vasari sont probablement cruciales pour la carrière de ses fils qui l'accompagnent quand il s'installe à Rome en 1564 au service, entre autres, du cardinal Ugo Boncompagni (le futur pape Grégoire XIII, grand patron des arts). Son journal donne une

description détaillée de son activité romaine entre 1572 et 1576¹. À Rome, ses fils découvrent les vestiges antiques, qu'ils copient abondamment. C'est aussi là que Cherubino aurait appris la gravure, auprès de Cornelis Cort selon certaines sources. Il développe une intense activité de graveur jusqu'à la fin des années 1580, travaillant d'après les frères Taddeo et Federico Zuccaro, mais aussi d'après Andrea del Sarto, Polidoro da Caravaggio, Rosso Fiorentino, Marci Pino, Pellegrino Tibaldi etc. Le corpus de ses œuvres gravées contient 189 planches.

À partir des années 1580, il se consacre plutôt à la peinture et sa première œuvre documentée est le décor peint de la façade de la Bibliothèque du Vatican en 1587 (aujourd'hui disparu). Il travaille principalement à Rome où il devient l'un des peintres officiels de Clément VIII. Il reçoit des commandes pour des décors peints, les plus connus étant ceux de la Sala Clementina au palais du Vatican, réalisés entre 1596 et 1598 en collaboration avec son frère Giovanni et, selon certaines sources, Baldassare Croce : au centre, dans l'ouverture feinte du plafond illusionniste, saint Clément est dépeint en gloire, entouré de nombreuses vertus et de grands cartouches contenant les armes papales. À Rome, Cherubino peint aussi des décors comme ceux de la voûte de la chapelle Aldobrandini à Santa Maria sopra Minerva en 1606, de la sacristie de San Giovanni in Laterano, de la chapelle majeure de San Silvestro du Quirinale mais aussi des églises de Santa Maria del Portico et Santa Maria in Via Lata, autant d'œuvres qui témoignent de son attachement aux principes esthétiques du maniérisme tardif. En 1611, il est fait *principe* de l'Académie de Saint-Luc.

En plus de sa carrière romaine, il travaille à Pérouse (1587), à Florence (1589) et à Naples (1593). Dans sa ville natale de Sansepolcro, il peint des façades, aujourd'hui disparues, mais aussi des fresques comme celles sur la vie du Christ pour l'oratoire de la compagnie du Crocifisso. Il meurt le 28 octobre 1615 à Rome où il est enterré à Santa Maria del Popolo.

Dessinateur prolifique, Cherubino a laissé de nombreuses feuilles, des copies d'études d'après les maîtres ou des études préparatoires à ses gravures de diffusion, mais aussi des dessins d'invention. Imprégnées de l'art graphique des Zuccari et des grands maîtres du début du XVI^e siècle, les feuilles d'Alberti se distinguent par un trait plein d'aisance, une fluidité de la plume et du lavis, mais aussi un usage gracieux et virtuose de la sanguine. L'Istituto Nazionale per la Grafica à Rome conserve un album contenant de nombreux dessins par Cherubino et Giovanni, dont il n'est pas toujours aisé de distinguer les mains. Dans notre feuille, l'anatomie michelangelesque semble assez caractéristique de Cherubino. Elle provient d'un album passé en vente publique en 1976 qui contenait de nombreuses études en lien avec la Sala Clementina. Il peut donc s'agir de premières pensées pour les *ignudi* du décor.

1. Dijon, musée des Beaux-arts, Inv. 1994.4.1. Voir Marguerite Guillaume, « Un « journal » retrouvé : Alberto Alberti », *Bulletin des musées de Dijon*, n° 1, 1995, p. 17-32.

03 | Giovanni Battista Castello, il Genovese

Gênes 1549 — 1639

Naissance de la Vierge

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun.
Daté 1586 à la plume sur le rebord de la marche à droite par l'artiste. Inscrit postérieurement de *Bernard Castelli* à la plume sur la base de la colonne à droite. Collé en plein.
228 x 172 mm (9 x 7 in.)

Bibliographie

Agnese Marengo et Maurizio Romanengo, *Straordinario e quotidiano da Strozzi a Magnasco. Umane contraddizioni negli occhi dei pittori*, SAGER, 2023, p. 42-43, n°1.4, illustré, notice par Valentina Frascarolo.

Fils d'un maître tailleur, Giovanni Battista Castello s'installe comme maître orfèvre en 1570 et travaille dans ce domaine pendant au moins cinq, commerçant fructueusement avec l'Espagne avant de se reconvertir dans la peinture en miniature de scènes religieuses, œuvres raffinées et destinées à la dévotion privée. Proche de Luca Cambiaso, il bénéficie de ses conseils, ce qui est manifeste dans sa manière graphique. Célébré de son vivant et tout au long du XVII^e siècle par d'importants poètes et hommes de lettres qui le considèrent comme le meilleur miniaturiste de son temps, le « diligentissimo » Castello voit sa célébrité s'étendre jusqu'en Espagne : Philippe II l'invite, comme Cambiaso, à travailler à l'Escorial où il séjourne probablement entre 1583 et 1585.

Bien que les miniatures de Castello soient nombreuses, ses dessins sont plus rares. Malgré l'inscription ultérieure faisant référence au frère de l'artiste, Bernardo Castello, ce dessin est typique de la manière graphique du miniaturiste. La feuille appartient à une série consacrée à la vie de la Vierge et réalisée en 1586. Au moins quatre autres dessins de cette série sont répertoriés, de dimensions semblables et tous datés de la même année. Trois sont passées en vente : *Le Mariage de la Vierge*¹ et, dans un même lot, *L'Annonciation*² et *La Mort de la Vierge* (non reproduite). Une *Visitation* a été publiée par Mary Newcome Schleier³ et Elena de Laurentiis⁴. Selon cette dernière, il s'agit de dessins très finis qui constituent des prototypes pour des miniatures sur parchemin, dont les compositions ont été répliquées par Castello tout au long de sa carrière. Ainsi la composition de *La Visitation* est reprise dans une miniature de

la même année (collection privée)⁵ et celle du *Mariage de la Vierge* est reprise dans deux miniatures au moins, l'une en 1589⁶ et l'autre, destinée à son fils aîné Giovanni Gregorio, bien plus tardive⁷. C'est par un autre des fils de l'artiste, Geronimo Castello, miniaturiste lui-aussi, que notre composition a été traduite en miniature, ainsi que nous l'a aimablement indiqué Elena de Laurentiis.

C'est donc l'année de la naissance de son premier fils, Giovanni Gregorio,⁸ que Castello réalise ce dessin illustrant le thème de la Naissance de la Vierge avec un certain réalisme. Omettant tout élément divin, il représente sainte Anne de façon touchante : allongée dans son lit, celle-ci évoque plus une accouchée épuisée qu'une sainte. La petite Marie est confiée aux nourrices tandis que derrière elle, deux autres nouveau-nés sont allaités, détail assez rare dans ce sujet normalement consacré à la Vierge. Le motif du groupe de la nourrice vue de face, un nouveau-né dans les bras et un enfant appuyé à sa droite, est une citation directe d'un dessin de son maître et ami Luca Cambiaso, comme nous l'a aimablement signalé Piero Boccardo. Castello a néanmoins un style personnel et reconnaissable : des espaces emboîtés les uns dans les autres, une perspective démonstrative tracée au moyen d'une profusion de lignes droites à la règle, un amour des détails prosaïques et pittoresques (tabouret, panier de couture, brasero, soupirail muni de barreaux, pavements etc).

1. Wannenes, 29 mai 2019, lot 499, plume et encre brune, lavis brun, 230 x 170 mm, 1586.
2. Christie's, Rome, 24 mai 1988, lot 360 (une paire) et 9/12/2010, lot 1008 (une paire), 1586, alors attribués à Giovanni Battista Castello le Bergamasque (1500/09 – 1569/79), homonyme et contemporain de notre artiste avec lequel il est souvent confondu.
3. M. Newcome, « Giovanni Battista Castello », *Arte Cristiana*, 1995, n° 768, illustré p. 202, fig. 8.
4. E. de Laurentiis, « Giovanni Battista Castello "il Genovese" », *I fiori del Barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, catalogue d'exposition, Gênes, Cinisello Balsamo 2006, p. 74-75, n° 19.
5. *Idem*.
6. Christie's Londres le 7 juillet 1981, lot 32 puis comme Castello (Niccolo) Granello chez Koller, Zurich, le 22 mars 2016 (tempera sur papier contrecollé sur bois, 242 x 183 mm, daté 1589 en bas à gauche).
7. Wannenes le 5 mars 2020, lot 952 (tempera sur parchemin, 230 x 180 mm), dans un lot de cinq miniatures (lot 951-955) : Elena de Laurentiis les a identifiées comme la série léguée par l'artiste à son fils premier né, Giovanni Gregorio, comme en fait mention son testament du 24 février 1638 « una vita di Nostra Signora dipinta in 20 quadretti di miniature destinate al figlio Gregorio ».
8. Voir E. de Laurentiis, « Il pio Genoveses Giovanni Battista Castello », *Alumina. Pagine miniate*, 37, avril-juin 2012, p. 27 et 29 : Giovanni Gregorio Castello, fils aîné de l'artiste, est baptisé le 16 mars 1586, sa marraine est la peintre Sophonisba Anguissola, elle aussi très proche de la cour d'Espagne. Parti pour la Sicile en 1608, il fit fortune et devint comte.

04 | École Florentine

Début XVII^e

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

Sanguine et pierre noire, filigrane M et étoile dans un écusson.
240 x 317 mm (9 3/8 x 12 3/8 in)

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

De nombreux artistes à Rome et à Florence ont tiré profit de la leçon de Zuccaro. Le Cavalier d'Arpin, Cristofano Allori, Santi di Tito, Matteo Rosselli, Cosimo Gamberucci, et Carlo Dolci plus tardivement, utilisent ce mélange de pierre noire et de sanguine pour donner pleinement à leurs portraits l'illusion de la vie. Santi di Tito, qui avait travaillé à Rome avec Zuccaro et qui avait à Florence un des ateliers les plus courus, semble avoir été une courroie de transmission de premier plan dans la diffusion de cette manière de dessiner. Mais aucun de ces artistes auxquels on pense en premier lieu, adeptes de cette façon si caractéristique, ne semble être l'auteur de notre feuille. Soit la main révèle quelques différences de trait incompatibles, soit notre feuille est de bien meilleure qualité par sa franche spontanéité et la proximité intemporelle qu'elle instaure entre le modèle et le spectateur.

Les trois études à la sanguine – le jeune homme, le chapeau et le drapé – n'ont pour leur part pas d'équivalent dans l'œuvre graphique de Zuccaro. Ces croquis se rapprochent plus des exercices de dessin d'observation développés à Florence dans les ateliers, notamment de celui de Santi di Tito. Ils

rappellent Matteo Rosselli ou Cosimo Gamberucci. Au Louvre, une *Tête de vieillard* de Matteo Rosselli, préparatoire pour un personnage de la Cène peinte en 1634 dans le réfectoire de l'abbaye de Montesenario, se rapproche d'ailleurs de notre dessin. Mais les études les plus comparables à la nôtre sont, en l'état actuel des connaissances, celles de Teofilo Torri, rassemblées dans un album conservé à Arezzo. On y trouve des feuilles qui comportent différentes études de personnages assis ou debout, de visages et de portraits aux regards directs et expressifs. Même si le trait de ce peintre d'Arezzo, élève de Giorgio Vasari, n'a pas toujours la simplicité de notre dessin, ses feuilles partagent avec la nôtre une vraie sensibilité commune et une atmosphère à la fois légèrement rustique et profondément sensible.

05 | Giovanni Baglione Rome 1566 — 1643

Étude pour la figure de la Vierge

Pierre noire, rehauts de craie blanche.
301 x 144 mm (11 13/16 x 5 11/16 in.)

Provenance

Eric Schleier, Berlin.

Peintre et historien de l'art, premier biographe de son célèbre rival Le Caravage¹, Giovanni Baglione se forme et travaille à Rome dans le style du maniérisme tardif jusqu'à ce que les innovations réalistes du Caravage, présent à Rome dans la dernière décennie du XVI^e siècle, influent radicalement sur son œuvre. En quelques années Baglione élabore un style hétérogène, une « maniera propria² », composé de réminiscences maniéristes, d'explorations réalistes, de références classiques et d'effets baroques. Gagnant les faveurs du clergé, il devient rapidement l'un des peintres les plus efficaces et productifs de la Contre-Réforme. Il est nommé chevalier de l'ordre du Christ par Paul V.

Plutôt rapidement tracée, cette étude d'une femme, la tête inclinée et les mains croisées sur la poitrine, est absolument caractéristique des études dessinées par l'artiste en préparation à ses figures peintes. Sur le plan du style graphique, elle s'apparente sans difficulté à de nombreuses feuilles de sa main, à la pierre noire ou à la sanguine, parfois mises au carreau. Ainsi l'*Étude d'une Assomption de la Vierge*³ conservée à la Pierpont Morgan Library de New York dans laquelle la Vierge croise les mains de la même façon que celle

de notre dessin ou encore l'*Étude d'un acolyte*⁴ conservé au Cooper-Hewitt National Design Museum ; toutes deux, bien qu'à la sanguine, font preuve d'une conception similaire du volume et de la lumière.

Notre dessin prépare la figure de la Vierge dans un retable dévotionnel représentant la *Sainte Famille avec Dieu le père* conservé dans la chapelle San Giuseppe de l'église San Vincenzo de Gravedona en Lombardie. Mina Gregori⁵ a relié ce tableau à un groupe de trois dessins représentant la Sainte Famille marchant, au sortir du temple pour la feuille du Metropolitan et celle du Teylers et dans un environnement naturel pour celle de Bergame. Cependant, cette dernière feuille pourrait plutôt être reliée à un *Retour d'Égypte de la Sainte Famille* (Rome, S.S. Apostoli), qui met en scène Jésus et ses parents dans un paysage. Le tableau de Gravedona peut représenter l'un ou l'autre de ces sujets mais plus probablement le Retour du temple : Jésus, adolescent, semble se justifier – il avait disparu, occupé à parler avec les docteurs du temple, et ses parents se sont inquiétés (Luc 48-52). Le tableau est mentionné comme présent à Gravedona dès 1627⁶ mais Mina Gregori le date plus tôt⁷, par comparaison avec trois œuvres peintes pour Santa Maria di Loreto à Spoleto en 1609. Les retables religieux de Baglione sont parfois un peu conventionnels, comme c'est le cas de celui-ci dont la dimension psychologique et narrative est moins développée que dans les dessins préparatoires. Son commanditaire est probablement Giovanni Antonio Curti dont la famille, bien que très présente à Rome, demeure attachée à cette chapelle tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, comme en témoignent différents documents d'archives.

1. Dans son ouvrage *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti, ed Intagliatori dal Pontificato di Gregorio XII del 1572. Fino a' tempi de Papa Urbano VIII. Nel 1642. (Vies des peintres, des sculpteurs, des architectes et des graveurs entre les papautés de Grégoire XII de 1572 à Urbain VIII en 1642)*.
2. G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, 1617-1621, éd. A. Marucchi et E. Salerno, Rome, 1956, I, p. 246.
3. Inv. 1965.2; sanguine, 324 x 232 mm.
4. Inv. n° 1938.88.7054 ; sanguine, mise au carreau, 277 x 171 mm.
5. Mina Gregori, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milan, 1995, p. 269-270, reproduit p. 164, n° 100.
6. Côme, Archives diocesaines, *Visite pastorali, Lazzaro Carafino*, cart. XLn fasc. 4, cité par Mina Gregori, p. 269.
7. Mina Gregori, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milan, 1995, p. 269-270, reproduit p. 164, n° 100.

06 | Domenico Maria Canuti

Bologne 1625 — 1684

Portrait d'un jeune garçon (recto); étude d'homme nu (verso)

Sanguine, estompe.

Inscrit *Gio. Francesci Barbieri detto Il Guercino da Cento*
à l'encre brune au verso.

293 x 217 mm (11 ½ x 8 ⅝ in.)

Provenance

John B. Skippe (1742 – 1811 ; Lugt 1529a) ; par héritage à
Mrs A. C. Rayner-Wood ; E. Holland Martin ; Christie's 20
novembre 1958, lot 95, planche 15, comme Domenico Fetti ;
collection privée.

Exposition

Exhibition of Seventeenth Century Art in Europe, Londres,
Royal Academy, 3 janvier 1938 - 12 mars 1938, p. 157, n° 439,
comme Domenico Fetti, prêté par Mrs Rayner-Wood.

Cette brillante étude sur le vif d'un jeune homme la tête reposant sur la main, comme s'il dormait, lisait, ou comme s'il rêvait, se rattache à la tradition bolonaise des dessins d'après le quotidien, démarche nouvelle mise en place par les Carrache à la fin du XVI^e siècle. Fondateur d'une révolution naturaliste à Bologne, ce nouveau rapport au dessin et au naturel sera adopté par les élèves et les suiveurs des Carrache, dont Guido Reni, l'un des maîtres de Domenico Maria Canuti. Ce dernier se familiarise donc dès sa formation à cette façon de dessiner le monde et ses détails du quotidien afin de produire une peinture plus crédible, plus proche des hommes et de la réalité.

Après un passage chez Giovanni Andrea Sirani, Canuti se rend à Rome où il rencontre Francesco Albani, dit l'Albane, et Giovanni Lanfranco et où il reste au moins jusqu'à la fin de l'année 1651. Après son retour à Bologne, il fait un séjour à Mantoue où il peint une série de six toiles sur la vie de saint Bernardo Tolomeo à l'église San Benedetto Novello. Il devient rapidement un brillant peintre de fresques décoratives et sa maîtrise du dessin d'anatomie lui permet d'exécuter avec aisance les raccourcis hardis, les figures vues *da sotto in su* qui peuplent ses plafonds, à l'exemple des fresques du salon du Palais Pepoli, au Palais Calzolari avec le *Triomphe de Bacchus et Ariane* ou à la bibliothèque de San Michele in Bosco, parmi d'autres.

L'ancienne attribution de cette feuille à Domenico Fetti n'est pas incompréhensible. D'une part, une grande partie des dessins de la collection Skippe étaient réputés avoir été achetés

à Venise et ont donc été attribués à des artistes vénitiens, parfois à tort. D'autre part, le motif d'un visage appuyé sur une main apparaît à plusieurs reprises et sous plusieurs formes dans la peinture de Fetti. Mais ses dessins sont rares et rien dans le groupe de ceux qui lui sont solidement attribués ne permet d'établir une comparaison concluante avec cette feuille.

C'est Nicholas Turner qui le premier a rendu cette feuille à son auteur, Canuti, en découvrant son verso et en le comparant aux anatomies masculines de Canuti, comme celle d'une *Étude d'un homme nu assis* dans la collection Gere¹. L'anatomie masculine étudiée rapidement est en effet caractéristique de Canuti avec ses formes enflées et sa position outrée qui montre aussi l'influence de Rubens sur l'artiste. Elle pourrait être préparatoire à l'un des *ignudi* peint autour de *L'Apothéose d'Hercule* sur le plafond du salon du Palais Pepoli à Bologne en 1669-1670. L'artiste étudie deux positions possibles de la tête, l'une penchée vers l'avant, l'autre tournée vers la droite.

Quant au recto, il y a peu de feuille véritablement comparable sur le plan du sujet mais la manière graphique est, en effet, bien reconnaissable : une sanguine moelleuse, une belle maîtrise de l'estompe, des traits de contours repassés plusieurs fois et doublés d'estompe par endroit. La physionomie du jeune homme se retrouve dans certaines figures des tableaux de Canuti, par exemple le jeune garçon au premier plan du *Martyre de Sainte Christine* à Bologne, Chiesa di Santa Cristina. Une étude d'homme coiffé d'un turban conservée au château Fachsenfeld peut être comparée à la nôtre, elle est reliée à un *Portrait d'un homme en turban* (collection privée) datée autour de 1672 par Simonetta Stagni dans sa monographie destinée à l'artiste. Cette feuille n'a cependant pas le charme de la nôtre dont la poésie est intemporelle.

1. *Italian drawings of the 17th century in English private collections*, Edinburgh, 1972, n° 17, pl. 57.

07 | Antonio Busca

Milan 1625 — 1686

Études de femmes et d'enfants (recto); Séléne apparaissant à deux figures drapées agenouillées (verso)

Pierre noire, craie blanche sur papier gris.

Au verso, inscrit *Diana ...* en bas au centre et numéroté 766 en bas à droite.

268 x 198 mm (10 ⅞ x 7 ⅜ in.)

En son temps respecté en tant qu'artiste et professeur, Busca fut rapidement oublié, notamment à cause de la destruction de beaucoup de ses œuvres, majoritairement religieuses. La bibliographie qui le concerne est assez mince : les habituelles sources de l'histoire de l'art lombard, parmi lesquelles les auteurs Carlo Torre, Francesco Bartoli, Servilio Latuada¹ et encore Luigi Malvezzi², le citent régulièrement mais il faut attendre l'article publié en 1959 par Giacinta Rossi pour que ses travaux les plus importants soient enfin étudiés³. Élève de Carlo Francesco Nuovolone, Antonio Busca semble avoir travaillé sous la direction d'Ercole Procaccini à plusieurs chantiers décoratifs à Milan et Turin. L'œuvre la plus notable de cette époque est *L'Érection de la croix*, effectuée pour la chapelle de la Crucifixion dans l'église San Marco de Milan, où Busca travaille en compagnie de Johan Christoph Storer, Guglielmo Caccia dit Il Moncalvo et Luigi Pellegrino Scaramuccia.

En 1664, il est chargé d'exécuter le décor à fresque de la chapelle San Siro de la Chartreuse de Pavie et, en 1669, il décore la chapelle Arese à San Vittore à Milan. Cette même année, il est choisi avec d'autres artistes pour organiser la réouverture de l'Académie de peinture de l'Ambrosiana (fermée à la mort de Federico Borromeo en 1631) dont il est élu « maître de peinture », c'est-à-dire directeur. C'est aussi lui qui est chargé de peindre le décor des portes de l'entrée de cette Académie. Ce rôle institutionnel témoigne que la notoriété dont il jouissait à l'époque était au moins égale à celle d'artistes aujourd'hui plus connus, tels que Stefano Maria Legnani, Andrea Lanzani et Filippo Abbiati. Il est ensuite chargé de réaliser un grand cycle de fresques dans le sanctuaire du Sacro Monte à Varese, dans lequel Giacinta Rossi reconnaît l'influence de Giulio Cesare Procaccini.

Les dessins de Busca font preuve d'une aisance et un style hérités des Procaccini et s'inscrivent dans une tradition graphique lombarde certaine, notamment par l'usage des papiers colorés. Cette feuille n'est pas reliée à une œuvre peinte connue mais sa comparaison avec d'autres dessins par cet artiste ne laisse aucun doute sur sa paternité. Nous pouvons citer deux feuilles d'un style très proche conservées aux Galeries de l'Académie à Venise : *La Vierge à l'enfant avec saint Dominique et saint Pierre martyr* (Inv. 737) et une scène au sujet non identifié, avec des femmes et des enfants, très proche de la nôtre (Inv. 684). Tous deux sont sur un papier coloré et tracés d'une manière graphique identique, les types physiques ronds et les drapés un peu lourds très reconnaissables. Parmi les nombreuses feuilles de cet artiste à l'Ambrosiana, dont peu sont en rapport avec des œuvres peintes, deux méritent d'être citées à titre de comparaison : *La Vierge et l'enfant sur des nuages* (Inv. 6783) et *Personnages dans des bois* (Fig. 1), deux feuilles dont l'écriture est encore plus schématique que dans la nôtre. Le type physique des enfants, trapus avec de grosses têtes, est tout à fait caractéristique. Il faut noter que la majeure partie des feuilles de

Busca qui nous sont parvenues sont des études de figures, des morceaux de composition, dont il est difficile d'identifier le sujet.

1. Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, Milan, 1714 (première édition en 1674), p. 51, 130, 145, 160, 197, 204, 239, 255, 286, 365.; Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture (...) d'Italia*, Venise, 1777, p. 137, 178, 184, 211, 215, 223, 227, 238 ; Servilio Latuada, *Descrizione di Milano*, Milan 1737, I, p. 91.
2. Luigi Malvezzi, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milan, 1882, p. 219, 221, 226, 238, 268, 277, 280.
3. Giacinta Rossi, « Notizie su Antonio Busca », *Arte lombarda*, 4.1959, 2, 314-322.

