

# varia





Peintures et dessins de Paris Bordone à nos jours

## **Avant-propos**

2018 n'est pas terminé mais compte déjà quelques moments forts dans la vie de la galerie. Les ventes aux musées en font bien sûr partie, parce qu'elles sont le fruit d'un dialogue avec des conservateurs - autrement dit, de la rencontre de deux passions et que les œuvres qui en sont l'objet ont vocation à devenir publiques. Même si cela justifie les prises de risque du marchand, acheter une œuvre en se persuadant de sa pertinence pour un musée en particulier est passablement déraisonnable et hasardeux. C'est pourtant ma conviction profonde que le *Portrait* de Tiberio Fiorilli par Paolini était fait pour Versailles qui nous a conduits à en faire l'acquisition, en dépit de son caractère marginal au regard des collections du Musée national du château. Hors norme dans le genre du portrait – grimé en Scaramouche, son personnage fétiche, Fiorilli joue l'ivresse –, cette image d'un comédien adulé par Louis XIV et imité par Molière pouvait apporter quelque chose de nouveau dans le parcours de ce musée. Je suis heureux que Catherine Pégard et Laurent Salomé aient souhaité ouvrir cette porte sur l'histoire du théâtre en France au cours du Grand Siècle avec un portrait digne de figurer dans tous les livres d'histoire.

Une autre aventure passionnante s'est achevée au Louvre. C'est celle d'un tableau anonyme espagnol du XVII° siècle, *La Mort d'Abel*, dont la rude beauté m'avait frappée lors de son exposition dans le recoin obscur d'une maison de ventes. Nous avons pu en faire l'acquisition puis la rendre à son auteur et à son histoire. Le point de départ était sa provenance, ô combien prestigieuse, de la collection du Dr Joachim Carvallo rassemblée au château de Villandry. Mais les noms d'Alonso Cano et de Castillo y Saavedra

qui avaient été successivement attachés à l'œuvre ne pouvaient plus être retenus. C'est l'intuition de Guillaume Kientz, conjuguée à l'œil expert du Pr. Pedro A. Galera Andreu, qui est venue à bout de l'énigme: cette originale et étrange interprétation du mythe biblique était due au Sévillan Sebastián Martínez Domedel. Parallèlement, nous retrouvions la trace de l'œuvre dans les archives espagnoles et françaises: saisie par le maréchal Soult à la cathédrale de Séville en 1800, elle était proposée en don par ce dernier à Vivant Denon en 1813 pour le musée Napoléon, avec des toiles de Zurbarán, Herrera et Murillo, mais elle ne fut pas choisie, en raison sans doute d'une attribution trop incertaine – on la donnait alors à Alonso Cano. Composée des rapines de la campagne d'Espagne, la collection de peintures espagnoles de Soult fut, avec celle de Louis-Philippe, la plus importante jamais constituée en France. Je suis d'autant plus heureux que le musée du Louvre ait réparé cette injustice vis-à-vis de l'œuvre jadis refusée qu'il révèle au monde un génie ignoré d'une école qui me tient particulièrement à cœur.

Une autre grande satisfaction est le succès que rencontre Jean Raine, auquel nous avons consacré un stand à la dernière édition d'Art Paris Art Fair, ainsi qu'une nouvelle exposition monographique dans notre galerie. Cette adhésion grandissante des collectionneurs est le fruit d'un travail entrepris depuis cinq années avec Pierre et Sanky Raine, que je tiens à remercier pour leur confiance.

Puissent nos nouveaux *Varia* connaître la même fortune. Variation sur un thème canonique du répertoire caravagesque, l'Amour furieux qui introduit

cette sélection est une redécouverte de Gianni Papi, inventeur du Maître de l'Incrédulité de saint Thomas, qu'il propose d'identifier au Flamand Jean Ducamps. L'autorité du naturalisme, la force de l'expression, l'intelligence de la nature morte dans la composition en font une œuvre emblématique de la fertilité de l'héritage caravagesque dans la Rome des années 1630. Parmi les inédits, plusieurs méritent de retenir l'attention. Dans un beau et large caprice architectural de la fin de sa période romaine, Thomas Blanchet a introduit un édifice moderne dont l'inauguration a eu un grand retentissement dans la Rome d'Innocent X: la Fontaine des Quatre Fleuves du Bernin est mise en regard de l'Arc de Constantin. Cette comparaison entre les Anciens et les Modernes est une préfiguration du développement spectaculaire que Panini et Robert donneront à ce thème un siècle plus tard. Autre merveilleuse découverte, la Vierge à l'Enfant de Jacques Stella, dont la qualité n'a d'équivalent que la Vierge donnant la bouillie à l'Enfant du musée de Blois, comme le souligne ici Sylvain Laveissière. Le Paysan saxon, figure du peuple au format d'un portrait d'apparat, est le tableau le plus ambitieux aujourd'hui connu de Hutin, peintre français exilé à la cour de Dresde. Quant à notre version de La Mort d'Alceste, elle concentre tout l'art de Peyron lorsqu'il est à son sommet – Poussin est réinventé par la dramaturgie des drapés.

Le XIX<sup>c</sup> siècle apporte aussi son lot de découvertes. Œuvre de la maturité de Bidauld, une période durant laquelle il développe l'art d'animer le paysage par des scènes bucoliques, son *Paysage montagneux* diffuse un sentiment de sérénité et de plénitude indicible. Jamais il n'a été donné d'apprécier le talent d'Eugène Roger, élève d'Ingres et Prix de Rome de 1833, comme dans *Moïse défendant les filles de Jethro*, peinture d'origine académique (c'est son envoi de Rome de quatrième année) contaminée par la tentation de l'Orient. On ne soupçonnait pas le talent de portraitiste que manifeste Granet dans le portrait intime d'un frère capucin, un unicum dans son œuvre...

Si parmi les modernes certains sont familiers aux lecteurs de nos Varia - Raine, Deux, Ubac -, la sélection offre des morceaux inattendus. Dalí avant Dalí: la Composition cubiste du Catalan est un très rare échantillon de ses recherches de jeunesse, lorsque le futur surréaliste âgé de dix-sept ans explorait le langage de Picasso. Étoile filante de l'abstraction encore méconnue de beaucoup, Réquichot est représenté par deux œuvres magistrales de sa dernière année. Faut-il voir dans leur vertige l'expression de celui qui l'a anéanti? L'artiste se défenestre en 1961 à l'âge de trente deux ans. L'évocation tragi-comique de la mort du révolutionnaire mexicain Zapata par son compatriote Gironella, commentée par Serge Fauchereau dans les pages qui suivent, ou les malicieuses épluchures anthropomorphes de Dereux, en surprendront plus d'un. Enfin, cette année, pour la première fois, notre volonté a été d'offrir un panorama de l'art de la Renaissance jusqu'à nos jours en invitant deux artistes actuels à présenter un choix de leurs créations graphiques, Christian Lhopital et Mélanie Delattre-Vogt. J'aime à croire que les amateurs qui nous suivent partageront notre sentiment que l'ancien et le moderne, loin de s'exclure, entretiennent un dialogue fructueux, si ce n'est par la forme, au moins par la poésie.

#### Michel Descours

#### Ventes aux musées en 2018



Versailles, Musée national du château

Pietro Paolini (1603–1681)

Portrait de Tiberio Fiorilli en Scaramouche

Huile sur toile, 92,5 x 121 cm. Trace d'inscription en bas à droite : 78

Varia, 2015 / Biennale de Paris, 2016



Montpellier, musée Fabre

François-Xavier FABRE (1766–1837)

Portrait de Caroline Scitivaux (1800–1882)

Huile sur papier marouflé sur toile, 58 x 48 cm. Signé en bas à gauche: F. X. Fabre.

Varia, 2017, Fine Arts Paris, 2017



Paris, musée du Louvre

Sebastián Martínez Domedel (vers 1615–1667)

*La Mort d'Abel,* vers 1655

Huile sur toile, 206 x 161 cm.

Varia, 2017 / Biennale de Paris, 2017



Stockholm, Nationalmuseum

Jean-Antoine LAURENT (1763–1832)

Richard Cœur de Lion entendant chanter Blondel, vers 1822

Huile sur toile, 48 x 39 cm.

Le Passé retrouvé, 2014



Grenoble, musée

Jean-Baptiste
PILLEMENT
(1728-1808)

Paysage, 1789

Huile sur toile, 46 x 67 cm. Signé et daté : *Jean Pillement / 1789* 

Varia, 2017 / Fine Arts Paris, 2017



Stockholm, Nationalmuseum

Claudius JACQUAND (1803–1878)

Scène de la Ligue, Salon de 1838

Huile sur toile, 61,5 x 50,5 cm. Signé et daté en bas à gauche : C. JACQUAND / 1837

Varia, 2017



Paris, maison de Victor Hugo

Camille Rogier (1810–1896)

Les Deux Archers, avant 1837

Aquarelle, 25,8 x 18,5 cm. Signé en bas au centre : *Camille Rogier* 

Salon du dessin, 2017



Paris, musée d'Orsay

Gustaf Fjaestad (1868–1948)

Arbres gelés au crépuscule

Huile sur toile, 110 x 132 cm. Signé en bas à droite : G Fjaestad

Varia, 2015 / Fine Arts Paris, 2017



Paris, Bibliothèque de l'I.N.H.A.

Archives Antoine-Louis Barye (1795–1875)

Correspondance et archives personnelles du sculpteur Antoine-Louis Barye (1795-1875) enrichies d'un fonds documentaire

191 lettres manuscrites et 164 pièces diverses dont des documents de travail d'Antoine-Louis Barye (35 pièces) et un ensemble documentaire manuscrit et imprimé posthume. Voir infra p. 64-67.



Grenoble, musée

Pierre Klossowski (1905–2001)

Roberte et les collégiens II, 1969

Graphite, 100 x 75 cm. Signé et daté en bas au centre : *Pierre Klossowski / Nov LXIX* 

Varia, 2017 / TEFAF, 2017



Richmond, Virginia Museum of Fine Arts

Alfred Henri Bramtot (1852–1894)

Les Amis de Job, 1886

Huile sur toile, 87 x 153 cm. Signé et daté en bas à droite : *Alfred Bramtot.* 1886.

Varia, 2017 / Biennale de Paris, 2017 Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition Varia. Peintures et dessins, de Paris Bordone à nos jours, présentée à la galerie Michel Descours du 18 octobre 2018 au 19 janvier 2019.

Catalogue coordonné par Mehdi Korchane, avec la collaboration de Gwilherm Perthuis.

#### Remerciements

Nous sommes reconnaissants à Serge Fauchereau, Élisabeth Hardouin-Fugier, Sylvain Laveissière, Gianni Papi et Marie-Félicie Perez-Pivot d'avoir apporté leur contribution au catalogue.

Nous exprimons toute notre gratitude à celles et ceux qui nous ont apporté leur aide, leurs avis et leur expertise au cours de la préparation de cette exposition: Angelika Arnoli-Livie et Bruce Livie, Gérard Bruyère, Nadia Cera, Yves Chalvin, Denis Coutagne, Mélanie Delattre-Vogt, Aude Gobet, Michel Guinle, Danièle Kriser, Christian et Marguerite Lhopital, Alain Margaron, Cornelia Muessig, Carl-Johan Olsson, Stéphane Paccoud, Patrick Pons, Pierre Raine, Marie-Claude Schoendorff, Henrique Simoes, Éric Turquin, Udolpho van de Sandt et Damien Voutay.

Nous tenons également à remercier les personnes qui ont contribué par leurs compétences à mettre en valeur les œuvres présentées: Nathalie et Aloÿs de Becdelièvre, Lydiane Chomienne, Jérôme Félix-Naix, Frédérique Herbet, Agnès Malpel et Hélène de Ségogne pour la restauration des peintures; Mireille Hansen et Marie-Christelle Poisbelaud pour la restauration des dessins; Antoine Béchet, Philippe Boulet et Thierry Bounan pour les encadrements; Didier Michalet et Thierry Jacob pour les photographies; Jérôme Séjourné pour la maquette du présent catalogue et Frédéric Basset pour la photogravure.

Sans oublier, à la galerie, Mokthar Ben Ali, Brigitte Jacquis, Marianne Paunet et Paul Ruellan, et à la librairie, Maxime Antoine, Thierry Debourg et Philippe Renard.

Relecture: Marie-Claude Schoendorff

Galerie Michel Descours Peintures et dessins 44, rue Auguste-Comte 69002 Lyon tél. 33 (0) 4 72 56 75 97 fax 33 (0) 4 72 41 90 67 contact@galerie-descours.com www.peintures-descours.fr



## Paris Bordone (Trévise, 1500 – Venise, 1571)

#### 1. Portrait d'un homme barbu, vers 1535

Huile sur toile, 60,2 x 44,9 cm.

#### Provenance

- Marquise d'Ailesbury.
- Comte de Cardigan.
- Hector Bruc Binney.
- Christie's, Londres, 26 juin 1964, lot 7 (comme Lotto).
- Londres, Hallsborough
- Gallery en 1965. – Sotheby's, Londres,
- 22 mai 1968, lot 107. Christie's, Londres, Manson & Wood, 25 juillet 1969, lot 323.
- Trévise, collection particulière vers 1985.

#### Bibliographie

- Mauro Lucco. « "...ut dicitur Paridis Bordoni": ovvero viaggi in provincia di un pittore veneziano», dans Studi e ricerche in memoria di Laura Bentivoglio, 1985, p. 185-187, note 48, fig. 12, comme Bordone, portrait présumé de Marco Serravalle. - Giorgio Fossaluzza, «Qualche Recupero al Catalogo Ritrattistico del Bordon», dans Paris Bordon e il suo tempo: atti del Convegno internazionale di studi, 28-30 octobre 1985, Treviso, Canova, 1987. p. 193, note 51. Francesca Romei et Patrizia Tosini, Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi: dipinti e disegni dal XIV al XVIII Secolo, Naples, Electa, 1995, p. 28, n° 35. - Andrea Donati, Paris Bordone. Catalogo ragionato, Soncino, 2014, p. 378-379, n° 174, repr.

Giorgio Vasari n'introduit la biographie de Paris Bordone dans ses fameuses Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes que dans la seconde édition de 1568, après avoir rencontré le peintre vénitien deux ans plus tôt. Dès 1518, Bordone est cité par plusieurs sources comme peintre actif à Venise. Il effectue son apprentissage au contact de Titien et de Giorgione: la manière de ce dernier joua un rôle particulièrement important dans l'élaboration de son propre style. Vasari rapporte à ce propos: «Il regrettait infiniment la mort de Giorgione dont le style lui plaisait beaucoup, et qui avait la réputation d'enseigner bien volontier et avec amour son savoir. [...] il se mit en tête d'étudier ses œuvres et de les copier, en sorte qu'il acquit bientôt une solide réputation<sup>1</sup>. » Paris Bordone retient de son enseignement l'unité chromatique entre les figures et le paysage.

Au début des années 1530, la palette de Bordone devient plus froide et ses compositions tendent à être plus complexes et dynamiques: il voyage beaucoup et répond à de nombreuses commandes dans le Nord de l'Italie (Trévise, Milan...), mais également en Europe, puisqu'il travaille au service des Fugger, famille de banquiers installée à Augsburg, dans le Sud de l'Allemagne, puis sans doute en France autour de 1538 à la cour de François 1<sup>er</sup>, à Fontainebleau. Nous ne conservons toutefois que très peu de documents ou d'œuvres de ces voyages.

Ses œuvres n'étant quasiment jamais datées ou signées, elles ont longtemps fait l'objet de spéculation quant à leur attribution. L'un des chefs-d'œuvre conservés à l'Académie de Venise, *La Remise de l'anneau au doge*, qui a certainement été commandé en 1533-1535 pour la Scuola Grande di San Marco (exécuté vers 1545), est représentatif des grandes compositions religieuses ou mythologiques dans lesquelles Bordone déploie de remarquables architectures inspirées par Serlio

et multiplie des perspectives compliquées appréciées par les peintres maniéristes.

Toutefois, Paris Bordone est également un excellent portraitiste. Avant tout connu pour ses portraits mondains de belles Vénitiennes et d'amants enlacés, il a également peint des figures masculines en synthétisant le goût vénitien pour les carnations douces et sensuelles. Notre Portrait d'un homme barbu compte parmi les plus beaux exemples de portraits de la maturité. Proche par l'attitude et l'allure du modèle du célèbre portrait de Jérôme Craft (1540) conservé au musée du Louvre, notre peinture est davantage resserrée sur le visage et limite le décor à quelques détails, selon une formule récurrente dans ses portraits: une frise en stuc ornementée de motifs végétaux sur une paroi en marbre traitée en trompe-l'œil. Une réplique d'un format légèrement différent, au cadrage encore plus serré, a circulé sur le marché de l'art au début de l'année 2012. Peter Humphrey avait alors confirmé l'attribution à Paris Bordone et avait proposé de la dater en 1550, tandis qu'Andrea Donati la cataloguait comme copie réduite<sup>2</sup>.

Le caractère de douceur émanant de la physionomie du modèle est sublimé par le *colorito* qui harmonise admirablement les tons de la fourrure fauve, de la barbe rousse, et des carnations délicatement rosées. La tension entre l'émotion dégagée par la mélancolie du jeune homme et la délectation générée par les effets de matière est une éloquente démonstration du pouvoir de séduction de la peinture de Paris Bordone. (G.P.)

<sup>1.</sup> Giorgio Vasari, Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, sous la dir. d'André Chastel, rééd. Actes Sud, 2005, II, livre X, p.38.

<sup>2.</sup> Donati, 2014, p. 379, a relevé la confusion faite par Humphrey, qui attribuait l'historique de notre tableau à la version vendue par Sotheby's.



# Maître de l'Incrédulité de saint Thomas (Jean Ducamps ?) Actif à Rome de la fin des années 1620 à 1637

#### 2. L'Amour brisant son arc

Huile sur toile, 132 x 96 cm.

#### Provenance

Milan, galerie
Salamon Agustoni
Algranti en 1983.
Bologne,
collection
particulière.

Dans un précédent article réunissant un premier noyau d'œuvres du grand peintre anonyme auquel je donnais provisoirement le nom du Maître de l'Incrédulité de saint Thomas (d'après l'œuvre-étalon conservée au palais Valentini à Rome), je formulai une proposition d'identification¹. En effet, je pensais depuis le début que derrière cet éminent peintre, auquel j'ai pu rendre jusqu'à ce jour plus de quarante tableaux au travers d'une dizaine d'articles², pouvait se cacher Jean Ducamps, dont le profil offre maintes analogies avec la physionomie du maître anonyme.

Les documents d'archives et la biographie de Sandrart<sup>3</sup> présentent Jean Ducamps, Flamand francophone de Cambrai, comme l'un des protagonistes de la scène artistique romaine de la fin des années 1620 au milieu des années 1640, membre de la Bent (confrérie des peintres étrangers, surtout français et flamands, établis dans la cité pontificale), sous le nom de *Asino d'oro* (Âne d'or).

Giovanni del Campo devait aussi être un artiste proche de Cecco del Caravaggio, assez proche pour être pris pour l'auteur du Jésus chassant les marchands du Temple Giustiniani, aujourd'hui à la Gemäldegalerie de Berlin, après avoir été vendu à Paris en 1812. L'information rapportée par Sandrart relative à l'exécution d'une grande Libération de saint Pierre est très importante, s'agissant de l'unique œuvre de Ducamps mentionnée précisément par le biographe, celui-ci signalant par ailleurs la réalisation d'Apôtres et d'Évangélistes. La présence à Rome de Ducamps est documentée en 1622 et se prolonge jusqu'en 1637, date à laquelle il semble se rendre en Espagne. Au début des années 1630 il vivait via Margutta aux côtés de Valentin, puis cohabita avec Pieter van Laer durant les dernières années de son séjour<sup>4</sup>.

Tous ces éléments coincident avec le profil artistique du Maître de l'Incrédulité de saint Thomas (y compris ses années de résidence à Rome), dont le corpus aujourd'hui constitué présente deux séries d'Apôtres, ainsi que la grande et belle *Libération de saint Pierre* de la Fondation De Vito (ill. 1). En outre, sa familiarité avec Van Laer pourrait éclairer la veine plus populaire de certaines de ses œuvres supposées les plus tardives, comme la *Sainte Famille* du musée des Beaux-Arts de Nantes et les *Bergers musiciens* du Circolo degli Ufficiali de Turin.



ill. 1. Maître de l'Incrédulité de saint Thomas (Jean Ducamps?), *La Libération de saint Pierre*. Huile sur toile. Vaglia, collection De Vito.

Le Maître de l'Incrédulité est un peintre d'une remarquable densité, qui semble se former sur les grands modèles des années 1620 : il aime Borgianni et Cecco del Caravaggio, reste impressionné par la révolution opérée par Ribera sur le langage caravagesque, et dialogue d'égal à égal avec ses contemporains Nicolas Tournier et Valentin. Celui-ci remplit en somme toutes les conditions pour être identifié à Jean Ducamps, l'un des protagonistes connus de ces années auquel aucune œuvre n'était encore attribuée en 1997.

Cependant, si plusieurs spécialistes ont adhéré sans réserve à cette identification<sup>5</sup>, d'autres ont proposé des hypothèses alternatives<sup>6</sup>. Ces derniers se sont surtout appuyés sur le témoignage de Leonart Bramer, qui, en 1672<sup>7</sup>, se souvenait avoir commandé durant ses années romaines (c'est-à-dire avant 1628) à Jean Ducamps un *Amour vertueux* que plus d'un spécialiste a assimilé au tableau conservé







ill. 2. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *L'Amour vainqueur*, vers 1601. Huile sur toile, 156,5 x 113,3 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

à Yale, autrefois donné à Valentin par Rosenberg<sup>8</sup>, postulant ainsi un profil stylistique différent pour le Flamand, plus proche d'un Giusto Fiammingo.

L'Amour brisant son arc, que j'ai pu examiner pour la première fois de visu, faisait partie du groupe d'œuvres assignées au Maître de l'Incrédulité dans mon premier article de 1997. Je ne l'ai jamais reproduit qu'en noir et blanc à partir de l'image publiée lors de sa mise en vente à Milan par la galerie Salamon Agustoni Algranti sous une attribution à Giovanni Baglione<sup>9</sup>. J'observai à cette occasion combien l'autorité du visage et du corps de l'enfant accuse la forte présence du modèle, conformément à la pratique la plus orthodoxe du naturalisme caravagesque.

Par son action enragée, le sujet se distingue du prototype de l'*Amour vainqueur* Giustiniani, aujourd'hui



ill. 3. Orazio Riminaldi, L'Amour vainqueur, 1624-1625. Huile sur toile, 142 x 112 cm. Florence, galerie Palatine, palais Pitti.

à Berlin (ill. 2), que les peintres caravagesques ont décliné en de nombreuses variations (d'attribution parfois problématique), telles les deux versions d'Orazio Riminaldi conservées l'une en collection privée, l'autre à la galerie Palatine du palais Pitti à Florence (ill. 3). La représentation de l'Amour furieux brisant son arc est au contraire rare et insolite. Le solide naturalisme du peintre s'exprime non seulement dans la vérité de ce gamin du peuple, mais aussi dans le superbe rendu des objets épars au sol ainsi que du dallage lui-même, fait de briques rectangulaires parfaitement délimitées, comme il sied à l'étage noble. Au sein du corpus du Maître de l'Incrédulité /Jean Ducamps, l'œuvre peut être située au milieu des années 1630 : on y devine les liens que l'artiste dut entretenir, depuis la fin de la décennie précédente, avec Nicolas Tournier, et surtout avec Gérard Douffet. (Gianni Papi, Florence, 29 septembre 2017) (trad. M.K.)



1. G. Papi, "Il Maestro dell'Incredulità di San Tommaso", dans Arte cristiana, 779, 1997, p. 121-130. 2. G. Papi, "Ancora sugli anonimi caravaggeschi", dans Arte cristiana, 801, 2000, p. 439-446; idem, Cecco del Caravaggio, Soncino (CR), 2001, p. 44-46; idem, "Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano", dans Pascal François Bertrand et Stéphanie Trouvé (éd.), Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne, actes du colloque, Toulouse, 7-9 juin 2001, éd. Toulouse, 2003, p. 102-114; idem, "Dipinti inediti di pittori caravaggeschi nella collezione Koelliker", dans Paragone, 57 (655), 2004, p. 45-57. J'ai réuni un premier corpus du peintre à l'occasion de l'exposition de onze de ses tableaux (parmi lesquels

L'Amour brisant son arc) dans Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli, cat. exp. Milan, 2005, p. 79-99. Je l'ai ensuite développé avec de nouveaux ajouts dans "Fatti di naturalismo caravaggesco nelle Marche", dans B. Cleri et G. Donnini (dir.), La chiesa di San Benedetto a Fabriano, Fabriano, 2013, p. 63-77; idem, "Un nuovo San Paolo di Valentin et alcune 'anonime' aggiunte", dans M. Calvesi e A. Zuccari (dir.), Da Caravaggio ai Caravaggeschi, Rome, 2009, p. 369-390; idem, dans G. Papi (dir.), Caravaggio e caravaggeschi a Firenze. cat. exp. Florence, 2010, p. 190-191; idem, "Valentin et sa formation artistique à Rome", dans A. Lemoine et K. Christiansen (dir.), Valentin de Boulogne, Réinventer Caravage, cat. exp. New York-Paris, 2017, p. 38-51.

3. A R Peltzer (éd.) I von Sandrart, Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Kùnste von 1675, Nornberg, 1675, Mlinchen, 1925, p. 186. 4. G. J. Hoogewerff, Nederlandsche Kunstenaars te Rome (1600-1725). Uttreksels uit de Parochiale Archieven, L'Aia, 1943, p. 19-32, 232, 5. G. Porzio, A rediscovered Concert. The Master of Incredulity of Saint Thomas and Jean Ducamps, Galleria Mehringer Benappi, Maastricht 2015. 6. A. G. De Marchi. "L'Asino d'oro — Jean Ducamps, detto Giovanni del Campo. Congetture e ipotesi", dans Gazette des Beaux-Arts, CXXXV, 1573, 2000, p. 157-166; M.C. Terzaghi, Giusto Fiammingo. La Fuga del giovane nudo, éd. P. Smeets, Genève, 2009, p. 13-26; F. Cappelletti, "Giusto Fiammingo e Jean Ducamps", dans A. Zuccari

(éd.), l Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti, Milano, 2010, Il torno, p. 435-439; P. Cavazzini, "Succès et échecs dans une ville violente. Bartolomeo Manfredi, Nicolas Tournier et Valentin de Boulogne", dans Valentin de Boulogne. Réinventer Caravage, op. cit., p. 25-26. 7. J. M. Montias, "A Bramer Document About Jean Ducamps, alias Giovanni del Campo", dans Essays in Northern European Art Presented to Eghed Havercamp Begemann, on his Sixtieth Bírthday, Doornspijk, 1983, p. 178-182. 8. P. Rosenberg, La Peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines. cat. exp., Paris-New York-Chicago, 1982, p. 326-327. 9. Galleria Salamon Agustoni Algranti. Dipinti antichi dal XV al XVIII secolo, vente à Milan, 27 octobre 1983, lot 16.

## Bibliographie – Gianni Papi.

"Il Maestro dell' Incredulità di San Tommaso", dans Arte cristiana, 779. 1997, p. 123-126. - Gianni Papi, "Il Maestro dei giocatori", dans Paragone, 18 (577), 1998, p. 19. - Gianni Papi, "Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano, " dans Pascal François Bertrand et Stéphanie Trouvé (éd.), Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espaane. actes du colloque, Toulouse, 7-9 juin 2001, éd. Toulouse, 2003, p. 109. - Gianni Papi, Il Genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli, Palazzo Reale, Milan, Skira, 2005, p. 79-80, 95, n° H. 19.

#### Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

### 3. Caprice architectural avec la Fontaine des Quatre Fleuves, vers 1651-1654

Huile sur toile, 99 x 132 cm. Cadre d'époque Louis XIV de la collection Jacques Doucet.

#### Provenance

 Portici, collection particulière.

Inédit.

D'origine parisienne, Thomas Blanchet est une figure stratégique de la scène artistique lyonnaise du XVIIe siècle. Il se forme d'abord à Paris dans l'atelier du sculpteur Jacques Sarrazin, puis passe probablement dans celui de Simon Vouet lorsqu'il décide, assez tôt, de se consacrer à la peinture. Il se rend en Italie à une date inconnue, sa présence à Rome étant documentée de 1647 à 1653 dans les stati delle anime, recensements paroissiaux des « âmes », sous les noms exotiques de Tomaso Blance, Monsù Blancis ou Thomaso Blangett<sup>1</sup>. L'essentiel de sa production romaine connue est composé de caprices architecturaux peints dans le style de Jean Lemaire et sous l'influence de Poussin. Mais l'expérience romaine fut bien plus riche et complexe que ce corpus ne le laisse supposer. Les noms d'Andrea Sacchi et de l'Algarde sont, en plus de celui de Poussin, fréquemment cités par ses biographes comme ceux des artistes qui ont le plus durablement conditionné son art. Il est l'élève du premier et est tenu en haute estime par le second. Toutefois, sa carrière lyonnaise montrera également l'assimilation de modèles baroques, tels ceux de Pierre de Cortone, dans la peinture décorative, de Borromini, dans les ornements architecturaux, ou du Bernin pour la sculpture. En 1655, il s'installe à Lyon et devient le peintre officiel de la cité : il décore l'Hôtel de Ville (1655-1672), l'abbaye des Dames-de-Saint-Pierre (1674-1684, actuel musée des Beaux-Arts), conçoit les décors éphémères pour les fêtes, cérémonies et pompes funèbres, souvent en collaboration avec le père jésuite Ménestrier. Lorsqu'il reçoit, en 1675, la charge de Premier Peintre de la ville, il en est déjà le «Le Brun».

La vogue des peintures de ruines s'est développée à Rome dans l'entourage de Poussin, qui a initié ce courant par une étude assidue des monuments de la Rome antique en vue d'agrémenter ses paysages, mais aussi par émulation avec son mécène et ami l'antiquaire Cassiano dal Pozzo, passé à la postérité pour avoir composé le Museo Cartaceo (musée de papier), avec le concours du peintre et de son

entourage. Lorsque Thomas Blanchet arrive à Rome dans les années 1640, plusieurs peintres français se sont fait une spécialité de ce genre, tels Jean et Pierre Lemaire, Charles-Alphonse Dufresnoy, mais aussi l'Italien Viviano Codazzi<sup>2</sup>. Quoique sa formation et son réseau témoignent de son aspiration à devenir un peintre du grand genre, ce sont ses capricci et ses prospettive qui valent à Blanchet l'estime du milieu artistique romain et le succès auprès des amateurs : «il se rendit bientôt si célèbre dans la peinture des fabriques et des perspectives qu'il put vivre dans l'aisance. [...] le nom du signor Tomaso retentissait dans tout Rome, tant qu'il pensa faire fortune grâce à ces petits tableaux<sup>3</sup>. » Blanchet ne se limita d'ailleurs pas à peindre des formats réduits et développa ses caprices sur des toiles d'imperatore, telles que le Caprice architectural avec la Fontaine des Quatre Fleuves, de longue date conservé dans une grande collection campanienne et jusqu'à présent inédit.

La structure orthogonale de sa composition, faisant se croiser les verticales des monuments et l'horizon architecturé, est typique de l'artiste, de même que la bande de montagnes bleutées dans le lointain. Le talent de Blanchet se révèle également dans la définition de l'atmosphère, caractérisée par la brume s'élevant du sol et voilant le ciel sur une large bande de manière à mieux dessiner les édifices à contre-jour. L'introduction d'un monument contemporain dans un caprice dépourvu d'épisode historique est en revanche beaucoup plus rare dans le corpus de l'artiste ; elle impose le parallèle entre les Anciens et les Modernes comme le véritable thème du tableau, préfigurant ainsi le développement spectaculaire que Giovanni Paolo Panini et Hubert Robert allaient lui donner au siècle suivant. Ce parallèle est exprimé en termes plastiques par une dialectique des contraires dans une composition partagée en deux moitiés rigoureusement identiques, dévolues, l'une, à un arc de triomphe antique inspiré de celui de Constantin, l'autre, à la Fontaine des Quatre Fleuves du Bernin : plein





et vide, pesanteur et légèreté, angles et courbes s'y opposent. La perspective de l'arc est construite de manière à faire de l'œuvre du Bernin le point focal où se croisent toutes les lignes de fuite.