08 | Giovanni Battista Gaulli, called Baciccio

Gênes 1639 — Rome 1709

Portrait du Pape Innocent XII de profil vers la droite

Pierre noire, sanguine, craie blanche sur papier beige, circulaire.
208 mm (8 3/16 in.) diamètre

Provenance

Christie's Londres, 2 juillet 2019, lot 56, attribué à Carlo Maratta; Mark Brady, New York, rendu à Giovanni Battista Gaulli ; collection privée.

Né à Gênes, Gaulli se forme probablement dans les ateliers locaux et s'exerce au portrait en étudiant les œuvres de Titien, Velasquez et Pierre de Cortone mais surtout celles d'Anton van Dyck, un artiste représenté en nombre dans les collections des grandes familles patriciennes de la ville. À Rome en 1657, Gaulli rencontre rapidement Gian Lorenzo Bernini ; le peintre et le sculpteur nouent une relation d'amitié et d'affaire fructueuse grâce à laquelle Gaulli deviendra l'un des plus importants et prolifiques auteurs de décors religieux à Rome à l'exemple de ceux du Gesù (1684). Associant l'influence flamande acquise à Gênes à l'acuité psychologique du Bernin, il met au point une formule qui lui permettra de devenir également l'un des portraitistes les plus appréciés de la Cité Éternelle, notamment par les souverains pontifes, d'Alexandre VII à Clément XI.

Ses portraits dessinés qui demeurent sont plus rares¹. Ceux des papes forment un petit groupe de spectaculaires effigies aux craies colorées : le Niedersächsisches Landesmuseum (Hanovre) possède un portrait de Clément IX² tandis que la Royal Collection (Windsor) conserve des portraits d'Innocent XI (Fig. 1) et de Clément X³ (Fig. 2). Gaulli a représenté Alexandre VIII Ottoboni plusieurs fois, de face dans un portrait conservé à la Morgan Library⁴ et préparatoire à un tableau conservé dans une collection privée de Venise⁵ et de profil dans deux dessins : l'un au Museum

Kunst Palast de Düsseldorf⁶, l'autre à la galerie Nathalie Motte Masselink en 2010. Notre feuille, dont le profil distingué peut être identifié comme étant celui d'Innocent XII Pignatelli (1615-1700, nommé pape en 1691), a récemment été reconnu par le spécialiste de l'artiste Francesco Petrucci comme une œuvre de Giovanni Battista Gaulli et constitue donc un ajout précieux à ce corpus. Au moins cinq portraits d'Innocent XII peints par Gaulli sont mentionnés dans les documents d'archives ; ils sont malheureusement perdus⁷.

Son format rond et le profil prononcé laissent penser qu'il s'agit d'un projet préparatoire à un portrait en médaillon. Gaulli suit en cela l'exemple donné par Gian Lorenzo Bernini avec ses dessins de profil d'Alexandre VII, réalisés au début des années 1660.⁸ L'un d'entre eux, conservé au Museum der Bildenden Künste de Leipzig, a certainement servi de modèle au médaillon de plâtre autrefois conservé à Ariccia au Palazzo Chigi (localisation inconnue)⁹. Bernini s'inspire en cela des modèles de la Renaissance et Baciccio suit ici son exemple dans l'élaboration d'un type de représentation de profil qui peut aussi avoir servi, après réduction du dessin, aux médailles en or ou en bronze annuelles du Vatican¹⁰ ou à un portrait sculpté de plus grande taille à l'exemple de celui d'Innocent XI exécuté par Paolo Morelli (1657 – 1719) et conservé à la David collection de Copenhague.

Dans ce portrait, les chairs sont traitées avec une vérocité qui rappelle l'influence flamande. Malgré le choix conventionnel de la représentation de profil, Gaulli sait restituer la psychologie du modèle avec une grande finesse. Le léger sourire et la force du regard expriment sa bienveillance et son intelligence, deux qualités qui forgèrent l'honnêteté de ce pape. Tout au long de son règne, Innocent XII, célèbre pour avoir déclaré « mes neveux, ce sont les pauvres », refusa l'obtention de toute charge ou privilège aux membres de sa famille et lutta contre la simonie.

1. F. Petrucci, *Baciccio Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, Rome, 2009, pp. 138-40.
2. *Ibid.*, p. 139, fig. 168, illustré. M. Trudzinski, *Die italienischen und französischen Handzeichnungen im Kupferstichkabinett in der Landesgalerie*, Hannover, 1987, cat. no. 33 (as Alexander VII).
3. Royal Collection Trust : Inv. 905531, sanguine et pierre noire, lavis de sanguine, rehauts de blanc, 373 x 246 mm et Inv. 905533, sanguine et pierre noire, 198 x 146 mm.
4. Inv. IV, 175, sanguine et pierre noire sur papier brun, 371 x 244 mm.
5. H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, 1931, p. 157.
6. F. Petrucci, *op.cit.*, p. 138-140, fig. 170, illustré.
7. *Idem*, p.171 et p. 638-639, n°E13-E17.
8. F. Petrucci, "Considerazioni sui ritratti berniniani di Alessandro VII", dans *A Tale for two Cities Rome and Siena in the Early Modern Period (1550-1750)*, Rome, 2017, p. 209, n° 8.
9. *Idem*, p. 211, n°10 et 11.
10. Voir par exemple celle du Metropolitan Museum réalisée en 1691 par le Romain Giovanni Martino Hamerani (1646-1705) avec au verso une allégorie de la charité : Inv. 2023.569.49, don du trust Mark and Lottie Salton Trust, 2021, ainsi que celle de 1696 avec la douane de Saint Pierre au verso (marché de l'art).

09 | Jean-Baptiste de La Rose

Marseille vers 1612 — Toulon 1687

Étude pour la décoration de la salle de conseil d'un navire royal

Plume et encre brune, lavis gris. Traits d'encadrement à la plume et encre brune. Inscrit pour la chambre du conseil du côté de *basbord*. Inscrit *veu dufresnoy/ veu le bailli de bellefontaine Lasions (?) / a monsieur le con[seiller ?] pour Recevoir les offres / un paraphe illisible / delarose* en bas à droite.
225 x 409 mm (8 7/8 x 16 1/8 in.)

L'un des plus anciens peintres de marine français, Jean-Baptiste de La Rose est aussi celui dont on connaît le moins les œuvres, bien que ses premiers biographes¹ décrivent l'admiration de Mazarin lors de son passage à Marseille en 1660, puis plus tard celle du marquis de Marigny qui aurait conseillé à Joseph Vernet d'étudier « l'exactitude des proportions des vaisseaux et l'établissement de leurs agrés » sur les tableaux du maître toulonnais². Sa carrière de décoration de navire fleurit à partir des années 1660 avec la reprise des chantiers navaux à la majorité de Louis XIV. En 1663, il collabore avec le sculpteur Nicolas Levray à plusieurs décors de vaisseaux dont la *Thérèse* et le *Saint-Philippe*³. En 1667, il présente au concours organisé pour le décor du *Royal-Louis* de nombreux projets⁴ mais la commande sera finalement confiée à Charles Le Brun. Il est cependant nommé « maître-peintre entretenu par le Roi », comme Pierre Puget avec lequel il collabore parfois. Jean-Baptiste de La Rose enseigne régulièrement le dessin dans l'atelier de peinture du port et peint de nombreux tableaux de marines pour les amateurs de la région, dont il ne reste quasiment rien.

Comme ses tableaux, ses dessins ne sont pas nombreux à avoir subsisté : le musée du Louvre possède le *Projet de décoration d'un salon* (Fig. 1), très proche du nôtre, et le *Projet de frise décorative sculptée* (RF 2378) projet pour le *Royal-Louis*, tous deux provenant de la collection Chennevières. Le musée des Beaux-arts d'Orléans conserve le grand projet de décoration extérieure d'une galère royale et celui de Marseille une étude de navire. Des études de boiseries sont conservées dans des collections privées⁵.

Notre dessin est très proche du RF 2379 du Louvre, par le format, la technique et le décor représenté. Tous deux offrent un témoignage rare du luxueux décor intérieur d'une chambre du conseil sur un navire de la flotte royale : de grands tableaux, des boiseries, des ornements peints sur le plafond. Mais le dessin du Louvre montre un décor homogène et symétrique, tandis que le nôtre élabore des propositions différentes de

part et d'autre des deux motifs centraux de la paroi principale et du plafond. Il s'agit donc d'un document destiné à aider le commanditaire à choisir. Dans les deux dessins, le vocabulaire ornemental est similaire : des tableaux de paysages, des bouquets, une guirlande et des mascarons dans la partie haute, des entrelacs utilisés sur la cheminée dans le dessin du Louvre, sur le volet intérieur de la fenêtre dans le nôtre. Peut-être s'agit-il de deux projets pour deux pièces différentes du même navire. Les inscriptions au verso semblent suggérer le visa de Jacques Auguste Maynard, dit le bailli de Bellefontaine (1646-1720), qui entre dans la marine royale en 1673 et, du vivant de Jean-Baptiste de La Rose, commande *Le Trident*, *L'Invincible* et *L'Aiglon*. Il faudra donc peut-être chercher dans sa direction pour pouvoir identifier le navire auquel ces décors étaient destinés.

1. Les écrits du père Bougerel (1680-1753) résumés par M. Porte et rapportés par le Dr. Pons dans les *Archives de l'art français*, janvier 1858, tome VI, sont une première étude, enrichie par celle de C. Ginoux en 1887 dans *Les écoles d'art à Toulon 1640-1887. Jean-Baptiste de la Rose peintre du roi. La Bastide de Pierre Puget*, Paris, E. Plon, 1887.
2. Ginoux, *op.cit.*, p. 22.
3. V. Brun, "Notice sur la sculpture navale et chronologique des maîtres sculpteurs du port de Toulon", *Bulletin de l'Académie du Var*, Toulon, 1861, volumes 28 and 29, pp. 69-155, see p. 146.
4. M. Margry, *Archives de l'art français*, IV, 1855-1856, p. 225-310.
5. P. Rosenberg, notices dans *La peinture en Provence au XVII^e siècle*, Marseille, musée des Beaux-arts, 1978, n° 116-119, quatre dessins d'ornements à la sanguine.

10 | Antoine Dieu

Paris 1662 — 1727

Neptune sur son char (recto); Étude pour la figure de Neptune (verso)

Plume et encre brune sur traits de sanguine, lavis gris.
Traits d'encadrements à l'encre brune. Piqué pour le transfert (recto) ; sanguine, numéroté 624, N3271 et 5484 dans un cercle au crayon (verso).
204 x 302 mm (8 x 11 15/16 in.)

Provenance

Kurt Klemperer (1908 – 1980; Lugt 5268, au verso).

C'est un jugement sévère que portait Mariette sur Antoine Dieu dans son *Abecedario*: avec ses « dessins jetés dans le même moule », il n'aurait été qu'un « praticien et rien davantage », qui « avait coutume de donner à ses figures des proportions fort allongées » et « qui tenait une boutique de tableaux sur le Petit-Pont ». Avec l'article pionnier de Pierre Rosenberg¹, des progrès ont été faits dans l'étude de l'œuvre de cet artiste plus dessinateur en effet que peintre, « avant tout un

concepteur d'image » ainsi que le définit Marianne Paunet dans une étude plus récente de ses dessins² mettant en exergue les liens riches qu'il entretient avec le monde de l'estampe. L'artiste a en effet largement contribué, par ses nombreuses collaborations avec les graveurs, à enrichir l'imagerie de cette période si portée sur l'usage de l'allégorie. Il a aussi par la vivacité et l'inventivité de ses compositions participé à l'évolution du style vers une liberté et une expressivité nouvelles au début du XVIII^e siècle.

Bien que peu de ses peintures aient survécu, Dieu remporte le grand prix de l'académie en 1686 avec *L'Entrée de Noé, de sa famille et des animaux dans l'arche*, une œuvre qui a aujourd'hui disparu. Entre 1700 et 1708, il est présent à Versailles et participe à plusieurs travaux, notamment l'exécution des vitraux de la chapelle royale avec Nicolas Bertin et Joseph Christophe. En 1710, il reçoit commande de cartons de tapisserie pour la tenture de *L'Histoire du roi : La naissance du duc de Bourgogne le 6 août 1682* et *Le mariage de Louis de France, Duc de Bourgogne, et de Marie-Adélaïde de Savoie le 7 décembre 1697*, tous deux conservés à Versailles. Marchand de tableaux comme le signale Mariette, Dieu possède une boutique sur le Petit-Pont, *Au grand monarque*. En 1718, pour se consacrer à sa production artistique, il la vend à Edmé-François Gersaint qui en conservera le nom et commandera à Watteau la fameuse enseigne.

Dieu travaille aux décors du ballet des *Éléments* joué au palais des Tuileries les 22 et 31 décembre 1721. Il est reçu à l'Académie Royale de peinture et de Sculpture en 1722 avec *La Bataille d'Hannibal au Lac de Trasimène* (Paris, Musée du Louvre) sans avoir été agréé auparavant. Professeur-adjoint de l'Académie en 1724, il participe au concours de peinture d'histoire organisé en 1727 par le duc d'Antin avec *Horatius Coclès défendant le pont Milvius* pour lequel il existe au moins deux études de composition, mais meurt avant de connaître les résultats.

Le char de Neptune est un sujet que l'on retrouve souvent traité en gravure, comme par Jean Lepautre³ par exemple, graveur contemporain et souvent collaborateur d'Antoine Dieu. Mais les piqûres laissent penser qu'il pourrait plutôt s'agir d'un projet de tapisserie ou de broderie, qui n'a pourtant probablement pas été exécuté puisque le poncife n'a pas été rougi ni noirci au verso. On sait que Dieu participa parfois à des projets de tapisserie et produisit des cartons pour des tentures célèbres ; celle de *L'Histoire du Roi* par exemple, mais aussi *Narcisse et Écho* pour la tenture des *Métamorphoses* tissée aux Gobelins.

La technique graphique qui combine la sanguine à l'encre et au lavis est typique de Dieu, dessinateur exubérant qui aime associer différentes techniques de dessin pour un résultat pictural et intense. Le trait ourlé avec lequel il définit

chevelures, vagues, crinière est tout à fait caractéristique de son faire, comme le sont les musculatures prononcées de ses personnages. Ce dessin inédit jusqu'à aujourd'hui est un bel ajout au corpus de ses œuvres graphiques.

1. P. Rosenberg, « Dieu as Draughtsman », *Master Drawings*, volume 17, n° 2, 1979, p. 161-169.
2. M. Paunet, « Antoine Dieu », *Cahiers du dessin français*, n° 20, Paris, De Bayser SARL éditeur, 2018, p. 5.
3. M. Préaud, *Inventaire du Fonds Français, graveurs du XVII^e siècle, tome 12, deuxième partie, Jean Lepautre*, BNF, n° 1542 et 1581

11 | Claude Simpol

Clamecy vers 1666 — Paris avant 1711

La Sainte Famille au retour d'Égypte

Plume et encre noire, gouache grise et rehauts de blanc sur papier préparé chamois.

Numéroté n° 2 au verso.

239 x 174 mm (9 7/16 x 6 13/16 in.)

Issu d'un milieu d'artisans bourguignons, Simpol se tourne vers la peinture et s'essaie, en qualité d'élève de Louis de Boullogne le jeune (1649-1717), au Grand Prix de l'Académie royale en 1683 et 1687. Le second prix obtenu ne lui permet cependant pas de partir étudier à Rome. Agréé en 1701 à l'Académie royale de peinture et de sculpture avec son esquisse pour *La Dispute de Neptune et de Minerve, ou le nom à donner pour la ville d'Athènes*, il ne parvient pas à terminer le morceau de réception et perd finalement son statut en mars 1709¹. Simpol ne reste pourtant pas inactif puisqu'il travaille à Versailles, peint trois tableaux pour la Ménagerie² et d'autres, représentant des divertissements champêtres publiés en 2012 par François Marandet³. Toujours en 1703, les orfèvres de Paris le chargent de peindre un *may* pour la cathédrale, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie* (Arras, musée des Beaux-arts d'Arras). Comme *Saint Roch et l'ange* (Paris, Saint Nicolas des Champs), cette œuvre se caractérise par sa clarté de composition et sa palette sobre inspirées par des artistes tels qu'Eustache Le Sueur, Laurent de La Hyre et Philippe de Champaigne. François Marandet a attiré l'attention sur les liens de Simpol avec le milieu des musiciens par l'intermédiaire de son épouse, Hélène Denis, fille du facteur de clavecins et organiste Louis Denis (1635-1718) et sur son influence sur Watteau.

Simpol est aujourd'hui connu principalement pour ses dessins, dont bon nombre furent réalisés pour l'éditeur Jean Mariette, la plupart préparatoires à des gravures de dévotion, de mode ou de scènes pastorales. Ainsi ses 55 dessins dans

ce que l'on appelle l'*Album Elye* conservé au Louvre⁴ ou ceux de la série des *Divertissements et occupations de la campagne*, qu'il réalise au début des années 1690 pour Jean Mariette et qui préparent seize gravures, attribuées à Jacques Stella jusqu'à leur publication par Jamie Mulherron⁵. Le Metropolitan conserve quatre dessins pour une série nommée *Différents sujets*, dans laquelle il dessine des figures contemporaines, musiciens, joueurs, fumeurs cavaliers etc, dans un style qui rappelle celle de son contemporain le graveur et dessinateur Picart. Bien que sa manière graphique soit différente, plus sèche et précise puisque façonnée par son métier de graveur, celui-ci a en effet aussi exécuté pour Jean Mariette plusieurs séries de gravures d'inspiration et de sujets similaires, dont les *Figures de mode* (1696).

Ce dessin est totalement caractéristique de Simpol, qui se reconnaît par sa matière riche, un mélange de gouaches grise et blanche sur des fonds préparés d'un beige lumineux, parfois presque jaune orangé. Le sujet représenté est probablement celui du retour d'Égypte de la Sainte Famille, voyage qui a lieu dans la petite enfance du Christ. Après la mort d'Hérode, Joseph veut ramener sa famille en Judée mais devra s'installer à Nazareth en Galilée par peur du successeur d'Hérode, Arkélaüs. Cet épisode se résume à une ligne dans l'évangile selon saint Matthieu (II, 21) : « Joseph se leva, prit l'enfant et sa mère, et il entra dans le pays d'Israël ». Il pourrait également s'agir du retour du temple (Luc, II, 48-52), épisode qui succède à celui de Jésus parmi les docteurs, mais l'environnement naturel et l'aspect très enfantin de Jésus évoquent plutôt le premier sujet.

Celui-ci favorise la dévotion intime en présentant Marie et Joseph comme des parents attentionnés et Jésus comme l'enfant divin dont il leur a été donné de prendre soin. Leur expression est tendre mais sérieuse, mélancolique, comme en anticipation des souffrances à venir. Les bras étendus du Christ préfigurent en effet la croix et de la main droite, il ébauche le signe de la bénédiction, l'index et le majeur tendus, l'annulaire et l'auriculaire repliés. La beauté des personnages et leur expressivité, l'élégance du profil de la Vierge et des drapés, la finesse des émotions font de cette feuille une œuvre particulièrement touchante au sein du corpus de Simpol.

1. Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay frères, 1881, tome 4, p. 78.
2. G. Mabile, « Les tableaux de la Ménagerie de Versailles », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1974, p. 89-101.
3. François Marandet, « New Findings on the Life and Work of Claude Simpol », *Metropolitan Museum Journal*, 47, Metropolitan Museum of Art, New York, 2012, p. 109-118.
4. Barbara Brejon de Lavergnée, Pascale Cugy, « The Album Elye in the Louvre: Claude Simpol, Matthieu Elye, Bernard Picart, and Jean Mariette », *Master Drawings*, vol. 51, n° 4, 2013, p. 451-470.
5. Jamie Mulherron, « Claude Simpol's Divertissements for Jean Mariette », *Print Quarterly*, vol. xxv, n° 1, 2008, p. 23-36.

12 | Giuseppe Maria Rolli

Bologne 1645 — 1727

Figure allégorique de l'Écosse, tenant une épée et un cheval par les reins, un écu orné de trois lions rampants à ses côtés

Plume et encre brun sombre, rehauts de sanguine et rehauts de blanc dans le visage.

Inscrit *Canuti* à la plume et encre brune en bas à gauche.

384 x 296mm (15 ¼ x 11 ¾ in.)

Bibliographie

Ebria Feinblatt, "Some Drawings by Giuseppe Rolli identified", in *Master Drawings*, Vol. 20, no. 1 (Printemps, 1982), p. 25-28 et 76-85, pl. 34.

Cette feuille, exceptionnelle par son échelle imposante et par son dynamisme, est une étude préparatoire à l'un des quatre médaillons allégoriques qui entourent *L'Apothéose de la famille Marescotti* peinte par Giuseppe Maria Rolli en collaboration avec son frère le quadraturiste Antonio Rolli sur le plafond du salon de bal du palais Marescotti à Bologne, vers 1687-1709. Giampietro Zanotti, qui évoque ces décors fastueux, précise qu'ils valurent à Giuseppe Maria Rolli « beaucoup d'honneur¹ ». Le palais, modernisé vers 1680 par son propriétaire Ranieri Marescotti, fut décoré par les meilleurs artistes bolonais de l'époque, Domenico Maria Canuti, Marcantonio Franceschini et Rolli. Le musée des Offices à Florence conserve une autre étude en rapport avec ce décor, sous une ancienne attribution à Canuti.

Les quatre médaillons sont des personnifications de lieux en rapport avec l'histoire de la famille. Le médaillon que prépare notre dessin représente l'Écosse, pour rappeler les origines anciennes de la famille. Au VIII^e siècle, en effet, un guerrier écossais du clan Douglas, connu en Italie sous le nom de Mario Scotto, aurait combattu les Lombards aux côtés de Charlemagne. Fervent catholique et défenseur du pape, il aurait participé à plusieurs campagnes militaires contre les Saxons, avant de se marier et de s'installer en Italie. En 1707, avec l'Union Act, l'Écosse fusionne avec l'Angleterre et ce sont donc les trois lions rampants de l'Angleterre qui sont représentés sur l'écu tenu par l'allégorie tandis que la licorne écossaise est suggérée par association d'idées entre la tête du cheval et la longue épée qui évoque sa corne. La famille aurait ensuite essaimé dans plusieurs villes italiennes, parmi lesquelles Bologne, Rome et Sienne, que l'on identifie dans les trois autres médaillons.

Giuseppe Maria Rolli, parfois appelé Gioseffo Roli dans les sources anciennes², fut un élève de Giovanni Battista Cacciotti puis du plus célèbre Domenico Maria Canuti (1626-1684) dont l'apprentissage auprès de l'Albane, de Guido Reni et de Guercino avait été strictement bolonais. Giuseppe Maria Rolli et son frère se firent connaître par leurs décors illusionnistes à grande échelle dans les églises San Bartolomeo (1689), San Paolo Maggiore (1695-1699) et San Giovanni dei Fiorentini (1699) ainsi que dans les palais Marescotti et Brazzetti, dans la Casa Ranuzzi et la Casa Mitiani Isolani. Ils menèrent également d'autres projets à Pise ainsi qu'en Allemagne, où ils voyagèrent en 1704 selon Luigi Crespi³, pour décorer le château Rastatt du prince de Baden. Rolli semble avoir cessé de peindre quelque temps après avoir reçu en héritage confortable un commerce prospère mais il fut obligé de se remettre à la peinture dans ses dernières années, avec moins de succès⁴.

Le style de cette feuille, éminemment graphique par l'usage à la fois décoratif et vigoureux de la plume et de l'encre brune, doit beaucoup à la manière de Canuti et, comme la plupart des dessins de Rolli, se rattache à une tradition typiquement bolonaise du dessin.

1. Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, vol. 1, Bologne, 1739, p. 408.
2. Pellegrino Antoni Orlandi, *Abecedario pittorico*, Naples 1763, p. 202; Zanotti, *op. cit.*, p. 405-414.
3. Luigi Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice alla maesta di Carlo Emanuele III re di Sardegna*, Rome, Pagliarini, 1764, p. 124.
4. Zanotti, *op. cit.*, p. 413.

13 | Marco Ricci

Belluno 1676 — Venise 1730

Caprice architectural

Tempera sur papier fixé au panneau d'origine.

316 x 456 mm (12 7/16 x 17 15/16 in.)

C'est dans l'atelier de son oncle, le célèbre Sebastiano Ricci, que Marco fait son apprentissage dans les années 1690 ; il acquiert une habileté spectaculaire pour peindre les architectures et les paysages, ce qui fera de lui l'un des peintres vedutistes les plus importants de son temps. Impliqué dans une affaire de meurtre, il s'exile quatre ans à Split en Dalmatie, où Sebastiano Ricci le recommande à un bon peintre paysagiste local¹. À Venise en 1700, il travaille en tant que peintre de décors pour le théâtre et collabore régulièrement avec son oncle grâce auquel il accède à des commanditaires prestigieux comme Ferdinand de Medici. Ses œuvres de

jeunesse montrent l'influence de Salvator Rosa, Johan Anton Eismann et du Cavalier Tempesta, mais surtout d'Alessandro Magnasco² et d'Antonio Francesco Peruzzini dont il adopte la tonalité sombre et les effets luministes. Progressivement son style se personnalise, ses paysages s'éclaircissent, deviennent plus aériens et ses personnages prennent de l'importance. En 1708, avec Gian Antonio Pellegrini, il accompagne Charles Montagu, quatrième comte de Manchester à Londres. Là, il est immédiatement employé par le théâtre de la Reine à Haymarket pour faire des décors d'opéra, dont ceux du prestigieux *Pirro e Demetrio* d'Alessandro Scarlatti et Niccòlo Heym. Entre 1709 et 1710, il travaille avec Pellegrini aux décors des demeures du comte de Manchester à Londres et à Kimbolton, ainsi qu'à ceux de Castle Howard. Revenant brièvement à Venise pendant l'hiver 1711-1712, il repart pour Londres, accompagné de son oncle cette fois-ci. Tous deux vont produire pour le duc de Buckingham, Lord Burlington, Richard Boyle, Henry Bentinck (futur duc de Portland), seuls ou en duo, des œuvres d'une qualité exceptionnelle. Enfin de retour dans leur ville natale en 1716, les Ricci continuent à fréquenter le milieu anglais autour du consul Joseph Smith, probablement leur plus grand mécène, qui réunit quarante-deux peintures, cent cinquante dessins de paysages, projets de théâtre et caricatures de Marco, qu'il fit graver en 1743 par Anton Maria Zanetti. Marco fut aussi graveur et réalisa des eau-fortes de paysages dont on ne connaît que trente-trois exemples. Ses gravures sont aussi cruciales que ses peintures de paysages dans le développement de ce genre au XVIII^e siècle, influençant des artistes comme Canaletto, Michele Marieschi, Francesco Guardi, Giuseppe Zais, Francesco Zuccarelli et Giovanni Battista Piranesi.

La moitié de l'œuvre de Ricci est constituée de cent cinquante petits paysages, la plupart mesurant environ 30 x 45 cm, rarement peints sur papier mais plutôt à la tempera principalement sur peau de chevreau, une habitude possiblement prise lors de son séjour à Londres. Les couleurs vives et lumineuses de ces œuvres témoignent de l'extraordinaire maîtrise technique de l'artiste, qui multiplia cette production de retour à Venise, principalement pour les visiteurs étrangers.

Dans ces nombreux caprices ensoleillés, aux couleurs vives et mates, le peintre accumule et assemble divers motifs architecturaux tirés de l'Antiquité – des colonnes, des arches, des portiques, des obélisques – avec des éléments d'architecture gothique ou moderne, ainsi qu'avec des éléments naturels. On retrouve dans ces œuvres l'idée poétique des personnages errant dans les ruines, archéologues, philosophes, poètes ou admirateurs, parfois pilleurs, motif cher à tous les peintres de ruines, de Piranèse à Hubert Robert. Le sujet est ici celui des lavandières. Elles se sont installées dans un site antique pour faire leur travail. Le lavoir est situé en contrebas, sous une arche, d'où elles émergent avec les vêtements mouillés. Entourées de ruines et de vestiges antiques, elles essorent le linge et

l'étendent au sommet d'un monticule, en face du portique de style corinthien d'un temple antique. La fraîcheur de l'air et la sensation du vent sont magnifiquement rendues dans cette gouache claire et lumineuse.

Le motif du temple à colonnes, ici corinthiennes, sur la droite de notre œuvre, réapparaît dans d'autres gouaches de l'artiste, parfois doriques ou ioniques selon les cas. Ceci illustre parfaitement la méthode de travail de l'artiste qui réemploie dans différentes compositions des motifs ou des parties de motifs qu'il affectionne en introduisant quelques variations. C'est sans aucun doute par sa longue expérience de décorateur dans les différents théâtres de Londres et de Venise que Ricci a pu acquérir cet art de la composition et du caprice architectural appelé à une grande postérité tout au long du XVIII^e siècle.

1. Tommaso Temanza, *Zibaldone di memorie storiche (1738-1778)*, sous la direction de N. Ivanoff, Venise, Istituto per la collaborazione culturale, 1963.
2. Il peint d'ailleurs un *Paysage avec des anachorètes*, encore appelé *Tébaïde* en collaboration avec Alessandro Magnasco et Nicolas van Oubrachen en 1705 (Bolgheri, collection Della Gherardesca).

14 | **Carle**
— | **Van Loo**
19 | **Nice 1705 — Paris 1765**

- I. *Psyché enlevée par Zéphyr***
- II. *La toilette de Psyché***
- III. *Psyché découvrant l'Amour endormi***
- IV. *L'Amour quittant Psyché***
- V. *Jupiter et l'Amour***
- VI. *Psyché et l'Amour sur un char tiré par des cygnes***

Sanguine et craie blanche sur papier vergé, collé en plein sur papier vergé. Les contours originellement chantournés puis élargis. Trait d'encadrement à la plume et encre noire. Signé *Carle Vanloo* en bas au centre.
282 x 253 mm (11 1/8 x 9 15/16 in.)

Provenance

Collection Lorenzo Somis (beau-frère de l'artiste) à Turin (cf. un inventaire dressé après sa mort en 1775, lot n° 45, publié par Baudi di Vesme¹).

Bibliographie

Marie-Catherine Sahut, *Carle Vanloo, Premier peintre du Roi (Nice, 1705 – Paris, 1765)*, catalogue d'exposition, Nice, musée Chéret, 1977, n° 460a, p. 149 (dans les dessins perdus).

Œuvres en rapport

1. Deux tableaux du musée du Louvre, en dépôt au musée de Versailles : *Psyché et l'Amour dans un char et L'Amour quittant Psyché* (MV 8283 et MV 8284),
2. Vente du Marquis de Calvière, 5 mai 1779, lot 524 : « Quatre Sujets de l'Histoire de Psyché, contre-épreuves, à la sanguine, par le même », achetés par de Monval (non localisés).
3. Un dessin de Carle Van Loo : « Psyché regardant l'amour dormant sur un lit, beau dessin à la plume et lavé sur papier blanc, de forme contournée ». Ses dimensions sont de 33,8 x 24,3 cm (« 10 pouces trois lignes de haut sur 9 pouces de large »). Il apparaît dans trois ventes : Vassal de Saint-Hubert, 29 mars 1779, lot 107 ; Vassal de Saint-Hubert, 28 avril 1783, lot 149 (dessins sous verre) ; Du Charteaux, 2 mai 1791, lot 515. À chaque fois, l'acheteur est Remy, donc un courtier. Il n'est pas localisé.

La réapparition de ces six superbes dessins, mentionnés dès 1775 dans l'inventaire de Lorenzo Somis, beau-frère de leur auteur, le peintre Carle Van Loo, et disparus depuis, constitue un ajout majeur au catalogue de l'œuvre graphique de l'artiste. D'une qualité exceptionnelle, tous signés et dans leur montage d'origine, ils forment un ensemble d'une rare homogénéité et en excellent état. Il faut ajouter qu'ils composent une suite narrative complète dont il est intéressant de questionner la destination, ce qui permet de relancer la recherche autour des œuvres de Van Loo peintes sur le thème de Psyché pour la première et la seconde Dauphine, à la cour de Louis XV.

Le contexte de création de ces dessins est en effet celui d'une commande royale passée à Carle Van Loo en 1744 d'au moins deux tableaux représentant des sujets de Psyché destinés aux appartements de la première Dauphine, Marie-Thérèse d'Espagne (1726-1746) : *Psyché et l'Amour dans un char et L'Amour quittant Psyché* (Fig. 1 et 2), aujourd'hui toujours au château de Versailles.²

Marie-Thérèse d'Espagne épouse Louis de France (1729-1765) le 18 décembre 1744 et le mariage est célébré à Versailles le 23 février 1745. Le couple s'installe dans un appartement de l'aile des Princes dont la décoration est documentée par plusieurs documents d'archives. L'histoire de Psyché, qui traite des grandes étapes d'une histoire d'amour dans le monde des dieux de l'Olympe, était parfaitement adaptée à l'appartement d'un jeune couple : rencontres, intrigues, trahisons, jalousies et réconciliations étaient des préoccupations quotidiennes au sein d'une cour gouvernée par un roi dont le penchant pour la galanterie était bien connu. Mais tous deux sérieux et très pieux, Marie-Thérèse et Louis forment un couple soudé, proche de la reine et opposé aux frasques de Louis XV et notamment à sa favorite, madame de Pompadour. La mort prématurée de la Dauphine, le 22 juillet 1746, à la suite de la

naissance le 19 juillet de la petite Marie-Thérèse de France plonge le Dauphin dans un chagrin profond pendant plusieurs mois. Lorsqu'il épouse la seconde Dauphine Marie-Josèphe de Saxe le 9 février 1747, celle-ci a quinze ans. Ce mariage, soutenu par madame de Pompadour, était un affront pour la reine Marie Leczinska dont le père avait été le rival malheureux de celui de Marie-Josèphe quant au trône de Pologne. La jeune Marie-Josèphe, fine et diplomate, réussit progressivement à gagner l'affection et la confiance de son époux ainsi que de la reine et de madame de Pompadour. En novembre 1747, on les installe dans un appartement de l'aile centrale qui a fait à son tour l'objet d'une longue campagne de rénovation, avec des réemplois provenant des appartements de la première Dauphine, dont possiblement celui des tableaux de Van Loo sur les sujets de Psyché³.

L'historique de ces deux tableaux paraît quasiment complet ; réceptionnés par Ange Jacques Gabriel le 15 juillet 1744⁴, ils semblent être placés dans l'appartement de la première Dauphine (dans l'aile des Princes) puis passer dans celui de la seconde Dauphine (aile centrale)⁵, pour revenir dans l'aile des Princes en possession du comte d'Artois⁶. En 1784, ils sont signalés par Durameau au magasin de la Surintendance. Dans l'inventaire Napoléon, ils sont mentionnés, avec des dimensions plus petites : peut-être ont-ils été coupés afin d'entrer dans d'autres cadres. On les retrouve mentionnés à Fontainebleau dans les différents inventaires puis ils sont rapportés à Versailles en 1965 et placés dans le grand cabinet de la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe au rez-de-chaussée du château. Bien qu'il y ait quelques incohérences dans certaines descriptions, dont celles de Piganiol⁷ et de l'inventaire Napoléon, les deux tableaux semblent donc pouvoir être suivis quasiment à la trace lors de leurs déplacements à l'intérieur de Versailles et dans les autres demeures royales.

Comment donc interpréter le lien entre les six dessins et les deux tableaux ? Chacun des dessins est signé : il est donc certain qu'ils ont été présentés à l'administration royale pour approbation. Trois hypothèses principales peuvent être avancées. La première serait que Van Loo ait présenté plusieurs compositions sur le thème de Psyché dont deux seulement furent choisies pour être peintes en dessus-de-porte dans l'appartement de la première Dauphine. Les deux compositions choisies illustrent des points culminants de l'histoire, la douloureuse perte de l'amour après une trahison et la réconciliation finale qui mène à une vie heureuse – deux thèmes galants correspondant bien à la vie d'un jeune couple princier qui devait apprendre à vivre ensemble dans un environnement non dépourvu d'intrigues et de trahisons. Une deuxième hypothèse serait que Van Loo ait reçu la mission de peindre une série sur l'histoire de Psyché pour la première Dauphine mais qu'il n'ait pas pu terminer ce travail à cause de la mort de celle-ci. Cette hypothèse est confortée par l'existence

d'un document d'archive de 1746 faisant mention d'un acompte de 1600 livres⁹, c'est à dire un montant équivalent à celui qui lui avait été versé pour la réalisation des deux tableaux en 1745, et par l'existence de deux autres documents de 1747 mentionnant deux tableaux représentant Psyché et l'amour qui ne sont « point commencés et qu'il serait inutile de faire »⁹. Les documents mentionnent la nécessité de payer le travail préparatoire de l'artiste, notamment ses dessins, dont nos six œuvres selon toute probabilité. Originellement chantournés, ce qui suggère les boiseries auxquelles les compositions étaient destinées, nos dessins se sont vus ajouter des coins, par l'artiste lui-même ou sous son contrôle, pour être insérés dans des montages qu'ils ont conservés jusqu'à ce jour (sous les nouveaux), peut-être encadrés et placés aux murs. Enfin, il est aussi possible que l'on ait demandé à Van Loo de compléter la série commencée pour Marie-Thérèse pour les appartements de la seconde Dauphine. En 1747 cependant, l'artiste tombe malade et ne peut mener à bien plusieurs de ses projets, notamment celui d'un tableau d'autel pour la seconde Dauphine. Ceci pourrait aussi expliquer pourquoi la série complète des six dessins ne put finalement jamais aboutir en un projet de peinture.

Quant à leur provenance, les dessins sont mentionnés dans un document concernant l'héritage du beau-frère de notre peintre, Lorenzo Somis, qui voyageant dans toute l'Europe à l'occasion de ses tournées musicales, s'arrêtait souvent à Paris. Il est bien connu que Van Loo acceptait régulièrement de lui prêter des œuvres sous réserve que celles-ci soient rendues à ses héritiers après sa mort. Cependant, les testaments de Lorenzo (11 décembre 1763 et 16 février 1766) établissent une liste précise des œuvres qui seront rendues à la femme du peintre, Cristina Somis, dans laquelle ne sont pas mentionnés nos dessins¹⁰. Au contraire, ils apparaissent dans un inventaire postérieur, de date incertaine mais nécessairement après la mort du musicien (29 novembre 1775), d'œuvres destinées à ses héritiers.¹¹ Il est alors logique qu'ils n'apparaissent pas dans l'inventaire après-décès de Cristina Somis. Celle-ci pourtant possédait un dessin qui pouvait se rapporter au travail de Van Loo autour de ce thème, *Psyché dans l'île de Cythère*¹². Les six dessins passèrent donc aux héritiers de Lorenzo, c'est-à-dire les fils de son frère Giovanni Battista : Saverio, Ignazio et Felice Somis, et c'est dans les archives concernant leurs possessions et leur héritage qu'il faut peut-être en chercher la trace, si du moins elle existe.

Quatre contre-épreuves de dessins représentant des sujets de Psyché sont mentionnées dans la vente de la collection du marquis de Calvière, mais elles ne peuvent être en rapport avec les nôtres qui sont si frais et vigoureux. Cela indique cependant que le travail préparatoire exécuté par l'artiste dans le contexte de la commande, et pour lequel les documents d'archives font état de la nécessité d'un paiement, était important en quantité comme en qualité.

Pour traiter cette histoire de Psyché, Carle Van Loo s'est naturellement inspiré du récit d'Apulée dans *L'Âne d'or*, mais aussi de la version de Jean de la Fontaine. Ces deux auteurs racontent comment Aphrodite, mortifiée d'avoir été négligée au profit de la jeune et belle mortelle Psyché réclame vengeance à son fils Cupidon ou l'Amour, « ce coquin ailé qui ne respecte ni les mœurs ni la police, qui s'introduit chez les gens comme un voleur dans la nuit, avec ses traits et son flambeau, cherchant partout des ménages à troubler, du mal à faire, et ne pensant jamais au bien¹³ ». Mais c'était sans compter sur le charme de la jeune femme dont le dieu taquin tombe lui-même éperdument amoureux. Sur ses ordres, Zéphyr l'enlève et l'emmène dans un manoir enchanté où elle est servie avec soin. L'Amour lui rend visite chaque nuit, lui demandant de ne jamais chercher à connaître son identité. Une nuit, alors que Psyché cède à la curiosité et découvre, émerveillée, la beauté de son amant endormi, une goutte de sa lampe à huile tombe sur lui et le réveille ; l'Amour trahi s'envole aussitôt. Psyché s'accroche à sa jambe pour le retenir, mais il la dépose dans la campagne et disparaît. Désespérée, Psyché s'éloigne et cherche la protection de Cérès et de Junon, mais Vénus, qui a entre-temps appris l'idylle de son fils, l'envoie chercher pour se venger. La déesse de la beauté soumet Psyché à trois épreuves, que cette dernière réussit avec l'aide des éléments. Une quatrième épreuve la laisse endormie aux Enfers jusqu'à ce que Mercure la sauve sur ordre de Jupiter, qui a cédé à la demande de l'Amour et accepté leur mariage. Dans sa version de l'histoire, racontée sur un ton plus prosaïque, parfois burlesque, Jean de la Fontaine enrichit le récit antique de plusieurs détails et épisodes. Certains d'entre eux ont inspiré Carle Van Loo, à l'exemple des nymphes entourant Psyché au bain, qui n'apparaissent chez Apulée que sous forme de voix.

Afin de nourrir son inspiration, Van Loo pouvait se tourner vers les grands modèles antérieurs. Ainsi la série peinte par Raphaël et ses élèves dans la loggia de Psyché à la Villa Farnesine, qui a probablement inspiré à Van Loo la scène de *Jupiter embrassant l'Amour* (exécutée par Giulio Romano) ou la série peinte par Giulio Romano au Palais Te de Mantoue. On y retrouve, dans un caisson de la voûte, la composition de *Psyche et l'Amour dans un char tiré par des cygnes* (Fig. 4) que Van Loo traite d'une manière très proche mais avec une atmosphère plus légère et plus tendre. L'artiste ne pouvait manquer de connaître la célèbre et somptueuse tenture achetée par François I^{er} vers 1540 que l'on attribuait alors à Raphaël mais que l'on donne plutôt aujourd'hui à Pieter Coecke Van Aelst. Détruite en 1797 afin de réutiliser les fils d'or et d'argent avec lesquels elle avait été tissée, les 26 tapisseries furent extrêmement admirées et copiées par les manufactures françaises au cours des XVII^e siècles. Bien que les compositions de Van Loo en diffèrent totalement, le peintre a sûrement été stimulé par ce prestigieux précédent alors qu'il travaillait sur sa propre commande royale du même sujet. Enfin, un tableau inédit de la jeunesse de Carle Van Loo représentant *L'Amour fuyant Psyché* (Fig. 5) montre

qu'il avait déjà traité le sujet entre ses deux séjours en Italie (1712-1720 et 1727-1733) ; son style, était alors très différent, totalement influencé par celui de Benedetto Lutti que Van Loo avait connu alors qu'il était le professeur de son frère Jean Baptiste à Rome. L'existence de cette œuvre montre que Van Loo, ayant déjà réfléchi à l'histoire de Psyché, était tout à fait susceptible d'en donner dans sa maturité une version des plus séduisantes.

Enfin, ces dessins doivent être replacés dans le contexte plus large de l'œuvre graphique de Van Loo, qui utilise toutes sortes de techniques, privilégiant la sanguine ou la pierre noire seule pour les études de figures, et se plaisant parfois à les mélanger pour donner à ses dessins de composition une qualité très picturale. Il se trouve que les dessins de Van Loo des années 1740 sont rares, moins d'une quinzaine dans le catalogue de Marie-Catherine Sahut, sans compter les sept dessins acquis par Gustave Tessin entre 1739 et 1741 et aujourd'hui conservés au Nationalmuseum de Stockholm. Nos six feuilles constituent donc un apport important à la compréhension du style de l'artiste au cours de cette décennie. Le type physique des figures féminines de nos dessins est très proche de celui de l'allégorie de la Peinture dans l'un des dessins de Stockholm (Inv. 2910/1863), et la facture et le style sont tout à fait comparables à un dessin du musée Paul-Arbaud d'Aix-en-Provence, *Saint Charles donnant la communion aux pestiférés*, œuvre préparatoire au tableau de 1743 sur le même sujet (Paris, Notre-Dame). On y retrouve la même façon d'associer à une sanguine vigoureuse des rehauts de blanc importants, de dessiner les mains, les musculatures, les visages et, surtout, la même abondance de matière sur toute la surface de la feuille. Celle d'Aix-en-Provence contient de la pierre noire en plus de la sanguine et des rehauts de blanc, ce qui la rend plus contrastée encore que les nôtres. Dans notre série en revanche, Van Loo a su allier grâce et vigueur, pour produire des projets visuellement forts, immédiatement compréhensibles et extraordinairement séduisants.

La qualité graphique de ces dessins, leur état de conservation, l'élégance de leur composition en font des œuvres de premier plan, un ajout majeur au catalogue de l'artiste et un témoignage essentiel de son activité à la cour de Versailles. Créant des compositions personnelles et originales tout en sachant faire référence aux grands modèles antérieurs - une qualité d'érudition absolument essentielle chez les peintres de la cour et de l'Académie - Van Loo propose une illustration tendre, ludique et lumineuse de l'histoire de Psyché, tout à fait représentative de l'esthétique des appartements privés de la famille de Louis XV à Versailles, celle d'un rococo joyeux mais tempéré par des normes d'équilibre et de bienséance.

1. Baudi di Vesme, « I Vanloo in Piemonte », *Archivio Storico dell'Arte*, t. VI, 1893, p. 362.
2. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 8283, INV6274, MR2564 et MV 8284, INV6273, MR2565.
3. Xavier Salmon, « Une femme sous influence Marie-Josèphe de Saxe et les Arts à Versailles », dans *Splendeurs de la cour de Saxe*, Paris, RMN, 2006, catalogue d'exposition (p. 108-119), p. 111.
4. Arch. Nat., O1 1813, fol 154 vo, publié par Christian Baulez, « Le grand cabinet et la chambre de la Dauphine », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1976, n° 3, p. 184-185.
5. Jean-Aimar Piganiol de la Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly : contenant une explication historique de toutes les peintures, tableaux, statues, vases & ornemens qui s'y voyent : leurs dimensions & les noms des peintres, des sculpteurs & des graveurs qui les ont faits : enrichie de plusieurs figures en taille-douce : dédiée à SAS monseigneur le comte de Toulouse*, Paris, 1751, tome I, p. 328 ; Xavier Salmon, *op.cit.*, 2006, p. 111.
6. Lettre de Jeaurat à Dandré-Bardon, 1765 (BNF Archives et Manuscrits, Français 13081, fol. 268 et 269) ; Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque*, 1768, p. 95.
7. Piganiol de la Force, *op. cit.*, p. 328.
8. Archives Nationales, O1 2245, f° 25 v°.
9. Paris, Archives Nationales O1 1932 dans F. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi*, Paris, 1900, p. 474 : « Deux tableaux, dessus de porte pour la chambre de Madame la Dauphine, les sujets tirés de la fable de Psyché et l'Amour. Ces deux tableaux ne sont point commencés, il seroit inutile de les faire et allouer quelque chose à M. Vanloo pour les dessins et esquisses. À discontinuer. » et AN O1 1922⁹.
10. Baudi di Vesme, « I Vanloo in Piemonte », *Archivio Storico dell'Arte*, t. VI, 1893, p. 360.
11. cf. his estate inventory, after 1775, lot n° 45, published by Baudi di Vesme, *idem*, p. 362.
12. Archives Nationales, Minutier Central, LVI 312, 21 avril 1785.
13. Apuleius, IV, 30,4.

20 | Pietro Antonio Novelli

Venise 1729 — 1804

Un pêcheur offrant un homard et des poissons à une jeune femme et un enfant

Plume et encre noire, lavis gris. Le verso rougi pour le transfert. Inscrit *estghi* ? en haut au centre. Numéroté 215 au crayon, dans un encadrement, au verso.
375 x 525 mm (14 1/16 x 20 1/16 in.)

L'inventivité, la légèreté et le sens de l'humour caractéristiques du style rococo règnent dans cette grande et étonnante feuille qui met en scène un pêcheur tendant à une jeune femme accompagnée d'un petit enfant un plateau pourvu d'un gros homard et de poissons. Spectaculaire et inédit, ce dessin peut être attribué sans hésitation à Pietro Antonio Novelli, artiste vénitien que l'on persiste souvent à confondre avec son homonyme, le peintre sicilien du XVII^e siècle Pietro Novelli. Né à Venise d'une famille noble originaire de Trévise, mais rapidement orphelin de père, Novelli est soigneusement élevé par son tuteur Don Pietro Antonio Toni da Varana qui lui

lègue à sa mort une collection de dessins, d'estampes et de livres. Cultivé et intellectuellement ambitieux, Novelli se forme à l'Académie de Venise fondée quelques années auparavant. Vers la fin des années 1750, autour de la trentaine, il produit des illustrations pour certains projets de publications et des tableaux, tels que *La Présentation au temple* et de *La Vierge de Buonconsiglio*, deux toiles réalisées pour l'église de San Francesco di Rovigo (1759), ainsi que le tableau d'autel représentant *Le Cœur de Jésus adoré par saint Joseph* pour l'église de Santa Fosca à Venise (1760). Il est nommé professeur à l'Académie de Venise 1768 avec *Le Dessin, la Couleur et l'Invention*, morceau de réception d'un classicisme d'inspiration bolonaise mais encore empreint d'un rococo gracieux (conservé aux Galeries de l'Accademia). Novelli exécute plusieurs décors à Venise et dans les environs, d'un style léger et lumineux combinant l'élégance du classicisme et la gaieté du rococo.