Réalisée par le sculpteur et son atelier entre 1649 et 1651 au centre de la Piazza Navona à Rome, la Fontaine faisait partie du programme d'embellissements voulu par Innocent X Pamphilj à l'emplacement du fief de sa famille. Blanchet, qui assista probablement à son inauguration, a donc choisi un monument emblématique de la Rome pontificale moderne, peut-être pour répondre aux visées courtisanes de quelque commanditaire qui aura requis que le nom du pontife soit lisible à la base de l'obélisque. Blanchet ayant quitté Rome en 1654, notre caprice architectural est donc l'une des premières représentations connues de la Fontaine des Quatre Fleuves, avec les gravures de Louis Rouhier (ill. 1) publiées l'année même de l'inauguration du monument. (M.K.)



ill. 1. Louis Rouhier, Obelisco Panfilio, eretto dalla santita di N.S. Innocentio X in Piazza navona sopra la nobilissima, et maravigliosa fontana inventione et opera del Cavalier Gio: Lorenzzo Bernino, scoperta li 12 giugnio 1651 parte orientale. Gravure, 48 x 37 cm. Collection particulière.

Etgraphiae, 2015, p. 84-93.
3. Joachim von Sandrart,
L'Academia todesca della
architectura, scultura e pittura,
oder Teutsche Academie [...],
Nuremberg, 1675-1679,
2 vol., rééd. Nuremberg,
1925, p. 339-340, cité
d'après Galactéros-de
Boissier, 1991, p. 562.

<sup>1.</sup> Voir Lucie Galactérosde Boissier, *Thomas Blanchet*. 1614-1689, Paris, Arthena, 1991, p. 51. 2. Sur Blanchet comme peintre de caprices architecturaux voir Giancarlo Sestieri, *Il Capriccio* architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo, Rome,

## Jacques Stella (Lyon, 1596 – Paris, 1657)

#### 4. La Vierge à l'Enfant

Huile sur sa toile d'origine, 62 x 51,6 cm.

Inédit.

Fils d'un peintre d'origine flamande mort en 1605, Jacques Stella naît à Lyon en 1596. On ne sait rien de sa formation ni la date précise, vers 1616-1619, de son arrivée à Florence, où ses gravures le montrent disciple de Jacques Callot. À Rome, où il s'établit en 1623, il célèbre l'année jubilaire 1625 par une immense suite de plus de cent scènes de la Bible et figures de saints gravées sur bois par Paul Maupin et lui-même (dites les « camaïeux bleus »). Il est un temps membre de l'Académie de Saint-Luc, présidée par Simon Vouet, et se lie d'amitié avec Poussin. Il se rend célèbre pour ses fines peintures sur pierres semi-précieuses, appréciées notamment par la famille du pape Urbain VIII Barberini. Sollicité par la cour espagnole, il quitte Rome en 1634. Après un séjour à Lyon, il se fixe à Paris en 1635. Richelieu le dissuade de se rendre à Madrid et le retient au service de Louis XIII. Nommé peintre du roi et logé au Louvre, il recevra en 1644, faveur exceptionnelle, l'ordre de Saint-Michel. Des frontispices pour l'Imprimerie royale gravés par Mellan aux grands retables d'autels, en passant par l'oratoire de la Reine au Palais-Royal, Stella déploie une activité considérable. Il compte parmi les principaux peintres parisiens de la Régence : avec La Hyre, Champaigne ou Le Sueur, Stella est un des représentants majeurs de «l'atticisme parisien », nourri des modèles de l'Antiquité et de la Renaissance, visant à la clarté. Son chef-d'œuvre est le Jésus retrouvé par ses parents dans le Temple, qu'il peint en 1641 pour le Noviciat des Jésuites à Paris (Les Andelys, église Notre-Dame<sup>1</sup>), un sujet rare qu'il traitera à cinq reprises en des tableaux petits ou grands. Celui des Jésuites, voisinant avec une Vierge prenant sous sa protection la Compagnie de Jésus de Simon Vouet (détruite) et un Miracle de saint François Xavier de Poussin (Louvre), est le plus rigoureusement «puriste» des trois.

Demeuré célibataire, l'artiste laissait à sa mort, en 1657, dans le logis du Louvre, sa nièce Claudine Bouzonnet Stella qui, avec ses sœurs, devait graver nombre de compositions dessinées par lui. Les

cinquante planches illustrant *Les Jeux et Plaisirs de l'enfance* et les dix-sept estampes formant la suite des *Pastorales* parurent ainsi en 1657 et 1667, et connurent une diffusion immense en devenant les modèles de toutes sortes de peintures, papiers peints ou céramiques. Vers 1700, Jean Mariette publiait une suite d'estampes d'après de beaux dessins crus de Stella, jusqu'à ce qu'une étude récente permette de les rendre à Claude Simpol<sup>2</sup>.

Sa réputation allait néanmoins souffrir de sa proximité avec Poussin, dont il médita et collectionna les œuvres, mais qu'il ne pasticha jamais : la série de compositions qu'il avait peintes sur la *Passion du Christ* fut, comme il le voulait, gravée par Claudine, mais le nom de Stella sera plus tard remplacé au bas des estampes par celui, plus « vendeur », de Poussin.

L'exposition que nous lui avons consacrée en 2006-2007 à Lyon et à Toulouse<sup>3</sup> faisait le point sur cinquante ans de recherches, depuis celles, pionnières, de Jacques Thuillier et d'Anthony Blunt, en passant par les travaux de Pierre Rosenberg, Sylvain Kerspern, Gail Davidson et surtout Gilles Chomer qui en avait été l'initiateur<sup>4</sup>. De nouvelles œuvres apparaissent chaque année, dont on peut suivre l'émergence dans les études en ligne que Sylvain Kerspern consacre au peintre<sup>5</sup>.

Un des aspects les plus sensibles de l'œuvre de Stella consiste en scènes de l'enfance du Christ, notamment les *Vierge à l'Enfant* et les *Sainte Famille*, auxquelles il associe souvent – c'est sa marque propre – des anges occupés à faire chauffer la bouillie ou à faire sécher les langes de l'Enfant divin. Ce caractère familier relève de la volonté de l'Église contre-réformiste de faire en sorte que les fidèles du siècle présent reconnaissent leur vie quotidienne dans les images de l'histoire sainte.

Cette *Vierge à l'Enfant*, tout récemment découverte, se concentre sur l'essentiel : Marie vient d'allaiter<sup>6</sup> l'Enfant qui s'endort dans ses bras, et le contemple





avec un regard pensif où se devine le pressentiment du destin futur de Jésus. À l'instar des grands maîtres, Stella (qui avait multiplié les *Madones* sur pierre ou sur cuivre de petit format) trouve ici un équilibre parfait dans un format demi-nature. Posée sur une double préparation, rouge et grise, ses couleurs familières, bleu lapis du manteau, vert clair et rose garance de la robe, ocre jaune des draperies protégeant l'Enfant, chantent comme des émaux sur un fond gris qu'illuminent des rayons entourant la tête de la Vierge. Cet archaïsme évoque l'art d'un Sassoferrato, grand spécialiste des madones et souvent proche des modèles français.

Une Vierge à l'Enfant est apparue récemment<sup>7</sup>, de format et de composition presque identiques mais en sens inverse, et avec de notables différences : la Vierge est presque nu-tête, elle presse son sein vers l'Enfant qui, tout éveillé, la regarde avec intensité et porte sa main gauche à sa bouche. Une gravure de Claudine reproduit précisément en sens inverse cette composition de son oncle (ill. 2). Au-delà de ces similitudes qu'explique sans doute l'emploi d'un même carton ou prototype qui put servir à deux époques différentes, le tableau de la galerie Descours, d'une qualité extrême, n'a guère d'équivalent à ce niveau dans l'œuvre de Stella: le plus proche est celui du musée de Blois, La Vierge donnant la bouillie à l'Enfant Jésus (ill. 1). Un format et un cadrage identiques, une lumière venant de la gauche (mais d'une chandelle à Blois), permettent de constater que les deux visages féminins au regard baissé sont superposables. Malheureusement, ni le tableau blésois, ni son pendant, Le Christ mort sur les genoux de la Vierge de Limoges<sup>8</sup>, ne sont datés, ni connus avant 1721.

Tout autre est le cas de la *Naissance de la Vierge*, acquise par le musée de Lille en 2004°, clairement signée 1644. Ce panneau de l'oratoire d'Anne d'Autriche au Palais-Royal, avec ses vingt et un personnages, est un excellent jalon dans



ill. 1. Jacques Stella, *La Vierge donnant la bouillie à l'Enfant Jésus*. Huile sur toile. 66 x 52 cm. Blois, Musée communal du château.



ill. 2. Claudine Bouzonnet Stella, d'après Jacques Stella, La Vierge à l'Enfant. Eauforte. Paris, Bibliothèque nationale, département des Estampes et de la Photographie.



l'œuvre de Stella. Toutes les couleurs de notre Vierge s'y retrouvent, subtilement distribuées dans l'espace de cette sorte de prédelle. On relèvera l'insistance du peintre sur l'emmaillotage qui laisse dénudé le torse de l'Enfant Jésus, à l'inverse des tableaux de Blois et de Lille, mais enveloppe chaudement le bas du corps dans une épaisse couverture maintenue par des bandelettes. L'Enfant Jésus est ici agrémenté de cheveux blonds bouclés, comme celui d'une Vierge au livre allaitant l'Enfant connue par la gravure de Van Schuppen<sup>10</sup>.

La datation des œuvres de Stella est rarement évidente. Une date entre 1640-1650 nous semble possible pour ce chef-d'œuvre inédit, qui s'inscrit à l'évidence parmi les plus belles Madones du XVIIe siècle français, dont la Vierge Hesselin de Simon Vouet, au Louvre depuis 2004, constitue le fleuron. (Sylvain Laveissière)

1. La version de la cathédrale de Melbourne récemment publiée par Jaynie Anderson (Burlington Magazine, avril 2016) est une copie ancienne provenant de la vente du cardinal Fesch à Rome en 1845 ; c'est à tort que cette vente a été introduite dans l'historique de l'original des Andelys (cat. exp. Lyon, Toulouse, 2006-2007, cité note 3, n° 21). 2. Jamie Mulherron, « Claude Simpol's Divertissements for Jean Mariette», Prints Quarterly, 2008, p. 23-36. 3. Sylvain Laveissière (dir.), Jacques Stella (1596-1657), cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, ; Toulouse, musée des Augustins, 2006-2007. éd. Paris, Somogy, 2006. La même année, Jacques Thuillier publiait Jacques Stella 1596-1657, Metz, Serge Domini, 2006. 4. Disparu en 2002, il ne put en assurer la réalisation, mais ses trop rares publications et sa vaste documentation nous

furent d'indispensables guides. 5. Sylvain Kerspern, http:// www.dhistoire-et-dart.com. 6. Un voile de pudeur aiouté couvrait le sein gauche avant la restauration menée dernièrement par Isabelle Leegenhoek. 7. T. H. 0,635; L. 0,537. Vente Sotheby's, Paris, 21 juin 2018. n° 38, accompagné d'une étude de Sylvain Kerspern (2014). La notice rapproche l'œuvre de la Vierge donnant la bouillie, tondo passé par la galerie Coatalem, daté de 1651. 8. Cat. exp. Lyon, Toulouse, 2006-2007, nos 76-77. 9. Cat. exp. Lyon, Toulouse, n° 83. On suppléera à la trop petite reproduction du catalogue en l'étudiant dans la belle planche double page de l'ouvrage de Jacques Thuillier (voir note 3), 2006, p. 144-145. On notera que le poupon emmailloté à l'extrême droite est proche de l'Enfant Jésus 10. Thuillier, 2006, p. 152, repr.

### Louis Cretey (Lyon, avant 1638 – Rome, après 1702)

## 5. Le Martyre de saint Sébastien

Huile sur toile, 51 x 72 cm.

#### Provenance

Lyon, collection
 Louis Bay de Curis
 en 1720 (?).

## Bibliographie et exposition

– Pierre Rosenberg et Aude Henry-Gobet, Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome, cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 2010, Paris, Somogy, n° P. 37, p. 136-161 (repr. coul.). Louis Cretey est une redécouverte récente. Deux raisons expliquent sa disparition du champ de l'histoire de l'art jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. La première est historique : la postérité des artistes provinciaux a souvent été compromise par leur éloignement de Paris sous la monarchie hypercentralisée d'Ancien Régime. Cretey a doublement œuvré dans ce sens, en s'exilant en Italie et en restant à l'écart des réseaux d'artistes et de commanditaires français qui y résidaient. Mais le peintre n'agit pas plus qu'il ne peint comme tout le monde. Sa singularité artistique est la seconde raison de son effacement du panorama artistique du XVIIe siècle : oublieuse du dessin, ignorante de la perspective, peu soucieuse d'anatomie, nullement ancrée dans l'étude de la nature, étrangère en somme aux principes de base du savoir académique, sa manière hors norme est restée incomprise. Des accents génois ou vénitiens expliquent que ses tableaux se soient perdus sous des attributions à des contemporains transalpins tels Castiglione, Mola, Lyss ou Bencovich, à l'exception certes du noyau d'œuvres bien identifiées conservées de longue date dans des collections publiques et dans les églises lyonnaises. Pierre Rosenberg, Lucie Galactéros-de Boissier et Gilles Chomer ont été les premiers à le réhabiliter<sup>1</sup>, aidés en cela par l'œil de Michel Descours, qui depuis les années 1970 s'attachait à sauver ses œuvres de l'oubli. L'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon et le catalogue raisonné établi sous la direction de Pierre Rosenberg, avec Aude Gobet, en 2010, ont considérablement élargi le corpus de l'artiste et approfondi la connaissance de sa carrière, quoique de nombreuses zones d'ombre subsistent.

Né à Lyon avant 1638, d'un père peintre qui lui dispense sa première formation, ainsi qu'une éducation soignée à en juger par les lettres de sa main qui nous sont parvenues, Cretey partage sa vie entre Lyon et l'Italie. Signalé à Rome entre 1661 et 1663, de retour à Lyon en 1667, résidant à Parme en 1669, il s'établit à nouveau à Rome de 1671 jusqu'en 1682. Au cours de cette période,

l'artiste s'attire la protection d'éminents mécènes, tels Giovanni Simone Boscoli, lieutenant général de l'Artillerie du duc de Parme, ou le cardinal Giuseppe Renato Imperiali à Rome. De retour à Lyon, il reçoit en 1683 la commande d'un vaste décor pour le réfectoire du monastère royal des Bénédictines de Saint-Pierre (actuel musée des Beaux-Arts) qui marque le début d'une activité intense et d'une incontestable réussite locale. De cet ensemble, le mieux documenté de son œuvre à ce jour, cinq morceaux sont parvenus jusqu'à nous qui témoignent d'un projet ambitieux. La dernière mention du peintre fait état d'un ultime voyage à Rome entre 1700 et 1702, date après laquelle on perd sa trace.

Le Martyre de saint Sébastien a été situé par Pierre Rosenberg et Aude Gobet dans la période lyonnaise de l'artiste, entre 1680 et 1696, notamment par analogie formelle avec le Saint Guillaume d'Aquitaine de Québec, et, plus encore, par leur format et leur composition, avec L'Extase de saint Marin (ill. 1) et La Vision de saint Bruno² (ill. 2). La diagonale du corps d'un saint gisant dans une posture extatique est commune à ces deux derniers tableaux et au Saint Sébastien; les compositions avec saint Marin et saint Sébastien observent le même équilibre



ill. 1. Louis Cretey, *L'Extase de saint Marin*. Huile sur toile, 67 x 89 cm. Lyon, collection particulière.





entre paysage et figure, ainsi qu'une même tonalité chromatique conditionnée par le plein jour dans lequel ils sont saisis. Saint Sébastien et saint Bruno sont tous deux enveloppés d'une gangue de drapés aux plis cassés très caractéristiques de l'artiste, qui se soucie moins qu'aucun autre de faire illusion, sacrifiant tout à l'expressivité. À cet égard, si l'expression de la douleur a déjà été bien observée, il faut souligner qu'il est peu de tableaux où Cretey se soit autant soucié de flatter l'œil par le raffinement de sa palette – mais il est vrai que la disparition fréquente des glacis permet rarement d'apprécier cette qualité du peintre. Les carnations aux tons crémeux et rosés du saint, la distribution de l'ocre, du vert et du rouge autour de sa figure, contrastant avec le bleu d'un ciel aux nuages étonnamment abstraits, signalent un coloriste très brillant, capable de peindre un tableau d'agrément. La substitution d'angelots joufflus aux personnages traditionnellement associés à l'histoire (les bourreaux, sainte Irène) confirme la volonté d'inspirer une tendre déploration, l'exécution vigoureuse préservant cependant l'image de toute affectation. (M.K.)



ill. **2.** Louis Cretey, *La Vision de saint Bruno*. Huile sur toile, 69 x 80 cm. Paris, collection particulière.

1. Gilles Chomer, Lucie Galactéros-de Boissier, Pierre Rosenberg, « Pierre-Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle ? », Revue de l'Art, 1988, p. 19–38. 2. Voir P. Rosenberg et A. Henry-Gobet, 2010 (voir bibliographie et exposition), n° P. 25, 26 et 42.

## Pierre Paul SEVIN (Tournon, 1650 - id., 1710)

## 6. Le Triomphe du Grand Condé, 1674

Plume et encre noire, lavis gris et rehauts de gouache blanche, 51 x 37 cm. Signé et daté en bas à gauche: P.P.Sevin.f / 1674

#### Bibliographie

- Le Grand Condé. Le rival du Roi-Soleil ?, cat. exp. Chantilly, musée Condé, 2016, fig. 1, p. 12. Le talent particulier de cet artiste de cour lui a assigné la place d'un donneur de modèles de frontispices, gravures d'almanachs, vignettes et ornements. Son invention dans ce genre et son aptitude à traduire les fastes des grands évènements de son temps - entrées triomphales, pompes funèbres, fêtes princières – en font l'un des illustrateurs les plus raffinés du règne du Roi-Soleil. Grâce à la protection du père Ménestrier, il composa en diverses occasions des décors pour les jésuites et fut associé à certaines commandes des Menus Plaisirs du roi. À Lyon, son espoir d'occuper la charge de maîtrepeintre de la ville fut déçu, sans doute en raison de la nature de son talent, excluant la pratique de la peinture d'histoire qui avait distingué les précédents artistes officiels de la ville, tels Horace Le Blanc et Thomas Blanchet. Le Triomphe du Grand Condé montre pourtant qu'à défaut de manier les pinceaux l'artiste fut familier du grand genre et put inventer des compositions à caractère héroïque.

Jeune vainqueur des batailles de Rocroi, de Nördlingen, puis de Lens, Louis II de Bourbon, prince de Condé (1621-1686), est l'un des grands héros militaires du règne de Louis XIV. L'hostilité de Mazarin à son égard le place d'abord dans une position ambivalente, en le conduisant à se retourner contre le camp royal pendant la Fronde. Cet épisode, qui l'amène à s'associer à l'Espagne, ne lui réussit guère, puisqu'il essuie plusieurs échecs militaires sous ce pavillon étranger. Le traité des Pyrénées (1659) lui est néanmoins favorable, le pardon royal lui étant accordé en échange de sa loyauté. Les guerres de Dévolution (1667-1668) et de Hollande (1672-1675) lui donneront l'occasion d'en faire la preuve en s'illustrant contre les armées de Guillaume d'Orange comme de l'Empire germanique.

Comme l'indique la date de 1674, ce sont les derniers succès de Condé que célèbre ce triomphe à la romaine composé par Sevin, sans doute en guise

de projet de frontispice comme l'indique l'espace central laissé en réserve en manière de tapisserie déroulée. Il montre son cortège, accompagné des attributs habituels de la victoire – trophées portés sur des pics, prisonniers –, passant sous un arc de triomphe auquel est accroché un portrait en médaillon de Louis XIV. Le style de la composition rappelle que Sevin résida en Italie, de 1666 à 1671, et que toute son œuvre en conserva durablement l'empreinte. Mais l'ordonnance n'est pas sans rappeler celle du *Triomphe d'Alexandre*, grande machine peinte par Charles Le Brun dix ans plus tôt (ill. 1), et que Sevin semble avoir voulu imiter en petit.

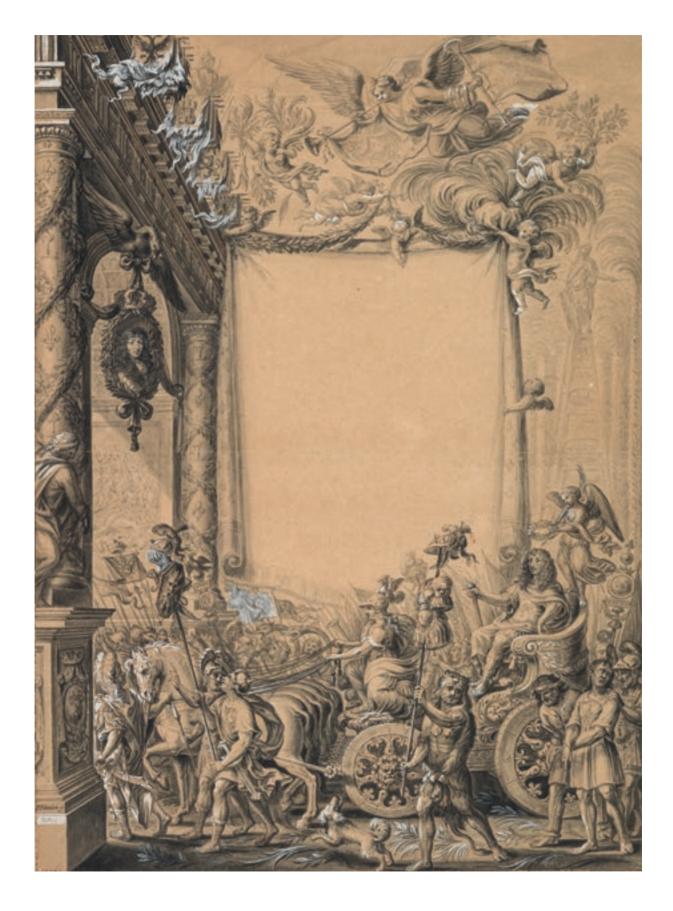
L'artiste célébrera le Grand Condé mort comme il le fit de son vivant en composant des projets de décor pour ses pompes funèbres, aujourd'hui conservés au musée Carnavalet (*Dessin de l'appareil pour l'in*humation de S.A.S. Mr. Louis de Bourbon, Prince de Condé, dans l'Église de la maison professe des Jésuites de Paris) et à la Bibliothèque nationale<sup>1</sup>. (M.K.)



ill. 1. Charles Le Brun, *Le Triomphe d'Alexandre*, ou *Entrée d'Alexandre le Grand dans Babylone*, 1665. Huile sur toile. Paris, musée du Louvre.

1. Damien Chantrenne, « Des projets inédits concernant les pompes funèbres

du Grand Condé par Pierre Paul Sevin », *Histoire de l'art*, juin 2004, n° 54, p. 59-72.



## **Simon Demasso** (Lyon, 1658 – *id.*, 1738)

## 7. Saint Bruno en prière, 1701

Gouache sur vélin, 20 x 16 cm. Signé et daté en bas au centre : SIMON DEMASSO F 1701

Inédit.

La redécouverte du corpus de l'artiste Simon Demasso, très lié au milieu de l'estampe et de la librairie lyonnaise, avance patiemment. Simon naît le 8 juillet 1658 d'un père marchand-libraire, éditeur et graveur d'estampes, François Demasso. Encore mineur à la mort de ce dernier en 1676, il est placé sous la tutelle de son oncle Guillaume Demasso, marchand-libraire et relieur de livres, avec son frère Michel-François et sa sœur Anne¹.

La généalogie des Demasso mérite que l'on s'y attarde encore davantage car la famille s'avère être liée aux Stella. Tandis que la mère de Jacques Stella porte le nom de Demasso, Claudine Bouzonnet Stella indique dans son testament que Simon et Michel-François comptent parmi ses cousins issus de germains². Elle lègue au premier presque toute sa collection de dessins – dont une partie rejoindra la collection du grand amateur Pierre Crozat³ –, des estampes, ainsi que ses couleurs. Dans ce testament rédigé par Claudine Bouzonnet Stella, Simon Demasso est décrit comme peintre. Mais, à ce jour, seules deux œuvres de sa main sont identifiées, dont plus récemment notre *Saint Bruno en prière*.

Pour autant, nous ne nous éloignons pas du milieu de l'image imprimée. Le Saint Bruno en prière prend pour modèle une invention de Philippe de Champaigne<sup>4</sup>, très certainement par l'intermédiaire de l'estampe qu'en a tirée Nicolas Bazin, graveur et éditeur reconnu de figures de dévotion (ill. 1). Quant à la seconde œuvre de Simon, de même technique et datée 1704, elle copie une composition d'Antoine Coypel interprétée par le graveur Louis Simonneau<sup>5</sup>. Vraisemblablement graveur lui-même, en particulier pour l'illustration de livres<sup>6</sup>, Simon Demasso puise manifestement ses sujets parmi un fonds d'images gravées. Peint à la gouache sur vélin, le saint est auréolé d'une grande douceur. Les rochers cotonneux aux nuances rosées soulignent la délicatesse des carnations des lèvres ou des mains, par contraste avec la blancheur du scapulaire, tandis que la nature entrevue derrière ce paysage immatériel rétablit la scène dans l'espace.

Le choix de ce médium donne sa singularité à une image de dévotion en accord avec l'intimité de la prière, interprétation raffinée d'un modèle qui a dû connaître un certain succès à partir des années 1650. (M.P.)



ill. 1. Nicolas Bazin, d'après Philippe de Champaigne, Saint Bruno, fondateur de l'ordre des Chartreux. Burin, 24,3 x 18,5 cm, au coup de planche. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

1. Sylvie Martinde Vesyrotte. Dictionnaire des graveurs-éditeurs de marchands d'estampes à Lyon, aux xviie et xviiie siècles, Lyon, 2002, p. 59. 2. Jules-Joseph Guiffrey, « Testament et inventaire des biens, tableaux, dessins, planches de cuivres, etc., de Claudine Bouzonnet Stella, écrits et rédigés par elle-même, 1693-1697 ». Nouvelles Archives de l'Art Français, 1877, 1re série, VI, p. 1-113. 3. Pierre-Jean Mariette, Description sommaire des desseins des arands maistres d'Italie, des Pays-Bas

et de France, du cabinet de feu M. Crozat..., Paris, 1741, p. vii. 4. L'original est aujourd'hui à Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NM 6688. 5. Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. 1987-10. Voir Gilles Chomer, « Une gravure de Michel Demasso d'après un dessin de Jacques Stella». Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon, n° 12, 1989, p. 72. 6. Marius Audin et Eugène Vial, Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art lyonnais. I. Paris, 1918, p. 264-265.



# Charles-François Hutin (Paris, 1715 – Dresde, 1776)

## 8. *Un paysan saxon*, Salon de 1759

Huile sur toile, 167,1 x 123 cm. Sur le cadre d'origine, inscription : C HUTIN PINX 1757 Au revers du cadre : marque pyrogravée OP, et une étiquette avec une inscription à l'encre : 471

#### Provenance

- Collection d'Alexandre-Louis Hersant-Destouches (1731-1795). secrétaire général des Fermes, puis premier commis des finances de l'abbé Terray : sa vente à Paris, 21 mars 1794, lot 292, où il est acquis par Jean-Baptiste Pierre Lebrun pour 150 livres.

Notre connaissance de Charles-François Hutin n'a guère évolué depuis la notice que lui a consacrée Marie-Christine Sahut en 1984, laquelle résumait les deux articles de Harald Marx faisant le point sur l'artiste<sup>1</sup>. Il est vrai que ce dernier ne se laisse pas aisément appréhender : il est plus difficile de suivre le parcours d'un artiste exilé dans un royaume lointain et ayant laissé peu de traces dans son pays. Par ailleurs, Hutin déroute par sa propension à changer de carrière. Car ce fils d'un graveur se forme d'abord à la peinture, auprès de François Lemoyne, et obtient un second prix de Rome en 1735. Envoyé comme pensionnaire à Rome deux ans plus tard il se reconvertit dans la sculpture: «Le sr Hutin, qui a obtenu la pension sur un prix de peinture n'a fait que peu de progrès dans cet art depuis qu'il est à Rome ; après avoir examiné qu'il n'aimait point ce talent et qu'il avait pour la sculpture un goût déterminé et une grande disposition, je n'ai pu lui refuser la permission de s'y appliquer », s'excuse Jean-François de Troy, directeur de l'Académie de France à Rome, auprès du directeur des Bâtiments Orry<sup>2</sup>. Formé à cet art par Michel-Ange Slodtz jusqu'à son retour à Paris, en 1743, c'est en sculpteur qu'il est agréé (1744), puis reçu à l'Académie (1747), sur la présentation du Nocher Caron (Paris, musée du Louvre). L'année suivante, il quitte Paris pour se mettre au service d'Auguste III de Pologne, en compagnie de son frère Pierre et sans doute avec le parrainage de son oncle Louis de Silvestre, au moment où ce dernier quitte ses fonctions de Premier peintre du roi. Les deux frères y font d'abord œuvre de graveurs, mais Charles-François redevient aussi peintre pour les besoins de la cour de Saxe, au service de laquelle il passe le restant de sa vie. Il deviendra directeur de l'Académie des arts de Dresde en 1764.

S'il a réalisé des tableaux pour les églises et palais de Dresde, les dommages subis par ses œuvres au fil des siècles rendent le peintre d'histoire difficile à évaluer. Hutin est aujourd'hui plus connu pour ses tableaux de genre représentant des figures du peuple saxon isolées dans des intérieurs rustiques. Unique par ses dimensions dans le corpus connu de l'artiste, et jusqu'à présent inédit, *Un paysan saxon* est, en quelque sorte, l'œuvre étalon qui permet de mieux apprécier son talent. Par sa composition, son dépouillement, le rejet de toute affectation, elle pourrait passer pour le pendant de la *Villageoise saxonne dans une cuisine* du musée du Prado (ill. 1), si ce n'était ses proportions de grandeur naturelle. L'idée de projeter au format d'un portrait d'apparat l'humble personne d'un paysan témoigne des ressources créatives de l'artiste et le démarque de contemporains tels que Lépicié ou Noël Hallé, dont il partage le répertoire – notre



ill. 1. Charles-François Hutin, *Villageoise saxonne dans une cuisine*, 1756. Huile sur toile, 83 x 55 cm. Madrid, musée du Prado.





vieillard n'est pas sans rappeler celui présenté par le second au Salon de 1747, en petit, mais pareillement mal chaussé<sup>3</sup> (ill. 2).

La figure corpulente et solidement campée remplit l'espace et interpelle le spectateur de sa forte présence, avec d'autant plus d'autorité que son expression grave et absorbée suscite une émotion du même ordre. La touche grasse trousse ses pauvres atours avec facilité, mais sans complaisance – la pittoresque toque bordée de fourrure, qui dans des tableaux de chevalet est le prétexte d'un morceau de virtuosité, n'est pas faite ici pour flatter l'œil et reste d'une importance secondaire. La date de 1757 inscrite sur le cartouche du cadre autorise à subodorer qu'il faisait partie de l'envoi du peintre au Salon de 1759, lequel n'était pas détaillé dans le livret<sup>4</sup>.

Les comptes rendus du Salon ne s'intéressant alors qu'aux productions des académiciens de premier rang – Greuze et Chardin sont les seuls peintres de genre commentés -, celles de Hutin furent passées sous silence. Mais le peintre n'en a sans doute pas moins obtenu un succès commercial, puisque Un paysan saxon trouva acquéreur en France. Il figura en 1794 dans la vente de la collection d'Alexandre-Louis Hersant-Destouches. ancien secrétaire général des Fermes, naguère promu premier commis des Finances par l'abbé Terray. En 1776, un libelle qualifiait Destouches d' « âme damnée » du ministre, « inventeur des nouvelles formules pour varier les impôts et les porter à leur comble<sup>5</sup> ». Son auteur aura été comblé de voir la Révolution se charger de châtier le financier en le contraignant à vendre sa collection: « les regrets du propriétaire, doivent croître en voyant que des intérêts de famille et de fortune, le forcent à diviser et disséminer une réunion qui lui a dicté autant de soins que de temps et de recherches<sup>6</sup> ». (M.K.)



ill. 2. Noël Hallé, *L'Hiver représenté par un vieillard qui se réchauffe*, Salon de 1747. Huile sur toile, 60 x 48 cm. Dijon, musée des Beaux-Arts.