En 1772, Catherine II de Russie lui commande *La Famille d'Énée* (Ermitage), pour accompagner *Chiron livre Achille à Thétys* de Pompéo Batoni. Après plusieurs séjours à Bologne, il est admis à l'Accademia Clementina, présidée par Vittorio Bigari. Un voyage à Rome en 1779 lui insuffle une simplicité nouvelle : la *Cène* qu'il peint pour le couvent vénitien de San Lazzaro degli Armeni lui vaudra la commande du décor du plafond d'une salle du casino du prince Marcantonio Borghese sur le thème de Cupidon et Psyché (1780-1781). À Rome, il est très soutenu par le milieu vénitien autour du prince Abbondio Rezzonico et de l'ambassadeur Zulian, qui compte notamment Giacomo Quarenghi, Antonio Canova, Francesco Piranesi et Giovanni Volpato et l'architecte Gianantonio Selva.

C'est avec ce dernier qu'il collabore, une fois de retour à Venise, pour créer les décors de nombreux palais entre Padoue et Venise, avec un style se situant toujours entre néo-classicisme et baroque tardif. Moins à l'aise dans le registre religieux, il réalise tout de même quelques décors notables à l'exemple des huit panneaux monochromes de la sacristie de la cathédrale d'Udine sur le thème de l'histoire du patriarcat d'Aquilée, en collaboration avec le quadraturiste Giuseppe Morelli (1792). Le dernier grand cycle décoratif qu'il conçoit, en 1794, est celui du château San Salvatore di Collalto, près de Susegana, aujourd'hui détruit et connu simplement par les photographies.

Illustrateur prolifique, Novelli produit de nombreuses compositions et séries destinées à être gravées et se prête au jeu de l'émulation entre la gravure et le dessin ; certaines de ses compositions dessinées ressemblent à des gravures, par leur graphie minutieusement hachurée et leur jeu sur les gris, comme c'est le cas de notre feuille. La destination de ce grand dessin reste incertaine. Le verso rougi pour le transfert semble en effet indiquer un projet de transfert en gravure mais les contours n'étant pas incisés, ce projet n'a probablement pas

abouti. Sa taille et sa composition chantournée en font peut-être un projet pour le décor d'un palais vénitien. Le propos galant de la composition, qui rappelle les pastorales si caractéristiques du style rococo, est ici opportunément adapté au monde marin de Venise. Algues, coquillages, poissons et coraux tapissent le sol en guise de fleurs. Au lieu du berger galant, c'est un pêcheur qui offre à une jeune femme les richesses de la mer, crustacés, poissons, coquillages, devant un bateau dont la proue et la voile dépassent à l'arrière de la composition. L'artiste joue sur les contrastes et les comparaisons : la taille du homard, presque aussi grand que l'enfant, la rusticité du pêcheur face à la joliesse de la jeune femme, le filet du premier contre la guirlande de fleurs de la seconde soulignent l'aspect à la fois cocasse et charmant de la scène, l'incongruité de l'offrande.

21 | Jean-Simon — 22 | Berthélémy Laon 1743 — Paris 1811

I. *Vue de l'escalier de la gerbe à la villa d'Este*

Sanguine. Fins traits d'encadrement à la plume et encre noire. Signé et daté à la plume et encre brune *Berthelemy 1774* en bas à gauche.

436 x 285 mm (17 ³/₁₆ x 11 ⁴/₁₆ in.)

II. *Rite funéraire au pied d'un escalier menant à une pyramide*

Pierre noire, sanguine, estompe, crayon noir.

Fins traits d'encadrement à la plume et encre noire. Signé et daté à la plume et encre brune *Berthelemy 1774* en bas au centre.

435 x 303 mm (17 ¹/₈ x 11 ¹⁵/₁₆ in.)

Fils d'un menuisier sculpteur de Laon, Berthélémy est envoyé à Paris chez son oncle Jean Philippe Berthélémy, sculpteur lui aussi, qui le place chez Noël Hallé. En 1767, Berthélémy remporte le Grand Prix de l'Académie royale de peinture et de Sculpture et passe deux ans à l'École royale des élèves protégés. Pendant cette période, il reçoit déjà des commandes importantes, notamment la décoration du plafond de l'escalier de l'hôtel du comte Saint-Florentin à Paris, ainsi le plafond de la salle de bal de l'Hôtel du Petit-Luxembourg, pour le comte de Mercy-Argenteau, deux édifices de l'architecte Chalgrin. À Rome, où il arrive le 8 octobre 1770 pour un séjour réglementaire de quatre ans, il est captivé par la beauté de la nature italienne et dessine de nombreux paysages. Nos deux dessins sont datés de 1774, dernière année du séjour romain de l'artiste, et reflètent cette fascination pour l'architecture mêlée à un paysage méditerranéen luxuriant ; pins, cyprès, lauriers et

ifs dominant les architectures tandis que les broussailles et les buissons envahissent les escaliers de pierre.

De retour à Paris, Berthélémy va de succès artistiques en succès administratifs. Agréé à l'Académie en 1777, il est reçu en 1781. Il continue sa belle carrière de peintre décorateur, travaillant pour le comte de Vaudreuil, pour les deux cabinets de la reine à Fontainebleau, puis plus tard pour l'Empire au palais du Luxembourg. Il traite des sujets de l'histoire ancienne mais également des sujets nationaux, une veine très encouragée par la politique du comte d'Angiviller dans les années 1780, avec par exemple *La Reprise de Paris sur les Anglais* (Versailles, Musée national du Château), tout en continuant à peindre des œuvres religieuses, même pendant la Révolution¹. Il est nommé dessinateur de costumes à l'Académie royale de musique en 1791, commissaire pour la recherche des objets de science en Italie en 1796, conservateur au musée central des arts à partir de 1798. L'ouverture du musée des antiques est l'une de ses principales occupations. Il faut aussi signaler ses beaux portraits, notamment celui de Diderot.

Un corpus graphique a été rassemblé par Nathalie Volle, dont le travail a permis de caractériser Berthélémy paysagiste entre Hubert Robert et Fragonard, c'est-à-dire « à mi-chemin entre l'immatérialité poétique du premier et la précision graphique du second² ». Comme l'autrice le souligne, Berthélémy aime choisir des points de vue étranges, avec des angles fuyants, des perspectives bouchées. Nos deux feuilles en témoignent : dans les deux cas, l'escalier commence quasiment sur le bord inférieur de la feuille, sans réel premier plan, et s'élève vers une vue sans perspective, bouchée par les haies et les grands arbres de l'arrière-plan. Les jardins de la Villa d'Este furent très appréciés par les artistes, dont Fragonard³. Bergeret de Grandcourt, lors de son voyage avec Fragonard en 1774, ne manque pas de visiter les fameux jardins : « Les hauts et les bas de ces jardins par terrasse, avec des cyprès et pins de la plus grande hauteur, attirent encore des éloges à cette villa, étant prônés et admirés par les peintres et qui y trouvent un choix de vues très variées et piquantes. Depuis longtemps, les peintres ne quittent jamais Rome sans avoir fait nombre de desseins dans les jardins de la Villa d'Este⁴ ». L'escalier à la gerbe, « scala della girandola », en particulier offrait en effet aux artistes des points de vue intéressants, à la fois complexes et pittoresques, à dessiner ou peindre. Berthélémy traite ici la volée d'escalier qui contourne par la gauche la fontaine centrale (non représentée sur le dessin) mais il semble avoir inventé la statue féminine en bas à droite afin de fermer la composition. Il réinterprète donc l'espace de l'escalier de la gerbe afin d'en faire une composition autonome. Berthélémy traite le même point de vue dans un dessin de plus grande taille, avec des différences au niveau des personnages, conservé à la Kunstbibliothek de Berlin (Fig. 1)⁵. Les deux femmes et l'enfant au pied de l'escalier dans la feuille de Berlin sont remplacés par un dessinateur et son compagnon

dans la nôtre. De même le buisson sur la gauche de la fontaine a été échangé contre un groupe de personnages féminins saluant les figures qui se trouvent à l'étage intermédiaire de l'escalier. Par-dessus tout, notre feuille est plus esquissée, plus rapide, ce qui se ressent particulièrement dans le traitement de l'architecture et des arbres. La feuille de Berlin pourrait être une contre-épreuve comme en témoignent les hachures de gauche à droite : un autre dessin de cette vue ou de l'autre escalier, dans l'autre sens donc, aurait servi à la contre-épreuve⁶.

Les paysages dessinés de Berthélémy répertoriés par Nathalie Volle sont habituellement à la sanguine, à l'exception d'*Une entrée des catacombes mentionnée* au n° 134 du catalogue : au crayon rouge et noir, la feuille était conservée dans la collection de M. Lemaître, avocat à Lyon en 1883 et exposée à Laon la même année. Malgré des dimensions très légèrement différentes, il s'agit probablement de notre dessin dans lequel on voit en bas à droite des cadavres portés dans des catacombes. Mais rien ne permet d'écarter l'hypothèse de l'existence d'une autre version puisque l'artiste fait parfois des répliques de ses compositions. Quoiqu'il en soit, le mélange des deux crayons est intéressant et inédit. Il permet à Berthélémy de réaliser des effets d'ombres et de contrastes plus importants et d'accroître la profondeur de la vue. Bien que la technique des deux ou trois crayons ait été très utilisée au XVIII^e siècle à la suite de Watteau, elle ne l'est que très rarement pour les dessins de paysage. Berthélémy semble avoir aimé expérimenter dans ce domaine : la collection Horvitz conserve une *Vue du temple de Vesta à Tivoli* à la pierre noire et rehauts de craie blanche sur un papier teinté d'un brun rosé, ce qui est exceptionnel à cette époque et permet des demi-teintes intéressantes (DF 1343). Dans notre dessin, dont l'effet est spectaculaire et rare, l'artiste se montre donc tout aussi novateur.

1. En témoignent *L'Assomption* réalisée pour les Bernardines du Savoir-sous-Laon en 1790 et *La Saint Famille en Égypte* pour le séminaire du Saint-Esprit de Paris.
2. Nathalie Volle, *Jean-Simon Berthélémy, peintre d'histoire (1743- 1811)*, Paris, Athena, 1979, p. 27.
3. Fragonard en a fait des vues spectaculaires avec des perspectives complexes : Besançon D2844 par exemple.
4. *Bergeret et Fragonard: journal inédit d'un voyage en Italie 1773-1774*, Paris, May et Motteroz éditeurs, 1895, p. 281.
5. N. Volle, *op. cit.*, n° 126, repr. Fig. 93, dim. 59 x 34 cm.
6. Voir Catherine Boulot, Jean-Pierre Cuzin, Pierre Rosenberg, *Honoré Fragonard et Hubert Robert à Rome*, Rome, Palombi, 1990, p. 255, n° 182.

Barbara Regina Dietzsch

Nuremberg 1706 — 1783

Une tulipe rouge, un papillon et un scarabée

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

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

Parmi les nombreux peintres spécialisés dans les sciences naturelles de cette ville, les membres de la famille Dietzsch s'illustrent par la beauté de leurs gouaches. Barbara Regina notamment se distingue par sa personnalité indépendante comme par l'exceptionnelle qualité de ses œuvres. Bien que de temps à autre utilisées par les éditeurs, à l'exemple de ses peintures d'oiseaux reproduites dans l'ouvrage de Adam Ludwig Wirsing, *Sammlung leistens deutscher Vögel* (Nuremberg, 1772-1777, 2 vol., 50 illustrations) ou de certaines de ses peintures de fleurs publiées dans *Hortus Nitidissimus* de Jacob Trew (Nuremberg, 1750-1786), ses gouaches n'ont en général pas de visée illustrative et constituent des œuvres pour elles-mêmes.

D'une taille standard, 29 x 21 ou 35 x 27 cm, exécutées à la gouache sur vélin, elles présentent les végétaux accompagnés d'insectes sur un fond noir encadré par un fin filet d'or et sont principalement destinées à des collectionneurs amateurs de botanique, achetées en paire ou par groupe, pour être accumulées sur les murs de manière à produire l'effet d'un jardin d'intérieur. Si les plus passionnés les associent probablement dans leur cabinet aux minéraux, animaux et insectes de leurs collections, d'autres préfèrent les rassembler dans des livres, se créant ainsi leurs propres florilèges et favorisant leur conservation.

Ces gouaches, particulièrement recherchées et estimées à leur époque, mettent en valeur la beauté des sujets sans sacrifier à la précision scientifique. Le fond noir permet de concentrer le regard et de favoriser l'observation de la plante. Mais, exaltant le velouté des feuilles, le soyeux des pétales et l'éclat des couleurs, il semble aussi recueillir et protéger la fleur comme un écrin de velours noir son joyau. Glorifiant la beauté de la création, ces œuvres ont été rapprochées par Heindrun Ludwig² à la physico-théologie, alors répandue parmi les protestants en Allemagne. Cette pensée, très présente dans les discussions philosophiques de l'époque, assimile le monde à une œuvre d'art dont la perfection et l'harmonie seraient des preuves de l'existence d'un créateur divin. Par leur perfection technique, les œuvres de Barbara Regina Dietzsch seraient donc destinées à célébrer celle de la création et du dessein divin.

1. Georges Cuvier, *Histoire des sciences naturelles depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris, Fortin, Masson et C^o, 1841, Tome II, p. 207.
2. Heindrun Ludwig in Delia Gaze, *Dictionary of Women Artists*, London, Chicago, Fitzroy Deaborn, 1997, Vol. 1, p. 459.

Magdalene Margrethe Bärens

Copenhague 1737 — 1808

Nature morte aux livres, à l'encrier et à la bouteille d'encre, aux coquillages et à la coquille d'escargot ; Nature morte aux livres et aux coquillages (une paire)

Gouache, plume et aquarelle.
400 x 330 mm (15 3/4 x 13 in.) chacune

Artiste danoise, peintre de fleurs Magdalene Margrethe Bärens (ou Baerens) est née à Copenhague, d'Elisabeth Hochkirch et de Johann Hermann Schäffer, maître des écuries royales. Lui-même dessinateur et, du fait de ses fonctions, très compétent en matière d'anatomie équine, Schäffer aide le sculpteur Jacques Saly (1717 – 1776) à la réalisation de sa statue équestre du roi Frédéric V. Magdalene Margrethe fait preuve d'un don précoce pour le dessin que sa fréquentation du sculpteur français nourrit probablement et que son père encourage sans réserve. Sa mère cependant voit d'un mauvais œil ce penchant artistique et s'efforce de restreindre l'éducation de Magdalene à l'apprentissage de la bonne tenue d'un foyer. Magdalene dessine et peint secrètement et en autodidacte, elle développe une technique de broderie pour copier des gravures et modèle des fruits et des fleurs avec ingéniosité à partir de chiffons et de son (Fig.1).

Après son mariage en 1761 avec Johan Georg Bärens, elle donne naissance à quatre enfants et se consacre à sa famille. C'est à l'âge de quarante ans qu'elle reprend son activité artistique encouragée par le peintre danois Vigilius Eriksen, portraitiste de l'impératrice Catherine II de Russie. En 1779, ses peintures de fleurs à la gouache sont exposées à l'Académie par ses amis et professeurs, et en 1780, elle devient la première femme à être reçue à l'Académie royale des Beaux-Arts du Danemark.

Nommée peintre de fleurs officielle de la reine douairière Juliana Maria, qui lui achète deux tableaux (Fig. 2 et 3), elle installe son atelier dans une serre afin de peindre les fleurs en toutes saisons. En 1783, elle envoie deux tableaux à Catherine II et reçoit une médaille d'or. Entre 1788 et 1790, elle visite l'Angleterre, expose aux côtés d'Angelica Kaufmann et connaît un certain succès, mais se heurte au protectionnisme douanier contre l'art étranger, ainsi qu'à la concurrence de la peintre anglaise Mary Moser, très implantée dans le milieu artistique et membre de la Royal Academy depuis l'origine. Bien que dotée d'un grand talent, son nom disparaît au profit d'un autre peintre de fleurs, Johan Laurentz Jensen, devenu « le père de la peinture de fleurs danoise ». Son portrait nous est connu par l'œuvre de C. A. Lorentzen, réalisée en 1786.

Très peu de ses œuvres passent en vente et l'attribution des dessins qui lui sont donnés se fait par comparaison avec un dessin signé et daté 1805 de sa main (fig. 4) : tous rassemblent des objets sur un entablement fin en des compositions simples et dépouillées, et des coloris sobres. Les contours sont tracés à l'encre noire, visibles et remplis d'aquarelle. Jouant sur les contrastes d'ombres et de lumière, sur les volumes des objets et leur disposition un peu étrange, Magdalene Bärens élabore des compositions d'une étonnante modernité, naïves du fait de son manque de formation académique mais profondes, méditatives, qui témoignent d'un caractère à la fois contemplatif et ingénieux. Dans ces deux œuvres presque monochromes, il ne s'agit exceptionnellement pas de fleurs ni de fruits, bien que les volumes de *L'Histoire naturelle* de Pline soient là pour nous rappeler son centre d'intérêt habituel : sur le traditionnel entablement, elle assemble des livres, des flacons et des coquillages, et se concentre sur les effets marbrés de la reliure intérieure, le cuir, les reflets bleus de la nacre, l'ombre de la plume sur les pages du livre entrouvert, etc. Les assemblages de petits objets, ici des coquillages, sont typiques et se retrouvent sur plusieurs œuvres peintes par Bärens documentées dans le fonds photographique d'art visuel danois de la Det KGL Bibliotek (Royal Danish Library).

Magdalene Margrethe Bärens est l'exemple parfait de l'artiste femme sous l'ancien régime ; sans réelle éducation artistique, naturellement douée et travailleuse, elle apprend en autodidacte, se nourrit de l'observation de la nature et

expérimente plusieurs techniques. Ses faiblesses techniques sont compensées par le goût sûr, le sens de la composition et l'esprit profond qui émanent de toutes ses œuvres.

25 | Pietro di Gottardo, called Pietro Gonzaga

Longarone 1751 — Saint-Pétersbourg 1831

Projet pour un rideau de scène de la Fenice à Venise

Aquarelle et rehauts de blanc sur plume et encre brune, lavis gris.
Inscrit *SOFOCLE, TERENCE, ARISTOFANE* et d'autres noms illisibles.

640 x 480 mm (25 ¼ x 18 ¾ in.)

Grand décorateur de théâtre, formé à Venise dans les années 1760-1770, Pietro Gonzaga est profondément influencé par Tiepolo et Piranèse. Sa carrière démarre à Milan où il étudie avec les décorateurs Bernardino Fabrizio et Giovanni Antonio Galliari et participe à l'inauguration du nouveau théâtre de la Scala en 1778, avec des scènes pour le ballet *Calypso abbandonata* (*Calypso abandonnée*). Ses décors y seront régulièrement admirés jusqu'en 1792. Dans la même ville, il peint également des décors pour le théâtre Canobbiana en 1779. Un séjour à Rome lui permet d'étudier rigoureusement les monuments antiques, formation indispensable à la peinture scénographique. Il travaille ensuite pour de nombreux autres théâtres à Parme, Gênes, Rome et Venise et ses œuvres, extrêmement admirées, sont souvent copiées. C'est donc un artiste qui jouit déjà d'une grande célébrité lorsqu'il lui est demandé de participer à l'inauguration du nouveau théâtre vénitien, La Fenice, conçu par Gian Antonio Selva. L'inauguration a lieu le 16 mai 1792 avec *I Giuochi d'Agrigento* (*Les jeux d'Agrigento*), opéra d'Alessandro Pepoli mis en musique par Alessandro Paisiello, dont le livret précise que les rideaux de fond des scènes de l'opéra sont l'œuvre de Francesco Fontanesi et ceux des ballets de Pietro Gonzaga.

Notre dessin, dont les dimensions et le degré d'achèvement sont rares dans l'œuvre graphique de l'artiste, semble être un projet très abouti pour l'un de ces rideaux. On en trouve la description dans *Memoria storica del teatro La Fenice in Venezia* : « Le Cavalier Francesco Fontanesi, l'un des ceux chargés du choix des modèles, a peint les scènes de l'opéra, et Pietro Gonzaga Bellunese, appelé par erreur Veneziano dans le livret du drame, a réalisé celles des ballets. Le deuxième rideau,

c'est-à-dire le rideau des ballets, connu un grand succès, exécuté par Gonzaga avec une maîtrise qui portait l'illusion à son paroxysme. Il représente avec une rare simplicité l'atrium voûté d'un temple, à base circulaire, dont la porte entrouverte laisse entrer furtivement une lumière très vive qui indique que le sanctuaire d'Apollon s'y trouve. Les muses sont à l'extérieur ; Euterpe et Terpsichore, les plus mises à l'honneur, se hâtent avec leurs sœurs Thalia, Melpomène et Érato, d'aller célébrer leur Dieu, pendant que la Renommée plane dans les airs en sonnante les trompettes de Clio. Les statues des philosophes et poètes les plus célèbres, anciens comme modernes, scandent le long de l'intérieur du bâtiment. En quarante-quatre ans, cette toile prodigieuse fut repeinte à deux reprises, car on pensait qu'il n'y avait rien de mieux que de la conserver, comme décor de théâtre et encouragement aux beaux-arts.¹ » La *Gazetta veneta urbana* du 23 mai 1792 donne également une description détaillée du rideau, s'intéressant particulièrement à l'architecture du temple. Un des autres rideaux de fond réalisés par Gonzaga pour cette pièce, représentant une forêt, fut lui aussi très admiré du public².

Il existe au moins trois feuilles dans lesquelles Gonzaga étudie cet atrium d'un temple circulaire, avec des personnages, mais elles sont bien plus schématiques : la plus aboutie est à l'Ermitage de Saint Pétersbourg (Fig. 1)³, une autre était dans la collection Ugo Sofia-Moretti⁴ dans les années 1960 ; la troisième, simplement à la plume, est sur le marché de l'art (Fig. 2)⁵. Ces trois dessins semblent des esquisses préalables à notre projet. Ils comportent déjà les personnages, d'un nombre différent sur chacun, ce qui est rare chez Gonzaga. L'idée des statues des auteurs est déjà bien avancée dans l'esquisse de Saint-Pétersbourg qui précise le nom de deux auteurs centraux, Eschyle et Sophocle ; ils sont devenus Aristophane et Terence dans notre dessin. Une quatrième feuille passée en vente chez Christie's en 2004 ne comporte pas les personnages ; d'une qualité bien moindre, son attribution n'est pas certaine⁶.

Dès l'exposition de 1967 à la Fondation Cini, le dessin de Saint-Pétersbourg y est décrit comme le *bozzetto* d'un rideau de la Fenice. L'autrice du catalogue, Maria Teresa Muraro, note aussi que l'artiste aurait exécuté une variante de ce projet pour le rideau du petit théâtre de Pavlovsk. Dès le début de l'année 1792, avant même l'inauguration de la Fenice, l'artiste signe en effet des travaux en Russie, où il s'était rendu sur l'invitation de Nikolai Youssouпов, directeur de la musique et de l'apparat à la cour de Catherine la Grande pour devenir peintre en chef. Sa carrière connaît un grand essor, il révolutionne le décor de théâtre avec des trompe l'œil, des illusions d'optique et des clairs-obscur dramatiques ; il entre à l'Académie de Saint Pétersbourg, ouvre un atelier couru et reçoit de nombreuses commandes de scénographie. À la mort de l'impératrice, il est chargé de la conception du catafalque funéraire et de l'arc de triomphe érigé pour le couronnement de Paul I^{er}. Pour Paul I^{er} et

sa femme, il s'occupe, entre autres, de la rénovation du parc de Pavlosk et de la décoration intérieure du palais.

Au moins trois autres feuilles représentant un vestibule circulaire très semblable mais esquissées et avec des variantes notables sont en Russie, à l'Ermitage⁷ et au musée-palais d'Arkhangelsk⁸, ce qui montre l'intérêt que portait l'artiste à ce motif, qu'il a pu utiliser ultérieurement à son rideau de la Fenice pour d'autres projets. Le cabinet des arts graphique de l'Ermitage possède deux cents dessins de Gonzaga, dont 130 sont indéniablement autographes, le reste devant certainement être rendu à son atelier. Notre dessin, d'une dimension spectaculaire et d'un degré de finition rare, est donc le témoignage le plus abouti de l'un des rideaux les plus admirés de La Fenice, détruit dans l'incendie de 1836.

1. *Memoria Storica del Teatro La Fenice in Venezia*, Venise, Giuseppe Orlandelli, 1839, p. 32-33.
2. "Rettificazioni Schiarimenti ed Aggiunti alla *Memoria storica del teatro La Fenice in Venezia*, parte prima edita anno 1838" dans *Memoria Storica del Teatro La Fenice in Venezia*, Venise, Giuseppe Orlandelli, 1839, p. 53.
3. Musée de l'Ermitage, Inv. OP 34394, 360 x 444 mm, entré en 1923, autrefois dans la collection Stieglitz. Publié dans : M.T. Muraro, *Scenografie di Pietro Gonzaga*, Venise, N. Pozza, 1967, p. 68-69, n° 96 ; *Pietro Gonzaga, esquisses et peintures décoratives*, catalogue d'exposition, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 1980, n° 2, p. 22 ; *Myzka v Ermitazhnom teatre. 1786-1796* (Musique au théâtre de l'Ermitage), catalogue d'exposition, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 2006, n° 9, p. 18 ; *Pietro Gonzaga*, catalogue d'exposition, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 2011, n° 89, p. 342.
4. A. Pica (entry) dans U. Sofia-Moretti, *Pietro Gonzaga, scenografo e architetto veneto (1751 Longarone – Pietroburgo 1831) e l'ambiente artistico del suo tempo*, Milan, Le Grazie, 1960, n° 2.
5. Paris, Galerie La Nouvelle Athènes, mars 2024, catalogue d'exposition.
6. Londres, Christie's, 10 décembre 2004, lot 355 (pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, 212 x 278 mm).
7. Musée de l'Ermitage Inv. 13528 : *Panthéon*, l'intérieur de la rotonde centrale est visible et des oculi ont été ajoutés au-dessus de l'entablement.
8. F. A. Sirkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga, Vie et Œuvre*, 1974, n° 51, 76 et 85 et Muraro, op.cit., 1967, n° 96, p. 68-69.

26

Raffaello Morghen

Portici 1758 — Florence 1833

Le premier navigateur

Crayon sur papier. Dans son montage original fait de plusieurs bandes de papiers colorés.

398 x 481 mm (15 1/16 x 18 15/16 in.)

Cette belle feuille est un ajout remarquable au très mince catalogue de la production graphique de Raffaello Morghen. Bien que Morghen soit principalement connu par la critique pour sa grande activité dans le domaine de la gravure, dont il devient rapidement l'une des figures les plus importantes

de l'Italie de la fin du XVIII^e siècle entre Naples, Rome et Florence, il faut souligner que sa formation initiale est dès son plus jeune âge basée sur le dessin, grâce aux leçons qu'il reçoit de son père Filippo et de son oncle Giovanni Elia. Morghen se consacre d'abord à la réalisation de vues du golfe napolitain, où il a grandi¹. Ces premières œuvres graphiques sont si convaincantes que le peintre français Jean-Baptiste Tierce, alors dans la capitale des Bourbons, l'emmène avec lui lors de ses voyages en 1775, au cours desquels Raphaël Morghen dessine d'après nature le paysage méridional, œuvres splendides qui aboutirent dans la collection personnelle de Tierce². Quelques années plus tard, après cette expérience, le jeune artiste tente sa chance à Rome, capitale des arts et centre cosmopolite européen, et entre dans l'atelier de Giovanni Volpato, maître incontesté de la gravure, dont il devient bientôt le principal collaborateur.

Felice Giani, arrivé de Bologne où il avait étudié avec Domenico Pedrini et Ubaldo Gandolfi, est également présent à Rome dans les mêmes années. Parfaitement intégré au milieu culturel romain, il commence à fréquenter le cercle d'Angelica Kauffmann, tout juste revenue de Londres, et s'intéresse à la production de Giuseppe Cades, excellent dessinateur dont le pinceau imprégné de Michel-Ange et de maniérisme a des accents préromantiques. Son succès romain culmine avec l'ouverture de l'Accademia de' Pensieri dans sa résidence du Palazzo Correa, près du Mausolée d'Auguste. Ces réunions nocturnes éclairées à la bougie réunissent des artistes italiens et étrangers de la trempe de Domenico Corvi, Giovan Battista dell'Era, Michael Köck et Humbert de Superville pour dessiner sur des thèmes déterminés³.

À Rome, l'intérêt croissant de Giani pour la gravure se développe : il s'y était déjà essayé pendant ses années à Pavie, mais s'y intéresse plus encore dans la capitale papale où les imprimeurs sont nombreux. Au cours des années 1781-1782 et 1784-1785⁴, Giani collabore notamment avec Volpato et Morghen à deux gravures représentant deux scènes du poème de Salomon Gessner, *Il Primo Navigatore*⁵, dont les planches préparatoires sont aujourd'hui conservées à l'Istituto Centrale della Grafica de Rome. Elles sont considérées comme les pendants idéaux d'une autre paire d'estampes, tirées quant à elles des peintures de l'artiste suisse Johann August Nahl traitant de l'histoire de Daphné.

Les *Idylles*, d'où sont tirées les deux scènes, connurent un grand succès dans toute l'Europe et notamment en Italie, bien que Gessner ne s'y soit jamais rendu, où il fut traduit en 1777, à Venise. Son monde pastoral sans corruption, caractérisé par un lyrisme théocritien et plein de références aux atmosphères bucoliques de Virgile, a rapidement trouvé un écho positif dans la production picturale d'artistes qui avaient toujours été proches des thèmes arcadiens ; ce n'est pas un hasard si c'est

à Rome qu'a été fondée l'Accademia dell'Arcadia, une institution importante qui a dicté la ligne culturelle pendant plus d'un siècle.

Felice Giani lui-même a été sollicité à plusieurs reprises pour illustrer le thème du Premier Navigateur : d'abord dans une petite toile aujourd'hui conservée à la Pinacothèque de Bologne ; puis en 1810 dans les pièces de la maison de Gaetano Conti, médecin et conférencier à Bologne, où il peint les octogones qui s'insèrent harmonieusement dans le plafond de bois ; enfin, et surtout, dans les pièces pharaoniques du bâtiment de l'ambassade d'Espagne auprès du Saint-Siège, au centre de Rome, sur la Piazza di Spagna, en 1806⁶. Là, le travail au pinceau de Giani atteint des sommets jusqu'alors inégalés, comme en témoignent ses extraordinaires huiles sur papier du plafond.

Notre dessin représentant la scène dans laquelle la jeune fille rejoint le Premier Marin doit être considéré comme préparatoire à l'estampe (Fig. 1), dans laquelle la scène, dans l'autre sens, est insérée dans un ovale et porte la signature latinisante "Felix Gianni pinxit". Dans la partie inférieure on peut lire : "Miran l'informe barca e il mar che freme - Ma non miran più i loro i loro begli occhi - Quand'anno appreso a vagheggiarsi insieme". Au centre de la feuille, le jeune marin, vêtu à l'antique et tenant un bâton, indique à la jeune fille, dont les cheveux et les rubans de la robe sont agités par un vent gracieux, la barque qui s'approche tranquillement du rivage, sur laquelle est assis un Cupidon, dans une nudité héroïque, un carquois et un arc à la main. La scène semble se dérouler sur les plages vierges d'Ellas, où, à gauche, un rocher sur lequel est accroché un arbuste luxuriant constitue un décor théâtral, tandis qu'à droite, en contrepoids, un ciel à peine coloré par de légers nuages animés par des oiseaux en vol.

Par sa composition équilibrée, son trait élégant et calme, ses ombres légères, la feuille semble proche de la production graphique de peintres classiques, attentifs à la leçon marattesque, parmi lesquels Stefano Pozzi, en particulier les feuilles bleues d'excellente qualité représentant *Apollon et Daphné* au Kunstpalast de Düsseldorf ou *Vénus et Énée* au Metropolitan Museum of Arts de New York, Giuseppe Bottani et Giacomo Zoboli, dont les dessins conservés à la Morgan Library⁷ méritent d'être mentionnés, sans oublier l'indispensable exemple d'un maître absolu comme Pompeo Batoni.

L'attribution à la main raffinée de Raphaël Morghen est corroborée par une comparaison avec le dessin vendu aux enchères chez Sotheby's représentant une copie du *Prophète Isaïe* peint par Raphaël dans l'église de Sant'Agostino (Fig. 2)⁸. Caractérisée par un trait extrêmement précis et raffiné, cette feuille témoigne de l'étude des grands maîtres de la Renaissance italienne menée par l'artiste à Rome. Notre dessin, qui peut être admiré dans son splendide montage original, est une addition

cruciale pour la reconsidération critique d'un artiste qui devrait être connu non seulement pour son activité de graveur mais aussi pour son grand talent de dessinateur, que toutes les sources mentionnent.

Lorenzo Giammattei

1. « Il di lui genio, e trasporto particolare, era quello di disegnar Paesi, nel che indefessamente esercitandosi a matita e ad acquerello, giunse persino a dipingerne a olio » (« Son génie et son goût personnel le poussaient au dessin de paysage qu'il pratiquait sans effort au crayon et à l'aquarelle, parfois même à l'huile » dans N. Palmerini, *Catalogo delle Opere d'Intaglio di Raffaello Morghen*, Florence, 1810, p. 8.
2. « Il valente paesista Gio. Batista Tierce, conosciuto a prova il genio del giovane portato pel detto studio, conducealo seco in campagna, dove disegnò moltissime vedute, che quasi tutte restarono presso il sopraccennato Pittore, il quale gran piacere provava nel coltivare il bel talento di Raffaele » (« Le talentueux paysagiste Gio. Batista Tierce, reconnaissant le génie du jeune artiste dans ce type d'étude, l'emmena à la campagne, où il dessina de nombreuses vues, dont il conserva la plupart et eut beaucoup de plaisir à faire croître le beau talent de Raffaele ») dans Palmerini, *op.cit.*, p. 10.
3. Pour plus d'informations sur l'Accademia de' Pensieri, voir *L'Officina Neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogue de l'exposition dirigée par Francesco Leone (Faenza, Palazzo Milzetti 15 mars - 21 juin 2009), Milan, Silvana Editoriale, 2009.
4. A. Scoti et M. Vitali, *Felice Giani. Artista anticonvenzionale tra fascino dell'antico e tensioni preromantiche*. San Sebastiano Curone, Genève, Sagep Editori, 2023, p. 71-72.
5. Les matrices préparatoires aux deux gravures du *Primo Navigatore* sont conservées dans les collections de l'Istituto Centrale per la Grafica de Rome et mesurent 420 x 324 mm.
6. A. Ottani Cavina, *Felice Giani e la cultura di fine secolo*, Milan, Mondadori Electa, 1999, p. 578.
7. Voir le dessin représentant *Deux anges avec l'étude subsidiaire d'une tête classique* (Inv. 1988.4) et le dessin préparatoire à la figure du Christ (Inv. 1986.9 - don Marcello Aldega et Margot Gordon) dans le retable de *L'extase de sainte Claire de Montefalco*.
8. Sotheby's Londres, *Old Master Drawings including the Castle Howard Michelangelo*, 11 juillet 2001, lot 269.

27

Giacomo Guardi

Venise 1764 — 1835

Veduta della piazza di San Marco

Tempera.

Inscrit et signé au verso *Veduta della piazza di S. Marco Reccapito all'Ospedaletto in calle del Peruchier al N° 5245 dimandar / Giacomo de Guardi.*

240 x 150 mm (9 ⁷/₁₆ x 5 ¹⁵/₁₆ in.)

Veduta del Ponte Rialto

Tempera.

Inscrit et signé au verso *Reccapito all'Ospedaletto in calle del Peruchier al N° 5245 dimandar / Giacomo de Guardi.*

240 x 150 mm (9 ⁷/₁₆ x 5 ¹⁵/₁₆ in.)

Fils du célèbre Francesco Guardi (1712 – 1793), Giacomo fut, comme lui, un peintre de paysages urbains, dit aussi *vedute*, à l'huile et à la gouache ou à la tempera. Il travailla en collaboration avec son père pendant au moins dix ans, entre 1780 et la mort de ce dernier, c'est-à-dire à l'époque où sa carrière connaissait une reconnaissance particulière dans sa ville natale : en 1782, Francesco fut chargé de préparer des peintures pour la réception du pape Pie VI et, la même année, exécuta une série de *vedute* pour les comtes du Nord, c'est-à-dire le tsarévitch Paul Petrovitch fils de Catherine la Grande et son épouse Zarevna Maria Fedorovna ; en 1784, il fut accepté à l'Académie de peinture de Venise qui l'avait longtemps refusé à cause de son genre de prédilection, le paysage, considéré comme mineur. Des dessins de décors de théâtre datés de 1787 et conservés au musée Correr montrent la collaboration du père et du fils. Si l'on sait que Giacomo a continué l'art de son père après la mort de celui-ci, c'est-à-dire continué à produire et vendre des *vedute* peintes en appliquant les recettes apprises auprès de Francesco, il n'est pas toujours facile de distinguer les peintures tardives de Francesco et celles de Giacomo. Le père et le fils ont volontairement brouillé les pistes en signant indifféremment les œuvres de l'un ou l'autre de leurs noms.

En ce qui concerne les tempéras en revanche, le style de Giacomo ne peut se confondre, particulièrement celui des *cartoline*, petites vues schématiques et colorées à l'exemple de celles que nous présentons ici, destinées aux touristes des rues comme souvenirs à emporter et à coller dans des albums de voyage. La plupart portent au verso des inscriptions similaires à celles que l'on trouve au dos des nôtres : l'artiste essaie de faire sa promotion et indiquent aux touristes comment le trouver. Ainsi, on trouve la même inscription au verso d'une gouache représentant la Piazza di San Marco avec un cadrage légèrement différent¹ et une inscription proche au verso d'une gouache représentant le pont du Rialto². Giacomo Guardi fit des vues de toute la ville, mais celles-ci, parmi les sites les plus emblématiques de la ville, sont les plus représentées dans son œuvre et étaient certainement les plus recherchées par les visiteurs de la ville.

Sa fin de vie fut difficile ; n'ayant pas le talent de son père, il lui fut difficile de renouveler un stock suffisamment plaisant pour lui assurer des revenus corrects. Le musée Correr conserve une centaine de ses œuvres sur papier, la plupart signées. Bien que souvent méprisées pour leur côté un peu systématique, ces *cartoline* de Giacomo sont non seulement de charmantes évocations de la Sérénissime mais aussi profondément évocatrices des débuts du tourisme et du voyage culturel. Leur lumière artificielle, un peu fantomatique, fait tout leur charme et a sans doute contribué à la réputation de mélancolie de la ville.

1. Christie's Londres, 25 juin 1974, lot 200.

2. Christie's Londres, 15 décembre 1992, lot 141: « veduta del' ponte di Rialto / all'ospedaletto in SS Giov e Paolo N° 5245 dimandar / Giacomo de Guardi ».

Louis Albert Guislain Bacler d'Albe

Saint-Pol-sur-Ternoise 1761 — Sèvres 1824

Le cortège de Silène dans un paysage antique

Crayon et gouache.

Traits d'encadrement à la gouache noire sur tout le contour.

Signé et daté *Ber D'albe / 1803* sur le rocher au centre.

510 x 690 mm (20 1/16 x 27 3/16 in.)

Avant d'entreprendre la carrière militaire qui le rendra célèbre, Bacler d'Albe travaille comme commis de son père directeur des postes à Amiens, puis choisit de suivre sa vocation artistique. Entre 1785 et 1793 il s'installe à Sallanches, près du Mont-Blanc, une région qui commence à connaître le tourisme avec les alpinistes Jacques Balmat et Michel Gabriel Paccard. Ses vues des sites naturels spectaculaires de cette région connaissent un grand succès. Il y vit avec sa jeune compagne, qu'il n'épousera qu'en 1808, et leurs cinq enfants.

En 1793, il s'engage pour défendre la République. Il se distingue comme officier géographe et dessinateur aux sièges de Lyon et de Toulon où il rencontre peut-être Bonaparte, capitaine d'artillerie également. Affecté dans l'armée d'Italie (1794-1797), il occupe la fonction de géographe et cartographe officiel et l'exactitude de ses dessins de machines et de plans le fait remarquer de Bonaparte. Celui-ci le charge de lever les plans de la côte de Nice jusqu'à Savone et de travailler à populariser ses victoires en peintures et en dessin ce qui signe le début d'une longue carrière au service de l'empereur. Plusieurs de ses scènes de batailles sont conservées au musée du Château de Versailles (dépôts du Louvre), dont la grande *Bataille d'Arcole, 17 novembre 1796* (INV 2397), *Napoléon visitant les bivouacs de l'armée française à la veille de la bataille d'Austerlitz, 1^{er} décembre 1805* (INV 2399) et *Bataille de Rivoli, 14 janvier 1797* (INV 2398). Il exécute la *Carte du Théâtre des campagnes de Bonaparte en Italie*, première carte complète de l'Italie (1797-1802).

En 1799, il entre à nouveau au service de Bonaparte, comme chef des ingénieurs du Dépôt de la guerre (bureau de cartographie et d'archives à intérêt militaire créé par Louvois), puis chef du bureau topographique de l'empereur. Il appartient, avec le maréchal Berthier, au cercle le plus intime de Napoléon et l'accompagne partout en temps de paix comme en campagne. Durant les campagnes : « *il couchait dans sa tente avec son matériel et préparait les cartes qu'il avait lui-même coloriées, marquait avec des épingles de couleur les positions des corps d'armée, calculait les distances au compas, figurait les reliefs du terrain pour les plans de manœuvres de l'Empereur, conseillait*

sur les moyens d'attaque ... » Il apporte à l'empereur l'éclairage topographique nécessaire pour prendre des décisions stratégiques, planifier les marches des troupes, calculer les tirs etc. Promu colonel en 1807, général de brigade en 1813, il est fait baron d'empire en 1808. Il exécute alors la *Carte de l'Empereur*, première carte homogène de l'Europe. Directeur du Dépôt de la guerre en 1814-1815, il sauve du pillage les cuivres de la carte de Cassini. Malgré son lourd travail de cartographe, Bacler d'Albe demeure un peintre très actif, particulièrement de batailles et de paysages, genre auquel il apporte sa précision topographique. Pendant la Restauration, il se retire à Sèvres où il vit comme lithographe et dessinateur.

Alors qu'il réalise cette œuvre spectaculaire par sa taille et par sa qualité d'exécution, Bacler d'Albe est à Paris, chef des ingénieurs du Dépôt de la guerre. Il participe cependant régulièrement au Salon en ce début de siècle, montrant ce que l'on appelle des « tableaux à gouache », c'est-à-dire des gouaches de grandes tailles, destinées à être luxueusement encadrées et placées sur les murs, et particulièrement des paysages d'Italie ou des Alpes et des batailles. Monumental et vibrant, le paysage de notre gouache est par sa forme complètement néo-classique : la représentation de la végétation y est précise et minutieuse et le paysage accueille une scène antiquisante, ce qui le rattache à la tradition du paysage historique promu par l'Académie. Néanmoins, le sentiment d'une nature grandiose, frissonnante et sensible, déjà présent dans les œuvres de sa jeunesse à Sallanches, est presque préromantique. Quant au choix de la scène représentée, celles du cortège de Silène et plus haut, autour du temple, d'une foule en pleine bacchanale, il montre que ce n'est pas à l'antiquité sérieuse que se réfère le peintre mais plutôt une antiquité fantasque et dionysiaque.

Louis-François Cassas

Azay le Ferron 1756 — Versailles 1827

- I. *Temple de Neptune à Palmyre*
- II. *Portion de la grande Galerie à Palmyre*
- III. *Tombeaux près de Palmyre (Mausolée d'Élabelus et autres monuments funéraires)*
- IV. *Mausolées près de Palmyre (Mausolée d'Iamblicus et autres monuments funéraires)*

Plume et encre brune, aquarelle.

Les quatre montés dans le même encadrement.

240 x 375 mm (9 1/2 x 14 3/4 in.) [dessin]; 64 x 91.5 cm (25 1/8 x 36 in.) [cadre]

Œuvres en rapport

On trouve dans le *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte* (1799, 2 sur 3 volumes, 330 planches) plusieurs planches en rapport avec nos dessins.

1. Notre dessin correspond à la planche n° 87 : *Temple de Neptune à Palmyre. La vue est prise nord-ouest. Sur le premier plan, on voit les ruines d'un grand Édifice*. Le même temple est gravé dans l'autre sens, prise au Sud, sur la planche 86.
2. Notre dessin correspond à la planche n° 81
3. Notre dessin est gravé à la planche n° 104 : *Mausolées situés dans la vallée qui conduit à Palmyre : cette vue générale est prise près du tombeau d'Elabélus, en regardant les ruines de la ville*. La tour de gauche, le mausolée d'Elabélus, est également étudiée à part planche 119 et 124, et des détails planche 127 et 110.
4. Notre dessin n'est pas exactement repris en gravure mais la vue correspond à la planche n° 101 : *Mausolées situés dans la vallée qui conduit à Palmyre : cette vue est prise du penchant de la colline en face du désert*. Le mausolée d'Iamblicus est également étudié en coupe planche 108 et 109 et en détail planche 113. La composition est reprise dans une vue aux dimensions supérieures et avec des différences, conservée au musée de Tours.

Intrépide voyageur et dessinateur inlassable, Cassas bénéficia d'une éducation à la fois éclectique et élitiste. Son père ingénieur architecte l'introduit à l'âge de 14 ans sur le chantier du pont de Tours dirigé par Cadet de Limay qui le présente à son beau-père, l'amateur orléanais Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800). Cet ancien élève de Natoire, proche de tous les artistes importants de l'époque, le présente à Louis Antoine de Chabot, devenu duc de Rohan-Chabot en 1791, et son épouse Élisabeth Louise de la Rochefoucauld. Ceux-ci invitent le jeune artiste à rejoindre les soirées de leur académie de dessin privée, lieu d'émulation artistique et mondaine où il a pu rencontrer entre 1775 et 1778 toutes les personnalités de premier plan de l'époque. Après un premier voyage en Hollande en 1776, puis un séjour en Bretagne, c'est en Italie, où il accompagne son premier mécène, Louis Antoine de Chabot et sa famille entre 1778 et 1783, qu'il achève sa formation de la meilleure façon : il dessine et produit des centaines de feuilles, vues de sites, de paysage, relevés d'antiques etc ; il sélectionne des pièces rares, antiquités, objets, tableaux, pour son mécène ; il élargit son réseau d'amis et de commanditaires ; il visite Milan, Parme, Rome, Naples et Venise mais aussi l'Istrie et la Dalmatie (Croatie actuelle, ainsi qu'un peu du Monténégro et de l'Herzégovine) où il dessine abondamment. Enfin, il termine son périple italien par la Sicile où il accompagne Vivant Denon pour participer à l'illustration du *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786, 4 vol.) publié par l'abbé de Saint-Non.