1. Dans Marie-Christine Sahut et Nathalie Volle (dir.). Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781, cat. exp. Paris, Hôtel de la Monnaie, 1984-1985, éd. Paris, Rmn, 1984, p. 277-278; Harald Marx, «Hutin, Charles», dans Neue Deutsche Biographie, 10, 1974, p. 95-96; Harald Marx, «Zu fünf dekorativen Gemälden von Charles Hutin», Sächsisches Heimatblatt, XXIII. 4, 1977, p. 147-151. 2. A. de Montaiglon et J. J. Guiffrey (éd.), Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, IX: 1733-1741, p. 382. 3. N. Wilk-Brocard,

Une dynastie. Les Hallé, Paris, Arthena, 1995, p. 368, nº N23, voir aussi Le Pauvre dans son réduit, p. 369, n° N26. 4. J. J. Guiffrey, Collection des Livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, III, p. 34: « 164. Plusieurs tableaux sous le même numéro». 5. [Jean-Baptiste Louis Coquereau], Mémoires de l'abbé Terrai, contrôleur général des Finances. Londres, 1776, p. 217. 6. Joseph-Alexandre Lebrun et Philippe-François Julliot, Catalogue d'une collection très-précieuse de tableaux [...] composant le cabinet du citoyen Destouches, Paris, 1794, p. 6.

# Jean-Jacques DE BOISSIEU (Lyon, 1736 – id., 1810)

## 9. Place d'un village

Plume et lavis d'encre brune et grise, aquarelle, 33,5 x 47 cm. Signé au bas gauche: De Boissieu

#### Provenance

Londres,
W. R. Jeudwine
Old Master
Drawings en 1963.
Miss Claire Judah (1922-2017).

Issu de la petite noblesse lyonnaise, ce fils d'un docteur en médecine n'était pas destiné à la carrière d'artiste, mais à la magistrature. Il n'en cultive pas moins ses dons pour le dessin auprès de maîtres locaux avant de se rendre à Paris pour se former à la gravure, de 1762 à 1764. C'est par l'intermédiaire de Johann Georg Wille, qui le conseille et l'introduit dans ses relations, que Boissieu rencontre son premier mécène, le jeune duc de La Rochefoucauld. Comme tout aristocrate faisant le voyage initiatique du Grand Tour, celui-ci a besoin d'un artiste pour dialoguer sur les beautés de l'Italie; Boissieu va tenir ce rôle en l'accompagnant dans la Péninsule en 1765-1766. L'artiste, qui a suivi jusqu'alors les modèles flamand et hollandais, découvre la force des valeurs lumineuses sous le ciel italien, tandis que l'étude des maîtres anciens donne de la solidité à son trait. À son retour à Lyon, il se construit un réseau de relations assez solide pour que sa réputation de dessinateur et de graveur dépasse les frontières de la France et s'étende aux pays germaniques. Pourtant, hormis quelques déplacements à Paris, Boissieu passe toute son existence à Lyon. Il grave plus de cent trente planches à l'eau-forte, principalement des paysages composés et des scènes de genre<sup>1</sup>. L'originalité de l'artiste, dans tous les domaines – il pratiqua aussi la peinture à l'huile –, vient de l'association entre son sens de l'observation du réel et la forte influence des maîtres hollandais du XVIIe siècle qu'il eut à cœur de collectionner.

Remarquable par ses dimensions, la *Place d'un village* s'inscrit dans un ensemble de feuilles au lavis d'encres grise et bistre avec quelques touches d'aquarelle et relevées de traits de plume typiques des premiers essais de l'artiste, soit entre 1760 et 1765, avant son voyage d'Italie, pendant lequel il adopta une pratique du lavis gris ou brun plus expéditive et synthétique. L'originalité de cette feuille réside dans la volonté d'associer une représentation d'un village à l'évocation des activités de ses habitants, d'une manière un peu démonstrative comme

le montre leur répartition en saynètes, animant tout l'espace depuis le premier plan jusqu'au fond de la place. On reconnaît le goût du « pittoresque » dont l'artiste fait preuve dans de nombreuses représentations de fermes isolées² (ill. 1), mais on est frappé ici par le délabrement du village tout entier – toits en partie ruinés, murs chancelants, voire écroulés – ce qui semble bien avoir été le cas dans les monts du Lyonnais, souvent parcourus par l'artiste. Les constructions en pisé renforcé par la pierre étaient souvent mal entretenues sans cesser d'être utilisées. Ce « pittoresque » renforcé par l'envahissement de la végétation est en fait une représentation de la pauvreté de certaines campagnes au XVIIIe siècle.

Cette indigence est aussi celle des personnages. Ce sont des figures bien connues de Boissieu qui les a croquées dans de multiples feuilles remarquables par leur vivacité et leur expressivité<sup>3</sup>. Paysannes avec enfants, tonneliers, âniers, vieillards, mendiants, c'est toute la société rurale modeste qui est évoquée dans ces croquis rapides, répertoire de figures reprises ensuite dans diverses compo-



ill. 1. Jean-Jacques de Boissieu, *Une maison avec un auvent*. Plume, pinceau et lavis d'encres grise et brune, 26 x 22,4 cm. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.





sitions plus élaborées. Si l'agencement des figures entre elles peut paraître maladroit, l'exécution de chacune est remarquable par la rapidité du trait de plume et le soutien léger du lavis.

Boissieu a exécuté plusieurs paysages relevés de personnages au tout début de sa carrière<sup>4</sup> (ill. 2). On peut supposer qu'il cherchait son inspiration au plus près de son environnement ou de ses déplacements et sous l'influence des modèles hollandais que véhiculaient des eaux-fortes de Jan van de Velde ou Anthonie Waterloo, mais il abandonna cette pratique dès 1765, quand son voyage d'Italie avec le duc Louis-Alexandre de La Rochefoucauld lui ouvrit d'autres horizons. Il n'empêche que les compositions comme celle-ci, dans leur naïveté, sont pleines de charme. La *Place d'un village* est par ailleurs la plus grande feuille connue de cette période. (Marie-Félicie Perez-Pivot)



ill. 2. Jean-Jacques de Boissieu, *Paysage des environs de Lyon*, 1764. Plume, encre brune, lavis d'encres brune et grise, lavis de sanguine sur papier jauni, 19,8 x 30,5 cm. Lyon, musée des Beaux-Arts.

1. Voir Marie-Félicie Perez, L'Œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu, 1736-1810, Genève, Éditions du Tricorne, 1994. 2. Parmi les innombrables études de fermes plus ou moins ruinées, on signalera le dessin du musée Tavet à Pontoise, ceux du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg ; voir Marie-Félicie Perez-Pivot, Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810). Dessins dans les collections publiques, Milan, Silvana Editoriale, 2018, n° 331, p. 142, repr., et n° 372 et 373, p. 157, repr. De nombreuses feuilles sur ce motif sont dans le commerce ou dans des collections privées, voir par exemple nº 164 dans Marie-Félicie Perez, Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810), artiste et amateur lvonnais du XVIIIe siècle, thèse de doctorat d'État, université Lyon 2, 1982. 3. On citera par exemple la Feuille d'étude de six personnages du musée de Dresde, ou celles du Hessisches Lands Museum de Darmstadt, Deux feuilles d'étude de personnages, voir Perez-Pivot, 2018, n° 51, p. 74, et n° 48, p. 73, non repr. Il existe une multitude de dessins de ce genre dans les collections privées. 4. Par exemple, deux feuilles du musée des Beaux-Arts de Lyon, Paysage des environs de Lyon, et Paysage des environs de Paris, signées d'un pompeux « De Boissieu fecit » et datées respectivement de 1764 et 1763, voir Perez-Pivot, 2018, op. cit., nos 252 et 253, p. 123, repr.

## Louis Adrien Masreliez

(Paris, 1748 - Stockholm, 1810)

# 10. Les héros grecs déplorant la mort de Patrocle

Plume et encre noire, lavis gris, pierre noire et lavis de sanguine, 27,2 x 46 cm.

#### Provenance

Suède,
 collection
 particulière
 jusqu'en 2017.

Inédit.

Louis Masreliez est le fils du sculpteur d'ornement français Jacques Adrien Masreliez. Il naît à Paris l'année où ce dernier est appelé à la cour de Frédéric Ier pour diriger les travaux de décoration du palais royal de Stockholm. Louis rejoint son père dans cette ville avec sa famille en 1753 et commence sa formation artistique à l'âge de dix ans à l'École de dessin de l'Académie royale, ainsi que dans l'atelier du peintre Lorens Gottman. À partir de 1769 une pension de l'État lui permet de s'établir en résidence en Italie pour y poursuivre ses études. Il s'installe à Bologne jusqu'en 1773, passe une année à Florence et se fixe enfin à Rome jusqu'en 1782. Il y retrouve ses compatriotes Sergel et Wertmüller, fréquente comme eux Anton Raphael Mengs ainsi que les pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Dans sa correspondance, hélas inédite en langue française<sup>1</sup>, Masreliez apporte un témoignage précieux sur la direction de Vien, sur les travaux de David et de Peyron et sur l'activité du palais Mancini.

Si Jacques Sablet a laissé de lui un portrait en « peintre philosophe² » (1782, Stockholm, Konstakademien), l'intérêt croissant que Masreliez a manifesté pour l'architecture et les ornements antiques au cours de son séjour romain l'a détourné de son projet de faire carrière dans la peinture d'histoire. S'il se prévaut en 1784, deux ans après son retour à Stockholm, d'être le premier à avoir « composé dans ce siècle un tableau d'histoire en Suède³ » avec sa Mort d'Alceste, il y fera surtout œuvre de décorateur, ce qui ne l'empêchera cependant pas d'être nommé directeur de l'Académie royale de Suède en 1805. Car sa formation en a d'abord fait un dessinateur de figures et un maître dans la composition de scènes historiées.

Les héros grecs déplorant la mort de Patrocle s'inscrit dans un ensemble de dessins d'histoire et d'allégories, de formats similaires, composés à la manière de frises de vases grecs, pour la plupart conservés au Nationalmuseum de Stockholm. L'expressivité



tragique et la pantomime exclamatoire qui les caractérisent se retrouvent en particulier dans le lavis figurant la déploration de la mort d'une héroïne (ill. 1), tandis que le soin accordé à la délimitation du lavis, faisant apparaître les figures en réserve, trouve un écho dans la frise de vestales dont la couleur bleue imite les décors des vases de Wedgwood (ill. 2). Le tracé énergique et rebondi, le canon des figures aux petites têtes sur des corps allongés et à la musculature hypertrophiée, sont caractéristiques du préromantisme nordique qui se développe à Rome dans les années 1770 sous l'impulsion de Füssli et dont Sergel



est le représentant scandinave le plus connu. Le fonds Masreliez du musée de Stockholm, méconnu car encore inédit, montre la place que cet artiste doit occuper dans ce courant d'avant-garde. (M.K.)



ill. 1. Louis Masreliez, *Déploration de la mort d'une héroïne*, Stockholm, Nationalmuseum.



ill. 2. Louis Masreliez, Frise de vestales implorantes, Stockholm, Nationalmuseum.

1. Carl David Moselius,
Louis Masreliez, med en
indledning om Adrien
och Jean Baptiste
Masreliez'verksamhet på
Stockholms slott, Stockholm,
Centraltryckeriet, 1923.
2. Moselius cité par Anne
van de Sandt dans Les Frères
Sablet (1775-1815), cat.
exp. Nantes, Lausanne,
Rome, 1985, n° 8, p. 50.
3. Masreliez à Wertmüller,
27 mars 1784, cité par
Moselius, 1923, p. 74, note 1.

# Pierre PEYRON (Aix-en-Provence, 1744 – Paris, 1814)

## 11. La Mort d'Alceste, ou L'Héroïsme de l'amour conjugal

Huile sur toile, 96 x 107 cm.

#### Provenance

France,
 collection
 particulière
 jusqu'en 2018.

Cet Aixois d'origine modeste a été encouragé dans sa jeunesse par Dandré-Bardon à suivre la carrière des arts. Arrivé à Paris en 1767, il entre dans l'atelier de Lagrenée l'aîné, maître auprès duquel il va contracter le goût des formes antiques et le sens de la mesure, aussi bien dans l'expression des sujets que dans le maniement du pinceau. Lauréat du prix de Rome de 1773, il intègre l'École royale des élèves protégés avant de pouvoir rejoindre l'Académie de France à Rome, en 1775, en même temps que David primé la même année. Si les noms des deux élèves sont souvent cités comme les plus méritants, Peyron est considéré comme « le plus fort de la bande » du palais Mancini (selon le mot de Pierre, Premier peintre du roi), jusqu'à ce que David accomplisse, en 1780, sa métamorphose. Pevron est révélé au public romain par l'exposition des pensionnaires de 1778, avec la grande esquisse des Jeunes Athéniens et Athéniennes tirant au sort pour être livrés au Minotaure (Londres, Apsley House). Présenté l'année suivante, Bélisaire recevant l'hospitalité d'un paysan (Toulouse, musée des Augustins) apparaît comme un jalon important sur le chemin de la rénovation du grand genre et lui vaut la protection particulière du comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi. S'inspirant de l'art de Poussin autant que de l'art antique, Peyron a su éviter le défaut du « style froid » en introduisant dans son imitation plus de naturel que ses aînés Vien (celui de la maturité du moins) et Lagrenée.

Mais sa place dans l'histoire de la peinture française se mesure à l'aune de l'ascension de David, qui ne cesse, à partir de cette date, de progresser et de surprendre. Le rapport de force entre les deux hommes s'inverse lorsque David décide, en 1780, de précipiter son retour à Paris pour y conquérir l'Académie et le public du Salon, tandis que Peyron, moins stratège, préfère prolonger son séjour à Rome jusqu'en 1782 et diffère sa réception à l'Académie jusqu'en 1787. Tandis

que David impose sa modernité au cours de la décennie, Peyron peine à convaincre : le pathétisme de sa *Mort d'Alceste* (Paris, musée du Louvre) pèche par affectation face à l'énergie du Serment des Horaces à l'exposition de 1785, et sa réticence à exposer sa Mort de Socrate (Paris, Assemblée nationale) au Salon suivant, alors que le tableau de David sur le même sujet est acclamé, apparaît comme un aveu d'infériorité. La Révolution prive le peintre des fonctions d'inspecteur général de la Manufacture des Gobelins qu'il devait aux bons soins de d'Angiviller depuis 1785. Les bouleversements politiques ayant réduit les opportunités de commandes, Peyron traverse la période en participant à diverses commissions et tire l'essentiel de ses ressources de dessins d'illustration. Sa santé fragile n'est pas étrangère à son manque d'ambition artistique jusqu'à la fin de sa vie ; s'il conserve le respect et l'amitié de ses pairs, il n'est pas en mesure de faire valoir sa candidature à l'Institut. Se souvenant que son ancien condisciple du palais Mancini avait été pour lui un exemple avant de devenir un rival, David déclara sur sa tombe: « Peyron m'a ouvert les yeux<sup>1</sup>. »

La mort d'Alceste est le sujet d'une commande royale de dix pieds carrés que Peyron exposa au Salon de 1785 sous le titre de L'Héroïsme de l'amour conjugal (ill. 1). Le peintre expliqua dans le livret le moment de la tragédie d'Euripide qui l'inspira plus particulièrement : « Alceste s'étant dévouée volontairement à la mort pour sauver les jours de son époux, fait ses adieux à son mari que le désespoir accable ; et, après lui avoir fait promettre de rester fidèle à sa mémoire, elle lui confie ses enfants, dont elle est entourée, et qui, baignés de larmes, participent à la douleur d'une si cruelle séparation, à la proportion de leur âge. Les femmes plongées dans la tristesse remplissent le Palais de deuil, et la statue de l'hymen est voilée à jamais, comme ne devant plus éclairer d'autres embrassements2.»







ill. 1. Pierre Peyron, *La Mort d'Alceste*, ou *L'Héroïsme* de l'amour conjugal, Salon de 1785. Huile sur toile, 327 x 325 cm. Paris, musée du Louvre.



ill. 2. Pierre Peyron, *La Mort d'Alceste*, ou *L'Héroïsme de l'amour conjugal*, 1794. Huile sur toile, 97,2 x 95,7 cm. Raleigh, The North Carolina Museum of Art.

Le sujet larmoyant exprime parfaitement le genre de sensibilité de Peyron, ancré dans un dix-huitième siècle qui cultive le goût du pathos, sans oublier la leçon funèbre du Testament d'Eudamidas de Poussin (Copenhague, Statens Museum for Kunst), maître ancien qu'il prise au plus haut degré. Mais la surenchère lacrymale, amplifiée par la tonalité sombre de la scène, vise aussi à dépasser le précédent de David sur le thème de la déploration conjugale, La Douleur d'Andromaque, exposé deux ans plus tôt (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, dépôt au musée du Louvre). Dans une lettre à Jean-Baptiste Descamps, Charles-Nicolas Cochin a parfaitement analysé cette erreur de stratégie de la part de Peyron et des autres rivaux de David, au moment où ce dernier, prenant le contre-pied de ses recherches précédentes, impose le nouveau standard héroïque du Serment des Horaces : « David a été le véritable vainqueur du Salon [...] son tableau était au dessus de tous les autres, d'autant plus qu'il a abandonné cette couleur noire qu'il avait mise à la mode, et que les autres n'ont saisie qu'à son imitation. C'est un piège qu'il leur a tendu involontairement. [...] Vincent et Peyron ont été principalement les victimes de cette mauvaise mode. [...] celui qui perdait le plus était Peyron qui sans nécessité [...] s'était avisé de rembrunir tout son tableau au point qu'à peine voyait-on ce que faisaient les figures<sup>3</sup>.»

C'est précisément ce défaut que le peintre a corrigé dans une seconde version de *La Mort d'Alceste*, réduite au format d'un tableau de cabinet, datée de 1794 (ill. 2), dont le succès est par ailleurs attesté par notre réplique autographe<sup>4</sup>. L'éclaircissement de la palette, s'accordant à un clair-obscur moins vif, donne toute son éloquence au langage pathétique des drapés tombants, dont Peyron aime revêtir ses figures jusqu'à l'excès. Il a également apporté à la composition des changements qui en renouvellent l'intérêt, dans les positions et les postures des figures. La seule différence qui distingue notre exemplaire de celui de Raleigh est son format plus large de dix centimètres, donnant un peu plus



d'air à la scène que le format rigoureusement carré de la commande royale originelle, plus contraignant. Peyron répéta souvent ses compositions pour répondre à la demande des amateurs. Ces répliques de ses œuvres les plus admirées contribuèrent à prolonger sa renommée lorsque, après 1789, ses nouvelles productions étaient reçues dans l'indifférence. (M.K.)

1. T. B. Emeric-David, « Peyron », Biographie universelle ancienne et moderne, XXXIII, Paris, p. 553. La monographie de Pierre Rosenberg et Udolpho van de Sandt, Pierre Peyron, 1744-1814, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1983, reste l'ouvrage de référence sur l'artiste. 2. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale [...], Paris, 1785, p. 41-42, n° 178. Voir Rosenberg et Van de Sandt, 1983, p. 120-122. 3. Cochin à Descamps, 21 octobre 1785, voir Christian Michel (éd), «Lettres

adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps », Correspondances d'artistes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, Archives de l'art français, XXVIII, Nogent le Roi, Jacques Laget, 1986, p. 97. 4. Sur la version de Raleigh, voir la notice d'Udolpho van de Sandt dans Alan Wintermute (dir.), 1789 : French Art During the Revolution, cat. exp. New York, Colnaghi, n° 41, p. 260-265. U. van de Sandt a confirmé que notre version était une réplique autographe du tableau de Raleigh.

# Nicolas-Antoine Taunay (Paris, 1755 – id., 1830)

# 12. Trait de bravoure et de patriotisme de plusieurs soldats français détenus en prison, 1794

Huile sur toile, 40,6 x 61 cm.

#### Provenance

- Peint entre avril et juin 1794 pour le concours de peinture de l'an II; l'artiste reçoit un second prix d'un montant de 9000 L. - Vente de l'artiste, Paris, 9-10 avril 1827. lot 76. - Vente à Paris, Antonini Renaud, 17 mars 1971. lot 41. - Vente à Rio de Janeiro, Ernani. 21 novembre 1977. lot F.57. - Rio de Janeiro, collection particulière. - Vente à New York, Sotheby's, 28 mai 1981, lot 18 - New York, collection particu-

### Exposition

- Paris, 1794, Concours de l'an II.

lière jusqu'en 2018.

L'œuvre de Nicolas-Antoine Taunay défie la traditionnelle hiérarchie des genres picturaux, et est, à cet égard, emblématique de la crise que traverse l'ordre académique au cours de la Révolution, puis des accommodements que les besoins de la propagande y introduisent sous l'Empire. La formation de ce fils d'orfèvre chimiste préfigure d'ailleurs déjà cette évolution : de l'atelier de Lépicié, un peintre d'histoire converti à la scène de genre, avec lequel il étudie en 1768-1772, il passe dans celui de Brenet, l'un des rénovateurs de la grande peinture, auprès duquel il se perfectionne dans l'imitation de la figure humaine et acquiert le sens des formes nobles et l'art de composer avec grandeur. Il prend ensuite des leçons du peintre de batailles Casanova, sans doute jusqu'au départ de ce dernier pour Vienne en 1783, et reçoit les conseils de Joseph Vernet. L'artiste qui naît de ce parcours multiple est un peintre complet : il a un goût prononcé pour les scènes de genre – avec une prédilection pour les scènes de liesse populaire -, il est pleinement paysagiste, tout en étant, de tous les contemporains du genre, celui qui maîtrise la figure humaine au plus haut degré.

Agréé à l'Académie en 1784 comme peintre de paysage, Taunay obtient la même année une place de pensionnaire à l'Académie de France à Rome grâce au soutien de Pierre, Premier peintre du roi, et de Joseph Marie Vien. Il rejoint ainsi l'importante colonie d'artistes français pensionnés par le roi (Chaudet, Drouais, Percier, Michallon...) et hors l'Académie (Bidault, Chauvin, Hennequin, Prud'hon, Sablet, Wicar...), et fréquente sans doute David, venu peindre le Serment des Horaces, à en juger par ses dessins urbains aux géométries rigoureuses, comparables aux recherches contemporaines de David sur ce thème. La Révolution offre des sujets nouveaux à ce peintre doué pour saisir le caractère de ses contemporains, mais sous la Terreur il préfère se retirer à Montmorency, dans le havre du petit Mont-Louis, ancienne demeure de Jean-Jacques Rousseau. Il est membre de l'Institut dès sa création en 1795, obtient au cours de la décennie plusieurs prix d'encouragement, mais la prospérité ne vient qu'avec le Consulat. Ayant démontré son aptitude à développer des compositions en grand avec l'*Extérieur d'un hôpital militaire* (Salon de 1798, Versailles, Musée national du château), il recevra régulièrement des commandes jusqu'à la fin de l'Empire. La geste militaire lui inspire ses inventions visuelles les plus marquantes (*Bataille du Pont de Lodi*, Boissy-Saint-Léger, château de Grosbois ; *Passage de la Guadamarra*, Versailles, Musée national du château) et montre, en comparaison des petits tableaux d'agrément qu'il peint pour les amateurs, l'étendue de son talent.

En 1815, craignant que le changement de régime ne lui soit défavorable, il saisit l'offre qui lui est faite de participer à une mission à Rio de Janeiro pour y créer un Institut des beaux-arts sur le modèle français. Le seul bénéfice qu'il tirera de cette mission, marquée par des conflits d'ego entre artistes et par le défaut de clientèle, sera la découverte de la nature exotique qui lui inspirera nombre de tableaux. Si plusieurs de ses fils restent au Brésil, Nicolas-Antoine revient en France en 1821. Sa vie n'y est pas plus heureuse : il obtient peu de commandes, les Bourbons le snobent et il perd son frère Auguste et son fils Adrien au Brésil.

Au printemps 1794, le Comité de salut public organisa des concours de peinture, de sculpture et d'architecture – les concours de l'an II –, afin d'entretenir le patriotisme des artistes que la Révolution a privés des moyens de subsister en raison de la défection des mécènes traditionnels et de la raréfaction des clients particuliers. Les peintres furent libres de choisir leur sujet, pourvu qu'ils représentassent les « époques les plus glorieuses de la Révolution française ». Le choix de Taunay, comme de nombreux peintres de genre, se porta sur un trait de bravoure donnant lieu à la description d'un élan populaire. Les représentants du peuple près l'armée des





Pyrénées-Occidentales relatèrent à la Convention, le 18 pluviôse an II (6 février 1794), comment une bataille fut remportée à Saint-Jean-de-Luz contre les Espagnols grâce au zèle de prisonniers militaires: « Aux premiers coups de canon qui se sont fait entendre, tous les prisonniers près le tribunal militaire de Chauvin-Dragon [ci-devant Saint-Jean-de-Luz] ont fait presser le général de leur donner la permission d'aller combattre. Leur prière était si vive et si souvent réitérée qu'ils ont obtenu cette permission. L'un d'eux était officier; il se présente à leur tête, il répond de tous, et tous jurent de vaincre. Arrivés au champ de bataille, ils sont en effet vainqueurs; et, pour accomplir leur serment, ils reviennent, déposent leurs armes, rentrent dans les prisons et reprennent leurs fers<sup>1</sup>. »

La Convention nationale vit dans ce trait de vertu un exemple à diffuser auprès de toutes les armées de la République par le biais de son bulletin, exemple d'autant plus positif que l'histoire se concluait par la libération des prisonniers combattants<sup>2</sup>. Mais c'est le moment antérieur de leur retour en prison, dans le fort de Socoa, qu'a choisi de représenter Taunay. Il lui offrait la possibilité de développer le genre d'action qu'il affectionnait, le mouvement d'un peuple en liesse sur la place publique, manifestant son enthousiasme par une variété d'attitudes expressives – acclamations, levers de chapeaux, bonnet rouge et couronnes de lauriers brandis. À défaut de connaître la topographie des lieux, Taunay inventa une esplanade monumentale dans laquelle s'articulent les tours cylindriques du fort rappelant approximativement l'édifice de Vauban, et régla les proportions de l'ensemble de manière à donner une grande ampleur spatiale à cette scène de petites dimensions.

Le *Trait de bravoure* figura en bonne place parmi les récompenses distribuées par le jury du concours, puisqu'il obtint un second prix, d'un montant de 9000 livres, attribué pour l'exécution d'un tableau laissé au choix de l'artiste. L'état des finances publiques ne lui permit guère que d'obtenir la moitié de cette somme<sup>3</sup>, mais la commande dont Taunay s'acquitta néanmoins fut celle qui contribua le plus à établir sa réputation, l'*Extérieur d'un hôpital militaire*.

Les dimensions de notre tableau correspondent à l'esquisse de présentation soumise au concours. Rapidement tombé dans l'oubli, le sujet fut assez tôt source de confusion. Tandis que l'œuvre était assimilée à la prise de la Bastille dans une vente de 1827, le sujet de son esquisse préparatoire, correctement identifié dans le catalogue d'une vente de 1831, était localisé à Besançon, erreur géographique qui a perduré jusqu'à nos jours4. Une erreur de transcription du sujet sur le registre d'enregistrement du concours de l'an II est la cause de l'oubli de Saint-Jean-de-Luz. Ignorant que cette ville avait été rebaptisée Chauvin-Dragon sous la Révolution, les historiens interprétèrent le dernier vocable comme la catégorie militaire des héros de l'histoire : ils devinrent « les soldats de Chauvain, Dragons ». On ignore en revanche comment le nom de la ville bourguignonne vint à se substituer à celui de la cité basque. (M.K.)

Convention Nationale, XVIII, pluviôse an II, p. 211.
3. Claudine Lebrun Jouve, Nicolas-Antoine Taunay, Paris, 2003, p. 190.
4. Ibid.

### Bibliographie

- Charles Blanc. Le Trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente.... Paris, 1857-1858, vol. II, p. 409. - Afonso d'Escragnolle Taunay, «A missao aristica de 1816», dans Revista do instituto historico et geographico brazileiro, nº 74. 1912, p. 29. - Jean Bourguignon, Napoléon Bonaparte, Paris. 1936, vol. I., p. 68. - Arte Hoje, vol. I, décembre 1977, p. 27-32, repr. - William Olander, Pour transmettre à la postérité : French Painting and Revolution, 1774-1795, thèse de l'Université de New York, 1983, Ann Arbor, 1984, II, p. 466. - Brigitte Gallini, dans La Révolution française et l'Europe 1789-1799, cat. exp. Grand Palais, Paris, 1989, vol. III, p. 834-837. - Claudine Lebrun Jouve, Nicolas-Antoine Taunay. Paris, 2003, p. 41 (avec un renvoi de cat. erroné: lire 351 au lieu de 444), 190, p. 189-190, cat. n° P. 352 (sous le titre Les Prisonniers de retour à Besançon en 1793).

Réimpression de l'ancien Moniteur, 3° série, IV,
 1861, p. 458, 26 pluviôse an II (14 février 1794).
 Collection générale des décrets rendus par la

# Jean Joseph Xavier BIDAULD (Carpentras, 1758 - Montmorency, 1846)

## 13. Paysage montagneux, vers 1820

Huile sur toile, 46 x 55 cm. Au revers du cadre, étiquette d'encadreur: A LA FABRIQUE / Rue d'Angivillières, N°10. / A. SOUTY, PEINTRE ET DOREUR

#### Provenance

- Zurich, Galerie Bruno Meissner. - Allemagne, collection particulière depuis 1983.

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné des peintures de Bidauld en cours de préparation par Stéphane Rouvet. Bidauld est du petit nombre d'artistes autodidactes qui, à la fin du XVIIIe siècle, ont rénové le genre du paysage par une expérimentation inédite de la peinture de plein air. L'apprentissage de ce fils d'un modeste orfèvre de Carpentras est précoce et itinérant. Lyon, où dès l'âge de dix ans il rejoint son frère aîné, peintre de paysage et de nature morte, est le berceau de ses études. Mais l'année qu'il passe à Genève et les occasions de sociabilité que ce séjour lui procure sont plus déterminantes pour l'artiste adolescent que les menus travaux réalisés jusque-là en compagnie de son frère. Vivement frappé par le spectacle sublime des montagnes, initié à l'étude de la nature par un artiste local, édifié sur son art par l'étude des tableaux des grands maîtres flamands et hollandais découverts dans les cabinets de riches amateurs genevois, Bidauld se découvre une vocation de paysagiste. Arrivé à Paris en 1783, après un détour par le Midi, il y recueille les conseils de Vernet et copie des tableaux de genre pour le parfumeur et marchand de tableaux Dulac, bienfaiteur qui lui permet de s'établir à Rome en 1785 et pour cinq années.

La méthode qu'il développe en Italie est sensiblement différente de celle de Valenciennes, son aîné. Il ne va pas saisir la nature sur le vif dans des esquisses rapides et fragmentaires, mais se pose devant le motif pour le reproduire avec application et selon un point de vue pittoresque, apprenant ainsi, « comme il le disait lui-même, à faire des études en faisant des tableaux, et à faire des tableaux en faisant des études<sup>1</sup> ». Sa pratique de la peinture de plein air n'est certes pas nouvelle, mais il la pousse sans doute plus loin qu'aucun autre artiste à cette date en prenant l'habitude « de peindre ses tableaux entièrement sur place, [...] d'aller s'établir des mois entiers devant un site, avec une toile de trois ou quatre pieds, de peindre sur place tout le jour, au risque de toutes les incommodités du lieu, en dépit des accidents mêmes de la température, et de ne quitter son poste qu'après avoir fini son tableau<sup>2</sup> ». Son opiniâtreté préfigure en cela le rapport que les peintres de Barbizon entretiendront avec la nature. Le succès de ses vues d'Italie et de ses paysages historiques italianisants tend d'ailleurs à éclipser le fait que cet exercice ne cesse pas à son retour en France en 1790 ; il peindra aussi la Bretagne, le Dauphiné, la forêt de Fontainebleau, Ermenonville, Montmorency. Bidauld rencontre le succès sous le Directoire et la fortune sous l'Empire, grâce aux commandes reçues de la famille Bonaparte. La Restauration lui conserve les mêmes faveurs et le fait de surcroît académicien – il est le premier paysagiste promu à l'Institut – et officier de la Légion d'honneur.

Notre paysage confirme la prédilection du peintre pour les sites alpestres qui ont naguère éveillé sa vocation. Au premier plan, des lavandières lavent de larges pièces de tissu dans la rivière ; de l'autre côté du cours d'eau des paysans animent un vaste champ, cheminant sur un chemin ou chargeant du foin sur une charrette conduite par des bœufs; les toitures d'un village et de son église émergent du creux d'un vallon boisé au pied d'un massif de montagnes préalpines voilées par une légère brume de chaleur. Le format, plus grand que ceux des études peintes en Italie, la richesse pittoresque qu'offre le point de vue et la multiplication des figures qui animent le paysage, inscrivent l'œuvre dans la maturité de l'artiste. La vue rappelle certains sites des environs de Grenoble, ville qu'il représenta au moins une fois vers 1808 (Grenoble, musée), mais aussi la vallée de la Durance. Bidauld excelle à rendre l'ampleur spatiale du site dans les limites d'un format restreint. (M.K.)