Après un bref retour à Paris, c'est à la demande du

comte de Choiseul-Gouffier, (ambassadeur à Constantinople de 1784 à 1791) qu'il embarque en 1784 pour un voyage qui l'emmènera vers les plus grands sites de l'empire Ottoman – Smyrne, Éphèse, Alexandrette, Alep, Palmyre, Baalbek – à travers l'Égypte, la Palestine et la Syrie. Cassas prend l'initiative de pousser jusqu'à des terres alors quasiment inexplorées¹, à l'exemple de Palmyre, qu'il n'atteint qu'après de grandes difficultés, « en danger continuel de perdre la vie » comme il l'écrit à Choiseul-Gouffier le 21 juillet 1785. Mais « on découvre subitement le coup d'œil le plus extraordinaire et le plus romanesque : ruines superbes, colonnades et portiques sans nombre, tous de marbre blanc, une infinité de restes de temples, etc... Le terrain dans l'espace de deux lieues est tout couvert de colonnes brisées, de chapiteaux, de statues, d'autels, etc ... Au milieu, le temple du Soleil, le plus beau et le plus grand de tous les temples de l'Antiquité s'élève et domine le désert qui ressemble à une vaste mer. C'est dans l'enceinte de ce beau monument que je fus logé, et c'est au milieu des plus grands dangers que je suis venu à bout de dessiner et de mesurer ce qu'il y a d'intéressant. »²

Les relevés qu'il exécute alors, tels que les quelques 200 dessins réalisés sur le site de Palmyre ainsi que ses notes écrites, sont aujourd'hui cruciaux pour la connaissance de ces sites même s'il ne respecte pas toujours la topographie dans certaines de ses vues recomposées. Son retour à Constantinople fait sensation, ses dessins sont attendus avec une grande impatience : « Il y a du nouveau pour l'architecture » écrit un inconnu passionné au graveur Foucherot³. Après neuf mois à Constantinople, Cassas séjourne à nouveau à Rome entre 1787 et 1791 où il est retenu par plusieurs affaires pour Choiseul-Gouffier. Enfin de retour à Paris en 1791, il peut prendre le temps de se consacrer à la publication du matériel graphique exécuté pendant ses voyages, ainsi que de ses nombreuses et passionnantes notes. *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte* (1799, 2 sur 3 volumes, 330 planches), *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie* (1802, 69 planches), *Grandes vues pittoresques des principaux sites et monuments de la Grèce, de la Sicile, et des sept collines de Rome* (1813) sont publiés, avec difficulté. À Paris, suscitant la curiosité et l'admiration, Cassas peut vivre grâce à la vente de ses dessins. En 1806, il ouvre dans son appartement de la rue de Seine un petit musée où il expose des maquettes des monuments qu'il a dessinés pendant son long voyage, un ensemble qui sera acheté par l'État en 1813. À partir de 1816, il exerce comme professeur aux Gobelins et produit pour les amateurs de grandes aquarelles représentant les sites ou les événements spectaculaires de ses voyages, utilisant ses croquis faits sur le vif et déclinant ses vues en différents formats. Ainsi, un dessin conservé au musée des Beaux-arts de Tours sous le titre de *Tours funéraires des tribus palmyréniennes* et daté de 1821 reprend avec des différences la composition de notre quatrième dessin.

Des quatre vues réunies dans ce cadre, trois ont été gravées dans le tome I de son ouvrage majeur, *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte* ; la quatrième vue s'y trouve également, mais prise d'un point de vue différent (voir œuvres en rapport). Cassas a gravé également beaucoup de détails des monuments, l'intérieur, les coupes, les ornements. Il veut restituer la réalité de l'histoire. Palmyre est « fille du désert » écrit-il dans le *Voyage pittoresque*. C'est l'aridité du désert et l'omniprésence du soleil, qui n'est ici qu'un « tyran destructeur » qu'il veut montrer, en plus des ruines. « Palmyre, partout, dans ses murs, hors de ses murs, voit un sol attristé que, nulle part, ne consolent ni les sources, ni les herbes, ni les plantes, ni les arbres. Palmyre, l'émule, sinon l'exemple de Rome, jamais n'a pu, comme sa rivale heureuse, allier ses magnificences avec la fraîcheur et l'ombrage.⁴ » Ces dessins font très probablement partie du matériel assemblé par l'artiste sur place, dessinés à la plume et à l'encre sur le site et aquarellés plus tard. Le Victoria and Albert Museum possède de nombreuses œuvres de même dimension et de la même façon préparatoires aux compositions du *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie*, compilé par J. Lavallée et publié en deux volumes en 1802. Réalisées à la plume et au lavis *in situ*, elles ont été complétées et colorées par la suite en atelier. C'est probablement le cas des nôtres.

1. En 1695, le récit de deux marchands anglais résidant à Alep et parvenus à Palmyre en 1691 est publié à Londres ; en 1751, James Dawkins et Robert Wood, accompagnés du dessinateur italien Giovanni Battista Borra séjournent deux semaines sur place et publient un récit en 1753. Ce sont les seules explorations de la région avant Cassas.
2. Lettre à Desfriches du 22 janvier 1786.
3. Henri Boucher, « Louis-François Cassas », *Gazette des Beaux-arts*, juillet-août 1926 (p. 27-53), p. 44, note 1.
4. *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte*, p. 8.

30 | Jean-Charles Tardieu dit Tardieu-Cochin

Paris 1765 — 1830

Saint Louis à la bataille de Damiette

Huile sur toile.

32,2 x 24,3 cm (12 1/16 x 9 5/16 in.)

Issu d'une dynastie de graveurs, Jean-Charles Tardieu est le fils et Jacques Nicolas Tardieu et le petit fils de Nicolas-Henri Tardieu, tous deux académiciens et graveurs du roi ; sa mère Claire Tournay et sa grand-mère paternelle, Marie-Anne Horthemels, pratiquaient également la gravure. Jean-Charles Tardieu apprend naturellement la gravure et devient l'élève de Charles Nicolas Cochin, dont il adjoint parfois le nom au sien. Un

apprentissage dans l'atelier du peintre Jean-Baptiste Regnault, de 1786 à 1789, le détourne de cette profession pour le diriger vers la peinture d'histoire. Tardieu ne parvient pourtant pas à remporter le premier prix de l'Académie en 1790 et doit se contenter du second prix, ce qui ne l'empêchera pas de mener une carrière de peintre d'histoire pleine de succès. Il débute au Salon en 1793 et participe aux huit expositions du Louvre entre 1806 et 1822. En 1800, il épouse Prudence Lemachois, fille du procureur de Rouen et de Marthe Victoire Heuzey. Dans cette famille où toutes les femmes sont musiciennes et professeur de musique, naîtra en 1818, de Victoire Lemachois, sœur de Prudence, le futur compositeur Charles Gounod. Cet environnement familial, à la fois culturel, artistique et politique, est bénéfique à la carrière de Tardieu et lui permet de vivre de son talent. Il obtient de nombreuses commandes officielles, d'abord sous l'Empire avec par exemple *L'Empereur Napoléon reçoit la reine de Prusse* (Salon de 1808 – Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon) et *L'Empereur remettant une pension de cent napoléons à Nerocki âgé de 117 ans* (Salon de 1812, en dépôt au château de Versailles). Le succès ne le quitte pas sous la Restauration et il continuera à travailler pour Louis XVIII et Charles X, avec des allégories telles que *Clio inspirée à la vue du buste de Louis XVIII* ou *L'Allégorie de la naissance du duc de Bordeaux* (achetée par la ville de Rouen).

Cette belle esquisse pleine de vivacité est préparatoire à une huile sur toile placée dans la chapelle de l'ancien couvent des Récollets dite chapelle des Récollets (Privas, Auvergne-Rhône-Alpes). Le tableau, réalisé en 1822, célèbre l'un des épisodes guerriers de la septième croisade, menée de 1248 à 1249, la prise de la ville de Damiette par Louis IX et ses hommes contre le sultan d'Égypte Malik al-Salih Ayyoub, alors malade. À l'arrière-plan, dans le navire, Marguerite de Provence est représentée les mains jointes, en prière. La Reine, qui avait suivi son époux dans la septième croisade lors de laquelle elle donna naissance à ses trois enfants, sut négocier avec habileté la libération du roi prisonnier en 1250.

Le projet de l'esquisse est très proche de l'œuvre peinte, hormis quelques différences minimales, dont par exemple un casque qui roule sur le sol, les constructions à l'arrière-plan, la couleur du drapeau qui flotte sur le navire. D'une touche enlevée, le peintre perpétue au premier quart du XIX^e siècle la tradition académique de la peinture d'histoire avec la représentation, non plus des grands faits de l'histoire antique, mais des grands moments de l'histoire nationale, le récit de celle-ci étant devenu l'une des préoccupations des peintres de l'Académie à partir des années 1770-1780 et connaissant un *revival* notable sous la Restauration.

Des recherches approfondies menées par Gérald Lefebvre ont permis de replacer cette composition historique dans un ensemble plus large, de cinq grandes compositions

historiques et de deux allégories réalisées pour « l'appartement de SAR Monsieur à Fontainebleau », selon une note manuscrite de la veuve de Tardieu qui inventorie les œuvres de son mari acquises par les différentes ministères¹. L'ensemble était en réalité destiné à être tissé par la manufacture des Gobelins. En effet, un devis du 11 juillet 1820 établi par l'Intendance du Garde Meuble de la Couronne fait état d'une dépense relative à l'exécution de « tableaux devant servir à l'exécution de cartons pour les tentures des Gobelins destinées au Salon de l'appartement de SAR monsieur à Fontainebleau² ». Il s'agissait donc de décorer le salon des appartements du comte d'Artois, futur Charles X. Le devis détaille les sujets :

1. *Saint Louis rendant la justice sous un chêne de Vincennes* : autrefois dans les collections du Louvre (INV 8096), le tableau a été mis en dépôt au musée municipal Mathon-Durand à Neufchâtel-en-Bray mais semble aujourd'hui perdu.
2. *Saint Louis à Damiette s'élançant sur le rivage contre les sarrasins et donnant ainsi l'exemple à ses troupes* : le tableau correspondant à ce sujet et à notre esquisse est daté de 1822 ; il est conservé à la chapelle des Récollets, à Privas.
3. *Saint Louis lavant les pieds aux pauvres le jeudi saint* : le tableau, appartenant au Louvre (INV 8097) est en dépôt à l'église Notre-Dame d'Orbec, à Orbec.
4. *Henri IV à la bataille d'Ivry, après avoir donné ordre à ses généraux, leur montre son panache blanc comme point de ralliement et y ajoute ces paroles mémorables : « Vous le trouverez toujours dans le chemin de la gloire et de l'honneur »*. Le tableau est daté de 1824. En dépôt au musée du château de Pau, il appartient au musée du Louvre (INV 8101).
5. *Henri IV pendant le siège de Paris y laisse pénétrer les vivres et fait distribuer des secours à ceux des habitants qui se réfugient dans son camp* : le tableau, qui appartient au musée du Louvre (INV 8102), est conservé au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
6. *Figures et symboles allégoriques représentant les vertus particulières aux Bourbons : la Prudence et la force ; la générosité et la bonté* : les œuvres pour lesquelles deux *modelli* subsistent dans une collection privée, ont été identifiées au musée de Valence par Gérald Lefebvre.

Les tableaux furent remis à l'administration royale par Tardieu le 21 juillet 1824³ au prix de 4500 francs chacun. Finalement, selon Fernand Calmette, seules les allégories auraient été tissées, répertoriées comme la Vérité et l'Abondance (ce qui ne semble pas tout à fait correspondre à la description du devis, aux *modelli* et aux tableaux de Valence) mais les tapisseries ont disparu dans l'incendie des Gobelins en 1871⁴. Toujours selon Calmette, l'ensemble des tableaux historiques aurait été jugé trop faible. Seul *Saint Louis débarquant à Damiette* fut présenté à la commission des inspecteurs et aux chefs d'atelier de la Manufacture des Gobelins. Le tableau ne fut pas jugé apte à être traduit en tapisserie et la suite ne fut pas

réalisée. Il semble surtout qu'à la mort de Louis XVIII, perdant ses protecteurs dans l'administration royale, Tardieu ait cessé pendant un certain temps de recevoir les appuis et les faveurs dont il bénéficiait jusque-là.

Les *modelli* paraissent être restés ensemble jusqu'à leur dispersion en vente publique relativement récemment. Peut-être sont-ils restés dans l'atelier de Tardieu : ils ne sont pas explicitement répertoriés dans l'inventaire après-décès du peintre mais peuvent avoir été listés sous le lot « huit esquisses peintes à l'huile représentant divers sujets et compositions prisés la somme de vingt-quatre francs »⁵.

La découverte de ce *modello* permet de revenir sur ce qui aurait pu être l'une des grandes commandes décoratives et historicistes de la Restauration, à l'exemple de la tenture tissée entre 1820 et 1827 d'après des compositions de Georges Rouget et destinée à décorer la salle du trône du palais des Tuileries, mal accueillie elle-aussi, et finalement mise en place dans le salon François I^{er} du château de Fontainebleau sous Louis-Philippe.

1. Conan-Belleville, Lyon, vente "Manuscrits -Autographes- Archives-Documents historiques" le 19 janvier 2023, lot 481.
2. Archives Nationales, O/3/1980, *Devis des tableaux devant servir de cartons pour la tenture des Gobelins destinées au salon de l'appartement de SAR Monsieur à Fontainebleau, 21 juillet 1820*.
3. Archives Nationales A.N., O/3/1980, *Mémoire de Tardieu pour la réception des œuvres, 21 juillet 1824*.
4. F. Calmettes, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis ses origines jusqu'à nos jours 1600-1900*, publié par M. Fenaille. *Période du dix-neuvième siècle 1794-1900*. Paris, Hachette et C^{ie}, 1912, p. 94 et p. 102-103.
5. Archives Nationales, MC/ET/CXVII/1142, 21 mai 1830.

31 | François-Hippolyte — 32 | Lalaisse Nancy 1810 — Paris 1884

I. *Vue de forêt*

Aquarelle et gouache, gomme arabique.
166 x 290 mm (6 1/8 x 11 7/16 in.)

II. *Vue de mer*

Aquarelle et gouache, rehauts de gouache blanche.
159 x 322 mm (6 1/4 x 12 1/16 in.)

Provenance

Un album contenant plusieurs œuvres de Lalaisse, certaines signées d'autres non.

Élève de Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), et son collaborateur en tant que professeur de dessin à l'École polytechnique entre 1839 et 1877, François-Hippolyte Lalaisse expose plusieurs tableaux au Salon de 1845 à 1874. Il se consacre abondamment au dessin et à la gravure d'illustration, notamment des costumes militaires comme le montrent les aquarelles conservées au musée de l'Armée. Comme son professeur Charlet, Lalaisse s'intéresse à ses contemporains et à leurs mœurs plus qu'à ceux de l'Antiquité, mais paradoxalement, il appartient aussi à un mouvement de rejet de la modernité. Son voyage en Bretagne et les études de costumes qu'il en rapporte s'inscrivent dans ce mouvement contraire : l'intérêt pour l'homme de son temps, mais également l'homme de la tradition, du terroir. Le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de Marseille (MUCEM) conserve un très bel album d'aquarelles réalisées lors de son séjour breton, que l'artiste utilisera par la suite pour réaliser un ensemble de lithographies intitulé *La Galerie Armoricaïne : costumes et vues pittoresques de la Bretagne*, édité à Nantes, chez Charpentier père et fils en 1848. Lalaisse se fait une spécialité des costumes traditionnels qu'il illustre dans des ouvrages comme celui-ci ou comme *La Normandie Illustrée* (Paris, Charpentier, 1852) ou des suites de costumes militaires par exemples. Ce travail d'illustration des costumes et modes de vie locaux sera une source précieuse pour les chercheurs en culture celte, très à la mode au XIX^e siècle. De la même façon, recherchant l'actualité plutôt que l'antiquité ou peut-être, comme Eugène Delacroix « l'antiquité vivante », l'artiste voyage dans les années 1850 en Afrique du Nord, notamment en Algérie, et en Turquie, d'où il rapporte de nombreuses études et aquarelles. Comme son ami Géricault, Lalaisse est aussi un inlassable dessinateur et peintre de chevaux.

Ces études de paysages ont fait partie d'un album de dessins contenant un ensemble d'œuvres de Lalaisse. Le dessin de paysage est un aspect peu connu de son activité graphique, mais qu'il n'a pu manquer de le pratiquer puisqu'il s'y adonne avec talent en peinture, ne serait-ce que pour l'arrière-plan de ses tableaux. Ces deux aquarelles témoignent d'un sentiment de la nature assez extraordinaire et d'une facture pleinement romantique. La maîtrise des différents verts dans *Vue de forêt*, posés au pinceau en petites touches qui modulent les effets lumineux, mais aussi l'élégance du dessin des troncs d'arbres et l'intelligence du rendu des frondaisons montrent l'étendue du talent de l'artiste en matière de paysage. De même la *Vue de mer* fait preuve d'un sentiment intense des éléments. Le rendu du mouvement des vagues et des gerbes d'écumes qui se brisent sur les rochers par des effets maîtrisés de gouaches blanches, mais aussi la distribution de l'aquarelle grise et bleue dans le ciel pour dessiner les nuages qui filent et s'entremêlent en font un petit paysage sonore et vivant qui captive le spectateur. Tout aussi remarquable est la restitution du phénomène de condensation en une brume blanche qui nappe la ligne d'horizon par un mélange de réserve et de gouache estompée, peut-être à l'éponge.

33

Hippolyte Flandrin

Lyon 1809 — Rome 1864

Portrait de madame de Saint-Didier, née Pauline Ferrez (1825-1900)

Huile sur toile.

Signé et daté *Hipte Flandrin 1849* au centre à droite.

81,8 x 65,5 cm (32 3/16 x 25 13/16 in.)

Provenance

Madame de Saint-Didier, née Pauline Ferrèz (1825 - 1900), modèle de notre tableau ; Ferdinand, baron de Saint-Didier (1847-1930), fils de la précédente ; passé par héritage jusqu'à ce jour.

Bibliographie

Henri Delaborde (contributeur), *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin : accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître*, Paris, H. Plon, p. 99 ; Louis Flandrin, *Un peintre chrétien du XIX^e siècle : Hippolyte Flandrin*, Paris, Perrin, 1909, p. 350 ; Hippolyte, *Auguste et Paul Flandrin, une fraternité picturale au XIX^e siècle*, exh. cat., Paris, RMN, 1984, p. 222.

Commencé le 16 mai 1849, ce portrait compte parmi les plus belles représentations de femmes du peintre lyonnais Hippolyte Flandrin, élève favori d'Ingres et portraitiste talentueux. Issus d'une fratrie caractérisée par un attachement mutuel profond et touchant, Hippolyte et son jeune frère Paul partent pour Paris en 1829 et entrent dans l'atelier d'Ingres. Leur aîné Auguste, ancien élève de Fleury-Richard, resté à Lyon comme soutien de famille, les rejoindra un peu plus tard. Hippolyte remporte le prix de Rome en 1832 et passe six ans dans cette ville où il étudie les grands maîtres et la peinture d'histoire. Paul le suit en Italie à ses frais et se spécialise dans la peinture de paysage. Un double autoportrait conservé au Louvre, réalisé de concert par les deux frères à Rome en 1835, immortalise cette relation fusionnelle. Auguste les retrouve au début de mai 1838. Sa mort en 1842, peu de temps après leur retour à Paris, plongera Hippolyte et Paul dans une immense tristesse. Hippolyte se consacre alors presque exclusivement à la peinture religieuse et reçoit de nombreuses commandes de décors d'églises. Ceux de l'église Saint-Germain-des-prés (1846-1848) sont parmi les plus spectaculaires et lui apporteront de nombreuses autres commandes.

En excellent état, sur sa toile d'origine, ce portrait de madame de Saint-Didier est l'un des plus beaux exemples de l'art du portrait tel que l'artiste l'a hérité de son maître Ingres et développé à sa manière, tout en finesse psychologique et dans

une facture lisse et extrêmement soignée. Nous remercions Elena Marchetti et Stéphane Paccoud qui ont eu l'amabilité de nous signaler deux lettres d'Hippolyte qui, après un séjour à Nîmes où il a réalisé des décors pour Saint-Paul, passe quelques semaines à Lyon, assiste à l'insurrection des Voraces en juin, avant de rejoindre Paris. Le 15 mai, il écrit à Paul « Nous restons ici jusqu'à l'installation de la nouvelle assemblée et peut être pour profiter de mon temps vais-je faire le portrait de Mme de St Didier fille de Mr. Ferez. Ça me fait bien peur. » Il s'y met sans tarder puisque le 17 mai, il écrit « Hier j'ai commencé le portrait de Mme de Saint-Didier. Ça peut être très beau mais il faudrait y avoir un peu plus que l'été. Enfin je ferai mon possible ».

L'intuition de l'artiste s'avère juste ; le portrait est en effet très beau, peut-être même l'un des plus intrigants, par sa technique impeccable, mais aussi par sa capacité à restituer la présence troublante du modèle. Pauline Ferrez (1825-1900), fille d'un médecin lyonnais, avait épousé Ennemond Hubert de Saint-Didier (1814-1898), issu d'une ancienne famille aristocratique de Lyon. Fils de Balthazar Augustin Hubert de Saint-Didier (1779-1863) auteur de plusieurs vues et sites des environs de Lyon et d'un *Voyage pittoresque du Bugey* (1837), Ennemond est mentionné comme administrateur des hospices en 1844.

On retrouve dans cette œuvre l'attention portée aux mains des modèles, propre à Flandrin, qui donne à l'œuvre sa dynamique interne. Ainsi dans le *Portrait de madame Flandrin*, conservé au musée du Louvre et peint en 1846, l'épouse du peintre pose la main gauche sur la joue, le bras droit posé sur le ventre et entourant la taille. La pose et le regard sont pensifs, chastes, introspectifs. Comme dans notre œuvre, le fond est vert et le détail d'un châle indien vient colorer la scène d'une touche raffinée. Dans notre portrait cependant, les mains du modèle ont quelque chose de plus provocant. L'une est posée sur la poitrine, dans une crispation presque maniérée, mais qui donne l'occasion au peintre de démontrer son talent dans le dessin et le modelé de cette partie anatomique parfois difficile, l'autre est posée sur le haut des cuisses. Les courbes de ces bras et de ces mains sont d'une grande sensualité, ce qui est rare chez ce peintre dont le tempérament est très retenu. Leur effet est très différent de celui des bras de madame Louis Antoine de Cambourg par exemple, qui s'étendent calmement tandis qu'elle fixe le spectateur de ses grands yeux interrogatifs. Madame de Saint-Didier apparaît comme une femme voluptueuse et il est possible que l'artiste retrouve en elle un tempérament plus méridional à l'image de celui des femmes peintes par l'artiste lors de son séjour italien, notamment la très sensuelle *Florentine* (1840).

Pour souligner encore ce côté voluptueux, l'artiste a choisi de délimiter l'image dans un format aux coins coupés, presque ovale, laissant les quatre coins peints sommairement mais tout de même suffisamment pour que le tableau puisse

être ensuite replacé dans un cadre rectangulaire, celui qui lui a été choisi par la famille un peu plus tard et qu'il conserve aujourd'hui. Le choix du format avait un sens chez Ingres et ses disciples. Il suffit pour cela de se remémorer le triptyque de la famille Rivière peint par Ingres en 1805 et les choix des différents formats pour le père solide, la mère toute en courbes et la jeune fille innocente. Le choix de l'ovale pour une femme très féminine, déjà mère de deux enfants, Béatrice et Ferdinand, n'est peut-être pas anodin.¹ Pauline Ferrez a également été portraiturée par Louis Janmot en 1851 dans un très beau dessin conservé dans la collection Tomaselli à Lyon (Fig. 1)². Curieusement, si l'on reconnaît ses grands yeux en amandes et sa petite bouche modelée, elle semble beaucoup plus jeune sur ce dessin que sur le portrait de Flandrin réalisé pourtant deux ans plus tôt. Gracile, presque fragile, sans buste, elle paraît très jeune, presque encore une toute jeune fille, très loin de la femme toute en rondeurs peinte par Flandrin, une toute autre version de la féminité.

1. Il faut tout de même remarquer que Flandrin a également utilisé le format ovale pour de plus jeunes filles.
2. Crayon graphite sur papier vélin, 430 x 290 mm. Signé et daté 1851, partiellement inscrit *Place d'Ainay / Mr St Did* au verso.

34 | Vincent Courdouan Toulon 1810 — 1893

Vue de la baie du Bec de l'Aigle, La Ciotat

Crayon, pastel, gouache.
Signé, daté et dédié *V. Courdouan 1865 à son ami Jaincy (?)*
en bas à gauche.
277 x 440 mm (10 15/16 x 17 5/16 in.)

Élève de l'illustrateur et caricaturiste toulonnais Pierre Letuaire, Vincent Courdouan entre à l'École des Beaux-arts de la Marine dirigée par le sculpteur Félix Brun puis se rend à Paris vers 1829. Là, il étudie la gravure et entre dans l'atelier d'un peintre lui aussi né à Toulon, Jean-Baptiste Paulin Guérin (1783 – 1855), ancien élève de François Gérard et de François André Vincent, qui l'héberge en plus de lui apprendre le métier dans son atelier du Mont-Thabor. Au début des années 1830, Courdouan est déjà de retour dans sa ville natale où il est élu membre de l'Académie du Var en 1833 et ouvre un atelier dans lequel il enseigne l'aquarelle et le dessin à de nombreux élèves. Sous le règne de Louis-Philippe, Toulon est un port d'une grande importance depuis lequel s'organise toute la présence de la flotte française en Méditerranée, dont le départ de l'Armada pour Alger en 1830 ainsi que de nombreuses

expéditions, dont celles de Dumont d'Urville. Dans cette ville, Courdouan se tourne essentiellement, mais pas exclusivement, vers la peinture de marines, scènes de combats, de pêche, de tempête et de vues de ville.