1. Désiré Raoul-Rochette, « Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Bidauld », Institut national de France. Académie des Beaux-Arts. Séance publique annuelle du 6 octobre 1849, Paris, 1849, p. 33-47 (citation p. 40). On ne dispose sur l'artiste que d'un petit catalogue déjà ancien de Suzanne Gurtwirth, *Jean-Joseph-Xavier Bidauld (1758-1846). Peintures et dessins,* cat. exp. Carpentras, Angers, Cherbourg, 1978.

2. *Idem*, p. 40-41.







## Claude Bonnefond (Lyon, 1796 – id., 1860)

## 14. Brigand italien

Aquarelle, 29,5 x 23 cm. Signé en bas à gauche : Cl. Bonnefond

#### Provenance

– provient d'un album amicorum de Louis Aimé-Martin (Lyon, 1782 – Paris, 1847), disciple et éditeur de Bernardin de Saint-Pierre. La formation de ce fils de boulanger, à Lyon, auprès de Pierre Révoil, est très tôt couronnée de succès : il obtient le prix de la classe de figure de l'École des beaux-arts de Lyon en 1809, et le Laurier d'Or en 1813. Ses premiers tableaux exposés au Salon à Paris sont achetés par le duc de Berry (*Chambre à coucher des petits savoyards* en 1817, *Vieillard aveugle conduit par sa petite-fille* en 1819, collection particulière). Aux yeux de la critique parisienne, ceux-ci encourent le blâme d'une manière trop minutieuse qui pèse d'ailleurs sur toute l'école lyonnaise. Les six mois que Bonnefond passe dans l'atelier de Guérin en 1822 avaient sans doute pour but de corriger ce défaut, mais c'est surtout son séjour à Rome, de 1825 à 1830, qui va agrandir sa manière.

Au cours de ces cinq années, Bonnefond délaisse la peinture d'histoire traditionnelle pour embrasser le folklore local des brigands, *pifferari*, pèlerins et autres diseuses de bonne aventure, sujets constituant un genre à part entière depuis que Léopold Robert en a révélé le potentiel pittoresque. La figure du brigand, dont les exploits emplissent les pages des gazettes depuis des décennies, a fait une entrée dramatique dans la Rome des années 1820 avec l'arrestation de Mazzochi et de sa bande, en 1819. Léopold Robert et Achille-Etna Michallon furent les premiers artistes à solliciter des autorités papales la permission de les étudier dans les prisons du château Saint-Ange et des thermes de Dioclétien. La vogue des brigands a rapidement

gagné toute la colonie d'artistes français gravitant autour de la villa Médicis : Victor Schnetz, Guillaume Bodinier, Léon Cogniet, Jean Alaux, Horace Vernet, s'en emparent en même temps que Bonnefond.

Stendhal s'est fait l'écho de la fascination qu'exercent ces hors-la-loi: «tout le monde redoute les brigands; mais, chose étrange! chacun en particulier les plaint lorsqu'ils reçoivent le châtiment de leurs crimes. Enfin, on leur porte une sorte de respect jusque dans l'exercice du droit terrible qu'ils se sont arrogé. Le peuple italien fait la lecture habituelle de petits poèmes où sont rappelées les circonstances remarquables de la vie des brigands les plus renommés; ce qu'il y a d'héroïque lui en plaît, et il finit par avoir pour eux une admiration qui tient beaucoup du sentiment que, dans l'Antiquité, les Grecs avaient pour certains de leurs demi-dieux¹.»

Dans cette aquarelle, le peintre a accentué la *terribilità* du héros en le saisissant dans une posture menaçante, prêt à user de son poignard, action qui contraste avec l'image de la Vierge qu'il vénère, fichée sur son chapeau, tandis que son costume bigarré déploie toute sa panoplie pittoresque. (M.K.)

présentés et annotés par V. del Litto, Paris, 1973, p. 1234-1235.

<sup>1.</sup> Stendhal, «Les brigands en Italie », dans *Voyages en Italie*, textes établis,



## François-Marius Granet (Aix-en-Provence, 1775 – id., 1849)

## 15. Portrait d'un frère capucin, 1838

Huile sur toile, 90 x 72 cm. Signé et daté en bas à droite : *Granet. pinxit. /* 1838 Inscriptions sur les tranches des livres : HISTOIRE / SACRÉ [SIC] ;

Inédit.

Granet tient une place à part parmi les paysagistes français du début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il n'est pas l'héritier de la tradition classique renouvelée par Valenciennes, contrairement à ses contemporains Bidauld, Boguet, Chauvin ou Denis, mais un indépendant qui a développé dans sa pratique du plein air une manière de transcrire la nature directe, intuitive et synthétique, annonciatrice de la modernité de Corot. Admis à l'école gratuite de dessin d'Aix vers 1788-1789, Granet se forme au genre du paysage auprès de Jean-Antoine Constantin. Dans l'atelier de ce dernier il se lie d'amitié avec Auguste de Forbin, jeune noble auquel sa carrière sera étroitement liée. C'est en sa compagnie qu'il se rend à Paris en 1796 et qu'il intègre l'atelier de David deux ans plus tard. C'est aussi à travers lui que Granet se lie avec les Lyonnais Révoil et Richard, ce qui lui vaut d'être assimilé au parti « artistocrate » de l'atelier par Delécluze qui s'en fait le mémorialiste. Faute de pouvoir payer ses leçons, Granet poursuit seul sa formation devant les maîtres anciens au Louvre ; il y expose luimême bientôt en participant au Salon de 1799, inaugurant ainsi sa carrière d'artiste d'exposition.

En 1802, il entreprend le voyage en Italie avec Forbin, et s'établit durablement à Rome où il trouve la source de son art ainsi qu'un large réseau de relations parmi la communauté française. Au Salon, où il envoie régulièrement ses productions, c'est par ses «intérieurs » que son originalité est reconnue: en 1806 Chaussard loue l'artiste « qui se fait un genre à lui, qui crée son talent, ne marche sur les pas de personne et ne suit aucune manière d'école<sup>2</sup> ». Acquis par Joséphine au Salon de 1810, Stella dans sa prison (Moscou, musée Pouchkine) fait beaucoup pour sa renommée; elle atteint son apogée avec Le Chœur des Capucins (New York, Metropolitan Museum), œuvre si convoitée depuis sa présentation à Rome, en 1815, que Granet en réalisera pas moins de douze versions pour les plus grandes collections. La Restauration fit le succès du tableau qui exaltait la vie spirituelle et les rites d'une communauté que l'Empire avait proscrite de Rome. À la fin de juillet 1824, le peintre quitte à regret la Ville éternelle et retrouve définitivement Paris pour y occuper le poste de conservateur des tableaux des musées royaux que lui a procuré Forbin, qui en est devenu le directeur.

Granet n'est pas un portraitiste. Les rares physionomies qui émergent de son œuvre sont celles de ses compagnes féminines, ainsi que la sienne propre, captée de loin en loin tout au long de sa vie avec la même économie de moyens. Daté de 1838, le portrait d'un frère capucin n'en est que plus surprenant. Son intérêt n'est pas dans son charme pittoresque pour le moins austère, mais dans la note nouvelle qu'il apporte à la connaissance de l'artiste. Si on ignore l'identité du modèle, son portrait est au moins la preuve de l'attachement durable de Granet aux frères mineurs associés à sa gloire, lesquels n'avaient recouvré d'existence légale que récemment en France, ayant été sous le coup des lois révolutionnaires de proscription des congrégations religieuses jusqu'au début de la monarchie de Juillet. Rendue avec un souci appuyé de vérité, la physionomie grave du vénérable vieillard prend presque valeur de vanité lorsqu'on considère les dispositions psychologiques du peintre au cours de l'année 1838, que les maux de l'âge inclinent à la «tiédeur morale» et à la « mélancolie découragée<sup>3</sup> ». (M.K.)

1. Voir Denis Coutagne, François-Marius Granet, 1775-1849. Une vie pour la peinture, Paris, éd. Somogy/Aix-en-Provence, musée Granet, 2008. 2. Pierre Jean-Baptiste Chaussard, Le Pausanias francais: état des arts du dessin

en France, à l'ouverture du XIX\* siècle : Salon de 1806, Paris, 2<sup>nde</sup> éd., 1808, p. 399.

3. Lettres de Forbin à Granet des 20 mai et 14 août 1838, dans Isabelle Neto (éd.), Granet et son entourage. Correspondance de 1804 à 1849, Nogent-le-Roi, 1995, p. 186 et 191.



# Archives Antoine-Louis Barye (1795-1875)

# 16. Correspondance et archives personnelles du sculpteur Antoine-Louis Barye (1795-1875) enrichies d'un fonds documentaire

191 lettres manuscrites et 164 pièces diverses, dont des documents de travail d'Antoine-Louis Barye (35 pièces) et un ensemble documentaire manuscrit et imprimé posthume.

#### Provenance

- Amélie Krantz-Luzeau, petite-fille d'Antoine-Louis Barye. - Galerie Pellet, 51 rue Le Peletier (?), vers 1920 (?). - André Schoeller

(? - 1956).

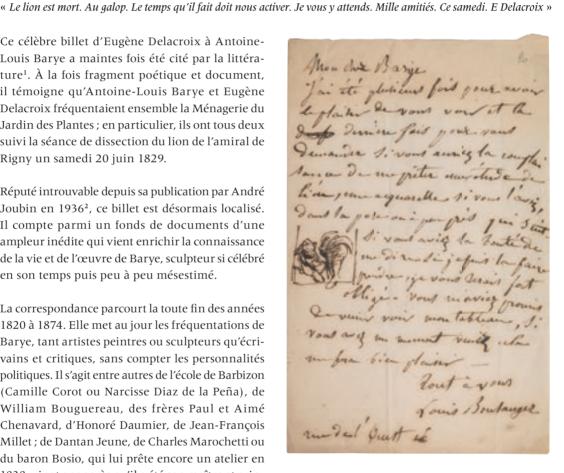
Ce célèbre billet d'Eugène Delacroix à Antoine-Louis Barye a maintes fois été cité par la littérature<sup>1</sup>. À la fois fragment poétique et document, il témoigne qu'Antoine-Louis Barye et Eugène Delacroix fréquentaient ensemble la Ménagerie du

Jardin des Plantes; en particulier, ils ont tous deux suivi la séance de dissection du lion de l'amiral de Rigny un samedi 20 juin 1829.

Réputé introuvable depuis sa publication par André Joubin en 1936<sup>2</sup>, ce billet est désormais localisé. Il compte parmi un fonds de documents d'une ampleur inédite qui vient enrichir la connaissance de la vie et de l'œuvre de Barve, sculpteur si célébré en son temps puis peu à peu mésestimé.

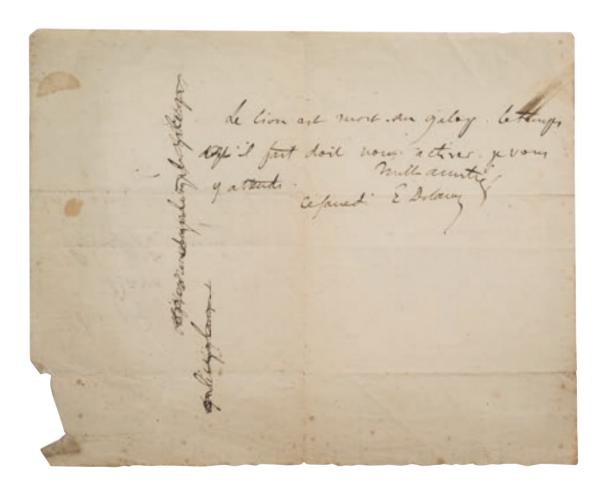
La correspondance parcourt la toute fin des années 1820 à 1874. Elle met au jour les fréquentations de Barye, tant artistes peintres ou sculpteurs qu'écrivains et critiques, sans compter les personnalités politiques. Il s'agit entre autres de l'école de Barbizon (Camille Corot ou Narcisse Diaz de la Peña), de William Bouguereau, des frères Paul et Aimé Chenavard, d'Honoré Daumier, de Jean-François Millet; de Dantan Jeune, de Charles Marochetti ou du baron Bosio, qui lui prête encore un atelier en 1838, vingt ans après qu'il a été son maître et principal soutien pour l'obtention du prix de Rome. Il s'agit aussi d'Alexandre Dumas, de Gustave Planche, de Thoré-Bürger; de Jeanron, de Napoléon-Jérôme Bonaparte ou du comte de Nieuwerkerke, qui sont autant de personnalités intellectuelles ou politiques de premier plan de l'avènement de la monarchie de Juillet au Second Empire.

Cette correspondance retrace également de nombreuses commandes tant privées que publiques. Il collabore avec son ami Delacroix au projet - avorté ? - du décor d'une bibliothèque, mais il échange également avec les architectes Hector



Lefuel, Charles Questel ou Eugène Viollet-le-Duc au sujet de projets officiels, notamment des effigies de Louis-Napoléon Bonaparte. Les documents produits par Barye lui-même tels que factures, reçus, balances de paiement ou listes de matériaux alimentent également la connaissance de projets cités dans la correspondance, comme c'est le cas pour la statue de l'Empereur à Ajaccio ou des sculptures du palais Longchamp à Marseille.

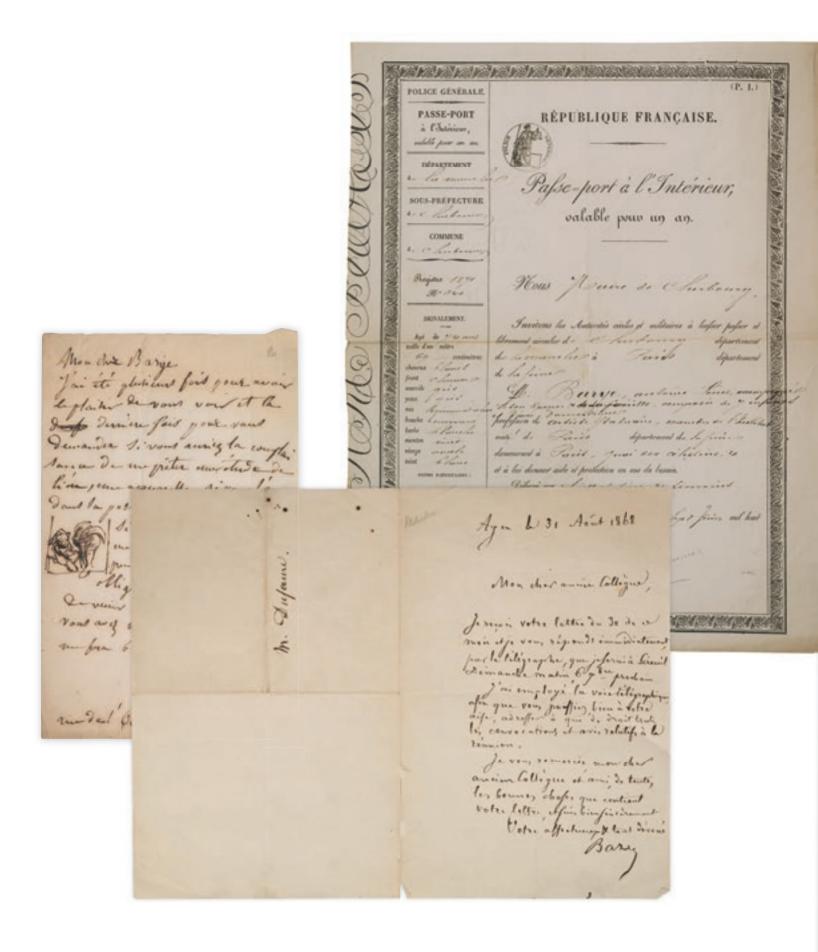
Notre fonds jalonne la carrière de Barye jusqu'aux événements de ses dernières années - il recèle le passeport pour l'intérieur délivré à Cherbourg en



juin 1871 à la famille Barye, quelques semaines après la Commune. Il est donc une source très précieuse pour l'étude d'un artiste dont il n'existe à ce jour aucun autre ensemble localisé d'archives personnelles, hormis quelques pièces éparses<sup>3</sup>.

Vendues petit à petit par la petite-fille du sculpteur à un seul collectionneur<sup>4</sup>, la correspondance et les archives personnelles de Barye sont parvenues jusqu'à nous sans avoir été dispersées. Cet ensemble a été précieusement conservé puis transmis par le marchand André Schoeller. Collectionneur des œuvres de Barye<sup>5</sup> – le fonds comporte des lettres de Schoeller échangées avec Jules Leblanc-Barbedienne et des factures d'achat de bronzes autour de 1910 –, il était un fin connaisseur de l'artiste et a contribué à perpétuer sa mémoire. (M.P.)

1. Voir plus récemment : Antoine-Louis Barye, « Le Michel-Ange de la Ménagerie », cat. exp. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2013-2014, Paris, 2013, p. 9 et p. 80 (Carnets d'études 28); Thierry Laugée, «La Ménagerie d'Eugène Delacroix – Études d'un jeune peintre rugissant», Bulletin de la Société des Amis du Musée national Eugène Delacroix, 2014, p. 28. 2. André Joubin, Delacroix. Correspondance générale, I, Paris, Plon, 1936, p. 225. 3. Michel Poletti et Alain Richarme, Barye. Catalogue raisonné des sculptures, Paris, 2000, p. 8. 4. Une lettre de notre fonds adressée à M. Pellet laisse entendre qu'elle avait des difficultés financières, ce qui a dû motiver la vente des autographes; par ailleurs, elle semble avoir obtenu une aide de l'État en 1920 (Archives nationales, F/21/4147: « Encouragements et secours aux artistes »). 5. Voir les catalogues suivants : Collection André Schoeller, vente, Paris, Hôtel Drouot, 14, 15 et 16 mai 1956; Succession de M. André Schoeller, Tableaux, dessins, sculptures modernes, vente, Paris Hôtel Drouot 10 décembre 1956.



Monsiew Barry now oher barry Je duis charge to Osposition as Owner and Burge. nos Sivas Dela sue Depenses : Raji à . montorgant Jour Espis Lyne way Leron low line Well Delouche, pour lastion so tournaged Contact De sous y Ou graisseur sa tourniques 73 . Officer De pair, portante or galant to be pur 105 . Celland, that a mentagers, of four is office 344 50 OMersion torniques, 85 pure à 6.50 C. Coron Duni ~ Vindredi Valletie on mortinge a l'tole 170.45 500 ... Ch OMercier, printe report L. Bardin, annie 15.40 1.354.85 Relit ha Net topmen 237.65 Chousin, pinte lion art runt du gelog a very 2 376 80 C. Rage mounisie Belleir, mat a bookin 300 . fact doil now actives prom Co. Ballue, imprimes 1.570.90 346 . cefacet & Dolary Offerris, afrikas from la elline 57 . -Culin and , transports Ronto a Chaussers, buttons 5 .97 Honorains & CHA Stourdsin \$10 --Gratification and gardiens 130 ... . and Courierge 30 . -Eusemble fr. 8.082 50 Terestell's chiffe effectif: 8.856, 115 del Test & Sommand Brette 1156.4/ Depunia 1182.60 Tolde Kersmuta to Buy \$ 773 . 95

# Eugène Roger (Sens, 1807 – Paris, 1840)

## 17. Moïse défendant les filles de Jethro, 1837

Huile sur toile, 149 x 221 cm. Monogrammé et daté en bas à gauche: ER / 1837

#### Provenance

 Suède, collection particulière jusqu'en 2018. Une mort précoce et une œuvre restreinte sont la cause de la modeste place qu'occupe Eugène Roger dans l'histoire de la peinture française sous la monarchie de Juillet. Son évaluation est par ailleurs parasitée par la confusion persistante du peintre avec son homonyme et contemporain Adolphe Roger (1800-1880), due notamment au fait que le prénom de ce dernier n'est pas précisé dans les livrets du Salon des années 1830. C'est ainsi que Laviron et Galbacio croient critiquer le talent du premier en parlant d'un tableau du second (*Révolution de Rome, 1793*, non localisé) dans leur compte rendu du Salon de 1833¹. L'amalgame a perduré jusqu'à nos jours².

Né à Sens, cet élève de Louis Hersent, puis d'Ingres à partir de 1832, laissait présager une brillante carrière officielle, malgré un cursus académique, comme souvent, laborieux et parsemé d'échecs au concours du prix de Rome. Entré à l'École des beaux-arts en 1826, il reçoit un second grand prix en 1829, et se distingue avec les premiers prix du torse et de la tête d'expression en 1832, avant de remporter la distinction suprême en 1833 sur le sujet de Moïse et le serpent d'airain (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts). Il expose au Salon de 1831 à sa mort, d'abord des portraits, quelques souvenirs d'Italie peints lors de son séjour à la villa Médicis, et des tableaux d'histoire qui ont presque tous eu un destin public : Le Corps du duc Charles-Le-Téméraire retrouvé le lendemain de la bataille de Nancy a été acquis par la ville de Nantes en 1837 (musée des Beaux-Arts), La Prédication de saint Jean-Baptiste le fut par l'État en 1840 (Paris, musée du Louvre), tandis que La Levée du siège de Salerne exposé la même année était une commande de Louis-Philippe pour la salle des Croisades du musée historique de Versailles (en place), venue s'ajouter à celle de Charlemagne traversant les Alpes exécutée en 1838 (idem).

La période la plus féconde de la courte existence d'Eugène Roger étant celle de ses années italiennes (1834-1839), le volume de documents relatifs au directorat d'Ingres à l'Académie de France à Rome constitue la principale source d'informations sur ses travaux. Ceux-ci laissent deviner l'ambition d'un Prix de Rome qui n'est pas prêt à sacrifier ses chances de succès à ses études académiques. Le congé illimité qu'il obtient du ministre de l'Intérieur en 1836, lui permettant d'accomplir ses obligations de pensionnaire à Paris en raison d'une « altération grave de [s]a santé<sup>3</sup> », est en réalité mis à profit pour peindre un grand tableau d'histoire pour le Salon (Le Corps du duc Charles-le-Téméraire) et inaugurer ainsi sa carrière d'artiste d'exposition<sup>4</sup>. L'exécution d'un grand tableau de Moïse défendant les filles de Jethro à la place de l'esquisse peinte prévue par le règlement en guise d'envoi de quatrième année est le signe de la même impatience.

Sa réalisation se situe entre octobre 1837 et avril 1838, c'est-à-dire après l'achèvement de la copie d'une fresque d'après Titien (autre travail réglementaire de quatrième année<sup>5</sup>), et la lettre dans laquelle Dominique Papety décrit le tableau achevé de Roger<sup>6</sup>. Le choix du sujet n'est pas sans intérêt lorsque l'on considère que Papety peint lui-même un Moïse sauvé des eaux du même format (Leipzig, Museum der bildenden Kunste) et que Gabriel Prieur, Prix de Rome de paysage historique, présente l'année suivante un Paysage avec Moïse défendant les filles de Jethro (non localisé). Le personnage biblique n'est pas seulement un objet d'émulation académique à considérer à la lumière du retour de la religion au premier plan de la vie publique depuis le retour des Bourbons, il est d'une brûlante actualité depuis la publication, par l'historien juif Joseph Salvador, de l'Histoire des institutions de Moïse, en 1828, ouvrage polémique postulant la légalité de la condamnation de Jésus par le Sanhédrin, et, de ce fait, objet d'une vive querelle judéo-chrétienne<sup>7</sup>. Les artistes qui s'en emparent ne se font pas nécessairement l'écho de cette controverse, ils exploitent la présence contemporaine de Moïse, une figure qui n'appartient pas à une histoire







ill. 1. Horace Vernet, Scène d'Arabes dans leur camp, écoutant une histoire, Salon de 1834. Huile sur toile, 99 x 136,5 cm. Londres, Wallace collection.

morte mais à la culture du temps présent, comme en témoignent les multiples études qui lui sont consacrées tout au long des années 1830<sup>8</sup>.

L'envoi de Roger ne fut pas reçu sans réserve par l'Académie des beaux-arts : « La composition de ce tableau est assez pittoresque. Le côté des hommes, dont les lignes sont heureuses, est fort bien senti, quoique la pose du Moïse soit un peu théâtrale. Le groupe des femmes ne semble prendre aucune part à la scène ; elles sont absolument dépourvues d'expression, ce qui jette beaucoup de froideur sur cette partie de la composition. On peut reprocher à cet ouvrage un dessin petit et manquant du caractère qui convient à l'histoire. La couleur blanche, seule adoptée pour les femmes et pour le manteau de Moïse, répand sur l'ensemble de la froideur et de la monotonie. Les teintes du fond et celles du terrain sur les premiers plans sont trop les mêmes et nuisent à l'effet général9. »

La double gageure de Roger en proposant ce tableau d'histoire à la place de l'esquisse peinte attendue était de satisfaire aux exigences académiques en démontrant son excellence dans toutes les parties de l'art, mais aussi d'attirer l'attention du public dans l'exposition des travaux des pensionnaires, à Paris, par l'exotisme de la réprésentation en restituant « l'aspect de l'Arabie » (selon le mot de Papety). Les figures masculines énergiques sont la partie dans laquelle s'impose le savoir-faire académique de Roger – c'est le côté « fort bien senti » des hommes – mais, pour remplir la seconde partie de son programme, le peintre a probablement pris pour modèle la Scène d'Arabes dans leur camp, écoutant une histoire d'Horace Vernet (ill. 1), dont les draperies blanches confèrent sa couleur locale à la représentation. La réserve des femmes, qui a donné l'impression aux académiciens qu'elles ne participaient pas à l'action, peut résulter d'une méditation de l'artiste sur le modèle fixé naguère par le Serment des Horaces de David, lequel départageait les deux sexes selon leurs rôles sociaux et leurs qualités antagonistes. Mais il ne faut pas non plus négliger l'influence « nazaréenne » d'Hippolyte Flandrin, ami intime du peintre et promoteur d'un hiératisme biblique. (M.K.)



1. Gabriel Laviron et Bruno Galbacio, Le Salon de 1833, Paris, 1833, p. 229. 2. L'index du catalogue de l'exposition de la villa Médicis Maestà di Roma. Les artistes à Rome d'Ingres à Degas, Rome, éd. Electa, 2003, ignore Adolphe, et place sous le nom d'Eugène des occurrences qui lui reviennent. F. Fossier fusionne les deux artistes en un seul qu'il nomme Eugène-Adolphe en prêtant au Prix de Rome de 1833 les dates du second, qui ne le fut pas, voir la Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1835-1841, Archives de l'Art Français, Rome/Paris, 2016, p. 600.

3. Roger à Quatremère de Quncy, 5 août 1836, dans

Fossier, 2016, p. 131. 4. Roger à Hippolyte Flandrin, 6 octobre 1836, dans Fossier, 2016, p. 134-135. 5. Roger à Flandrin, Padoue, 21 octobre 1837, dans Fossier, 2016, p. 203. 6. Dominique Papety à ses parents, 28 avril 1838, dans Fossier, 2016, p. 234. 7. Joël Sebban, «Une controverse judéo-chrétienne dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle : l'œuvre scandaleuse de Joseph Salvador», Revue d'histoire du XIXe siècle [En ligne], 43, 2011, mis en ligne le 15 juillet 2015, consulté le 1er octobre 2016. http://rh19.revues.org/ 4163. 8. Entre autres, Moïse sans voile, ou explication des types et des figures de l'Ancien Testament, par Jacob Girard des Bergeries,

Genève, 1670, réédité à

plusieurs reprises sous la Restauration; Chateaubriand, Œuvres complètes, Moïse, Paris, 1832; J. A. Cruvellier, Moïse, auteur du Pentateuque, thèse de la faculté de théologie protestante de Montauban, 1834 ; Victor de Bonald, Moïse et les géologues mdernes, ou Le récit de la Genèse comparé aux théories nouvelles des savants, Avignon, 1835; Pierre Lacour, Aeloïm ou les Dieux de Moïse, Bordeaux, 1839. 9. Rapport sur les envois de 1837, dans Fossier, 2016, p. 474. 10. Le «petit intérieur » cité p. 160-161 n. 328 et 168-169 n. 363 ne renvoie pas à Moïse défendant les filles de Jethro, comme l'a supposé F. Fossier, mais à l'Intérieur du palais public, à Sienne, exposé au Salon de 1837, n° 1588.

# Bibliographie – Anonyme. «École

royale des beaux-

arts. Envois des pensionnaires de Rome», Journal des artistes, XIIe année, 2e vol., 21 octobre 1838, p. 237. - Langlois, «Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie royale de France pour l'année 1838 », Institut royal de France. Séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, du samedi 20 octobre 1838, Paris, 1838, p. 27-28.

- François
Fossier (éd.),
Correspondance
des directeurs
de l'Académie de
France à Rome.
Jean-AugusteDominique Ingres,
1835-1841, Archives
de l'Art Français,
Rome/Paris,
2016, p. 21, 234,
235, 289, 47110.

#### Exposition

 Paris, 1838, exposition des envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, École royale des beaux-arts.

# Harald Jerichau (Copenhague, 1851 – Rome, 1878)

# 18. Voyageurs se reposant sur la route de Sardes

Huile sur toile, 41 x 58,5 cm. Inscription au revers à l'encre brune : malet af min Sön, Harald Jerichau / Elisabeth Jerichau [peint par mon fils / Elisabeth Jerichau]

#### Provenance

Danemark,
 collection
 particulière
 jusqu'en 2018.

Il est difficile de dissocier Harald Jerichau de sa mère, Elisabeth Jerichau Baumann (1819-1881), qui a veillé au développement de son talent et favorisé sa carrière jusqu'à sa mort précoce à l'âge de vingt-sept ans. Polonaise de naissance, élève de l'Académie des arts de Düsseldorf, installée à Rome en 1845 où elle rencontre son mari le sculpteur danois Jens Adolf Jerichau (1816-1883), la femme peintre connaît un succès considérable dans l'Europe cosmopolite de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Portraitiste officielle de la cour du Danemark - parrainage qui lui donne accès aux autres cours européennes -, elle participe aux expositions universelles parisiennes de 1867 et 1878, expose dans les capitales du continent, où ses œuvres lui valent des distinctions, et mène sa carrière avec une détermination et un esprit d'entreprise rares pour une femme de son temps, par ailleurs mère de neuf enfants. Cependant, en raison de sa perméabilité aux influences germanique et française, Elisabeth Baumann est une figure controversée dans son pays, où le repli culturel nationaliste domine la vie intellectuelle après la défaite du royaume à l'issue de la guerre des Duchés, en 1864. Les voyages sont, en effet, le ressort de sa création, et c'est par son rôle dans le développement de l'orientalisme que son apport à l'art de son temps est le plus significatif. Attirée par l'Orient autant que par la représentation qu'en ont fait les peintres français, elle se rend en Égypte et en Turquie, où les recommandations princières lui ouvrent les portes du harem de Mustafa Fazil Pacha, lui donnant le privilège d'accéder à un monde interdit à ses confrères masculins.

On doit à Elisabeth Baumann l'essentiel de nos connaissances sur Harald, à qui elle consacra un livre de souvenirs<sup>1</sup>. Après qu'il eut été élève de l'Académie royale des beaux-arts, dirigée par son père, et qu'il se fut perfectionné dans l'art du paysage auprès de Frederik Christian Lund et d'Eiler Rasmussen Eilersen, Elisabeth l'emmène à Rome en

1868 pour confier sa formation à Bénouville, alors directeur de la villa Médicis. Ce dernier juge le talent du jeune homme assez solide pour se perfectionner par lui-même devant la nature. Après six mois d'études romaines, suivant l'exemple de sa mère, Harald entame une carrière itinérante en visitant alternativement la Turquie et la Grèce, Paris, la Suisse, Constantinople (à plusieurs reprises), Naples, tout en exposant régulièrement à Copenhague de 1873 à sa mort. En 1875, il épouse sa cousine Maria Kutzner à Constantinople, où le couple s'est installé depuis un an avec Elisabeth. La mort du premier enfant, puis celle de Maria à Naples en 1876, sont les deux évènements tragiques qui font basculer la vie du peintre. Après avoir été près de se suicider, Harald succombe à l'effet conjugué de la malaria et de la fièvre typhoïde, à Rome, en 1878.

L'œuvre la plus ambitieuse qu'il ait laissée est une ample vue des environs de Sardes, commandée par le brasseur Jacob Christian Jacobsen et achevée à Rome l'année de sa mort (Copenhague, Statens Museum for Kunst). Elle est la somme d'études que le peintre a faites au cours d'excursions dans la plaine lydienne en compagnie du consul de Smyrne W. Spiegel<sup>2</sup>. À la différence de ce paysage épique, dans lequel le peintre a poussé la virtuosité de l'exécution aussi loin qu'il le pouvait, Voyageurs se reposant sur la route de Sardes est semblable à une page de carnet de voyage saisissant un moment du quotidien. Le modeste campement s'éveille dans un site grandiose, dont l'échelle est donnée par la silhouette d'un village se découpant à l'horizon au pied de la montagne. En plus du charme plaisant de l'exotisme, ce contraste entre le proche et le lointain révèle l'intelligence pittoresque du peintre, tandis que la qualité de la lumière du soleil levant signale en lui un héritier de l'Âge d'or danois. (M.K.)