En 1836, il séjourne à Paris, se lie d'amitié avec Horace Vernet, Théodore Gudin et Léopold Robert et découvre la forêt de Fontainebleau. Il voyage à Naples en 1844, en Algérie en 1847 et en Égypte en 1866. Nommé professeur à l'École de la Marine de Toulon en 1849, il reçoit la légion d'honneur de Napoléon III en 1852 et devient le directeur honoraire du musée de Toulon en 1857. Il participe au Salon de Paris de 1835 à 1883, où il envoie aussi bien des dessins (crayons, pastels) que des peintures. Il participe également aux expositions organisées par Émile Loubon à la Société des amis des arts de Marseille ainsi qu'à celles organisées par la Société artistique des Bouches du Rhône, auxquelles participent d'autres peintres provençaux tels qu'Ingres, Granet, Delacroix, Decamps, Couture, Courbet, Corot, Rousseau, Troyon, Diaz, etc. Jusqu'au début des années 1840, Courdouan dessine plus qu'il ne peint mais cette tendance s'inverse et il se met à produire des toiles plus abondamment, des paysages, particulièrement des marines, et des scènes orientalistes. S'il représente régulièrement la nature idyllique et solaire du midi, il excelle surtout à en mettre en valeur les aspects dramatiques et violents ; sa *Vallée des angoisses* (1857, musée de Toulon) témoigne de son sens inné du spectaculaire et sa perception encore romantique d'une nature hostile et sauvage, écrasante et irréprensible. De même, sa *Vue de la Ponche à Saint-Tropez* (musée d'art de Toulon) montre le petit port en butte aux intempéries, loin des traditionnelles représentations douces et lumineuses des côtes méridionales. Sa vision de la nature méditerranéenne est nourrie de la poésie de ses contemporains et amis, Jean Aicard et Frédéric Mistral. Ce dernier le fait d'ailleurs entrer au Félibrige en 1863, association vouée à la sauvegarde et la promotion de la culture et de l'identité des pays de langue d'oc.

Courdouan est un dessinateur inlassable et expérimental. Il dessine aussi bien au crayon, pour des croquis, des études, portraits et scènes de la vie, qu'à l'aquarelle et à la gouache. Lors de son voyage en Algérie, il multiplie les vues au crayon sur papier bistre avec forts rehauts de blanc. Dans cette œuvre de très grande taille, Courdouan, alors un artiste très confirmé, capte avec réalisme et sensibilité les contrastes lumineux de la baie de Toulon, l'atmosphère maritime chargée et les vibrations de l'air. Dans la partie droite, sur les terres, le ciel est clair et bleu tandis que flottant au-dessus de la mer, de gros nuages s'amoncellent dont la densité est suggérée par le mélange de blanc, de différents gris et même de tons ocres obtenus par la réserve du papier. La mer agitée, verte, jaune et bleue tout à la fois, roule ses paquets d'écume vers la plage. La découpe dramatique des rochers du premier plan fait écho à celle du rocher dit du Bec de l'Aigle, qui referme visuellement l'ovale

formé par la baie, ainsi qu'aux formes abruptes des nuages ; les petites silhouettes qui se groupent sur la plage sont mises en valeur par des taches de couleurs ; tout cela concourt à inclure le spectateur dans le mouvement des éléments. Une grande vue panoramique peinte quelques années plus tôt¹ présente le même point de vue de la baie mais dans une atmosphère très différente. Sous le ciel dégagé, dans la lumière paisible du matin, la plage y apparaît plus sereine et moins venteuse, propice à la baignade. La disposition des rochers du premier plan a un peu changé. Le dessin est délicat : Courdouan peut avoir repris ce point de vue pour un ami qui l'appréciait particulièrement.

1. Vente à Marseille chez Leclere, 21 octobre 2016, lot 30, huile sur panneau de bois, signée et datée 1863, 40 x 88 cm.

35 | Alphonse Hirsch Paris 1843 — 1884

Portrait de femme tenant un éventail fermé

Huile sur toile.

Signé et daté en haut à gauche *Alphonse Hirsch 1874*.

Un autre tableau sous-jacent visible sur les bords.

56 x 38 cm (22 x 14 1/16 in.)

Dans une robe blanche gansée de noir, cette jeune femme brune de la haute bourgeoisie parisienne du début de la III^e République se tient assise sur un sofa bleu gris, garni de coussins aux motifs de plumes de paon. Son regard est ouvert et direct, ses mains reposent sur ses jambes, tenant un éventail fermé. D'un grand raffinement, le portrait illustre tout le talent du peintre par son utilisation subtile d'une palette froide - des bleus, des gris - rehaussée par de petites touches de rouge sur le coussin.

Peintre et graveur proche des Impressionnistes, Alphonse Hirsch n'est plus aujourd'hui très connu. Pourtant « aucun Parisien n'eut plus de relations que celui-là » nous dit l'un de ses premiers biographes. Issu d'une famille de quatre enfants précocement orphelins de leur père et élevés par leur mère, Alphonse travaille d'abord dans la finance. À l'âge de 24 ans, comme son frère Émile, peintre verrier, il décide de se consacrer à l'art et commence sa formation par des séances de copies au Louvre. Il se forme à la gravure auprès de François Flameng (1865-1923) et à la peinture auprès de Léon Bonnat et d'Ernest Meissonier. C'est au titre de graveur d'interprétation qu'il débute au Salon de 1869 mais dès l'année suivante, il montre une huile sur toile et va rapidement se spécialiser dans les scènes de genre et les portraits.

Pendant la guerre de 1870, il s'engage, devient attaché aux munitions à l'Hôtel de ville puis lieutenant de la garde nationale. À la fin du siège, il est mobilisé par la Commune. Proche de peintres comme Édouard Manet, Edgar Degas, Marcellin Desbouts et Giuseppe de Nittis, d'écrivains comme Alphonse Daudet et Edmond de Goncourt et de musiciens parmi lesquels Jules Massenet, Charles Gounod, il est très introduit dans la haute société parisienne. En témoigne son célèbre portrait des enfants de la famille Camondo dans leur jardin d'hiver (Fig. 1) réalisé l'année suivant celle de notre portrait, en 1875. Manet a peint plusieurs de ses œuvres dans le jardin de l'atelier de Hirsch, situé au bord du chemin de fer de l'Ouest, juste derrière le sien qui était au 58 de la rue de Rome. Parmi elles, *Le Chemin de fer* (Washington, National Gallery ; Fig. 2) sur lequel posent Victorine Meurent et la fille de Hirsch. C'est encore Hirsch qui présente Mery Laurent à Manet, qui réalisera au pastel le portrait allégorique de la célèbre courtisane, *L'Automne ou Méry Laurent au chapeau noir* (Dijon, musée des Beaux-Arts).

Hirsch est aussi collectionneur et possède de nombreuses gravures de Charles Meryon et Félix Bracquemond. Grand amateur d'art japonais il est l'un des membres fondateurs de la Société du Jing-Lar qui réunit Zacharie Astruc, Philippe Burty, Henry Fantin Latour, Félix Bracquemond et Marc-Louis Solon, le directeur de la manufacture de Sèvres autour de leur passion pour l'art japonais². La collection d'Alphonse Hirsch semble avoir forcé l'admiration de ses contemporains notamment celle de Louis Gonse³. À sa mort pourtant, aucune vente publique n'est organisée et les objets ne sont aujourd'hui plus localisés.

En peinture, Hirsch commence par des scènes d'intérieur qu'il expose au Salon au début des années 1870 et dont peu ont réapparues⁴. C'est Léon Bonnat qui lui conseille de se mettre au portrait. Il exécutera ceux de personnalités comme l'écrivain Octave Feuillet (musée d'Art et d'Histoire, Saint-Lô) ou Isidor le Grand Rabbin de France⁵. Il multiplie les petits portraits à l'image du nôtre, mais aussi de celui de Siegfried Bing⁶ chez lequel il achète régulièrement de l'art japonais, et d'Ernest Daudet. Il est régulièrement encouragé par la critique mais, mort à 41 ans, il tombe rapidement dans l'oubli. Parmi les nombreuses œuvres répertoriées par les livrets des Salons et décrites par les commentateurs de l'époque, peu nous sont parvenues ou ont été identifiées avec certitude. Daté de 1874, notre portrait est l'un des tout premiers réalisés par l'artiste et le talent qu'il y démontre ne peut en effet qu'avoir incité Léon Bonnat à le pousser dans cette voie. « Dans le portrait, il arrivait à la ressemblance parfaite, avec des clartés de ton et des hardiesses de pinceau qui le rapprochent à la fois des maîtres anciens et des novateurs », commente Charles Frank avec justesse⁷. Dans notre œuvre en effet, les mains sont peintes avec un réalisme précis, minutieux, presque photographique, tandis que le chatouillage de la robe est traité en large coups

de pinceau libres et modernes, destinés à être vus avec un peu de distance afin que l'image prenne forme et rappelant le faire de Manet.

1. Albert Wolff, *Le Figaro*, 18 juillet 1884.
2. Exposition *Le Japonisme*, Grand Palais 17 mai-15 août 1988, catalogue Paris RMN, 1988, p. 80.
3. Louis Gonse, « Collection de M. Alphonse Hirsch », *Catalogue de l'exposition rétrospective de l'Art japonais organisé par Louis Gonse*, Paris, A. Quantin, avril 1883, p. 373-395, n° 1-176.
4. *En visite*, exposé au Salon de 1875 est connu par la reproduction dans *L'Univers illustré* de 1875 d'après une photographie de M. Goupil.
5. Connu par sa reproduction dans *L'Univers Illustré* de 1877, le tableau est commenté et décrit dans la *Revue des deux mondes*, 1877, tome 21, p. 836.
6. Exposé en 1878, voir livret d'exposition : Cercle artistique et littéraire, *Exposition de peintures et de sculptures de 1878*, Paris, imprimerie Paul Dupont, p. 18, n°120.
7. Charles Frank, « Alphonse Hirsch », *L'univers illustré*, 26 juillet 1884, p. 474.

36

Auguste Allongé

Paris 1833 — Bourron Marlotte 1898

Vue de la forêt de Fontainebleau

Aquarelle et gouache sur légers traits de graphite.

Signé en bas à gauche *Allongé*.

785 x 560 mm (30 1/16 x 22 1/16 in.)

« Auteur aimé d'une foule d'œuvres exquises, d'un accent singulièrement personnel, et d'une vérité d'impression qui frappe même les indifférents, Auguste Allongé est un de ces artistes aujourd'hui en possession de la faveur publique, et dont les dessins font prime comme les tableaux des maîtres les plus incontestés du paysage : c'est que lui aussi est un maître ! » écrit en 1881 le journaliste et romancier, grand ami de Gustave Doré, Louis Enault¹, à propos de celui qui fut un paysagiste prolifique, et l'un des artistes emblématiques de la forêt de Fontainebleau.

Élève de Léon Cogniet à l'École impériale des beaux-arts mais également de Louis-Joseph Ducornet, Allongé se détourne rapidement de la peinture d'histoire pour se spécialiser dans le paysage. C'est d'abord le fusain qui l'intéresse et il y consacre même un traité en 1873. Il aime alors à travailler sur les valeurs plus que sur les couleurs au point que Louis Enault écrit en 1882 qu'il est, avec Maxime Lalanne, l'un des « rois du fusain »². Ses paysages colorés, à l'huile sur toile comme à l'aquarelle, connaissent pourtant un immense succès de son vivant et continuent à fasciner. Il acquiert rapidement une maîtrise extraordinaire de l'aquarelle. Ses œuvres dans cette technique connaissent un grand succès et demeurent aujourd'hui très appréciées, pour leur réalisme à la fois photographique et poétique, leurs couleurs éclatantes

et joyeuses, leur sens admirable d'une nature vivante, comme en témoignent cette vue aux dimensions peu communes et à la fraîcheur spectaculaire.

Artiste emblématique de la forêt de Fontainebleau, Allongé peint régulièrement dans les environs de Marlotte, où se sont installés dès la Seconde Restauration des communautés d'artistes en quête de lieux d'habitation abordables et proches de la forêt. Ce que Gérard Schur a appelé « le groupe de Marlotte » réunit dans ce lieu protégé du vent, aux logements moins chers et à l'ambiance sympathique, les premiers peintres à vouloir travailler au cœur de la forêt de Fontainebleau, en pleine nature, parmi lesquels Alexandre Louis Barye, Jacques Raymond Brascassat, Théodore Caruelle d'Aligny, Jean-Baptiste Corot, Alexandre Gabriel Descamps, Narcisse Diaz de la Pena, Paul Huet, Achille Etna Michallon et Théodore Rousseau. À partir des années 1860, ce sont Sisley, Renoir, Monet, Cézanne, Pissarro, Bazille etc qui se retrouvent à Marlotte, dans deux auberges fameuses du village, l'auberge Saccault et l'auberge de la mère Antony. Les écrivains parisiens aiment aussi y séjourner, à la suite d'Henry Murger, auteur de « Scènes de la vie de bohème ». C'est ainsi que Théophile Gautier, Alfred et Paul de Musset, Théodore de Bainville se rendent régulièrement à Marlotte. C'est à l'auberge Anthony que Zola écrit *L'Assommoir*. Dans le sillage de ces artistes et écrivains célèbres, des paysagistes moins célèbres aujourd'hui mais alors très appréciés, comme Auguste Allongé, mais encore Eugène Ciceri ou Armand Point, vont s'y installer. Auguste Allongé dont l'atelier principal se trouve à Paris, ne se contente pas de peindre à Marlotte mais voyage dans toute la France et peint ses paysages variés.

Dessinateur extrêmement fécond, Allongé a laissé un œuvre graphique de taille. Cette aquarelle, qui se distingue cependant par ses dimensions exceptionnellement importantes, la fraîcheur de ses couleurs et la spontanéité de sa composition, constitue le meilleur témoignage possible du talent de son auteur.

1. L. Enault, *Paris-Salon 1881*, Paris, E. Bernard et C^{ie}, 1881.

2. L. Enault, *Paris-Salon 1882*, Paris, E. Bernard et C^{ie} p.13.

37 | Charles Joseph Mertens

Anvers 1865 — Calverley, Angleterre 1919

Dans l'Atelier

Huile sur panneau d'acajou.
Signé, daté et localisé *Ch. Mertens/ 86 Antw(erpen)*.
22 x 17 cm (8 ¹/₁₆ x 6 ¹/₁₆ in.)

Un tableau retourné et posé négligemment contre le mur du fond nous indique que nous sommes dans un atelier d'artiste. Un jeune sculpteur ou un assistant assis sur une chaise, termine ou nettoie un plâtre représentant la Vénus de Milo. La facture de cette œuvre de jeunesse est rapide, vive, la lumière intelligemment posée ; il s'agit d'un instantané de la vie dans les ateliers.

Fils d'un orfèvre, neveu d'un compositeur et chef d'orchestre, Mertens étudie à l'Académie royale des beaux-Arts d'Anvers de 1876 à 1885, notamment sous l'enseignement de Charles Verlat (1824-1890), peintre de genre et de scènes orientalistes qui fut aussi brièvement le professeur de Vincent Van Gogh. En 1883, Mertens devient membre de l'Union artistique des jeunes plus connu sous le nom de groupe Als Ik Kan (Si je peux), du nom de leur motto, créée pour permettre aux jeunes artistes d'exposer leur travail indépendamment des circuits officiels et qui comprend également parmi ses membres le peintre, architecte et théoricien du Jugendstil Henry Van de Velde (1863-1957). En 1886, date de cette œuvre, Mertens, qui n'a même pas vingt ans, est nommé professeur à l'Académie des beaux-arts, preuve de sa maturité. Il est l'un des membres fondateurs de l'association De XIII (cercle des XIII) la même année, groupe sécessionniste sur le modèle des XX de Bruxelles visant à organiser des expositions en dehors des salons traditionnels.

Jusqu'au début des années 1890, Mertens connaît un vrai succès avec ses petites scènes de genre et vues de villes dans un style lisse et technique, dans le genre de celles peintes par un autre de ses maîtres, Henri de Braekeleer. Il évolue par la suite vers plus d'atmosphère et de lumière, peignant par petites touches influencé par les Impressionnistes. Il peint alors de nombreuses scènes relatives à la vie des pêcheurs, à l'activité de la navigation fluviale, notamment en Zélande, des portraits de pêcheurs, comme dans *Couple de Zélande* (musées royaux des Beaux-Arts d'Anvers) effigie simple et digne d'un couple de pêcheurs réalisée au pastel dans des tonalités mélancoliques. Les musées royaux des beaux-arts de Belgique à Bruxelles possèdent deux beaux tableaux, *La famille zélandaise* et le *Portrait du peintre anversois Jules Lambeaux dans son atelier* (1885). Ses œuvres tendent alors vers le symbolisme. En 1894, il devient membre correspondant de la Sécession de Munich. En 1898 et 1901, il expose à la Libre Esthétique de Bruxelles. En 1907, il reçoit commande de la décoration du plafond de l'Opéra d'Anvers. Mertens est aussi un dessinateur habile et un graveur prolifique, ses portraits « d'une main à la Holbein¹ » sont très appréciés par ses contemporains.

Les hommes au travail dans leurs ateliers sont parmi ses thèmes de prédilection. Il peint ses amis peintres assis devant leur chevalet, Jules Lambeaux et Pieter van Havermaet parmi d'autres, mais s'intéresse aussi aux petits métiers,

cordonnier, ciseleur, tailleurs, en peinture comme en gravure. Dans ce tableau peint comme une esquisse, il représente peut-être de l'un de ses jeunes camarades étudiant à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers dont il était sorti l'année précédente. La sculpture apparaît également dans une scène d'intérieur peinte en 1887 représentant une jeune femme assise dans un coin d'atelier et regardant une gravure, *A close look*².

1. Camille Lemonnier, cité dans Gérald Schur, *Les petits maîtres de la peinture 1892-1920*, Paris 1895, article Mertens.
2. Christie's Amsterdam, 2/05/1990, Lot 121.

38 | Anselmo Guinea y Ugalde

Bilbao 1854 — 1906

Jeune femme au panier de fruits

Huile sur panneau.

Signé, localisé et daté en bas à gauche *A. Guinea Paris 1891*.
41,2 x 32,5 cm (16 3/16 x 12 13/16 in.)

Peintre, aquarelliste et fresquiste, Guinea est formé dans l'atelier d'Antonio María Lecuona dans la première partie des années 1870, où il assimile le style du *costumbrismo* espagnol. En 1873, il passe quelques temps à Madrid et entre dans l'école de peinture dirigée par Federico de Madrazo. Après une année à Rome en 1875 durant laquelle il rencontre Mariano Fortuny, il devient professeur de dessin à l'école des Arts et Métiers de Bilbao en 1876, poste qu'il conservera jusqu'à sa mort. En 1881, il repart pour Rome où il s'installe pour six ans et continue à produire des œuvres pittoresques, scènes de folklore italien et portraits de figures du peuple dans leurs costumes traditionnels, particulièrement à Rome, Naples et Capri. Pendant les années 1880, comme de nombreux peintres d'Europe et d'Amérique du nord, il subit l'influence du naturalisme onirique de Jules Bastien-Lepage et comme lui, donne à ses toiles l'aspect de rencontres instantanées avec les personnages : ses figures, souvent vues légèrement par en-dessous, emplissent tout l'espace de la toile et la ligne d'horizon est placée haut derrière eux.

En 1890, il se rend à Paris en compagnie de Manuel Losada et suit les cours de l'académie Gervex. Il peint des scènes de rue, fréquente les peintres impressionnistes et, comme ses compatriotes Adolfo Guiard et Juan Rochelt, s'intéresse beaucoup au travail du peintre Jean-François Raffaelli. Suivant l'exemple des impressionnistes, il pratique le paysage pour lui-même comme dans *Las Arenas desde Arriluce* (*Les sables d'Arriluce*, vers 1893). Il expose des œuvres

aux Expositions nationales d'art en Espagne en 1884, 1895, 1897 et 1898, ainsi qu'à l'Exposition universelle à Barcelone en 1888. En 1902, il repart pour Rome. À partir de cette époque, son œuvre évolue vers un éclectisme total, dans lequel il fait coexister son attrait pour les scènes de genre et le costume avec une facture pointilliste, un naturalisme spontané, et un symbolisme naissant, ce qui donne à ses œuvres un aspect un peu extravagant, parfois anecdotiques, mais aussi un charme et un mystère indéniables, qui font de lui l'un des plus intéressants rénovateurs de la peinture basque.

Cette œuvre a été réalisée lors du séjour parisien de l'artiste et l'influence de Bastien-Lepage et des Impressionnistes est perceptible, dans le motif, une femme du peuple, en habit sombre, et dans la touche vibrante et fine. Les coloris sont propres à l'artiste, qui développe une palette étonnante, allant du mauve au jaune ainsi qu'une mise en page étrange, la ligne d'horizon traversant le panneau de façon légèrement oblique, comme si le paysage montait derrière la jeune femme. La femme assise, seule, les mains autour des genoux serrés, dans ce paysage d'automne au ciel rose et frais, dégage une certaine mélancolie. La touche est extrêmement délicate, fine, évoquant la technique impressionniste que l'artiste découvre et admire à Paris. La lumière vibrante et les coloris clairs et subtils sont caractéristiques de son art au début des années 1890 et se retrouvent dans des œuvres du début des années 1890 comme *Las Segadoras* (*Les Faucheurs*) de 1892 et *La Sirga* (*Le Halage*) ou *La salla del maiz* (*La récolte du maïs*), toutes deux de 1893, mais il conservera tout au long de sa carrière un attrait pour les couleurs sourdes et les accords à la fois lumineux et mélancoliques, comme encore en 1904 dans *Gente* (*Gens*, musée des Beaux-Arts de Bilbao).

39 | Berthe Morisot

Bourges 1841 — Paris 1895

Vue de la Seine depuis Mézy-sur-Seine

Huile sur toile.

Cachet *Berthe Morisot* en bas à droite.
33 x 41 cm (13 x 16 1/8 in.)

Provenance

Ernest Rouart, Paris; Paul Brame, Paris; M. André Bauer, Genève (acquis auprès du précédent le 21 juillet 1949); collection privée, Suisse (par héritage).

Expositions

Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Berthe Morisot*, 1929, n° 97 (prêté par M. Rouart); Paris, musée de l'Orangerie, *Berthe Morisot*,

1941, n° 88; Albi, Musée Toulouse-Lautrec, *Exposition Berthe Morisot*, 1^{er} juillet – 15 septembre 1958, n° 49 (prêté par M. Bauer).

Bibliographie

M. Angoulvent, *Berthe Morisot*, Paris, 1933, p. 138, n° 402 ;
M-L. Bataille & G. Wildenstein, *Berthe Morisot. Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, 1961, p. 40, n° 259 (fig. 262);
A. Clairet, D. Montalant & Y. Rouart, *Berthe Morisot 1841 – 1895. Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, 1997, p. 244, n° 263 (ill.).

Grâce aux huit expositions impressionnistes qui se tiennent de 1873 à 1886, Berthe Morisot s'est imposée parmi ses pairs comme l'une des leurs à part entière, considérée par la critique comme faisant elle aussi partie de ces « aliénés » comme les surnomme le critique Albert Wolff. Avec Caillebotte, Degas, Pissarro, Monet, Sisley etc. elle expose des œuvres refusant la tradition académique, les grands sujets, la mythologie, l'histoire, les grands héros pour se concentrer sur la vie quotidienne, les paysages, les gens simples, la rue, les sensations colorées, une toute nouvelle appréhension de la réalité. Au début la seule femme de ce groupe, elle est rejointe par Marie Bracquemond et Mary Cassatt lors de la quatrième exposition impressionniste en 1879.