<sup>1.</sup> Til Erindring om Harald Jerichau, Copenhague, 1879.

<sup>2.</sup> Id., p. 48.



# Ernest Antoine HÉBERT (Grenoble, 1817 – La Tronche, 1908)

# 19. Une Pergola à Casamicciola, Ischia

Huile sur toile, 30 x 45 cm. Monogrammé en bas à gauche : *EH* 

Inédit.

Hébert naît l'année où Guérin expose Didon et Énée au Salon, et meurt un an après le scandale des Demoiselles d'Avignon : l'homme qui traverse un siècle de révolutions artistiques en a été l'un des plus éminents représentants académiques. L'exemple de son cousin Stendhal n'est sans doute pas pour rien dans sa vocation artistique, laquelle se cristallise dans la passion de l'Italie. Fils d'un notaire grenoblois, Hébert s'est détourné des études de droit pour celle de la peinture. Élève de David d'Angers et de Paul Delaroche à Paris, il remporte le prix de Rome en 1839, sésame qui va déterminer le cours de sa vie partagée entre la France et l'Italie. Pensionnaire de la villa Médicis de 1840 à 1844, il prolonge son séjour de deux années, et, après deux autres passées à Marseille, connaît à son retour à Paris un succès considérable avec La Mal'aria (1848-1849, musée d'Orsay). Mais plutôt que d'en profiter pour faire une carrière officielle, le peintre préfère se retirer de nouveau dans le Latium et se fondre avec son peuple. Résidant dans le village escarpé de Cervara di Roma, au sud-est de la Ville éternelle, tout en continuant à parcourir la campagne jusqu'au royaume de Naples, il y puise son inspiration dix années durant, envoyant régulièrement au Salon les beautés pittoresques du pays. Sa sensibilité parvient à renouveler le genre des belles paysannes italiennes qu'on croyait épuisé, et pour lequel s'enflamme de nouveau la critique, Théophile Gautier en tête: «Il sait exprimer mieux que personne cette mélancolie de chaleur, ce spleen de soleil, cette tristesse de sphinx, qui donne tant de caractère à ces belles têtes méridionales », écrit-il des Filles d'Alvito en 18551. L'artiste à la mode se lie d'amitié avec la princesse Mathilde, cousine de l'Empereur qui favorise sa nomination comme directeur de l'Académie de France à Rome de 1867 à 1873, fonction qu'il assura de nouveau sous la Troisième République, de 1885 à 1891.

Lors de son premier directorat de la villa Médicis Hébert s'est ménagé une retraite sur l'île d'Ischia, dans la baie de Naples. Ernest Renan s'y arrêta plus tard, en 1875, et décrivit tout le pittoresque et la douceur de vivre du lieu : « Nous y avons trouvé un parfait repos, un doux climat, une solitude absolue et un ami, M. Hébert, habitué depuis longtemps à venir chercher à Ischia la santé et les inspirations du genre de celles qu'il aime. Ischia est un ancien volcan, I'Épomée, autrefois rival du Vésuve, et qui, il y a cinq cents ans, bouillonnait encore. La variété, I'imprévu des petits paysages formés par les déchirures des flancs de la montagne ne peuvent se décrire. Les constructions, massives, irrégulières, semblent faites exprès pour le plaisir des peintres. [...] Nous demeurons à mi-côté de la colline de Casamicciola, en face de Gaëte et de Terraccine, dans une maison perdue parmi les vignes, au milieu d'un labvrinthe de terrasses superposées et de petits sentiers, qui n'ont pas l'affreuse banalité des grands chemins. Rien de cet apprêté, si fatigant en Suisse; pas un indigène ne s'aperçoit que tout cela est exquis... C'est le Liban, avec plus de charme encore<sup>2</sup>. »

C'est probablement le point de vue depuis ce site qu'a saisi Hébert à plusieurs reprises dans des études de plein air faites en différentes saisons, comme l'indique l'état changeant de la végétation (ill. 1 à 3). Une esquisse antérieure de Corot (ill. 4), exécutée à proximité, montre d'ailleurs que les hauteurs de Casamicciola étaient connues des peintres pour la beauté vertigineuse de leur panorama sur le golfe de Naples, avec le Vésuve à l'horizon. Inédite, la Pergola de Hébert confirme sa familiarité avec cette terrasse qui est peut-être celle de sa demeure. Prenant du recul afin d'embrasser son décor végétal, il a élargi le cadrage de ses petites études et y a introduit une fileuse, tirant de ses recherches de plein air un tableau de genre tel qu'en convoitaient les riches étrangers faisant le Grand Tour. Supplément pittoresque du paysage, le massif de roses trémières désigne la saison, et les faibles ombres le moment du jour : le début d'un après-midi écrasé de la







ill. 1. Ernest Antoine Hébert, *Vue prise de Casamicciola, Ischia*. Huile sur toile, 20 x 33 cm. Paris, musée national Ernest Hébert.



ill. 2. Ernest Antoine Hébert, *Vue prise de Casamicciola, Ischia*. Aquarelle, 18 x 26 cm. Paris, musée national Ernest Hébert.



ill. 3. Ernest Antoine Hébert, *Vue prise de Casamicciola, Ischia*. Huile sur toile, 18 x 29 cm. Paris, musée national Ernest Hébert.



ill. **4.** Jean-Baptiste Camille Corot, *Ischia, vue prise des pentes du mont Epomeo*. Huile sur papier marouflé sur toile, 26 x 40 cm. Paris, musée du Louvre.

lumière et de la chaleur du plein été. Toute nostalgie s'est dissipée dans l'éclatant soleil méridional, qui apparente davantage ce tableau à la vision de Corot qu'à celle, post-romantique, qui a fait la célébrité de Hébert. (M.K.)

éd. Electa, 2003, p. 481. 2. Ernest Renan, Mélanges d'histoire et de voyages, Paris, 1878, p. 116-117.

<sup>1.</sup> Cité par Isabelle Julia dans Maestà di Roma. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome, cat exp. Rome, villa Médicis,

# Louis Janmot (Lyon, 1814 - id., 1892)

# 20. Ève. 1866

Crayon noir, 109 x 71 cm. Signé et daté en bas à droite : *L. Janmot 1866* Inscription en bas à droite : n° 20

Inédit.

Peu de nus féminins de Janmot nous sont parvenus, surtout dans la dimension de ce dessin, assez rare chez l'artiste et d'une exécution très aboutie. Janmot donne ici une version poétique du récit biblique, en réalité tragique : cet épisode de la Genèse voue l'humanité à un malheur définitif dont la responsabilité est attribuée à la femme qui, on le rappelle, refuse d'obéir à l'ordre divin et mange la pomme interdite<sup>1</sup>.

L'artiste choisit de donner une interprétation plaisante de ce récit fondateur, qu'il situe dans un paysage agréable, au bord d'une rivière. Plutôt que d'immerger les pieds d'Ève dans l'eau calme, le caprice du peintre la fait marcher sur un miroir d'eau, sans doute pour ne pas altérer l'intégrité de sa nudité. Tout en s'appuvant sur le tronc d'un arbre qui y plonge ses racines, elle déploie une guirlande pour cacher son sexe ; ainsi, et déjà, Ève prend conscience d'une attractivité sexuelle que le couple primordial ignorait encore, vivant dans la totale inconscience du mal. Le serpent s'enroule et monte autour du tronc du fameux pommier. Il tourne vers Ève sa gueule ouverte, comme pour engager la discussion dont il sortira vainqueur, puisqu'il dissuadera Ève d'obéir à l'interdiction divine de manger la pomme. Elle incline son gracieux visage et baisse les yeux, comme pour éluder la présence diabolique.

La désobéissance de la femme à l'injonction divine, aux conséquences catastrophiques pour l'humanité, ne fait que s'amorcer dans cette composition, encore située dans une nature paradisiaque couronnée par la beauté de cette nudité féminine. Un dessin assez comparable, qu'on a pu juger moins convaincant, signé de 1864, montre aussi Adam, dans ce même instant où la prise de conscience d'une nudité innocente est bien près de disparaître. La représentation du jeune corps féminin est ici l'objet principal, le visage aux yeux baissés ne révèle aucune expression, il ne prête aucune attention au serpent, le dialogue avec le

démon n'est ni envisagé ni commencé, c'est la beauté du corps qui s'impose. Une douce lumière oblique met en valeur les volumes juvéniles et les courbes sensuelles.

La virtuosité de ce dessin se déploie grâce aux procédés élémentaires que permet un simple crayon noir utilisé en frotti, estompé ou gommé, exploitant la réserve d'un papier beige à la nuance chaude. La sûreté du dessin, d'une apparente simplicité, est en réalité le fruit d'un entraînement intense dont témoigne le catalogue de la vente posthume (1893), où au moins six numéros désignent avec précision des dessins de nus féminins2, en plus d'un Adam et Ève (n° 405). Ces indications précieuses, dues à la fervente amitié des exécuteurs testamentaires, sont cependant encore loin de documenter cette pratique : de nombreuses préparations pour les thèmes mariaux, désignés sous le nom de la Vierge dans le catalogue, sont des dessins de nus féminins exécutés d'après des poses de modèles nus professionnels que l'artiste aura ultérieurement « habillés ».

Si le nu féminin n'est guère présent dans l'œuvre de Janmot, peu avant Ève, de nombreux dessins de cet ordre ont été nécessaires pour préparer le récent plafond de l'Hôtel de Ville de Lyon, où des allégories féminines représentent, par exemple, la Ville de Lyon ou l'Industrie de la soie. Cet usage exigeait des nus féminins de convention, parfaitement dessinés et conformes aux canons de beauté d'alors, multipliant les rondeurs. Pourtant, dans *Chute fatale*, onzième dessin de la seconde série du *Poème de l'âme* commémorant dès 1871 la défaite récente où l'on voit brûler Paris, Janmot sut représenter la Révolte virilisée, musclée, les seins menus, femme athlétique armée d'un poignard et d'une torche d'incendiaire.

Contrairement à la série peinte, parmi les huit premiers grands dessins du second cycle, exposés au Salon de Paris de 1861, peu avant l'Ève, apparaissent





plusieurs nus féminins. Le dessin numéro 3, *Rêve de feu*, en regroupe une vingtaine sous le couvert du songe (ill. 1). Leur nudité intégrale offusquera le peintre Paul Borel lors de la publication photographique du *Poème de l'âme*, en 1881 : Janmot avoue alors qu'en effet ces dames ne sont guère vêtues que de lumière. Parmi d'autres représentations de nus féminins, l'étonnant épisode du *Supplice de Mézence* (Paris, musée d'Orsay) frappe par l'expression du puissant réalisme d'une morte, irrévocablement liée à un homme vivant<sup>3</sup>. Ces exemples, parmi bien d'autres, prouvent que la virtuosité de cette Ève n'est donc pas le fruit du hasard.

La date de 1866 situe son exécution dans l'atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, où circulent érudits et artistes. Cette période n'est riche que de rencontres, tandis que la réalité financière devient un souci toujours plus lancinant, accru des obligations qu'imposent chaque année une nouvelle naissance et l'aggravation de la terrible maladie de la mère. Parallèlement aux commandes de *Vierges*, fréquentes dans le milieu catholique et amical qui est le sien, Janmot a pu proposer d'autres thèmes dérivés de la Bible, inspirés comme l'*Ève* de la Genèse, en s'autorisant assez de licences poétiques pour élargir sa clientèle et susciter l'envie

de quelques amateurs. Loin de trahir son œuvre, la sensualité révèle un aspect rare et séduisant du talent de l'artiste. (Élisabeth Hardouin-Fugier)



ill. 1. Louis Janmot, *Rêve de feu*, 1861. Fusain et rehauts de gouache blanche et bleue, 114 x 146 cm. Lyon, musée des Beaux-Arts.

1. *Genèse*, en particulier 2, 25, 3, 6, La Sainte Bible, Paris, Cerf, 1956. 2. *Catalogue des œuvres de feu* Louis Janmot, Paris, 17 avril et jours suivants, lots 470,

475, 491, 524, 528, 554.

3. Voir notre notice dans *Varia. Peintures et dessins, de Vignon à Warhol,* cat. exp. Lyon, galerie Michel Descours, n° 20, p. 58-61, repr; acquis par le musée d'Orsay en 2014.

# Jules-Élie Delaunay (Nantes, 1828 – Paris, 1891)

### 21. *La Peste à Rome*, 1879

Huile sur toile, 38 x 46,5 cm. Signé et daté en bas à droite: JELIE DELAUNAY 1879.

#### Provenance

États-Unis,
 collection
 particulière
 jusqu'en 2015.

Jules-Élie Delaunay appartient au XIX<sup>e</sup> siècle éclectique qui, au tournant de 1860, vit décroître l'autorité du standard académique dans le champ de la peinture d'histoire, au profit d'une infinie variété de manières suscitées par l'impératif de l'originalité et par les goûts d'une nouvelle société bourgeoise<sup>1</sup>. Mais avant de devenir l'un des acteurs du renouveau de la tradition historique, le talent du Nantais s'est révélé lentement. Le cursus académique, la pléthore de candidats peintres d'histoire encombrant l'École des beaux-arts, et l'usage de récompenser chaque année des élèves d'ateliers différents, interdisent, il est vrai, toute réussite précoce. Cet élève de Flandrin dut ainsi participer au concours pour le prix de Rome à neuf reprises avant de l'obtenir, en 1856. Dix années se sont écoulées entre son entrée à l'École des beaux-arts de Paris et son arrivée à la villa Médicis, âgé de trente ans.

À Rome, Delaunay trace son propre parcours initiatique, entre l'étude de Raphaël, à laquelle l'a préparé son maître Flandrin, et celle des peintres du Quattrocento qui ont plus particulièrement sa préférence. Il voyage beaucoup, se lie d'amitié avec plusieurs artistes hors l'Académie, tels Edgar Degas, Léon Bonnat et Gustave Moreau. Sa pratique constante du dessin trahit un éveil à tous les aspects du dépaysement : plus encore que les maîtres anciens, la physionomie du peuple italien, le paysage méditerranéen, les portraits de ses camarades d'étude et de voyage, remplissent ses carnets.

Quoiqu'il soit de retour à Paris en 1861, il faut encore attendre 1869 pour que l'artiste perce au Salon avec une œuvre méditée de longue date. *La Peste à Rome* (ill. 1) lance enfin la carrière de Delaunay. Elle est d'emblée considérée comme l'une des œuvres les plus marquantes de l'année et est restée la plus célèbre de son auteur². Sa conception remonte à l'année 1860, lorsque, au moment de choisir le sujet de l'esquisse exigée au titre d'envoi de quatrième année, Delaunay s'inspira d'une ancienne chronique rattachée par Jacques de Voragine à

l'histoire de saint Sébastien : « On lit dans l'histoire des Lombards, qu'au temps du roi Humbert l'Italie fut ravagée d'une peste si violente, qu'à peine les vivants suffisaient-ils à ensevelir les morts, et cette peste sévissait surtout à Rome et à Pavie. Et alors un bon ange apparut visiblement, et il donnait des ordres au mauvais ange, qui portait une arme de chasse, c'est-à-dire un épieu, et il lui ordonnait de frapper les maisons ; et autant de fois qu'une maison recevait de coups, autant il y avait de morts qui en sortaient. Et il fut divinement révélé à un homme de bien que cette peste ne cesserait pas que l'on n'eût été consacrer et dédier un autel à Pavie en l'honneur de saint Sébastien<sup>3</sup>. »

Delaunay a repris la composition de son esquisse originelle (Brest, musée des Beaux-Arts) en lui apportant des modifications qui en ont sensiblement changé l'esprit. Afin de concentrer l'action, il a réduit le nombre des comparses qui, éparpillés dans l'espace, en diminuait l'impact. Maintes modifications ont été apportées aux postures des figures, à la disposition des deux statues et aux ornements ; la lumière et le coloris ont surtout été repensés dans le sens d'une atmosphère d'ensemble crépusculaire et mystérieuse au moyen d'une tonalité glauque exprimant la pesanteur méphitique de l'air.

Pour faire l'éloge du tableau la plupart des critiques procédèrent à la description de ses épisodes, tels About, Albrespy, Bouniol, Mantz, Saint-Victor, Gautier étant, comme à son habitude, celui qui sacrifie le plus volontiers à l'exercice de l'ekphrasis d'une œuvre qu'il admire : « Dans le jour crépusculaire s'allonge une rue antique au bas du Capitole, que fait reconnaître la statue équestre de Marc Aurèle. Des morts, des mourants gisent sur le seuil des portes, sur les marches des portiques, les uns raidis et bleus, les autres convulsés par les affres de l'agonie. Quelques rares vivants, non moins livides que les cadavres, filent silencieusement et mystérieusement le long des murs, comme s'ils avaient peur d'éveiller l'attention de la mort, qui plane dans l'air sur la ville pestiférée.





D'autres sont tombés à genoux, implorant la clémence du ciel; les chrétiens au pied de la Croix, les païens devant la statue d'Esculape, cette fois impuissant à guérir. L'ange aux ailes pâles a suspendu son vol devant une maison qu'il désigne du doigt à l'esprit exterminateur : ce fantôme maigre, hâve, plombé, qui semble fait d'une concentration de miasmes, est vraiment terrible. C'est une conception magique et pleine d'une sombre poésie. Le monstre, avec une incroyable furie de mouvement, frappe la porte de son épieu. Chaque coup ouvre une tombe. Mais pour tempérer cette horreur intense, au fond du tableau, comme un lointain rayon d'espérance, une vague procession qu'ébauche un filet de lumière apparaît sur le palier du Capitole. La vengeance céleste est satisfaite. Le fléau va cesser4.»

Comme Gautier, nombreux sont ceux qui louèrent la «belle horreur » d'un tableau qui rappelait, sans l'imiter, La Peste d'Asdode de Poussin (Paris, musée du Louvre), avec une vigueur chromatique que certains identifiaient au coloris de Delacroix. L'influence de son contemporain Gustave Moreau, un ami intime, est en fait bien plus prégnante, dans le décor architectural comme dans l'éclat byzantin de la palette qui fait chanter les couleurs dans une ambiance verdâtre et irréelle. Delaunay et Moreau sont d'ailleurs souvent évoqués l'un après l'autre dans les comptes rendus, comme représentants d'une tendance anticlassique héritière du romantisme<sup>5</sup>. C'est dans cette lignée que Charles Blanc inscrit l'œuvre lors de sa présentation à l'Exposition universelle de 1878 en évoquant un «tableau dramatique, sillonné de lignes violentes, de couleurs lugubres, et dont la composition est comme déchirée d'un bout à l'autre6».

La fortune de l'œuvre, acquise par l'État et exposée au musée du Luxembourg dès 1872, explique l'existence de deux répliques autographes<sup>7</sup>. Datée de 1879 et la seule connue à être signée, celle ici présentée est la conséquence immédiate du nouveau succès rencontré par l'œuvre à l'Exposition universelle où

Delaunay obtint une médaille de première classe. Si la pratique de la réduction est séculaire, elle paraît d'autant plus naturelle pour ce tableau dont le format réduit a été souvent commenté, les critiques de 1869 regrettant que le peintre ait réduit sa composition dans les proportions d'un tableau de genre. Dix ans plus tard, Charles Blanc observait au contraire que « *La Peste à Rome* est un petit tableau qui grandit par le style, tant il est vrai que, dans les arts du dessin, la grandeur ne se mesure pas aux dimensions<sup>8</sup> ». (M.K.)



ill. 1. Jules-Élie Delaunay, *La Peste à Rome*, Salon de 1869. Huile sur toile, 131 x 176,5 cm. Paris, musée d'Orsay.

- 1. Voir Pierre Sérié, La Peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard, Paris, Arthena, 2014, ch. «La pluralité des styles». 2. Voir Patrick Dupont dans Jules-Élie Delaunay, 1828-1891, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts; Paris, musée Hébert, 1988-1989, éd. ACL éditions, 1988, p. 109-114, et Isabelle Julia dans Olivier Bonfait (dir.), Maestà di Roma. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome, cat. exp. Rome, Villa Médicis, 2003. éd. Electa, 2003, n° 201, p. 441. 3. La Légende Dorée par Jacques de Voragine, traduite du latin et précédée d'une notice historique et bibliographique par M. G. B [Brunet], première série, Paris, 1843, p. 93-94.
- 4. Théophile Gautier, «Le Salon de 1869, II». L'Illustration, 15 mai 1869, p. 310. 5. Sérié, 2014, op. cit., p. 176-179. 6. Charles Blanc, Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878, Paris, Renouard, 1878, p. 191. 7. Voir celle présentée par Stair Sainty, huile sur toile, 72 x 99 cm. Celle de la vente Auguste Courtin, Paris, 29 mars 1886, lot 39, huile sur bois, 37 x 46 cm, donnée au Minneapolis Institute of Art par Mr and Mrs Atherton Bean est préparatoire, en dépit de sa date, sans doute apocryphe, de 1871. 8. Blanc, 1878, op. cit.

# Marcel Roux (Bessenay, 1878 - Chartres, 1922)

# 22. Quasimodo portant la Esmeralda dans l'une des tours de Notre-Dame de Paris, 1904

Pinceau et aquarelle, sur trait de crayon noir, 43 x 33 cm. Signé et daté en bas à droite: Marcel Roux ianvier 1904

Inédit.

Né à Bessenay près de Lyon, le jeune Marcel Roux voyage très tôt. En Russie d'abord, puis à travers toute l'Europe, au gré des tournées de la troupe de théâtre de son père. Au terme de son enfance de saltimbanque, après ses premiers pas de jeune dessinateur, il s'implante sur les bords de la Saône, quai Pierre-Scize et quai Saint-Vincent. Il fréquente l'École des beaux-arts du palais Saint-Pierre à partir de 1896 et rencontre Joannès Drevet – descendant du graveur Pierre Drevet – et Paul Borel, qui lui prête l'atelier du quai Saint-Vincent¹.

Ce sont Drevet et Borel qui initient Marcel Roux à la technique de l'eau-forte. Sous cette double tutelle, et marqué par le génie de Rembrandt, il développe dans ses suites gravées une esthétique sombre et mystique qui témoigne à la fois de sa ferveur catholique et de son engagement social. D'aucuns qualifient de lyonnaise sa franche rhétorique moralisatrice², mais son œuvre s'inscrit également dans le sillage des visions fantastiques et décadentistes d'un Félicien Rops.

En parallèle à ses travaux de gravure, qui sont les plus emblématiques de son œuvre, Marcel Roux peint et dessine. Il a préparé de nombreuses illustrations, pour *Les Fleurs du Mal, Le Jardin des Supplices* d'Octave Mirbeau ou encore des nouvelles d'Edgar Poe<sup>3</sup>. Elles sont souvent restées à l'état de projet et la plupart sont inédites, comme cela semble être le cas de notre dessin.

Cette composition offre une libre interprétation du drame de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. L'année de son exécution, en 1904, le roman paraît dans le cadre de la première édition critique des œuvres de Hugo dite « de l'Imprimerie nationale », en collaboration avec l'éditeur Ollendorff. Il est accompagné d'une importante documentation iconographique, des illustrations de Tony Johannot et Célestin Nanteuil de 1831 et 1833, à l'interprétation de Luc-Olivier Merson pour l'édition nationale de 1889.

La composition de Marcel Roux fait la synthèse de différents temps du récit, tous d'une grande acuité dramatique. Il prend cependant une certaine liberté par rapport au texte, au point même de faire douter de la source à laquelle l'artiste a puisé la matière de son œuvre. Elle paraît évoquer à l'arrière-plan la chute de l'archidiacre Frollo dans la rivière après avoir poignardé Phœbus, le capitaine des archers, qui provoquera la condamnation - à tort - de la Esmeralda à la pendaison. Son rapt sur la place de Grève par Quasimodo lui offrira un sursis, trouvant refuge dans une petite cellule de Notre-Dame, avant l'assaut des truands de la cour des Miracles, puis des hommes de Louis XI. L'une des tours de la cathédrale prendra feu. Mais rien n'empêchera la mort de la Esmeralda.

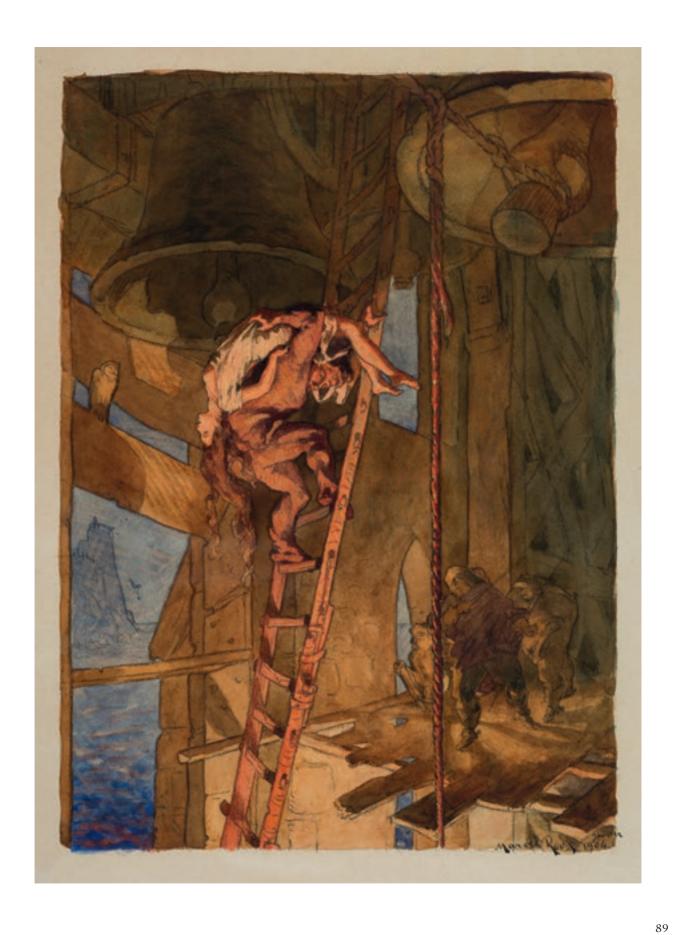
L'interprétation de Marcel Roux n'est pas littérale, et pourtant elle est habitée de ce sentiment d'effroi et de vain courage exprimé par le sonneur de Notre-Dame, du drame de l'impuissance face à l'injustice. Les contrastes chromatiques et la construction de l'image autour de l'axe oblique de l'échelle plongée dans le vide, de même que le détail pittoresque de la chouette, témoin imperturbable, sont alors les moyens d'expression romanesques de l'artiste, à rebours de la veine noire et fantastique auquel le sujet pourrait prêter. (M.P.)

1. Voir notamment Marcel Roux (1878-1922): visions fantastiques, cat. exp. Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Banque, 1991.

2. «En étalant les misères, les souffrances, les lèpres auxquelles se condamnent les humains quand ils se rendent esclaves de leurs passions, notre artiste espère inciter à une vie droite, saine, sage, à l'amour des sublimes beautés, à la pratique

des saintes énergies. Et cette conception d'un art moralisateur est tout à fait lyonnaise par son caractère d'immédiate utilité », Alphonse Germain, Les Artistes lyonnais. Des origines jusqu'à nos jours..., Lyon, H. Lardanchet, 1911, p. 141.

3. Justin Godart, « Marcel Roux, graveur lyonnais (1878-1922) », La Revue de l'art ancien et moderne, XLVII, janvier 1925, p. 22-24.



# Helmer Osslund (Tuna, 1866 – Stockholm, 1938)

#### 23. *Le Havre*, vers 1895

Huile sur carton, 24 x 32 cm. Signé en bas à droite : Helmer Osslund Inscription récente au revers du support : Le Havre

### Provenance

 Collection particulière suédoise. L'artiste suédois Helmer Osslund entame sa carrière comme peintre sur céramique dans une fabrique artisanale. Il fait preuve d'une habileté pour ce travail décoratif et ornemental, mais se lasse rapidement de son caractère répétitif et préfère se consacrer pleinement à la peinture. Osslund voyage pendant plusieurs années en Europe pour construire sa culture artistique et se confronter aux maîtres du passé (Écosse, Pays-Bas, Allemagne, Italie). À Paris, il reçoit les conseils de Paul Gauguin et du Danois Jens Ferdinand Willumsen: deux figures majeures qui lui enseignent le synthétisme du paysage et des associations chromatiques symbolistes. Dès 1898, Osslund rentre en Suède et s'installe dans la région du Norland, territoire reculé et sauvage qui n'était guère prisé des artistes. Lors de longues promenades qui lui permirent de prendre la mesure, par le corps, d'immenses étendues, il réalisait de nombreuses peintures sur le motif. Il travaille souvent avec des brosses ou des pinceaux épais qui laissent visibles le processus de création et l'application de la matière, sur des supports relativement pauvres, des papiers de récupération de petites dimensions faciles à transporter.

La plupart de ses œuvres connues et exposées (principalement en Suède) sont des paysages, mais une exposition monographique présentée en 2009 à Stockholm a démontré qu'il excella également dans le genre du portrait (des portraits d'attitudes non posés). Il reçut par ailleurs plusieurs commandes privées dont quelques paysages de son ami et bienfaiteur le consul Emil Matton, pour qui il exécuta quatre grands tableaux sur le thème des saisons. Des œuvres nourries par des observations topographiques précises, mais largement retravaillées en atelier. Les motifs ornementaux, simplifiés et épurés, sont directement tirés de son expérience de céramiste. Peintre encore méconnu hors de son pays, Helmer Osslund a fait l'objet d'une étude monographique importante menée par Nils-Göran Hökby, conservateur au Nationalmuseum de Stockholm, mais ses recherches demeurent inabouties à son décès en 2002. Son travail a essentiellement permis de documenter la biographie et le parcours du peintre. Toutefois il reste à analyser les apports et les liens de cet artiste avec les avant-gardes européennes, en particulier pour mieux situer le formalisme de ses œuvres qui ne fut jamais vraiment étudié.

En marge des grands mouvements du début du siècle qui préparent l'expressionnisme (Die Brücke, Der Blaue Reiter...), Osslund démontre malgré tout une sensibilité pour les nouvelles formes de représentation et une capacité à enrichir d'une manière personnelle des idées en germe en Allemagne (Ernst Ludwig Kirchner) ou dans les pays nordiques (Edvard Münch). Il n'est pas non plus indifférent aux derniers développements de la peinture française.

Notre vue d'une partie du port du Havre est une œuvre précoce dans la carrière d'Helmer Osslund: un très charmant et rare témoignage de son séjour français que l'on peut situer en 1894-1895 grâce à l'une de ses aquarelles représentant un pont sur la Marne à Chennevières, en région parisienne, datée de 1894. Influencé, dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, par la touche impressionniste, Helmer Osslund effectue une sorte de pèlerinage sur les traces des précurseurs de ce courant inauguré plus de vingt ans auparavant au Havre par Claude Monet qui a peint dans le port normand l'iconique Impression, soleil levant (1873). Pissarro, Sisley, Monet, les ténors du plus célèbre mouvement d'avant-garde ont tous expérimenté, avec une touche divisionniste, les effets lumineux et chromatiques observés au Havre. Osslund ne cède pas à la tentation pointilliste en vogue à la toute fin du siècle et s'applique à composer un paysage hybride, entre espace marin et urbain, dans la veine impressionniste des débuts, que ce soit dans le traitement des mouvements de l'eau et de ses reflets, par les effets atmosphériques dans le ciel, ou le cadrage relativement moderne, resserré, qui concentre l'attention sur la vie moderne. (G.P.)



# Oskar Bergman (Stockholm, 1879 – id., 1963)

# 24. Début de printemps à Ersta, 1930

Aquarelle, 44 x 61,5 cm Signé, localisé et daté en bas à droite: OSKAR BERGMAN / ERSTA / mars 1930.

Provenance
- Collection Hans
Erik Börjeson<sup>1</sup>.

Son œuvre s'élève à près de cinq mille œuvres. Il a exposé à Berlin, à Dresde, à Vienne, à Rome, à Copenhague, à Chicago, à Washington, et la notoriété d'Oskar Bergman ne s'est pourtant guère étendue au-delà des frontières de son pays. C'est qu'il a manqué à l'artiste, humble et autodidacte, une stratégie ambitieuse : pas de tableau fondateur de sa renommée, pas de grands formats qui pussent servir de colonne vertébrale à l'ensemble, peu de peintures et beaucoup d'aquarelles. Sa carrière, par ailleurs, est sans relief particulier².

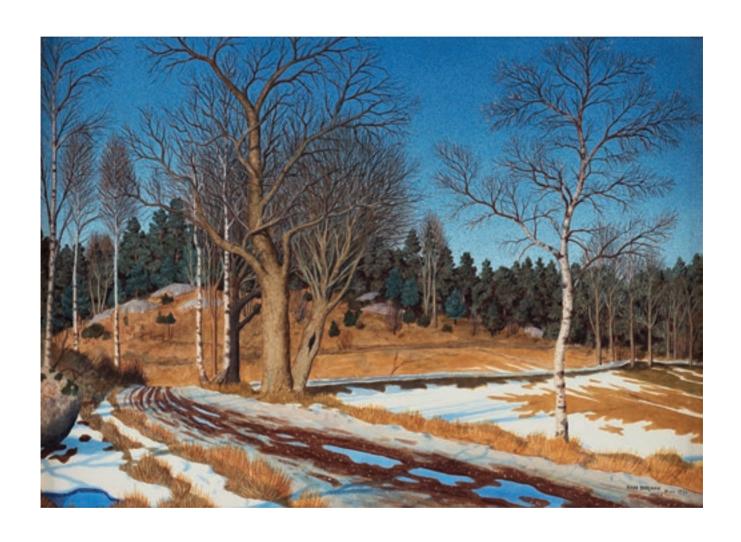
Adolescent, malgré un don précoce pour le dessin, ce fils d'artisan multiplie les petits métiers tout en prenant le soir des cours techniques de peinture et d'architecture intérieure. Il copie au Musée national les maîtres du paysage romantique suédois, tel Marcus Larsson. La rencontre avec le banquier et mécène Ernest Thiel au début des années 1900 est l'événement qui transforme ses premiers tâtonnements en carrière. Il intègre la résidence d'artistes que Thiel a créée près de Stockholm en 1899. Si la vie de bohème des pensionnaires et le manque de direction ont conduit à la fermeture de l'établissement en 1905, Bergman y a trouvé une alternative au cursus académique qu'il rejette, et dans son fondateur un client fidèle. En 1905 il voyage à Copenhague, Berlin, Munich, Vérone et Florence. Après ces débuts son itinéraire est comparable à celui d'un aquarelliste anglais du XIX<sup>e</sup> siècle, artisan poète du paysage autant qu'artiste d'exposition (il participa à une quarantaine de salons), produisant beaucoup par nécessité et tirant de modiques ressources de son art. Bergman s'enorgueillit d'ailleurs de son statut d'artiste populaire, car ses œuvres n'entrent pas seulement dans les cabinets d'amateurs, vendues pour quelques dizaines de couronnes dans les temps d'infortune, elles ornent les foyers modestes des anonymes.

Son langage poétique emprunte à des sources multiples : aux dessins de Dürer qu'il a étudiés dans sa jeunesse, leur hyper-précision; aux peintres toscans du Quattrocento, leurs perspectives archaïques et idéalisées, rythmées de fûts d'arbres élancés; aux estampes japonaises, leur stylisation calligraphique; à Friedrich, enfin, son « œil intérieur ». Car, en dépit d'une apparente naïveté, son art est empreint d'une forte spiritualité. En synthétisant toutes ces influences, Bergman invente un paysage « parlant » dont la stylisation iconique a à voir avec le symbolisme, et dont l'arbre est le signe le plus récurrent. Ce motif se décline en un nombre restreint d'essences caractéristiques de la Scandinavie - bouleau, sapin, chêne, saule – et se conjugue aux saisons pour en traduire la poésie cosmologique.

Dressant le portrait d'un lieu du comté d'Uppsala au cours de sa métamorphose saisonnière, *Début de printemps à Ersta* appartient à la veine naturaliste de Bergman. Sa virtuosité réside dans son aptitude à rendre par des moyens simples, mais avec force détails, la limpidité optique de la vision sous le jour cru d'une fin d'hiver ensoleillé. Elle se caractérise par l'art de ménager un fort effet de réalisme – les ombres et les reflets de l'azur sur la neige et les flaques d'eau y contribuent efficacement –, sans diminuer l'éloquence et la vigueur du style. (M.K.)

<sup>1.</sup> Collectionneur d'art suédois, Hans Erik Börjeson (né en 1927) posséda aussi des œuvres de Chagall et de Picasso, dont il fut l'ami et qu'il fréquenta notamment au cours d'étés passés à Saint-Jeannet.

<sup>2.</sup> La bibliographie sur l'artiste est en langue suédoise, voir Otto G. Carlsund, *Oskar Bergman*, Stockholm, 1940, et Martin Strömberg, *Oskar Bergman*, Stockholm. 1976.



# Salvador Dalí (Figueras, 1904 – id., 1989)

# 25. Composition cubiste, 1921

Pastel et encre sur papier, 49,5 x 35,5 cm. Daté et signé en bas à droite : 1921 / Dalí

#### Provenance

- Collection du comte d'Arquian, Bruxelles; collection privée, Suisse.

#### Exposition

«Salvador Dalí»,
 Städtische Galerie
 und Städelsches
 Kunstinstitut,
 Francfort, 1974,
 n° 22.

L'œuvre est accompagnée d'un certificat des Archives Descharnes daté du 29 mars 2018. Les œuvres de Salvador Dalí antérieures à 1927, date qui marque son entrée dans le surréalisme, sont extrêmement rares. Quelques peintures et dessins de la fin des années 1910 subsistent, principalement des paysages des environs de Cadaqués d'influence impressionniste, puis des portraits et autoportraits exécutés avec des factures très disparates marquant le début de la décennie suivante, en s'inspirant alternativement de réalisations expressionnistes, objectivistes, ou cubistes. Dalí tâtonne. Expérimente. Il emprunte plusieurs pistes parallèles et laisse, par exemple, un surprenant Autoportrait au cou raphaélesque (daté de 1921-1922) en citant clairement le célèbre Autoportrait de 1506 du maître d'Urbino (Offices, Florence). Dalí sera d'ailleurs renvoyé, quelques mois plus tard, de l'Institut San Fernando de Madrid (l'école des Beaux-Arts) pour s'être rebellé à plusieurs reprises et avoir presque insulté les jurés lors d'un examen portant sur Raphaël, en leur déclarant : « Vous êtes incapables de juger de mes connaissances sur Raphaël! J'en sais infiniment plus que vous!» Dalí est un provocateur d'une extrême timidité, d'une grande sensibilité.

Au début des années 1920, dans un lieu madrilène presque unique au monde, expérimental et moderne, la « Résidence d'étudiants », il rencontre et noue une intense amitié avec deux personnalités singulières qui marqueront fortement l'avant-garde cinématographique pour le premier, Luis Buñuel, poétique et théâtrale pour le second, Federico García Lorca. Les trois hommes s'unissent, se heurtent, se retrouvent, leurs relations sont souvent complexes, mais il émanera de cette période fertile des collaborations capitales sur le plan esthétique. Dalí est le plus jeune de la bande; il a tout juste dix-sept ans et débarque de Figueras, lorsqu'en 1922 il commence à beaucoup dessiner et à peindre tout en découvrant la complexité de l'amour et les plaisirs charnels. Il s'informe très certainement de l'actualité artistique européenne la plus fraîche en lisant la revue Ultra qui paraît entre 1920 et 1922, associant poésie, critique et art, et qui sera sous-titrée après quelques numéros « revue internationale d'avant-garde ».

Notre Composition cubiste, une découverte datée de 1921, compte parmi les témoignages les plus précoces d'œuvres influencées par le mouvement initié par Picasso et Braque<sup>1</sup>. Dalí y met en place un personnage debout, en mouvement, dans une composition synthétique principalement campée par le travail au pastel rouge foncé et animée par des essais de chromatisme dans la partie centrale. Dans son esprit, par son dessin, il est très proche de la *Nature morte* braquienne de 1922 conservée à la Fondation Dalí. Les autres œuvres cubistes qui sont sensiblement des mêmes dates sont très différentes plastiquement : l'Autoportrait cubiste de 1923 est d'une esthétique plus rayonniste, tandis que les quelques natures mortes des années 1923 et 1924 sont très proches des compositions linéaires aux formes aplaties d'Amédée Ozenfant. Notre dessin est par conséquent une pièce très rare qui documente une période cruciale de la trajectoire de l'artiste catalan durant laquelle il mène des expériences, assimile des formes avant-gardistes, avant de resserrer son champ d'investigation sur une facture hyperréaliste au seuil du surréalisme, vers 1927-1928. (G.P.)



ill. 1. Salvador Dalí, *Nature morte*, 1922. Crayon, encre et gouache sur papier, 15,5 x 13 cm. Figueras, Fondation Gala et Salvador Dalí.

1. À propos de cette période de jeunesse, rarement présentée dans les ouvrages consacrés à Salvador Dalí, il convient de se reporter au catalogue de la Reina Sofia intitulé *Dalí joven* (1918-1930), publié en 1994.



# Raoul UBAC (Malmedy ou Cologne, 1910 – Dieudonné, 1985)

## 26. *Composition*, 1946

Pastel sur papier marouflé sur toile, 51 x 65 cm. Signé et daté en bas à droite : *R. UBAC 46*.

#### Bibliographie

Raoul Ubac
et le vitrail,
Dieppe, Château-Musée, 1992. L'année 1946 marque un tournant dans la carrière artistique de Raoul Ubac. Il abandonne subitement la photographie, qui l'avait fait connaître auprès des milieux surréalistes belges et français - montages et solarisations ; il découvre l'usage de l'ardoise gravée, qui prendra progressivement une place prépondérante dans son travail<sup>1</sup>; il développe enfin sa pratique de dessinateur et de peintre, entreprise dès la fin des années 1930. Comme photographe et dessinateur, on lui connaissait un attrait pour l'expérimentation technique, que ce soit dans sa célèbre série du Combat de Penthésilée (qui fut reproduite dans la revue Minotaure), ou dans ses travaux plus modestes (Rapports d'objets, Géométries, Natures mortes, etc.). En 1946, il a désormais pris ses distances avec le surréalisme et sa production plastique se diversifie : gouaches, dessins à l'encre, au crayon, au pastel, lithographies, peintures à l'huile, eaux-fortes rehaussées à l'aquarelle, bois gravés... Cet élargissement des moyens techniques s'accompagne d'une profonde mutation de sa réflexion artistique : Ubac se détache de la représentation du réel pour s'avancer vers une forme d'abstraction. La première exposition personnelle de ses gouaches a lieu cette année-là à Londres, à la Redfern Gallery, puis à Bruxelles à la galerie Lou Cosyn, tandis que ses dessins sont exposés à Paris à la galerie Denise René, où il rencontrera Jean Bazaine et ses amis non-figuratifs. L'influence de Bazaine sera déterminante. Elle se ressent particulièrement dans les Têtes blessées. Plus tard, bien que proche du mouvement Cobra (il réalise la couverture du n° 7 de la revue éponyme à l'automne 1950), puis de la constellation de la galerie Maeght, qui lui consacrera plusieurs expositions et publications, Raoul Ubac restera fondamentalement solitaire.

La série des *Têtes* accompagne celle des *Forêts* entre 1946 et 1948, réseaux denses et tourmentés de lignes, ne montrant que peu de liens avec la réalité. La palette est sourde, terreuse, sombre.

Notre composition fait partie d'un groupe d'œuvres sur papier, très réduit numériquement et avant tout exploratoire, qui se situe dans l'interstice entre ces deux séries. C'est la matière qui est manipulée, bien plus que l'image, «il se délivrait de l'impératif de la représentation. [...] Comme si la morphologie d'un visage avait été le point de départ d'un exercice graphique le niant », selon Gérard-Georges Lemaire2. Ubac aborde son dessin en sculpteur, il le creuse, l'évide, fait ressortir des masses par de forts contrastes qui rappellent les corps découpés des solarisations de la fin des années 1930. Toutefois, il ne s'agit plus ici de porter un regard sur le visage douloureux et sur la blessure du corps, mais d'interroger un violent combat entre l'homme et la forêt, ce lieu, admiré et maintes fois exploré par les surréalistes, étant la métaphore d'une scène, d'un espace de représentation, encore préservé des assauts de la civilisation destructrice. Le poète André Frénaud (1907-1993) établit à ce titre une relation explicite entre la familiarité de la forêt et les préoccupations picturales de Raoul Ubac - palpables dans notre dessin : «Déjà à l'époque où il se promenait, il donnait à la forêt autant qu'il en recevait ; obscurément, il y projetait et il y retrouvait, il y perdait conscience et il y prenait conscience de toute une richesse sensible et de tout un magma de forces contradictoires. [...] Déjà dans la forêt s'essayait en tâtonnant une manière d'appréhender le monde, de le reconstruire par l'esprit pour en desserrer l'oppression<sup>3</sup>. » (P.R. et G.P.)

1. Lors d'un séjour en Haute-Savoie, Ubac ramasse un fragment d'ardoise dont la forme le fascine et, à l'aide d'un vieux clou, commence à y graver un dessin. C'est le début d'un long travail sur ce matériau, support pour ses impressions, ses «empreintes», ou pour

ses tailles directes qui donnent naissance à des sculptures singulières. 2. Gérard-Georges Lemaire, in Raoul Ubac, huiles et ardoises, Paris, Maeght Éditeur, 1990, p. 24. 3. André Frénaud (1950), in Raoul Ubac, huiles et ardoises, op. cit., p. 9.



# Jean RAINE (Bruxelles, 1927 – Rochetaillée-sur-Saône, 1986)

# 27. Coït des anges rebelles, 1962

Encre de Chine sur papier de coupe marouflé sur toile, 150 x 115 cm.

#### **Expositions**

Vénissieux, 1994,
Jean Raine: encres,
Maison du Peuple.
Paris, 1997,
Galerie Protée.

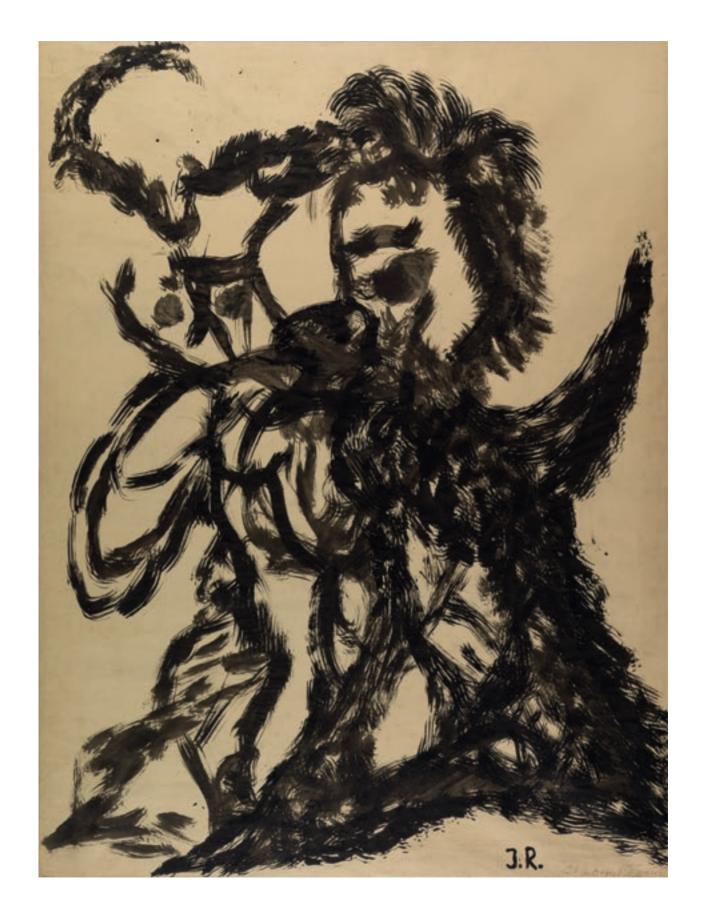
### Bibliographie

Jean Raine,
 Scalpel de
 l'indécence,
 Vénissieux, Parole
 d'Aube, 1994.

Jean Raine a côtoyé les surréalistes belges dès 1943. Il reconnaît le surréalisme comme une source intellectuelle et esthétique intarissable, qui n'a jamais cessé de nourrir ses activités de peintre et de poète, tout en refusant que son œuvre soit enfermée dans un cadre rigide et stéréotypé. C'est d'ailleurs pour éviter ce piège que le mouvement CoBrA, auquel Jean Raine a contribué par des expositions, par le cinéma expérimental et par l'intermédiaire de la revue éponyme, a provoqué sa propre fin en 1951, après seulement trois ans d'existence : « Nous n'avons pas voulu qu'il dure. Nous avons mis une fin brutale à ce mouvement pour qu'il ne dégénère pas en académisme. Mais nous savions très bien qu'il allait travailler en profondeur et continuer à inspirer, après sa fin officielle, de plus en plus d'artistes<sup>1</sup>. » Le travail de valorisation de l'œuvre de Jean Raine, conduit depuis plusieurs années par la galerie Michel Descours, s'inscrit dans ce sillon : réhabiliter l'artiste belge dans l'histoire de CoBrA et montrer ses apports incontestables au groupe, tout en mettant en évidence la trajectoire très personnelle et singulière qu'il a su emprunter en expérimentant constamment de nouvelles formes.

Durant les années 1950, Jean Raine est avant tout impliqué dans des projets cinématographiques. Il travaille avec Henri Langlois à la Cinémathèque française et intervient sur des films à différents niveaux : de l'écriture de commentaires à la réalisation, en passant par le découpage ou l'organisation de festivals. Sa collaboration artistique pour le documentaire de Luc de Heusch sur René Magritte et l'écriture du poème-commentaire de l'unique film CoBrA (Perséphone) figurent certainement parmi ses plus importantes implications dans ce domaine. En 1951, en parallèle de la dernière exposition internationale CoBrA, à Liège, il organise le Second Festival du film expérimental et abstrait et projette pour l'une des premières fois en Europe Dreams That Money Can Buy de Hans Richter ou les films courts de Norman Mc Laren. Les arts plastiques commencent à prendre progressivement plus d'importance dans les recherches de Jean Raine à partir de la fin des années 1950. Il réalise une centaine de peintures en utilisant du cirage, des colorants alimentaires, de l'encre, des crayons de couleur, et les fonds de tubes de peinture de Pierre Alechinsky avec qui il partage une chambre. Au début des années 1960, il écrit Journal d'un délirium, quelques mois avant d'être atteint véritablement par ce mal. En 1961, après vingt et un jours passés dans le coma, il perd la perception des couleurs. Jean Raine entame alors une série d'encres noires sur un papier beige clair très fin (« papier de coupe ») dans lesquelles il met en scène des personnages anthropomorphes et zoomorphes, souvent hybrides: «les monstres naturels qui peuplent son esprit », selon Marcel Broodthaers. Pendant sa période des encres, Jean Raine travaille avec Sankisha Rolin Hymans, infirmière sociale, qu'il épousera en 1965, à la fondation du Club Antonin Artaud, lieu de réadaptation des malades mentaux. Son œuvre du moment explore justement les tréfonds de la psyché humaine et tente de s'approcher des caractères primordiaux de l'individu. Coït des anges rebelles (1962) est une pièce exemplaire de ce travail impulsif ou pulsionnel à l'encre de Chine - la matière est rapidement brossée avec divers outils fabriqués par le peintre lui-même – dont Jean Raine commente en ces termes la portée intellectuelle dans Notes en creux pour une vague : « Mon œuvre picturale apparaîtra sans doute comme une tératologie complaisante de l'horreur, mais, entre autres significations complexes qu'elle revêt, dans le dynamisme créateur de mon expression poétique, elle est sur un plan mythique une tentative de retrouver l'homme en germe dans une originelle animalité. » (G.P.)

1. Jean Raine, *Scalpel de l'indécence*, Vénissieux, Parole d'Aube, 1994, p. 18.



# Bernard RÉQUICHOT (Asnières-sur-Vègre, Sarthe, 1929 – Paris, 1961)

## 28. Sans titre, 1961

## 29. Sans titre, 1961

28. *Sans titre*, 1961
Huile sur toile, 64 x 151 cm.

#### Exposition

– Les Sablesd'Olonne, 1977, Bernard Réquichot 1929/1961, Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix. Bernard Réquichot naît en 1929 dans une famille agricole de la Sarthe. Ses parents s'installent cinq ans plus tard en banlieue parisienne. Son instruction est faite dans plusieurs institutions religieuses jusqu'en 1945, mais il commence à peindre, dès 1941, des tableaux inspirés par des thèmes christiques. La maison sarthoise restera un refuge très important pour Réquichot, un lieu de résonance intime, et c'est d'ailleurs dans les champs environnants qu'il réalisera ses premiers reliquaires à la fin des années 1950. À Paris, il fréquente de nombreuses écoles d'art entre 1947 et 1951 : les Métiers d'Art, les Beaux-Arts, et l'académie Charpentier où il fait la connaissance de l'artiste Jean Criton avec lequel se noue une intense amitié. À la Grande Chaumière, il rencontre Daniel Cordier qui deviendra son marchand quelques années plus tard. Durant cette période, il peint des corps à la volumétrie cubiste et dessine des crânes, des volailles, des chaussures, puis commence simultanément à écrire.

En compagnie d'un petit groupe d'amis, se proclamant « Citoyens du Monde », Réquichot et Criton se retrouvent chaque semaine au café Bonaparte pour partager leur vision de la société et de l'état du monde (refus de la violence, paix entre les peuples, antimilitarisme, refus des frontières...) et entreprennent une action militante en distribuant des tracts, en collant des affiches et en vendant le journal Le Mondialiste. En 1952, il effectue son service militaire et poursuit une correspondance assez intense avec Jean Criton et Daniel Cordier. À son retour, sa rencontre avec Jacques Villon le fait progressivement pencher pour l'abstraction. En parallèle de sa pratique personnelle, il excerce son savoir-faire technique en collaborant à la restauration des peintures murales de l'église romane de son village natal, Asnières-sur-Vègre. Ses premières expositions auront lieu à l'automne 1954 en compagnie de Jean Criton et Dominique d'Acher dans le cadre d'un accrochage du groupe La Frégate à Corbeil, puis en mars 1955 avec une exposition individuelle à la galerie Lucien Durand. Il y montre essentiellement des peintures à l'huile réalisées selon de multiples procédés : raclage, projection, application au couteau, collages de fragments de toiles déjà peintes... et privilégie la pelle à charbon ou le couteau de boucher plutôt que le traditionnel pinceau.

À partir du milieu des années 1950 et jusqu'à son suicide en 1961, Bernard Réquichot déploie une œuvre foisonnante, très riche par l'exploration des médiums, et il s'engage simultanément dans plusieurs formes de travaux auxquels il revient régulièrement durant cette période courte et intense. Il éprouve l'espace de la toile dans les peintures abstraites, bouleverse le statut de l'objet avec les reliquaires, interroge les frottements entre dessin et écriture avec les spirales, met en doute la dichotomie entre abstrait et figuratif dans les «papiers choisis » – des collages –, ou travaille l'expressivité du geste avec les «traces graphiques». La série intitulée « La guerre des nerfs », qu'il expose à la galerie Daniel Cordier en 1957, rassemble trois formes : la spirale, le collage et la peinture.

L'année suivante il fait la connaissance du peintre Dado en fréquentant la galerie de Daniel Cordier. Le dimanche, les deux artistes vont chercher des ossements chez l'équarisseur : Dado déclarait d'ailleurs que « l'équarrissage c'était la culmination de [leur] amitié » ... Cette expérience a des incidences sur sa façon de composer ses assemblages d'objets et en particulier le remplissage de ses reliquaires avec des rebuts de la société de consommation (chaussures, tissus...) et des matières végétales ou minérales (racines, coquilles d'escargots...). En novembre 1961, pour présenter sa future exposition à la galerie Daniel Cordier, Bernard Réquichot entreprend une série de sept lettres en fausse écriture, pratique qu'il expérimentait depuis plusieurs mois. Quarante-huit heures avant le vernissage, le 4 décembre, il se jette par la fenêtre de son atelier/appartement.







# 29. *Sans titre*, 1961

Encre à la plume sur papier, 110 x 75 cm. Cachet de l'atelier en bas à droite.

#### Historique

Collection MichelWarren, Paris.GalerieBaudoin Lebon.

#### Bibliographie

Roland Barthes,
 Marcel Billot, Alfred Pacquement,
 Bernard Réquichot,
 Bruxelles,
 La Connaissance,
 1973, p. 214, n° 517.

Nous réunissons deux œuvres de format imposant datées de la dernière année du parcours fulgurant de Réquichot : une peinture d'une grande richesse chromatique et un dessin de la suite des spirales. À propos de son utilisation de la peinture à l'huile, Roland Barthes développe une analogie culinaire pour présenter le besoin physique, ancestral, que l'artiste ressent quand il manipule la matière, quand il lui donne de la consistance, et y injecte une énergie: «L'huile est cette substance qui augmente l'aliment sans le morceler : qui l'épaissit sans le durcir. Magiquement, aidé d'un filet d'huile, le jaune d'œuf prend un volume croissant, et cela infiniment; c'est de la même façon qu'un organisme croît, par intussusception<sup>1</sup>. » Réquichot fait surgir sur la toile un maelstrom de pigments auquel l'huile donne une densité. La peinture témoigne d'une agitation et d'une urgence. Elle renvoie à quelque chose de cosmique, à un sentiment de la matière qui nous dépasse. Peut-on la qualifier d'abstraite? Elle est apparemment détachée de toute référence à la réalité. Cependant, l'artiste médite cette question dans son Journal sans dates et en complexifie l'approche en dépassant l'opposition binaire classique: « Mes peintures: figuratives? non; abstraites? non plus. On peut y retrouver des cristaux, des écorces, des rochers, des algues ; pourtant ces choses ne sont pas "représentées". L'aspect de mes peintures possède simplement une analogie avec ces matières végétales ou minérales. L'analogie n'est pas figuration : si deux chats noirs se ressemblent, leur ressemblance n'implique pas que l'un est l'image de l'autre. Figuratives sont les images d'un monde qui existe ou d'un monde qui pourrait être. Abstraites sont les images d'un monde qui ne peut exister. Cette ressemblance de ma peinture avec certains éléments de la nature n'est pas intentionnelle. Cette analogie involontaire peut-elle s'appeler figuration? Leur sens importe peu : s'il change, l'analogie reste. Pour apprécier les qualités abstraites d'une peinture figurative afin d'oublier ce qu'elle représente, on la met à l'envers ; les miennes en tous sens ressemblent à la même chose2. »

Réquichot a constamment produit des dessins spiralés durant les cinq dernières années de sa carrière, ce qui ne signifie pas, toutefois, que ce geste, pourtant répétitif, ait été dénué d'évolution. Offrant d'importantes possibilités plastiques, ce geste qui au départ n'est qu'un simple exercice – le tracé continu d'un trait s'enroulant – est un outil favorable à la création et à l'invention d'espaces. Alfred Pacquement repère plusieurs phases dans la progression des spirales de Réquichot<sup>3</sup>: passant de tracés rapides se superposant beaucoup en 1956 à des compositions beaucoup plus libérées, nettes, et génératrices de contrastes entre des spirales détachées et des noyaux blancs après 1958, en passant par les dessins de 1957 où la spirale s'élance dans des grandes diagonales. Les spirales, en particulier les plus tardives aux traits extrêmement fins, sont à mettre en relation avec le travail littéraire de l'artiste qui passe par la tenue d'un journal non daté, l'écriture de poèmes, ou la recherche sur des formes d'écritures illisibles qui brouillent le rapport entre un signe et un sens. Dans une thèse récente, Claire Viallat-Patonnier a particulièrement mis en évidence cette complémentarité : « Écritures et spirales sont contiguës et procèdent l'une de l'autre. Quand l'écriture se défait, la forme se fait, quand la forme se défait, l'écriture se fait4. » Avec Réquichot, la spirale n'est plus le simple dessin automatique que l'on réalise machinalement pendant une conversation téléphonique. Mais c'est une opération répétitive dont l'itération apporte sans cesse du nouveau. (G.P.)

4. Claire Viallat-Patonnier, Les dimensions de l'écriture dans l'œuvre de Réquichot. Étude d'un processus, thèse soutenue le 1<sup>et</sup> mars 2016 à l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction d'Éric Michaud, p. 14-15 (thèse non publiée mais disponible en format pdf sur le site http://www.bernard-requichot.org, consulté le 1<sup>et</sup>/09/2018).

<sup>1.</sup> Roland Barthes,
« Réquichot et son corps »,
Bernard Réquichot,
Bruxelles, La Connaissance,
1973, p. 18.
2. Bernard Réquichot,
Écrits divers. Journal, lettres,
textes épars, Faustus, poèmes,
1951-1961, Dijon,
Les presses du réel, 2002.
3. Alfred Pacquement,
« Commentaires », Bernard
Réquichot, op. cit., p. 60.



# Robert MALAVAL (Nice, 1937 – Paris, 1980)

### 30. Le Cinéma, 1962

Encre sur papier, 50 x 65 cm. Daté, titré et signé en bas à droite : 11.7.1962 / le cinéma / malaval.

Robert Malaval compte parmi les artistes des années 1960/1970 qui ont le plus mêlé l'histoire et l'esthétique du rock à leur pratique plastique, en s'inspirant régulièrement des postures et des attitudes de cette culture musicale, en développant des affinités avec des protagonistes de cette scène, et en intégrant une imagerie populaire, des marges, de l'underground. Quelques semaines après le suicide de l'artiste, Jean-François Bizot publie un article hommage dans son magazine Actuel (octobre 1980), dont le titre est sans équivoque : « Malaval, peintre rock<sup>1</sup> ». Pour Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, qui lui ont consacré une importante exposition en 2005, en deux séquences, à la Biennale d'art contemporain de Lyon et au Palais de Tokyo à Paris, « Robert Malaval a été tour à tour écrivain à la Philip K. Dick, dandy pop proche des Rolling Stones, moine zen enregistrant le bruit de la mer, urbaniste inspiré, hippie voyant le monde en "roseblanc-mauve", installateur d'environnements complexes [...], pionnier du glam-rock peignant avec des paillettes, inventeur d'une esthétique punk, avant de se jeter, tel un "kamikaze" du no future, dans le "vortex" du suicide<sup>2</sup> ». De nombreux titres démontrent la passion de Robert Malaval pour la musique qui s'exprime également dans la préparation d'un livre sur les Rolling Stones, en 1969-1970, projet qui n'a toutefois jamais pu aboutir, faute d'éditeur.

Entre 1961 et 1965, Malaval invente un cycle d'œuvres, *L'Aliment blanc*, rassemblant plus de 120 sculptures-objets et reliefs puis environ 130 dessins<sup>3</sup>, « une sorte de matériau organique fictif, prenant tour à tour un aspect vivant ou végétal et qui revêt une multitude de formes <sup>4</sup> ». Le nom de cette longue séquence provient sans doute d'un jeu surréaliste, dont l'artiste n'a plus de souvenir précis, mais il lui a également été inspiré par la remarque d'un enfant confondant un de ces tableaux avec de la nourriture... Mais Malaval explique qu'en pre-

mier lieu L'Aliment blanc est né de l'observation de phénomènes naturels, comme la sécrétion des chenilles dans les élevages de vers à soie, source de ses revenus pendant quelques mois<sup>5</sup>. Gilbert Lascault décrit parfaitement l'effet de contamination et de saturation que l'on observe dans ce travail où le papier mâché et la cire dominent : « L'aliment blanc parasite les autres matières : le bois d'un fauteuil, le verre, le plâtre d'un objet kitsch, une boîte, les jambes ou le buste d'un mannequin. Ici, quelque chose a envahi autre chose, a déformé autre chose, vit aux dépens d'autre chose, se nourrit d'autre chose<sup>6</sup>. » Ce cycle, dont *Le Cinéma* fait partie, revêt un caractère obsessionnel; les motifs envahissants et grouillants qui le peuplent font écho aux œuvres strictement contemporaines de Yajoi Kusama, qui cherche à se soigner de ses obsessions par son art, ainsi qu'aux expériences des psychotropes qui conduisent aux limites de la conscience. Les dessins à l'encre réalisés en 1962 sont tous du même format (65 x 50 cm) et sont peuplés d'êtres indéfinissables, sans identité, rassemblés dans des environnements cosmiques de spirales et de lignes ondulantes. Une assemblée de spectateurs pas encore aboutis, en pleine métamorphose, peuplent un crâne de profil, lieu d'une hypothétique projection cinématographique. Un autre dessin, réalisé cinq jours plus tard, Superthéâtre<sup>7</sup>, met en scène un dispositif semblable : deux visages de profil se rencontrent et confrontent deux groupes de spectateurs assis sur des gradins qui s'observent. (G.P.)