Son intérêt pour des sujets féminins, la maternité, l'enfance, la domesticité ne l'a pas empêchée d'être reconnue à sa juste valeur par ses amis peintres, parmi lesquels Manet, Monet, Renoir, Degas, Puvis de Chavannes etc. Ainsi, Renoir confesse au marchand Durand-Ruel : « Monet, Sisley, Morisot, c'est de l'art pur. »

À la fin des années 1880, Berthe entre dans une nouvelle période de sa vie ; la mort d'Édouard Manet l'a beaucoup affectée, ainsi que celle d'Eva Gonzalès, un temps sa rivale ; la maladie de son mari Eugène Manet l'inquiète. Celui-ci doit se ménager et, au printemps 1890, après une année passée à Cimiez près de Nice, Berthe Morisot loue la Villa Blotière à Mézy-sur-Seine, au nord-ouest de Paris entre Meulan et Mantes, dont le jardin offre une vue dominante sur la Seine et s'y fait aménager un atelier. Bien que moins prolifique que d'habitude, elle produit à Mézy des études pour de grands tableaux comme un saint Jean-Baptiste en pied avec sa croix, œuvre disparue dont il subsiste des esquisses¹, et *Le Cerisier*, qui lui demande un énorme travail et de multiples esquisses. Elle peint aussi des paysages, purs comme le nôtre ou comme celui qui est conservé au musée de San Diego, Californie (Fig. 1)², très proche. Ses amis lui manquent, Monet ne peut pas lui rendre visite, mais Mallarmé et Renoir viendront passer quelques jours avec elle. Avec Mary Cassatt qui séjourne dans les environs, à Septeuil, elles partent une journée visiter l'exposition d'art japonais qui est organisée à l'École des Beaux-arts³. Non loin de Mézy, à Juziers, Berthe et Eugène repèrent le château du Mesnil qui est en vente et qu'ils achèteront en 1891 avec le

rêve que « Julie en jouira et le peuplera de ses enfants » (lettre à Louise Riesener). Ce rêve d'un bonheur simple et domestique sera réalisé par Julie qui se fixera au Mesnil après la mort de ses parents.

À Mézy, Renoir et Morisot sont heureux de peindre ensemble. Le paysage ici, une vue sur la Seine peut-être depuis le jardin, montre combien Morisot fixe sur la toile une légèreté, une beauté, une joie intérieure, sans rapport avec les événements souvent tristes de sa vie. Sa palette est joyeuse, lumineuse, son pinceau léger, élusif, la matière transparente posée avec finesse sur la toile en réserve. C'est un paysage rose, aérien, qui restitue l'essence poétique et éternelle d'un matin qui se lève sur la campagne. Il semblerait que l'artiste en ait repris la composition dans un dessin pour un projet d'éventail⁴. Berthe Morisot s'entoure de jeunes filles, modèles de Mézy (par exemple Gabrielle Dufour, modèle de la *Bergère couchée* ou Jeanne et Emma Bodeau), amies et cousines de sa fille Julie qui, plus tard, après la mort de son mari, égaieront son quotidien en lui apportant la beauté et la légèreté nécessaires. En dépit des doutes et des incertitudes artistiques qui l'assaillent – « à mesure que je vieillis, la peinture m'apparaît comme plus difficile et plus inutile » écrit-elle à sa sœur Edma – sa peinture exprime maintenant une harmonie totale et, avec l'acceptation de l'inachèvement, la faculté de « fixer quelque chose de ce qui passe ». L'exposition de 1896 organisée chez Durand-Ruel pour le premier anniversaire de sa mort sera « une merveille », « comme une résurrection », selon les mots de Julie. Elle mettra en évidence la beauté de la lumière, la fluidité de sa touche, « la féérie, oui quotidienne ... l'enthousiaste innéité de la jeunesse dans une profondeur de la journée » comme l'écrit Mallarmé, son ami fidèle, dans l'introduction du catalogue de l'exposition - une description qui sied parfaitement à notre paysage.

1. *Saint Jean enfant*, Cleveland Museum of Art, don de Mme Lewis B. Williams, 1975.83.
2. San Diego Museum of Art Inv. 1964.117, don de M. et Mme Norton S. Walbridge; huile sur toile; 27 x 39 cm, 1891.
3. Marianne Delafond, Caroline Genet-Bodeville, *Berthe Morisot ou l'audace raisonnée*, Musée Marmottan – Claude Monet, Paris, 1997, catalogue d'exposition, p. 66 et p. 95 note 79.
4. A. Clairet, D. Montalant & Y. Rouart, p. 244, n° 26.

40 | Philippe-Ernest Zacharie

Radepont (Eure) 1849 — 1915

Les deux connaisseurs

Pastel.

Signé et daté *Philippe Zacharie 1895* en bas à gauche.
223 x 124,5 cm (87 13/16 x 49 in.)

Bibliographie

George Dubosc, « Philippe Zacharie », *Notre vieux lycée, Bulletin de l'Association des anciens élèves du lycée de Rouen*, N°32, 1917, p.29.

Philippe Zacharie, qui fit l'essentiel de sa carrière à Rouen, est un peintre peu connu malgré une production assez importante et une participation régulière au Salon de Paris. L'hommage qui lui fut rendu à sa mort par le peintre et journaliste Georges Dubosc demeure la principale source sur la vie et l'œuvre de celui qu'il qualifie de « grand et modeste artiste ». La plupart de ses œuvres sont conservées au musée des Beaux-Arts de Rouen.

Zacharie est formé à l'école municipale de dessin de Rouen par ses professeurs Gustave Morin, connu principalement pour ses dessins de scènes et paysages normands, et Antoine Guillemet, peintre paysagiste lui aussi. Il y rencontre le peintre Albert Lebourg, l'illustrateur Henry Somm et le sculpteur Alphonse Guilloux. À partir de 1870, il envoie des œuvres au Salon de Paris et y participera régulièrement jusqu'en 1914. Il y expose principalement, hormis quelques portraits, des scènes de genre et scènes de la rue parisienne, avec des bouquinistes des concierges, des passants. Ainsi *La Femme aux pigeons* (Rouen, musée des Beaux-arts) qui obtient en 1883 un franc succès. En 1888, sa *Femme au bain* est caricaturée dans *Le Salon humoristique illustré* (p. 11) du *Journal amusant*. En 1894, son atelier, qui était installé dans le local de l'ancienne école de dessin du musée des antiquités, prend feu ; il perd un grand nombre d'œuvres.

Zacharie se consacre également au portrait ; on connaît de lui des portraits au fusain du peintre Albert Lebourg et de sa femme, de l'organiste Marcel Dupré (1886-1971) en 1908, de Jules Adeline, de Georges Dubosc etc. Il apprécie le pastel dont il se sert souvent pour de très grands formats, comme le nôtre ou comme *Le Christ expirant* conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen. Zacharie a également réalisé des peintures murales allégoriques dans des édifices de Rouen, notamment au lycée Corneille dans la salle des actes, ainsi que dans les églises Saint-Clément et Saint-Godard. Il s'exerce aussi à la lithographie ainsi qu'à la pointe sèche et à l'eau-forte. Dubosc décrit ses nombreux dessins à la sanguine mais aujourd'hui, ce sont principalement

des dessins au fusain ou au crayon qui nous restent, dont ses portraits ainsi que des scènes de genre proches de celles de François Bonvin, comme par exemple *La Récureuse*¹, *Le Coin de cuisine*² ou *Le jeune poète*³. Il a également réalisé de beaux portraits de femmes à la mine de plomb.

Les deux connaisseurs sont en train d'évaluer la qualité d'un tableau, plus exactement la justesse de ses proportions. Il s'agit sans doute de portraits bien qu'ils ne soient pas identifiés dans la biographie de Georges Dubosc : extrêmement caractérisés, les visages pourront peut-être un jour être identifiés. La scène se passe probablement dans l'atelier de Zacharie. Au mur sont accrochées différentes études qui peuvent lui avoir servi d'études ou de modèles pour ses œuvres. Celle d'une femme allongée, les deux bras vers l'avant peut avoir été utilisée comme modèle pour la femme couchée au sol dans son tableau de 1883, *La femme aux pigeons* tandis que celle du Christ en croix peut lui avoir servi pour son *Christ expirant*.

1. Artcurial, 6 février 2013, lot 69.
2. Galerie Hazlitt, Londres, juin 1995.
3. Galerie Bailly, *Dessins et Esquisses de maîtres anciens et modernes*, 17 mai-21 juillet 1989, p. 131, illustré p. 130.

41 | Hippolyte Petitjean

Mâcon 1854 — Paris 1929

Jeune femme enlevant sa robe

Aquarelle sur papier.

390 x 240 mm (15 9/16 x 9 7/16 in.)

Provenance

Atelier de l'artiste, son cachet en bas à droite (Lugt 2022c).

Ce dessin pointilliste, élégant et lumineux compte parmi les œuvres sur papier les plus séduisantes du peintre mâconnais Hippolyte Petitjean. D'un milieu social très modeste, Petitjean travaille très jeune chez un peintre décorateur. En 1872, il s'installe à Paris où il étudie aux Arts Décoratifs et à l'École des beaux-arts sous Alexandre Cabanel. L'art de Pierre Puvis de Chavannes produit sur lui une impression qui perdurera toute sa carrière. Après sa rencontre avec Georges Seurat en 1884, il adhère aux thèses du pointillisme et du divisionnisme. Le témoignage de leur amitié survit dans un portrait de Petitjean dessiné par Seurat¹. En 1891, il expose au Salon des Indépendants, puis il participe à l'exposition des divisionnistes de la galerie d'art Le Barc de Boutteville en 1892, galerie d'avant-garde installée au 47 rue Le Peletier et ouverte aux artistes impressionnistes et symbolistes entre 1891 et 1897.

Il expose également à Bruxelles aux Salons du groupe des XX en 1893, et de la Libre esthétique en 1898. Il est avec Théo Van Rysselberghe et Henry van de Velde l'un des artistes qui participent à diffuser et ancrer le divisionnisme en Belgique. Il est représenté par la galerie de Lucien Moline, rue Laffitte, spécialisée dans les néo-impressionnistes à partir de 1893.

Proche des milieux libertaires et anarchistes, sans s'y engager complètement, Petitjean produit aussi des illustrations pour *Les Temps nouveaux* sous le nom de Jehannet, dont *L'Aube* en 1896. Son portrait de Marthe Charles-Albert témoigne de sa proximité avec les chantres de l'art social. Il participe à *l'Homage des artistes à Picquart*, ouvrage publié en 1899 pour manifester leur soutien au colonel Picquart alors emprisonné depuis six mois pour avoir défendu l'innocence d'Albert Dreyfus. En 1894, il se dispute avec Signac, trouvant le système divisionniste trop enfermant et exprime son admiration pour les Impressionnistes, notamment pour Monet. Il n'abandonnera cependant pas le système pointilliste qui persiste dans son œuvre jusqu'à la fin de sa carrière. Son œuvre graphique montre son attachement à l'observation de la nature et à un dessin classique, bien qu'il réalise également de nombreuses aquarelles pointillistes. La carrière de Petitjean fut fluctuante et c'est grâce à un poste de professeur de dessin alloué par la ville de Paris qu'il peut subvenir aux besoins de sa famille.

Avec les paysages et les portraits, les scènes élégiaques constituent la plus grande partie de son œuvre. Elles témoignent de l'admiration que, comme Georges Seurat, Petitjean vouera toute sa vie à Puvis de Chavannes. La figure féminine dessinée ici, par la simplicité de sa pose, presque géométrique, sa silhouette à la fois ronde et gracile avec ses fines attaches et ses membres minces, rappelle les nombreuses silhouettes qui peuplent les peintures murales du maître lyonnais : ainsi la femme assise qui enlève son drapé dans *L'Été* (Cleveland Museum of Art, 1891) ou les silhouettes hiératiques et longilignes du *Bois sacré cher aux arts et aux muses* dans l'escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon, de 1884.

Ce type de sujet témoigne aussi de l'idéal politique qu'il partage avec la plupart des néo-impressionnistes : par leur référence à un âge d'or dans lequel l'homme vivrait réconcilié avec la nature, sans possession, ces représentations intègrent les thèses anarchistes et proudhoniennes. La figure féminine nue ou drapée, dans les bois, est un sujet cher à l'artiste, sujet qu'il emprunte à son ancien maître Puvis et traite à la manière de Seurat dont la technique est appliquée ici avec précision : les taches de couleurs pures associées en points ou en traits afin d'en suggérer d'autres. Nombreuses sont les études sur toiles de baigneuses, nus féminins allongés ou debout près d'un arbre, se coiffant ou dormant, réalisées entre 1895 et 1910.

1. Exposé à l'Exposition centenaire de 1955, alors propriété de la fille de l'artiste.

42

Bernard Boutet de Monvel

Paris 1881 — São Miguel (Açores) 1949

Portrait de Miss Virginia Thaw

Graphite, estompe, mise au carreau.
630 x 481 mm (24 1/16 x 18 1/16 in.)

Provenance

Barry Friedman Ltd., New York.

Peintre et décorateur français aux multiples talents, Bernard Boutet de Monvel est issu d'une ancienne famille de Lorraine tournée vers les arts, ce qui explique probablement son sens inné du goût et du style. Son ancêtre, François Boutet de Monvel (1720-1780), musicien et acteur à la comédie française, était aussi directeur des menus-plaisirs du roi de Pologne Stanislas Leszczyński à la cour de Nancy, et son père, Maurice Boutet de Monvel, était peintre et illustrateur pour enfants. Bernard se forme auprès du peintre Luc-Oliver Merson et du sculpteur Jean Dampé. Proche du graveur Eugène Delâtre, il apprend l'estampe à l'eau-forte, notamment à la technique de la couleur au repérage et dès 1912, son œuvre gravé fait l'objet d'une exposition rétrospective à Chicago. Ses portraits peints sont tout aussi rapidement appréciés. Il expose au Salon d'automne et au Salon des Indépendants, ainsi qu'aux expositions du Carnegie Institute de Pittsburgh (Pennsylvanie) et son style évolue, passant d'une matière brutale à un pointillisme précis puis au style à la fois linéaire et lumineux qui a fait son succès. Pourtant ce style rectiligne ne fut pas très bien reçu à ses débuts : en 1909, son portrait d'un dandy place de la Concorde, exposé à la galerie Devambez sous le nom d'*Esquisse, pour un portrait* entièrement travaillé à la règle et au compas, qui anticipe totalement la peinture Art Déco, est moqué par la critique. Boutet s'en tient à ce nouveau style d'une sobriété extrême, sur le plan des formes comme des couleurs.

Parallèlement à ses expérimentations sur le plan artistique, il travaille pour diverses revues auxquelles il fournit de nombreuses illustrations de mode et des dessins humoristiques. Il travaille en collaboration avec le couturier Paul Poiret pour lequel il dessine des modèles ainsi que des cartes et affiches publicitaires. Il participe avec Lucien Vogel à la *Gazette du bon ton* et collabore au *Journal des dames et des modes*, dont la publication reprend en 1912. Son courage et ses faits d'armes pendant la Première Guerre mondiale lui valent la légion d'honneur et cinq citations. En 1917, il est affecté à Fez au Maroc, où il reprend la peinture, exécute des vues synthétiques et géométriques de la ville et de ses habitants. À l'inverse de

beaucoup de peintres orientalistes, il n'abuse pas des couleurs vives et des effets décoratifs faciles, mais s'en tient aux valeurs. Ces œuvres singulières sont exposées en 1925 à la galerie Henry Barbazangues. De retour à Paris, il épouse la Chilienne Delfina Edwards Bello (1896-1974) et reprend son activité de portraitiste, particulièrement des sportifs et des dandys, d'illustrateur de revues de mode et d'ouvrages littéraires. Il se lance dans la peinture décorative, et travaille entre autres à l'aménagement de l'hôtel parisien de Jean Patou et de la villa de Jane Renouardt à Saint-Cloud.

En 1926, une rétrospective de ses œuvres est organisée à New York, à la galerie Anderson, ainsi qu'une exposition de ses peintures au musée d'art de Baltimore en 1927. Devenant rapidement l'artiste favori de la Café Society américaine, il peint les plus grandes familles dont les Vanderbilt, les Frick, les du Pont. Au moment du krach de 1929, il reçoit moins de commandes et prend alors plus le temps de s'intéresser aux vues urbaines, aux immeubles, à l'architecture, aux ponts. Ses œuvres dans cette veine, entre abstraction et réalisme photographique, le placent parmi les peintres les plus importants du précisionnisme.

C'est à cette époque, en 1930, alors qu'il est au sommet de sa popularité américaine, que Boutet peint le portrait de Virginia Thaw¹ (1911-1977) pour lequel ce dessin est préparatoire. D'un trait précis et géométrique, comme tracé à la règle et au compas, notre dessin est le summum de l'art du portrait de Boutet de Monvel qui par sa précision, sa sobriété, son sens de la composition et du style offre des effigies d'une élégance totale. En 1928, Boutet avait peint à Paris le portrait du père de la jeune femme², William Thaw III, pilote durant la Seconde Guerre Mondiale et inventeur, originaire d'une famille de Pittsburgh. Les débuts de Virginia dans le monde, lors d'un bal donné par ses parents le 21 décembre 1929 au Ritz-Carlton, sont décrits dans le New York Times du lendemain : « Hier soir, le dîner, réservé aux plus vieux amis de la famille, a été servi dans le jardin perse, qui, comme la salle de bal, avait été transformé par Joseph Urban en un jardin d'hiver. Des fleurs dorées et couleurs pêche étaient disposées, en harmonie avec la robe de la débutante. Madame Thaw et sa fille recevaient leurs invités dans une petit salon pêche et doré adjacent au jardin perse dans l'un des étages supérieurs de l'hôtel. Les tables se trouvaient sous un dais doré à travers lequel scintillait un ciel étoilé. De nombreux bambous, ornés de lampions blancs, étaient rassemblés dans le jardin. Après le dîner, les invités sont descendus par un ascenseur joliment décoré dans la salle de bal, d'où ils pouvaient accéder à la terrasse d'un jardin élégant, empli de fleurs bleues, pêche et dorées. » L'article continue, décrivant le luxe des pièces de réception et donnant la liste des invités. Ici, la jeune femme est représentée dans une robe très simple, noire et blanche sur la peinture, réputé par tradition familiale être un modèle de la maison Chanel, ce qui

est tout à fait envisageable. Son beau visage et son regard clair se détachent sur quelques branches de palmiers. Une photo de George Hoyningen-Huene, célèbre photographe de mode, la représente en 1932, assise et portant un chapeau de Suzanne Talbot ; la pose et les effets géométriques de la photographie ne sont pas sans évoquer l'art de Boutet de Monvel et témoignent de l'influence essentielle du peintre sur le style des années 1930 en France comme aux États-Unis. Virginia Thaw épousera le joueur de polo Rodman Wanamaker II (1899-1976) dont c'est le quatrième mariage.

1. Barry Friedman Gallery, *Bernard Boutet de Monvel*, (catalogue de l'exposition tenue à New York, 1^{er} novembre, 1994 -7 janvier 1995), 1994, n° 28 ; Christie's New York, 10 décembre 1998, lot 184.
2. Le portrait provenait de la collection de Virginia Thaw, qui avait épousé le joueur de polo Rodman Wanamaker II (1899-1976) dont c'était le quatrième mariage. Le tableau a été légué à la belle fille de Virginia, Lynn Wanamaker (1951-2024), épouse de Francis B. Rice, et a finalement rejoint la collection du peintre Henry Koehler (1927-2019) qui a été dispersée le 22-23 septembre 2021 à la Stair Gallery, Hudson NY (lot 44).

43 | Pablo Picasso

Malaga 1881 — Mougins 1973

Combat de satyre et de centaure

Encre de chine sur papier.

Signé *Picasso* au crayon rouge en bas à gauche ; localisé et daté *Golfe-Juan 23 Août 46* en haut à gauche.

502 x 657 mm (19 ¾ x 25 ⅞ in.)

Provenance

Galerie Louise Leiris, Paris ; collection privée, Suisse.

Bibliographie

C. Zervos, *Pablo Picasso. Œuvres de 1944 à 1946*, vol. XIV, Paris, 1986, n° 214, ill. p. 97 ; E. Mallen, *Online Picasso project, Comprehensive catalogue raisonné*, 1946, OPP 46:510.

Exécuté le 23 août 1946 à Golfe-Juan ce dessin se rattache l'une des périodes les plus sereines de la vie de Picasso quand, à partir de 1945, avec la paix retrouvée, il renoue avec la Méditerranée qui l'avait tant inspiré avant la guerre. Il séjourne régulièrement à Golfe-Juan, sur la Côte d'Azur ou French Riviera. Il y mène une relation paisible et heureuse avec Françoise Gilot qu'il a récemment rencontrée et son art se teinte d'un sens nouveau de sérénité et de bonne humeur. Les légendes antiques de la mer Méditerranée nourrissent à nouveau son inspiration et les monstres des années de la guerre cèdent la place aux créatures mythologiques, nymphes, centaures, satyres, dont il imagine des combats plus drolatiques

que féroces, toujours traités avec son habituel sens de la ligne et de la composition.

D'autres dessins réalisés le 21 et 22 août, c'est à dire, comme les nôtres, en plein été, témoignent de son intérêt pour le sujet des combats de centaures et de satyres ou de faunes : « C'est curieux ; à Paris je n'ai jamais dessiné de faunes, de centaures ou de héros mythologiques comme ceux-ci ; on dirait qu'ils ne vivent qu'ici ». Construites à partir de figures géométriques, ses figures occupent l'espace de la feuille avec humour : les triangles, les cercles, les rectangles, parfois tracés sur des aplats de couleurs, forment ces créatures aux visages expressifs.

La composition de ces feuilles de grandes dimensions rappelle celles des reliefs antiques sur les sarcophages par exemple, mais aussi des peintures sur vases. L'artiste traitera aussi ces sujets en céramique, revisitant ainsi les chefs d'œuvres de l'antiquité. C'est une vision idéalisée de la Grèce qui vient l'apaiser après les années sombres de la Seconde Guerre Mondiale - la référence à un monde arcadien, classique, rassurant, bien que lui-même non dénué de ses épisodes de violence. Mais c'est une violence mythologique, distanciée, à laquelle Picasso se réfère ici, dans un geste presque cathartique.

Sa relation conflictuelle avec Dora Maar a pu également être considérée comme une source d'inspiration pour ces scènes de combat – celle-ci avait une force et une personnalité que Picasso a parfois assimilées à la Guerre elle-même. La feuille du 22 août notamment représente un centaure contre un faune dont le genre ambigu lui a parfois valu d'être assimilé à une faunesse et donc à Dora Maar.

Pour Michael FitzGerald cependant, François Gilot, elle-même d'ailleurs une excellente cavalière, reste la source principale d'inspiration pour cette série : « Pendant le reste de l'année 1946, Picasso élabore les confrontations imaginaires et réelles entre lui et Françoise, mais leur relation est de plus en plus absorbée dans des thèmes plus larges. En août, il fait une série de dessins qui représentent une bataille entre un faune et un centaure et se termine avec le faune debout sur son ennemi. Cependant Picasso propose immédiatement une alternative : la série reprend avec la résurrection du centaure, devenue une femme magnifique, que le faune joyeux rejoint dans sa danse. La femme a les traits de Françoise et le signe astrologique de Françoise, sagittaire, la relie aussi au centaure »¹.

Un certificat d'authenticité de la Galerie Louise Leiris en date du 2 avril 2004 accompagne cette œuvre.

1. Michael FitzGerald, "A Triangle of Ambitions: Art, Politics, and Family during the Postwar Years with Françoise Gilot" in *Picasso and Portraiture, Representation and Transformation*, New York, The Museum of Modern Art, 1996, catalogue d'exposition, p. 424.

Index

Alberti Cherubino	02
Allongé Auguste	36
Baciccio Giovanni Battista Gaulli, called	08
Bacler d'Albe Louis Albert Guislain	28
Baglione Giovanni	05
Bärens Magdalene Margrethe	24
Berthélémy Jean-Simon	21 - 22
Boutet de Monvel Bernard	42
Busca Antonio	07
Canuti Domenico Maria	06
Cassas Louis-François	29
Castello Giovanni Battista, il Genovese	03
Courdouan Vincent	34
Dietzsch Barbara Regina	23
Dieu Antoine	10
Flandrin Hippolyte	33
Florentine school	04
Franco Battista	01
Gaulli Giovanni Battista, called Baciccio	08
Gonzaga Pietro di Gottardo, called Pietro	25
Guardi Giacomo	27
Guinea y Ugalde Anselmo	38
Hirsch Alphonse	35
Lalaisse François-Hippolyte	31 - 32
La Rose Jean-Baptiste de	09
Mertens Charles Joseph	37
Morghen Raffaello	26
Morisot Berthe	39
Novelli Pietro Antonio	20
Petitjean Hippolyte	41
Picasso Pablo	43
Ricci Marco	13
Rolli Giuseppe Maria	12
Simpol Claude	11
Tardieu Jean-Charles, dit Tardieu-Cochin	30
Van Loo Carle	14 to 19
Zacharie Philippe-Ernest	40

Photographs

Atelier 80 and personal archives
Tomaselli collection

Graphic Design

Frédéric Jandrain
(composite-agence.fr)

Printed by Imprimerie Frazier, Paris, under the care of Arnaud Delaye.

Printed in December 2024.



Marty de Cambiaire

Paris - New York