1. Jean-François Bizot, Underground: l'histoire, Paris, éditions Actuel, Denoël, 2001.
2. Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, «Pourquoi Robert Malaval?», Robert Malaval, Paris, Palais de Tokyo/Paris Musées, 2005, p. 37.
3. Gilbert Lascault, «La peinture, la nourriture,

l'oralité », Saveurs imprévues et secrètes, Lyon, Hippocampe éditions, 2017, p. 202.
4. Vincent Pécoil,
«Blanche génération », Robert Malaval, op. cit., p. 44.
5. Ibidem.
6. Gilbert Lascault, opp. cit., p. 202.
7. Reproduit dans Robert Malaval, op. cit., p. 89.



# Fred DEUX (Boulogne-Billancourt, 1924 – La Châtre, 2015)

#### 31. Sperme noir, 1972

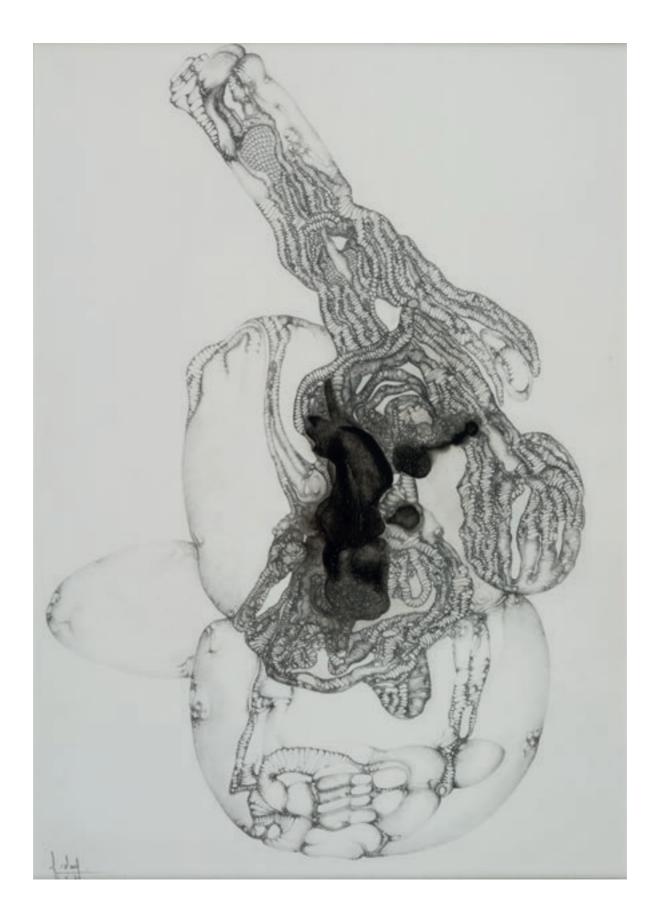
Crayon graphite et peinture cellulosique sur papier, 51 x 37 cm. Signé et daté en bas à droite : f. deux / 5. 72.

C'est sans doute une double qualité distinctive des grands artistes : d'un côté, ils développent une écriture personnelle, à part, singulière, qui permet d'identifier leur œuvre instantanément, mais ils ne cessent, également, de renouveler leur langage, de chercher de nouvelles formes, d'expérimenter des chemins de traverse, afin de conduire leur quête le plus loin possible. Fred Deux fait partie de ces grandes figures de la deuxième moitié du XX° siècle qui, bien que discrètes et ayant mené une vie recluse, en marge du milieu officiel, méritent d'être redécouvertes et établies à leur juste place, sans pour autant tomber dans la panthéonisation stérile et froide.

En 1948. Fred Deux découvre l'œuvre de Paul Klee en consultant, par hasard, alors qu'il est libraire à Marseille, le catalogue de l'exposition qui fut consacrée à l'artiste suisse au MoMA de New York en 1941. Cette plongée le libère totalement et le conduit à contracter une «Kleepathologie» pendant plusieurs années durant lesquelles il revendique également sa dette envers Wols, Michaux, Matta, Brauner ou Ernst qui influencent sa relation à la création et ses recherches sur la «tache», paysage intérieur, qui peut faire surgir le dessin dans la couleur. La série des « Otages » marque une articulation décisive dans le parcours du dessinateur, de l'écrivain et du conteur, qui désormais, au début des années 1960, associe étroitement les trois activités : les premiers enregistrements au magnétophone de 1962 provoquent d'ailleurs les deux autres médiums. Après la période noire, constituée de dessins mettant en scène des figures totémiques, « des corps gigognes, entre fornication, enfantement et magie noire<sup>1</sup> », qui est contemporaine de la publication de son premier roman autobiographique, La Gana, en 1958, sous le pseudonyme de Jean Douassot, Fred Deux bifurque radicalement sur le plan graphique et laisse s'exprimer d'une tout autre manière ses pulsions. Pierre Wat décrit parfaitement ce changement de cap: «Une mutation radicale (sans doute la plus violente de toutes) s'opère, d'un dessin qui isole à un dessin qui réunit : de la représentation de figures distinctes, si nettement isolées sur des fonds blancs qu'elles en paraissent coupantes, à une dissolution/ fusion de la forme dans un fond vivant<sup>2</sup>. » S'étant remémoré, par l'intermédiaire de la fiction littéraire, les premières années de son histoire personnelle, ce qui lui a permis de se détacher, au moins en partie, de ses obsessions et de son enfance douloureuse, il devient infiniment plus disponible pour laisser venir sur le papier d'autres expériences et accueillir à sa table de travail une plus vaste exploration du monde. Exploration intérieure, exploration de territoires mentaux : chaque dessin est un nouveau voyage, une proposition de cartographie d'un lieu qui reste à défricher. Ou encore exploration des infinies ressources du monde du dessin. Fred Deux réalise des empreintes de tissus, intervient au crayon sur des fonds aquarellés ou salis, à d'autres moments dilue ou sculpte des taches. Les « Otages » sont l'amorce du travail organique qui caractérise l'œuvre de Fred Deux dans les années 1970 et qui aboutit dans deux ensembles majeurs de cette décennie : les Spermes colorés et les Spermes noirs dont notre dessin fait partie. «L'œuvre tout entière prend soudain l'allure d'un tissu organique dans lequel chaque trait, chaque molécule est à la fois unique et partie d'un grand tout, telles les cellules d'un corps infini<sup>3</sup>. » L'artiste opère une rencontre saisissante entre un dessin extrêmement minutieux exécuté au graphite, exploration de notre part la plus intime, cachée, et viscérale, puis un geste pulsionnel libre et instinctif qui renoue avec les première taches, action qui rebat les cartes, qui rejoue une situation. L'association de ces deux postures opposées lui permettant de faire revenir au premier plan la question sexuelle à laquelle il fut initiée enfant, entre terreur et fascination. (G.P.)

n'est pas », Fred Deux. L'alter ego, Paris, Centre Pompidou éditions, « Cabinet d'art graphique », 2004, p. 23. 3. Ibidem.

<sup>1.</sup> Pierre Wat, *Le Monde de Fred Deux*, Paris/Lyon,
Lienart/Musées des
beaux-arts, 2017, p. 60.
2. Pierre Wat, «La vie elle



# Alberto Gironella (Mexico, 1929 – Valle de Bravo (Mexique), 1999)

# 32. El entierro de Zapata y ostros enterramientos [L'enterrement de Zapata et autres inhumations], Elas de Oro II, 1972

Matériaux récupérés (bois cadre. métal, plaques), sérigraphie et peinture dans une boîte, 100 x 80 cm. Au revers. étiquettes de la galerie G.D.A. (Mexico) et de l'INBA (Mexico); le tampon de la galerie G.D.A. (Mexico); affiche de l'exposition à l'INBA représentant l'œuvre (original collé).

#### Provenance

Galerie G.D.A.,
 Mexico ; collection privée, France.

### Exposition

 Galerias del Palacio de Bellas Artes, INBA, Mexico, 1972. Alberto Gironella a exposé pour la première fois en 1952 dans une galerie de Mexico qu'il avait fondée avec plusieurs amis peintres, comme Enrique Echeverria et Vlady. Ce nouveau lieu répondait à leur impatience de ne plus voir les maîtres vieillissants, en particulier Rivera, Siqueiros et leurs suiveurs, régenter la production artistique du Mexique. Certes, des esprits plus libres, vivant plus volontiers à l'étranger - Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano... –, se tenaient en dehors de la ligne officielle mais ils ne songeaient pas à se regrouper pour affirmer leur dissidence. Dès leurs premières apparitions publiques le mot d'ordre des jeunes artistes était : Fais ce que tu veux. Ils avaient aussitôt reçu l'adhésion d'autres peintres non moins agacés par le monopole que s'arrogeait la génération en place : José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, sans oublier Lilia Carrillo, seule femme du groupe... un petit groupe bientôt désigné comme celui de la Ruptura, rupture avec l'art officiel devenu académique. De fait, chacun avait son esthétique et sa manière particulières que les autres acceptaient. Quel rapport entre la figuration acérée de Cuevas ou de Vlady et l'abstraction de Felguérez ou de Rojo ? Auquel apparenter les assemblages de formes et d'objets de Gironella et ses interrogations des anciens peintres espagnols?

La carrière de Gironella n'est pas simple à suivre, et moins encore ses récurrences thématiques. Pour ce qui nous retient ici, notons que la figure du révolutionnaire Emiliano Zapata apparaît chez lui dès 1956. En 1958, il montre des peintures au Musée d'art moderne à Paris, mais en 1959 il est à New York où il peint sa première *Reina Mariana* (Marie-Anne d'Autriche plusieurs fois portraiturée par Vélasquez). Peu après, il reçoit le prix du Salon de la jeune peinture de Paris et fait alors la connaissance d'Édouard Jaguer et de ses amis autour de la revue *Phases* qui, comme fait la *Ruptura*, accueille et expose aussi bien des artistes abstraits que figuratifs, et aussi bien ceux de CoBrA que des automatistes canadiens. Ce groupe ne se constitue pas en

mouvement organisé; il est en bons termes avec le surréalisme mais se garde de s'y laisser inféoder. Jaguer présente les *Reines* de Gironella à la galerie Bellechasse en 1961. C'est par lui que le peintre mexicain rencontrera André Breton qui l'intronisera surréaliste. Organisés ou informels, d'autres groupes pourront revendiquer Gironella qui, finalement, va à son gré et ne se laisse pas longtemps enfermer. Ne le retrouve-t-on pas en 1962 dans le Groupe Panique du dramaturge Fernando Arrabal et du cinéaste Alejandro Jodorowski? Arrabal et Jaguer seront parmi les premiers à lui consacrer chacun une monographie, respectivement en 1962 et 1964.

Gironella est un peintre connu lorsqu'en 1972 il montre au Palais des beaux-arts de Mexico, dans une exposition intitulée L'Enterrement de Zapata et autres inhumations, le tableau qui nous retient et qui est alors jugé si significatif qu'il fera l'objet d'une reproduction sur l'affiche publicitaire de l'exposition. Le critique d'art Luis Cardoza y Aragón, qui en rend compte dans son livre Pintura contemporánea de México (1974), rapporte que l'artiste y avait suspendu des centaines de petits sacs de sucre pour « servir d'ambiance à ses Zapatas ». Humour ? Provocation ? D'emblée le critique prévient qu'il vaut mieux « imaginer qu'on entre dans une forêt vierge » et met en garde ceux qui « s'aventurent à interpréter ses interprétations ». On reste effectivement perplexe. L'insistance avec laquelle Gironella s'est attaché au révolutionnaire mexicain montre assez qu'il en respectait l'engagement généreux, or les différents tableaux et assemblages qui le présentent sont toujours chahutés avec des capsules de boissons gazeuses, des publicités, voire des empreintes de fer à marquer le bétail. Notre tableau comporte aussi des objets de récupération incongrus qui intriguent : un morceau de bois (de mobilier?), un petit cadre ancien et des fragments de décorations en tôle emboutie, telle qu'on en utilise dans les couronnes mortuaires. Que penser de ces Zapatas rayés de croix noires, cloués avec des capsules métalliques et, ici, agressivement barbouillés de rouge?









ill. 1. Alberto Gironella, *Objeto Zapata 666*, 1972, technique mixte, 100 x 80 cm, collection privée.

ill. 2. Revers de l'œuvre sur lequel est collée l'affiche de l'exposition de Mexico de 1972 qui reproduit notre œuvre.

Un autre maître de la critique d'art du Mexique, Octavio Paz, peut-il m'aider d'une suggestion? «L'art d'Alberto Gironella, a-t-il écrit, se situe à l'intersection du mot et de l'image. » Peintes ou collées, les inscriptions ne sont pas rares, en effet, dans les tableaux du peintre. Encore faut-il comprendre leur sens, si toutefois elles n'en ont qu'un seul. Le tableau qui nous importe en contient deux identiques répétées deux fois en gros avec emphase, le nombre 666 noir sur fond jaune, comme une publicité pour quelque marque de bière. Un autre tableau de l'exposition intitulé Objet Zapata 666 comportait un seul de ces ostensibles collages 666. On peut être certain que, bien que très peu enclin à la religiosité, Gironella était trop fin lettré pour oublier que, selon l'Apocalypse de Jean, ce nombre représente le mal absolu, la Bête : « C'est un nombre d'homme et son nombre est six cent soixante-six. » L'image du bien et de la justice incarnée par Zapata peut-elle se dégrader? Je me souviens d'une soirée chez Mercedes Iturbe où Gironella s'insurgeait contre l'industrialisation mondiale de l'image du Che Guevara. C'est encore vrai aujourd'hui et la mode persiste où un politicien en mal de réclame, un gamin ou une dame mûre promenant un chien peuvent arborer un tee-shirt avec une effigie de révolutionnaire. Frida Kahlo et l'immortel footballeur de l'année finissent pareillement sur des slips de bain. Quand Gironella présente Zapata, c'est avec un double sentiment de fascination pour ce que l'homme avait été et un rejet de l'usage ultérieur de son image, ce qui l'amène à bousculer l'histoire non pour la contester mais pour la défaire d'un révolutionnaire édulcoré ou d'un croquemitaine idéologique. Les héros sont-ils responsables de l'image qu'on fera d'eux lorsqu'ils seront commodément morts - assassinés comme Zapata? D'un de ces tableaux de 1972 où le révolutionnaire est criblé de capsules clouées, Gironella a tenu à préciser: « Subliminalement j'avais la certitude que lorsque j'utilisais les capsules, c'était des balles. » Le rouge envahit le tableau et Zapata a du sang sur tout le corps et jusque sur le sombrero – mais beaucoup moins sur le visage et les mains. Faut-il plaindre les héros qu'on nous donne à idolâtrer ou nous en défier? Pour Gironella, la profanation, la mise à mort ne visent probablement qu'à ressusciter une image douée de vie, un exemple authentique. L'art, celui de Gironella moins qu'un autre, ne cherche pas à donner des certitudes mais à réveiller qui veut voir. Comme l'écrit Cardoza y Aragón regardant ces Zapatas, « si je ne vois pas bien ce qu'il imagine, je peux au moins imaginer ce que je vois ». Chacun pour soi. (Serge Fauchereau)

### Philippe DEREUX (Lyon, 1918 - Villeurbanne, 2001)

#### 33. Les Houligans, 1976

Collage d'épluchures et de graines sur fond préparé, 25 x 42 cm. Monogrammé en bas à gauche ; daté et numéroté en bas à droite : 76.58 ; signé, titré, daté et localisé au dos du montage : Villeurbanne.

#### Provenance

 Galerie Alphonse Chave, Vence (étiquette au dos du montage). Dans *Une vie*, Philippe Dereux raconte comment il se passionne assez vite pour la botanique, discipline qui lui donne le goût pour « la couleur et la singularité 1 ». Devenu instituteur (de 1940 à 1973), il se consacre d'abord à l'écriture. Ses textes paraissent dans un premier temps dans la revue La Tour de feu, puis L'Enfer d'écrire est édité par Armand Henneuse en 1954. Mais sa rencontre avec Jean Dubuffet, à la galerie Chave de Vence l'année suivante, a bousculé sa paisible carrière d'enseignant, cette relation amicale lui ayant ouvert un accès privilégié vers une voie de la création artistique alors en pleine invention et définition : l'art brut. Dereux a assisté et accompagné Dubuffet dans ses travaux, en chassant des papillons ou en collectant des végétaux, pratiques qui l'ont éclairé sur sa propre vocation d'artiste. Il contribue également à la réalisation des jardins de la villa de Dubuffet, L'Ubac, en apportant ses connaissances en matière d'horticulture. En guise de reconnaissance, Dereux offrira son herbier à Dubuffet et il jouera un rôle déterminant auprès de René Deroudille pour que le musée des Beaux-Arts de Lyon acquière, dès 1956, le Paysage blond, première œuvre de Dubuffet à intégrer une collection publique française<sup>2</sup>. À partir de 1959, Philippe Dereux invente un univers personnel peuplé de personnages constitués d'épluchures végétales, d'écorces, de graines, de légumes secs rehaussés à la gouache ou à l'encre. Il devient « colleur de peaux » en recyclant des matières périssables, des déchets naturels, amenés à disparaitre rapidement, dans des compositions en relief où ces rebuts revivent. L'artiste est particulièrement attentif à la multiplicité des tonalités de bruns, d'ocres, d'orangés ou d'anthracites que les diverses manipulations des épluchures permettent d'obtenir : les pelures peuvent être séchées par le soleil ou par le vent, passées au fer à repasser ou au four, oubliées un temps dans un livre Après avoir peint des compositions abstraites à la gouache ou à l'huile, dans lesquelles il insère des épluchures de fruits et de légumes, Dereux donne de plus en plus de place aux figures en relief composées des

seules épluchures et en vient à publier, en 1966, un texte touchant sur cette pratique : le Petit traité des épluchures (Julliard), qui sera suivi par la tenue d'un « journal des épluchures ». La plupart du temps, les compositions rendent compte d'épisodes anecdotiques du quotidien et témoignent d'un engagement autobiographique fort. Dans son Petit traité, Dereux explique à quel point cette pratique aléatoire de l'ordonnancement et du collage des épluchures est une activité pleine de mystère qui conduit à des problèmes philosophiques : « Quand je colle mes épluchures, que je les vois se grouper, s'attirer, se repousser, je me crois le démiurge procédant à la création de l'Univers. [...] Une épluchure est déjà, par elle-même, du fait du légume ou du fruit dont elle provient, de son épaisseur, de sa forme, de sa couleur, quelque chose d'unique mais dix, vingt, trente épluchures de la même provenance ou d'origines diverses forment un monde, et un monde qui pourrait être autre si les épluchures étaient collées autrement3. » Les Houligans comptent parmi les pièces remarquables du milieu des années 1970 qui représentent quelques figures isolées ou en petit groupe que l'artiste qualifie lui-même de « Théâtres » en référence à sa passion pour le spectacle vivant. Les postures des trois supporteurs, prêts à en découdre, sont particulièrement bien senties et animées par une recherche notable sur la sinuosité des lignes. « Une critique caricaturale et drolatique de la société », selon l'artiste.

Dereux expose dès 1963 à la galerie Weiller à Paris, mais le marchand qui lui restera fidèle toute sa vie est la galerie Chave à Vence (de 1965 à 1999), tandis que Marcel Michaud, puis, plus durablement, Paul Gauzit, l'ont défendu régulièrement à Lyon. (G.P.)

à Lyon, Lyon, Éditions Stéphane Bachès, p. 325. 3. Philippe Dereux, Petit traité des épluchures, ou expérience et réflexions d'un colleur de peaux, Paris, Julliard, «L'Astrolabe», 1966, p. 50.

<sup>1.</sup> Philippe Dereux, « Une vie », dans Henri Raynal et Jean-Jacques Lerrant, *Une vie : Philippe Dereux*, Vence, galerie Alphonse Chave, 1999, p. 9. 2. Patrice Béghain, *Une histoire de la peinture* 



### Christian LHOPITAL (Lyon, 1953)

- 34. Rotation 9, des séries Cinématiques, 2016
- 35. Rotation 10, des séries Cinématiques, 2016
- 36. Rotation 17, des séries Cinématiques, 2017

« À ma sortie des Beaux-Arts, en 1976, épris de Fluxus, je me suis posé la question d'abandonner ou non toute pratique artistique. Dans le doute, j'ai passé un an à dessiner avec un bonheur fou des dessins au stylo-bille sur du papier à lettres. Voici une des origines possibles de ma passion pour le dessin1. » Depuis la fin des années 1970, comme il le rappelait dans un entretien donné à Philippe Piguet en 2012, le dessin est resté le moteur principal et le noyau dur de l'activité artistique de Christian Lhopital – sur papier ou mural –, bien qu'un travail de sculpture se soit développé en parallèle depuis près de vingt ans – installations réunissant des peluches figées dans du gesso. Son univers graphique très personnel compte des personnages hybrides, souvent fantomatiques, des silhouettes animales, ou des visages en forme de ballons gonflables, qui interagissent dans des espaces nébuleux souvent difficiles à décrire, entre rêve et cauchemar. À propos des baudruches grotesques, prêtes à exploser, Jean-Hubert Martin, commissaire cet automne de l'exposition personnelle de Christian Lhopital, « Danse de travers » au Drawing Lab (Paris), évoque celles que Francis Picabia met en scène dans le film Entracte de René Clair. Les dessins de Lhopital sont hantés. Ils épinglent une vision fugitive, saisissent une image tout droit sortie de l'imaginaire, attrapent au vol une perception, quelque chose que l'œil n'a pas encore eu nécessairement le temps d'analyser. Par un effet d'anamorphose, quand le regard s'attarde, certains motifs ou figures peuvent tout à coup être interprétés de plusieurs façons : un lourd nuage s'avère être une cuisse, la tête d'un diablotin se mue en un panache de fumée... Christian Lhopital se place constamment à ce point d'équilibre instable entre des situations contradictoires, entre le comique et le dramatique, entre l'inquiétant et le réconfortant, de la caricature qui fait sourire à la catastrophe macabre. Il admire à ce titre la puis-

sance magistrale du cinéma de Buster Keaton où l'on « retrouve toute la fragilité de l'être humain, sa résistance et sa force<sup>2</sup> ».

De cinéma, d'ailleurs, il en est évidemment question dans la série des Cinématiques ouverte il y a vingt ans avec « Broken Shadows », alimentée chaque année depuis, et dont nous présentons trois feuilles tirées de l'ensemble intitulé « Rotation » réalisé en 2016 et 2017. Dans un entretien donné au Petit Bulletin en 2016, Christian Lhopital analyse la mécanique des dessins de cette série par le prisme cinématographique: « mes séries dites "cinématiques" relèvent presque de la danse et surtout du cinéma. Les personnages, les motifs sont comme dédoublés (mais en réalité ils sont légèrement différents) à la manière des photogrammes d'une pellicule de cinéma, avec l'idée que ce mouvement ne s'arrêterait jamais... Ce qui m'intéresse ici c'est le "presque pareil", la copie et la variation, les similitudes et les petites différences. Il se passe beaucoup de choses entre deux personnages, dans les interstices, dans les failles... Ce dédoublement infini a un rapport avec ce que je pourrais appeler mon "cinéma intérieur"3.»

Dans ses dessins muraux, qu'il réalise à la poudre de graphique sur des surfaces très vastes, l'artiste opère une rupture d'échelle radicale. Le mur s'apparente alors à un écran de cinéma. Une surface sur laquelle l'image se dépose, à peine saisie par la matière volatile, une image inscrite dans une temporalité, elle se dégrade rapidement, et relève plus de la projection éphémère que de la permanence de la peinture ou de la fresque. Depuis 1999, c'est-à-dire depuis qu'il a entamé les *Cinématiques*, Christian Lhopital réalise quasiment systématiquement des dessins muraux quand une exposition, personnelle ou collective, lui est proposée dans un centre d'art, une fondation ou un musée. Il apprécie particulièrement



34. Rotation 9, des séries Cinématiques, 2016
Technique mixte sur papier, 65 x 50 cm.

le surdimensionnement et le vertige provoqué par le mur blanc qui impose une implication totale du corps, une expérience physique totale. Au printemps dernier, il créait son vingtième dessin mural au GMoMa de Ansan en Corée-du-Sud, *A Kind of Mind* – vue de l'esprit, qui mesurait 6 mètres de hauteur par 20 de large. Il a également réalisé des dessins spectaculaires au Domaine de Kerguéhennec en 2015, à la Fondation Salomon près d'Annecy, au CRAC de Sète en 2004 ou au Mamco de Genève en 2003. Soutenu avec une fidélité exemplaire par la galerie Domi Nostrae (Lyon), Christian Lhopital

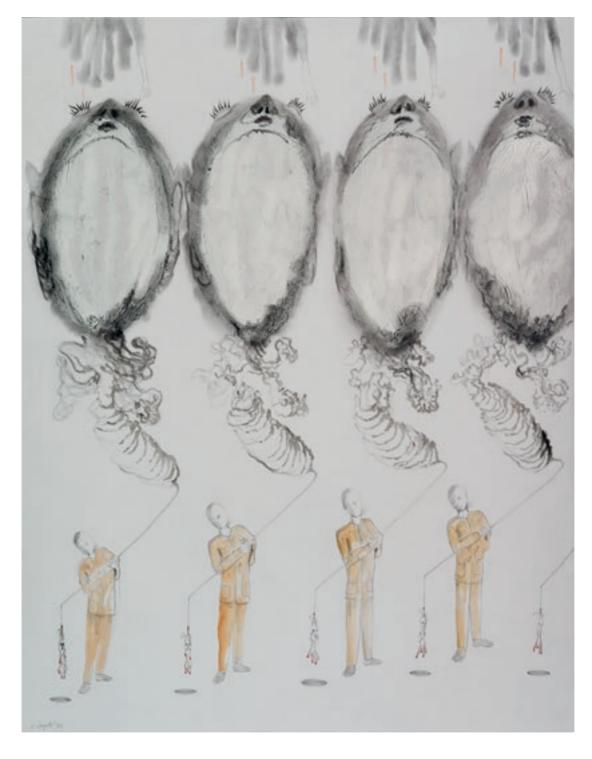


35. Rotation 10, des séries Cinématiques, 2016 Technique mixte sur papier,

65 x 50 cm.

a présenté son travail dans des expositions importantes ces dernières années, des événements qui lui ont permis d'acquérir une notoriété nationale, voire internationale. En 2011, la commissaire sud-américaine Victoria Noorthoorn l'a invité à participer à la 11<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain de Lyon, « Une

terrible beauté est née », puis, deux ans plus tard, le musée de Saint-Étienne lui a consacré un accrochage considérable, « Splendeur et désolation ». Ces rendez-vous, déterminants dans la carrière d'un artiste, sont également des circonstances favorables à l'auto-examen de sa pratique et à la remise en



36. Rotation 17, des séries Cinématiques, 2017
Technique mixte sur papier, 65 x 50 cm.

question de façons de faire qui s'érodent, qui s'épuisent. L'artiste reconsidère régulièrement ses moyens plastiques et n'hésite pas à expérimenter de nouvelles manières de faire parler la poudre, le crayon ou l'aquarelle... Toutefois, un élément demeure toujours aussi fondamental : la quête de la part commune à l'humanité, par-delà les civilisations, les cultures, et les époques. (G.P.)

<sup>1.</sup> Philippe Piguet, «L'insoutenable légèreté du dessin », entretien, Art Absolument, n° 45, janvier-février 2012. 2. Ibidem.

<sup>3.</sup> Jean-Emmanuel Denave, «Le "cinéma intérieur" de Christian Lhopital», *Le Petit Bulletin*, 23 novembre 2016.

## Mélanie DELATTRE-VOGT (Valenciennes, 1984)

#### 37. La Poésie des choses abîmées II, 2018

#### 38. La Poésie des choses abîmées III, 2018

37. La Poésie des choses abîmées II, 2018 Crayon gris, pigments et sang sur papier, 31 x 43 cm.

38. La Poésie des choses abîmées III, 2018 Crayon gris, pigments et sang sur papier, 31 x 43 cm. Mélanie Delattre-Vogt dessine exclusivement. Sa pratique, qui s'apparente à un exercice, intègre une dimension sensuelle et un rapport physique propres à l'espace graphique. Diplômée d'un Master 2 en Arts plastiques de l'Université de Valenciennes, elle prépare actuellement, en parallèle de son travail artistique, une thèse sur «Le contour des nuages ¹ », thème qui lui est cher auquel elle a consacré une série de dessins en 2015² et sur lequel elle crée actuellement des estampes à l'atelier Michael Woolworth.

L'œuvre de Mélanie Delattre-Vogt est suscitée par des lectures, des objets collectés, des photographies, les secousses de la nature observées à travers une fenêtre... Toutes ces sources sont réinventées dans des réalisations fourmillant de détails, focalisées sur la précision du trait et de la forme. Mais une image peut en cacher une autre, et les effets de réel supposés cachent d'autres visions, d'autres recompositions linéaires, enfouies dans le dessin.

Son intérêt pour la littérature est manifeste : Mélanie Delattre-Vogt publie le portrait d'un personnage balzacien dans Figures Balzac en 20083 avant d'illustrer plusieurs romans pour les éditions du Chemin de fer, Dieu rend visite à Newton de Stig Dagerman (2009) et Cou coupé court toujours de Béatrix Beck (2011). Sa participation à l'exposition collective Dynasty, organisée en 2010 par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris et le Palais de Tokyo dans le but de dresser un panorama de la situation artistique actuelle, fut une étape importante pour la diffusion de son travail, prolongée plus tard par les Cahiers dessinés dirigés par Frédéric Pajak – plusieurs contributions à la revue (2014) et une monographie intitulée Les Existences (2010) - et par sa présence dans l'exposition sur le dessin que ce dernier a organisée en 2014 à la Halle Saint-Pierre.

La Poésie des choses abîmées est une série de huit dessins en cours d'exécution, dont les quatre premiers ont été réalisés dans les premiers mois de 2018 au retour d'un voyage en Corée du Sud. L'artiste n'a pu acquérir que huit feuilles de ce papier coréen de grande qualité, aux propriétés singulières, et très agréable à travailler, ce chiffre ayant donc arrêté préalablement le périmètre de cet ensemble. Bien que ce soit une modalité récurrente de l'œuvre de Mélanie Delattre-Vogt, cette série explore tout particulièrement le caractère éphémère de l'existence et met en évidence la beauté des objets végétaux ou minéraux, des êtres vivants, qui se détériorent, se métamorphosent, deviennent autres... Dans un texte récent, Alexandre Mare perçoit des fantômes dans ses dessins : « Il y a dans son trait, dans ce que ses dessins donnent à voir, des fantômes – ces absences en creux qui dessinent une surface tangible à l'introspection. Ce sont des méandres de dents, des fougères, des personnages en devenir, des ombres portées aux visages, des rêves épuisés4. » Pour magnifier la valeur esthétique de ce qui disparaît, l'artiste use de contrastes forts dans le choix de ses outils : entre le crayon gris extrêmement dur, les pigments ou l'aquarelle qui vivifient la composition et des rehauts de sang à la matité distinctive. Les choses sont abîmées, à peine reconnaissables, fusionnent, leur lecture est démultipliée. Cette attention ténue, modeste, aux antipodes du spectaculaire, fait penser au concept esthétique japonais du wasi-sabi, difficile à résumer, qui associe simplicité, mélancolie, relation à la nature, puis le goût pour les vieilles choses, pour la patine, la salissure, et que l'œuvre de l'écrivain japonais Junichiro Tanizaki, l'auteur d'Éloge de l'ombre, représente parfaitement... (G.P.)

<sup>1.</sup> Université de Villeneuved'Ascq, sous la direction d'Erik Verhagen et François-René Martin. 2. Des dessins de la série «Nuages» sont reproduits dans la revue *Hippocampe*, n° 12 (2015).

<sup>3.</sup> Isidore Baudoyer,
Figures Balzac, 36 portraits
de la Comédie humaine
vus par 36 artistes.
4. Alexandre Mare,
Constellations. Textes, matières,
images, Lyon, Hippocampe
éditions, à paraître fin 2018.









#### Paris Bordone (Treviso, 1500 – Venice, 1571)

#### 1. Portrait of a Bearded Man, c. 1535

#### 1. Portrait of a Bearded Man, c. 1535

Oil on canvas, 60.2 x 44.9 cm.

#### Provenance

- Marquise d'Ailesbury.
- Comte de Cardigan.
- Hector Bruc Binney.
- Christie's, London, 26 June 1964, lot 7 (attributed to Lotto).
- London,
- Hallsborough Gallery, 1965.
- Sotheby's, London,22 May 1968, lot 107.
- Christie's, London, Manson & Wood, 25
- July 1969, lot 323. Treviso, private collection, c. 1985.

#### Literature

 Mauro Lucco. "'...ut dicitur Paridis Bordoni': ovvero viaggi in provincia di un pittore veneziano", Studi e ricerche in memoria di Laura Bentivoglio (Feltre: Sergio Claut, 1985), pp. 185-187, note 48, fig. 12. Attributed to Bordone, presumed to be a portrait of Marco Serravalle - Giorgio, Fossaluzza, "Qualche Recupero al Catalogo Ritrattistico del Bordon", Paris Bordon e il suo tempo: atti del Convegno internazionale di studi, 28-30 October 1985 (Treviso: Canova, 1987), p. 193, note 51, - Francesca Romei and Patrizia Tosini, Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi: dipinti e disegni dal XIV al XVIII Secolo (Naples: Electa, 1995), p. 28, no. 35. - Andrea Donati, Paris



Giorgio Vasari only included Paris Bordone's biography in the second, 1568 edition of The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects after meeting the Venetian painter two years previously. As early as 1518, however, Bordone had been mentioned by several sources as active in Venice. He learned his craft from Titian and Giorgione, the latter's manner playing an especially important part in the development of his style. In Vasari's telling, "He was much grieved that Giorgione should have died in those days, whose manner pleased him vastly, and even more his reputation for having taught well and willingly, and with lovingness, all that he knew . . . And so, setting himself to labour and to counterfeit the work of that master, he became such that he acquired very good credit."1 Of Giorgione's method Bordone retained the chromatic unity between figures and landscape.

In the early 1530s Bordone's palette became colder and his compositions tended to be more complex and dynamic. He was travelling extensively and accepted numerous commissions in northern Italy – Treviso, Milan, etc. – but also elsewhere in

Europe: he worked for the Fugger banking family, based in Augsburg, in southern Germany, and, very probably, at the court of François I at Fontainebleau. Unfortunately very little in the way of documentary material or paintings from this period has survived.

Given that his works were almost never signed or dated, there has long been speculation in matters of attribution. *The Presentation of the Ring,* one of the Bordone masterpieces now in the Gallerie dell'Accademia in Venice, was doubtless commissioned for the Scuola Grande di San Marco in 1533–1535; executed around 1545, it is typical of the large religious and mythological compositions in which he deploys remarkable, Serlio-inspired buildings and a profusion of the complicated perspectives that were much appreciated by the Mannerists.

Yet he was, at the same time, an excellent portraitist. Best known for his society portraits of beauteous Venetian ladies and embracing lovers, he also painted male subjects embodying the Venetian taste for muted yet sensual skin tones. Our Portrait of a Bearded Man is one of the handsomest examples of the portraits of his maturity. While similar in pose and aspect to his famous Jérôme Craft (1540), now in the Louvre, our painting is more closely focused on the face and, obeying a formula recurrent in his portraits, limits its setting to a few details: a stucco frieze ornamented with plant motifs set against a trompe l'oeil marble wall. A copy of a slightly different format and even more closely focused on the face appeared on the market early in 2012. Peter Humphrey had confirmed its attribution to Bordone and proposed dating it to 1550, while Andrea Donati catalogued it as a reduced copy.2

The gentleness emanating from the subject's features is channelled by the *colorito* that establishes an admirable tonal harmony between the tawny fur, the red beard and the delicate pinks of the complexion. The tension between our emotional response to the young man's melancholia and our delectation in the picture's painterly effects is eloquent testimony to Bordone's power to charm. (G.P., trad. J.T.)

Bordone. Catalogo

ragionato (Soncino:

2014, pp. 378-379,

no. 174, repr.

Edizione dei Soncino).

<sup>1.</sup> Giorgio Vasari, "Description of the Works of Tiziano Da Cadore, Painter", *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects,* trans Gaston du C. de Vere (London: Macmillan and Co. & The Medici Society, 1912–1914), accessed at https://ebooks.adelaide.edu.au/v/vasari/giorgio/lives/index.html 2. Donati, 2014, p. 379, spotted the error made by Humphrey, who had attributed the provenance of our picture to the version sold by Sotheby's.

# Master of the Incredulity of Saint Thomas (Jean Ducamps?) Active in Rome from the late 1620s to 1637

#### 2. Cupid Breaking His Bow

In an earlier article bringing together an initial nucleus of works by the great anonymous painter whom I provisionally named Master of the Incredulity of Saint Thomas (after the touchstone work in the Palazzo Valentini in Rome), I proposed grounds for an identification.¹ Indeed, I had thought from the outset that behind this distinguished painter – to whom I have so far been able to assign over forty pictures in ten articles² – might be hidden Jean Ducamps, whose profile recalls in many ways the features of the anonymous master.

The archival material and Sandrart's biography<sup>3</sup> present Ducamps, a Flemish francophone from Cambrai, as one of the leading figures on the Roman art scene from the late 1620s to the mid-1640s. Under the cognomen *Asino d'oro* (Golden Donkey) he was a member of the Bent, a Roman brotherhood of foreign painters, mostly French and Flemish.

"Giovanni del Campo" must also have been close to Cecco da Caravaggio; close enough to have him credited with the latter's *Christ Driving the Moneylenders out of the Temple*, now in Berlin (Gemäldegalerie) after being sold in Paris in 1812. The information provided by Sandrart regarding the execution of a large *Liberation of Saint Peter* is very important, this being the sole work by Ducamps he mentions by name, although he does refer to other pictures of Apostles and Evangelists. There is documentary evidence of Ducamps's presence in Rome between 1622 and 1638, at which point he seems to have left for Spain. In the early 1630s he was living on Via Margutta with Valentin de Boulogne, and shared accommodation with Pieter van Laer during the last years of his stay.4

All these details (including the years of residence in Rome) coincide with the artistic profile of the Master of the Incredulity of Saint Thomas, whose present corpus includes two series of Apostles and the big, handsome *Liberation of Saint Peter* now at the De Vito Foundation (ill. 1). Moreover, his closeness to Van Laer might cast light on the more popular vein of some of his supposedly very late works, such as the *Holy Family* in the Musée des Beaux-Arts in Nantes and the *Shepherd Musicians* at the Circolo degli Ufficiali in Turin.

A painter of remarkable density, the Master of the Incredulity seems to have modelled himself on the greats of the 1620s: he likes Borgianni and Cecco



del Caravaggio, has retained the lesson of Ribera's revolutionary handling of Caravaggio's language, and dialogues on an equal footing with his contemporaries Nicolas Tournier and Valentin. This meets all the requirements for identification with Jean Ducamps, one of the known figures of those years and who, as late as 1997, still had not a single work attributed to him.

However, while a number of specialists have unconditionally assented to this identification, <sup>5</sup> others have proposed alternatives. <sup>6</sup> These latter rely largely on Leonart Bramer, who in 1672<sup>7</sup> recalled having ordered during his Roman years (i.e., before 1628) from Jean Ducamps an *Allegory of Virtuous Love* more than one expert has identified with the picture now at Yale and formerly attributed by Rosenberg to Valentin. <sup>8</sup> This version postulates for Ducamps a different stylistic profile, closer to that of a Giusto Fiammingo.

Cupid Breaking His Bow, which I have now been able to examine for the first time, was among the works attributed to the Master of the Incredulity in my initial article in 1997. I have never reproduced it other than in black and white, using the image published for the Gallerie Salamon Agustoni Algranti sale in Milan, when it was attributed to Giovanni Baglione. At the time I noted the authority of the child's face and body as confirming a powerfully present model, in line with the most orthodox practice of Caravaggesque naturalism.

#### 2. Cupid Breaking His Bow

Oil on canvas, 132 x 96 cm.

#### Provenance

Milan, GalleriaSalamon AgustoniAlgranti, 1983.Bologna, private collection.

#### Literature

- Gianni Papi, "Il Maestro dell'Incredulità di San Tommaso", Arte cristiana, 779, 1997, pp. 123-126. - Gianni Papi. "Il Maestro dei giocatori", Paragone, 18 (577), 1998, p. 19. - Gianni Pani "Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano," in Pascal François Bertrand and Stephanié Trouvé (Eds.), Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne, proceedings of the symposium in Toulouse, 7-9 June 2001 (Toulouse: 2003), p. 109. - Gianni Papi. Il Genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli. exh. cat., Palazzo Reale, Milan (Skira, 2005), pp. 79-80, 95, Pl. 19.

In his vigorous expression of rage, the subject is set apart from the prototype of Giustiniani's Love Victorious, now in Berlin (ill. 2), whose numerous Caravaggesque variations – some involving questionable attributions - include the two Orazio Riminaldi versions, one in a private collection and the other in the Galleria Palatina at the Palazzo Pitti in Florence (ill. 3). This representation of a furious Cupid breaking his bow is, on the contrary, rare and highly unusual. The painter's solid naturalism is expressed not only in the truthfulness of this working-class kid, but also in the solid depiction of the items scattered on the floor and the paving itself – the perfectly defined rectangular bricks of the piano nobile.

As part of the Master of the Incredulity/Jean Ducamps corpus this work can be assigned to the mid-1630s: in it we detect the connections the artist must have been maintaining, since late in the previous decade, with Nicolas Tournier and above all Gérard Douffet, (Gianni Papi, Florence, 29 September 2017, trad. J.T.)

ill. 1. Master of the Incredulity of Saint Thomas (Jean Ducamps?), The Liberation of Saint Peter. Oil on canvas. Vaglia, De Vito Fondation.

ill. 2. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Love Victorious, c. 1601. Oil on canvas, 156.5 x 113.3 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

ill. 3. Orazio Riminaldi, Love Victorious, 1624-1625. Oil on canvas, 142 x 112 cm. Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

1. G. Papi, "Il Maestro dell'Incredulità di San Tommaso", Arte cristiana, 779, 1997, pp. 121-130.

2. G. Papi, "Ancora sugli anonimi caravaggeschi", Arte cristiana, 801, 2000, pp. 439-446; idem, Cecco del Caravaggio (Soncino [Cremona], 2001), pp. 44-46; idem, "Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano", in Pascal François Bertrand and Stephanie Trouvé (eds.), Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne, proceedings of the symposium in Toulouse, 7-9 June 2001 (Toulouse, 2003), pp. 102-114; idem, "Dipinti inediti di pittori caravaggeschi nella collezione Koelliker", Paragone, 57 (655), 2004, pp. 45-57. I assembled an initial corpus by this painter for the exhibition of eleven of his pictures (including Cupid Breaking His Bow) in Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli, exh. cat., Milan, 2005, pp. 79-99. I went on to add further works in "Fatti di naturalismo caravaggesco nelle Marche", in B. Cleri and G. Donnini (eds.), La chiesa di San Benedetto a Fabriano (Fabriano: 2013), pp. 63-77; idem, "Un nuovo San Paolo di Valentin et alcune 'anonime' aggiunte", in M. Calvesi and A. Zuccari (eds.), Da Caravaggio ai Caravaggeschi (Rome, 2009), pp. 369-390; idem, in G. Papi (ed.), Caravaggio e caravaggeschi a Firenze, exh. cat. Florence, 2010, pp. 190-191; idem, "Valentin et sa formation artistique à Rome", in A. Lemoine and K. Christiansen (eds.), Valentin de Boulogne, Réinventer Caravage, exh. cat. New York/Paris, 2017, pp. 38-51. 3. A.R. Peltzer (ed.), J. von Sandrart, Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Kùnste von 1675, NOrnberg, 1675, Mlinchen, 1925, p. 186. 4. G.J. Hoogewerff, Nederlandsche Kunstenaars te Rome (1600-1725). Uttreksels uit de Parochiale Archieven (L'Aia, 1943), pp. 19-32, 232 5. G. Porzio, A Rediscovered Concert. The Master of the Incredulity of Saint Thomas and Jean Ducamps, Galleria Mehringer Benappi, Maastricht 2015.

6. A.G. De Marchi, "L'Asino d'oro – Jean Ducamps, detto Giovanni del Campo. Congetture e ipotesi", Gazette des Beaux-Arts, CXXXV, 1573, 2000, pp. 157-166; M.C. Terzaghi, Giusto Fiammingo.

La Fuga del giovane nudo (Geneva: P. Smeets, 2009), pp. 13-26; F. Cappelletti. "Giusto Fiammingo e Jean Ducamps", in A. Zuccari (ed.), l Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti (Milan: Il torno, 2010), pp. 435-439; P. Cavazzini, "Succès et échecs dans une ville violente. Bartolomeo Manfredi, Nicolas Tournier et Valentin de Boulogne", in Lemoine and Christiansen (eds.), Valentin de Boulogne. Réinventer Caravage, pp. 25-26.

7. J.M. Montias, "A Bramer document about Jean Ducamps, alias Giovanni del Campo", in Essays in Northern European Art presented to Eghed Havercamp Begemann, on his Sixtieth Birthday (Doornspijk: 1983), pp. 178-182.

8. P. Rosenberg, La peinture française du XVIIe siècle dans les collections américaines, exh. cat., Paris/New York/Chicago, 1982, p. 326-327. 9. Gallerie Salamon Agustoni Algranti. Divinti antichi dal XV al XVIII secolo, sale in Milan, 27 October 1983, lot 16.

### Maestro dell'Incredulità di san Tommaso (Jean Ducamps?) attivo a Roma fra la fine del secondo decennio e il 1637

#### 2. Amore che spezza l'arco

Già in occasione del mio iniziale contributo che raggruppava un primo nucleo di opere del grande maestro anonimo a cui davo il provvisorio nome di Maestro dell'Incredulità di san Tommaso (dal *name-piece* conservato presso Palazzo Valentini a Roma), ho formulato una proposta di identificazione<sup>1</sup>. Ho pensato fin dall'inizio infatti che dietro questo grande personaggio anonimo, a cui ormai -nell'arco di almeno dieci contributi<sup>2</sup> - ho riconsegnato più di quaranta opere e che certamente è uno dei protagonisti della Roma caravaggesca del terzo decennio, potesse celarsi l'identità di Jean Ducamps, il cui profilo, tramandato da alcune tracce documentarie e dalla biografia del Sandrart<sup>3</sup>, non contraddice la fisionomia dell'anonimo.

Jean Ducamps, fiammingo francofono di Cambrai, a giudicare dai molti referti documentari che lo riguardano, dovette essere uno dei protagonisti della scena artistica a Roma fra la fine del secondo decennio e la seconda metà del quarto, nonché uno degli animatori della Bent (dove aveva il soprannome di 'Asino d'oro'), cioè dell'associazione dei pittori stranieri, soprattutto francesi e delle Fiandre, operanti nella città pontificia. Giovanni del Campo dovette anche essere artista stilisticamente prossimo a Cecco (tanto da poter essere scambiato per l'autore della Cacciata dei mercanti Giustiniani, oggi a Berlino (Gemäldegalerie), quando nel 1812 veniva venduta a Parigi); molto importante è la notizia che si desume dalla biografia del Sandrart riguardo all'esecuzione di una grande Liberazione di san Pietro (l'unica opera di Ducamps precisamente ricordata dal biografo); dalla stessa fonte si apprende anche della realizzazione

#### 2. Amore che spezza l'arco

Olio su tela, cm 132 x 96.

#### Provenance

- Milan, galleria Salamon Agustoni Algranti nel 1983. - Bologne, collection particulière.

#### Bibliographie

- Gianni Papi. "Il Maestro dell'Incredulità di San Tommaso", in Arte cristiana 779 1997, pp. 123-126. - Gianni Papi. "Il Maestro dei giocatori", in Paragone, 18 (577), 1998, p. 19. - Gianni Papi, "Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano," in Pascal François Bertrand et Stephanie Trouvé (a cura di), Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie en France et en Espagne, atti del convegno, Tolosa, 7-9 giugno 2001, Tolosa, 2003, p. 109. - Gianni Papi, Il Genio deali anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli, Palazzo Reale, Milan,

Skira, 2005, p. 79-

80, 95, no. H. 19.

di *Apostoli* e di *Evangelisti*. La sua presenza a Roma è accertata almeno dal 1622 e si prolunga fino al 1638, quando pare si sia trasferito in Spagna. All'inizio del terzo decennio egli viveva a fianco di Valentin in via Margutta; più tardi, negli ultimi anni del soggiorno romano Ducamps abitava invece con Pieter van Laer<sup>4</sup>.

Come si vede, sono tutti elementi che possono corrispondere alla fisionomia artistica del Maestro dell'Incredulità (compresi gli anni di permanenza a Roma), che presenta almeno due serie di *Apostoli* e la grande e bellissima *Liberazione di san Pietro* della Fondazione De Vito (ill. 1) nel suo *corpus* ricostruito. Inoltre la sua tarda convivenza con Van Laer potrebbe avere qualche responsabilità nella vena più popolaresca di certe opere che reputo fra le più tarde del Maestro, come la *Sacra Famiglia* del Musée des Beaux-Arts di Nantes e i *Pastori musicanti* del Circolo degli Ufficiali di Torino.

Il Maestro dell'Incredulità è un pittore di notevole spessore, che sembra formarsi sui grandi testi del secondo decennio: ama Borgianni e Cecco del Caravaggio, rimane impressionato dalla rivoluzione operata da Ribera sul linguaggio caravaggesco, e dialoga da pari a pari con i suoi contemporanei Nicolas Tournier e Valentin. Egli ha tutte le caratteristiche per poter corrispondere a colui che dovette essere un sicuro protagonista di quegli anni, cioè Jean Ducamps, e che fino al 1997 risultava ancora senza opere; ai motivi già esposti sopra si aggiunge anche il fatto che per qualche tempo, all'inizio del terzo decennio, Jean Ducamps risulta abitare a fianco di Valentin in via Margutta.

Tuttavia, se alcuni studiosi hanno dimostrato di aderire senza riserve all'identificazione con Ducam<sup>5</sup>, altri hanno avanzato ipotesi alternative<sup>6</sup>. Questi ultimi si sono appellati soprattutto alla testimonianza di Leonart Bramer, che nel 1672<sup>7</sup> ricordava di aver commissionato (durante i suoi anni romani, cioè entro il 1628) a Jean Ducamps un *Amore di virtù*, che più di uno studioso ha identificato nel dipinto conservato a Yale, già riferito a Valentin da Rosenberg<sup>8</sup>, ipotizzando quindi una fisionomia stilistica diversa per il fiammingo, prossima piuttosto a quella di Giusto Fiammingo.

L'Amore che spezza l'arco, che per la prima volta ho potuto esaminare dal vero, ha fatto parte del gruppo del Maestro dell'incredulità fin dal mio primo contributo del 1997. L'ho sempre pubblicato in bianco e nero attraverso l'immagine che era comparsa nel 1983, quando il quadro era transitato a Milano in una vendita Algranti con l'attribuzione a Giovanni Baglione<sup>9</sup>. In quella occasione sottolineavo la protervia del volto e del corpo del bambino, che conferma la forte presenza del modello davanti al pittore, secondo la più ortodossa prassi del naturalismo di origine caravaggesca.

Il raro soggetto si distingue - per l'arrabbiata occupazione di Amore - da altri prototipi dove il protagonista appare trionfante e sorridente. Sono prototipi ricorrenti in area caravaggesca e il primo è certamente il celeberrimo *Amore vincitore* Giustiniani oggi a Berlino (ill. 2), per continuare con altri, numerosi esemplari (alcuni di problematica attribuzione): fra questi ad esempio le due versioni di Orazio Riminaldi in collezione privata e presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze (ill. 3).

Assai insolita, come ho detto, è invece la raffigurazione di Amore che infuriato spezza l'arco. Il robusto gusto naturalistico del pittore esprime non solo nella 'verità' di questo bambinaccio del popolo, ma anche nella resa bellissima degli oggetti sparsi sul pavimento e del pavimento stesso, a mattoni rettangolari, esattamente delineati, come si addice al primo piano.

All'interno del corpus del Maestro dell'Incredulità/Jean Ducamps, l'opera può collocarsi intorno alla metà del terzo decennio: v: si notano i legami che l'artista dovette avere fra la fine del secondo decennio e i primi anni del terzo, con Nicolas Tournier e con Gérard Douffet soprattutto. (Gianni Papi, Firenze, 29 settembre 2017)

ill. 1. Maestro dell'Incredulità di san Tommaso (Jean Ducamps ?), *La Liberazione di san Pietro*. Olio su tela. Vaglia, Fondazione De Vito.

ill. 2. Michelangelo Merisi da Caravaggio, L'Amore vincitore, ca 1601. Olio su tela, 156,5 x 113,3 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

ill. **3.** Orazio Riminaldi, *L'Amore vincitore*, 1624-1625. Olio su tela, 142 x 112 cm. Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

<sup>1.</sup> G. Papi, Il Maestro dell'Incredulità di San Tommaso, in 'Arte cristiana', 779, 1997, pp. 121-130.

<sup>2.</sup> G. Papi, Ancora sugli anonimi caravaggeschi, in 'Arte cristiana', 801, 2000, pp. 439-446; idem. Cecco del Caravaggio, Soncino (CR) 2001, pp. 44-46; idem, Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano, in Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne, atti dei convegno internazionale (Tolosa, 7-9 giugno 2001), a cura di P.F. Bertand, Toulouse, 2003, pp. 102-114; idem, Dipinti inediti di pittori caravaggeschi nella collezione Koelliker, in 'Paragone', 57 (655), 2004, pp. 45-57. Un primo consuntivo sul corpus del pittore, e con l'esposizione di undici dipinti (fra questi anche il vostro), è stato da me proposto in G. Papi, Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Nanoli, catalogo della mostra. Milano, 2005, pp. 79-99. Successivamente ho trattato ancora l'argomento, con nuove aggiunte, in G. Papi, Fatti di naturalismo caravaggesco nelle Marche, in La chiesa di San Benedetto a Fabriano, a cura di B. Cleri e G. Donnini, Fabriano, 2013, pp. 63-77; idem, Un nuovo San Paolo di Valentin e alcune 'anonime' aggiunte, in Da Caravaggio ai Caravaggeschi, a cura di M. Calvesi e A. Zuccari, Roma, 2009, pp. 369-390; idem, in Caravaggio e caravaggeschi a Firenze, catalogo della mostra (Firenze) a cura di G. Papi, Firenze-Livorno, 2010, pp. 190-191; idem, Valentin et sa formation artistique à Rome, in Valentin de Boulogne, Réinventer Caravage, catalogo della mostra (New York-Parigi) a cura di A. Lemoine e K. Christiansen, Parigi, 2017, pp. 38-51. 3. J. von Sandrart, Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Kunste von 1675, NOrnberg, 1675, ed. a cura di A.R. Peltzer, Mlinchen, 1925, p. 186. 4. G.J. Hoogewerff, Nederlandsche Kunstenaars te Rome (1600-1725). Uttreksels uit de Parochiale Archieven, L'Aia, 1943, pp. 19-32, 232 5. G. Porzio, A rediscovered Concert. The Master of Incredulity of Saint Thomas

and Jean Ducamps, Galleria Mehringer Benappi, Maastricht 2015. 6. A.G. De Marchi, L'Asino d'oro - Jean Ducamps, detto Giovanni del Campo. Congetture e ipotesi, in `Gazette des Beaux-Arts', CXXXV, 1573, 2000, pp. 157-166; M.C. Terzaghi, Giusto Fiammingo. La Fuga del giovane nudo, a cura di P. Smeets, Ginevra, 2009, pp. 13-26; F. Cappelletti, Giusto Fiammingo e Jean Ducamps, in l Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti, a cura di A. Zuccari, Milano, 2010, Il torno, pp. 435-439; P Cavazzini Succès et échecs dans une ville violente Bartolomeo Manfredi Nicolas Tournier et Valentin de Boulogne, in Valentin de Boulogne. Réinventer Caravage, catalogo della mostra (New-York —Parigi) a cura di K. Christiansen e A. Lemoine, Milano, 2017, pp. 25-26. 7. J.M. Montias, A Bramer document about Jean Ducamps, alias Giovanni del Campo, in Essays in Northern European Art presented to Eghed Havercamp Begemann, on his Sixtieth Birthday, Doornspijk, 1983, pp. 178-182. 8. P. Rosenberg, La peinture frangaise du XVIIe siècle dans les collections américaines, catalogo della mostra, Parigi-New York-Chicago, 1982, pp. 326-327. 9. Gallerie Salamon Agustoni Algranti. Dipinti antichi dal XV al XVIII secolo, catalogo dell'asta, Milano, 27 ottobre 1983, lotto 16.

#### Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

# 3. Architectural Capriccio with the Fountain of the Four Rivers, c. 1651–1654



Oil on canvas, 99 x 132 cm. Louis XIV period frame from Jacques Doucet Collection.

### Provenance

Portici, private collection.

Literature
Unpublished.

Born in Paris, Thomas Blanchet was a key figure on the Lyon art scene in the seventeenth century. Beginning his training in the Paris atelier of sculptor Jacques Sarrazin, he seems to have soon transferred to that of Simon Vouet, having decided to devote himself to painting. Exactly when he went to Italy is not known, but there is documentary evidence of his presence in Rome from 1647 to 1653 in the *stati delle anime*, the parish censuses of "souls", under such exotic appellations as *Tomaso Blance, Monsù Blancis* and *Thomaso Blangett*. The greater part of what he painted in Rome comprised architectural capriccios

in the style of Jean Lemaire while also betraying the influence of Poussin, but Blanchet's experience of Rome was far more varied and complex than this body of work might suggest. In addition to Poussin, Andrea Sacchi and Alessandro Algarde are often cited by his biographers as his most enduring influences – Sacchi was his teacher and Algarde a great admirer – but as his career in Lyon would demonstrate, he had also assimilated Baroque models including Pietro da Cortona for decorative painting, Borromini for architectural ornamentation and Bernini for sculpture. In 1655 Blanchet moved to Lyon, where he found official status as a painter for the city: he decorated the Hôtel de Ville (1655-1672) and the Abbaye des Dames-de-Saint-Pierre (1674–1684, now the Museum of Fine Arts), as well as providing ephemeral decors for celebrations, ceremonies and funerals, often hand in hand with the Jesuit priest Ménestrier. When he was appointed First Painter of the City in 1675 he was already regarded as Lyon's Le Brun.

The vogue for ruins began in Rome with Poussin and his assiduous study of the city's ancient monuments. Poussin was out to enliven his landscapes, but he was also emulating his antiquarian friend and patron Cassiano dal Pozzo, who would find his niche in history for having put together his Museo Cartaceo (Paper Museum) with the help of the painter and his circle. When Blanchet arrived in Rome in the 1640s several French painters – Jean and Pierre Lemaire, Charles-Alphonse Dufresnoy and others – were already working this vein, as was the Italian Viviano Codazzi.<sup>2</sup> While his training and milieu point to aspirations to history painting, it was his capricci and prospettive that ensured his esteem in Roman art circles and his success with collectors: "He soon became so famous for his paintings of ancient buildings and prospettive that he was able to live comfortably . . . So resounding was the name of Signor Tomaso throughout Rome that he expected to make his fortune with his little pictures."3 Blanchet did not, however, restrict himself to "little pictures"; he expanded his capriccios to the imperatore format, an example being this Architectural Capriccio with the Fountain of the Four Rivers, long part of a prestigious private collection in Campania and on public view here for the first time.

The orthogonal structure of this composition – the verticals of the monuments intersecting with the buildings on the horizon – is typical of Blanchet, as is the bluish row of mountains in the distance. His talent is also evident in his creation of atmosphere, in this case via the rising mist that veils a strip of sky and heightens the backlit effect. On the other hand the insertion of a contemporary monument into a capriccio devoid of any historic event is much less common in the Blanchet

oeuvre; here it conjures up the parallel between the Ancients and the Moderns as the picture's real subject and thus prefigures the spectacular turn it would take under Giovanni Paolo Panini and Hubert Robert in the following century. Visually speaking, the parallel is expressed as a dialectic of contraries in a composition divided into two rigorously identical halves, one devoted to a Constantine-style triumphal arch, the other to Bernini's Fountain of the Four Rivers: opposition between solids and voids, weightiness and lightness, angles and curves. The perspective of the arch has the effect of making the fountain the junction of all the vanishing lines. Created by Bernini and his team between 1649 and 1651 in the very centre of the Piazza Navona, this was part of Pope Innocent X Pamphilj's programme for the beautification of his family's stronghold. Blanchet, who was probably present at the inauguration, had thus chosen a monument emblematic of pontifical modern Rome, maybe in response to the ambitions of a collector who demanded that the Pope's name be visible on the base of the obelisk. Given that Blanchet left Rome in 1654, our Architectural Capriccio is one of the earliest known images of the Fountain of the Four Rivers, with the engravings published by Louis Rouhier the year of the inauguration of the monument. (M.K., trad. J.T.)

ill. 1. Louis Rouhier, *Obelisco Panfilio, eretto dalla santita di N.S. Innocentio X in Piazza navona...*, 1651. Engraving, 48 x 37 cm. Private collection.

#### Jacques Stella (Lyon, 1596 – Paris, 1657)

#### 4. Virgin and Child

Jacques Stella was born in Lyon in 1596. His father was a painter of Flemish descent, who died in 1605. Nothing is known about Jacques's training as an artist nor the exact date, between 1616 and 1619, when he arrived in Florence, where his engravings show him to have been a disciple of Jacques Callot. He moved to Rome in 1623. He marked the jubilee year of 1625 with a vast series of over a hundred scenes from the Bible and figures of



4. Virgin and Child

Oil on original canvas, 62 x 51.6 cm.

Literature
Unpublished.

saints engraved on wood by Paul Maupin and himself (known as the "camaïeux bleus"). For a time Stella was a member of the painters' guild, the Académie de Saint-Luc, headed by Simon Vouet, and he became an intimate friend of Nicolas Poussin. He became famous for his delicate paintings on semi-precious stones, which were particularly popular with the family of Pope Urban VIII (Barberini). His services were sought by the Spanish court and he left Rome in 1634. After a stay in Lyon, he moved to Paris in 1635. Richelieu persuaded him not to go to Madrid and retained him in the service of Louis XIII. He was appointed Painter to the King, with an apartment in the Louvre, and, in 1644, received the exceptional honour of the Order of Saint-Michel. Stella was very active in this period, painting frontispieces for the Imprimerie Royale, (engraved by Mellan), large altarpieces, and the Queen's oratory in the Palais-Royal. He was one of the major Parisian painters of the Regency. Along with La Hyre, Champaigne and Le Sueur, Stella was a key figure in what is called "Parisian Atticism", a movement strongly influenced by classical and Renaissance models and characterised by a search for clarity. His masterpiece is Jesus discovered by his parents in the temple, which he painted in 1641 for the Jesuit novitiates in Paris (now in the Église Notre-Dame des Andelys).1 It was an uncommon subject but Stella tackled it five times in both small and large paintings. The one for the Jesuits was accompanied by a Virgin Mary taking the Society of Jesus under Her Protection by Simon Vouet (since destroyed), and The Miracle of St

<sup>1.</sup> See Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet*, 1614–1689 (Paris, Arthena, 1991), p. 51.

**<sup>2.</sup>** On Blanchet as a painter of architectural capriccios, see Giancarlo Sestieri, *Il Capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo* (Rome: Etgraphiae, 2015), pp. 84–93.

<sup>3.</sup> Joachim von Sandrart, L'Academia todesca della architectura, scultura e pittura, oder Teutsche Academie (Nuremberg: 1675–1679, 2 vols., new edition Nuremberg, 1925, pp. 339–340, quoted here from Galactéros-de Boissier, 1991, p. 562.

*Francis Xavier* by Poussin (Louvre); Stella's was the most rigorously "purist" of the three paintings.

Stella never married and, on his death in 1657, his niece, Claudine Bouzonnet Stella, became head of the workshop he had set up in his apartments in the Louvre to produce prints after his designs. She and her sisters continued the task of engraving the many drawings he had left. The fifty plates illustrating *Les Jeux et Plaisirs de l'Enfance* were published in 1657, and *Les Pastorales*, a set of 17 prints of rural subjects, in 1667. They sold in great numbers and became models for all kinds of paintings, wallpapers and ceramics. Around 1700, Jean Mariette published a series of prints based on beautiful drawings once given to Stella a recent study has attributed to Claude Simpol.<sup>2</sup>

Stella's reputation suffered however from his closeness to Poussin, whose works he thought about and collected, but which he never plagiarised. His series of paintings on the *Passion of Christ* was, as he had intended, engraved by Claudine, but the name Stella was later replaced at the bottom of the prints by the more saleable "Poussin".

The exhibition we devoted to him in 2006-2007, in Lyon and Toulouse, provided an overview of fifty years of research, from the pioneering work of Jacques Thuillier and Anthony Blunt, to the work of Pierre Rosenberg, Sylvain Kerspern, Gail Davidson and above all Gilles Chomer, who had pioneered it.<sup>3 4</sup> New works emerge each year, and their appearance can be followed in Sylvain Kerspern's online studies of the painter.<sup>5</sup>

One of the most sensitive aspects of Stella's work involves scenes from the childhood of Christ, especially the Virgin and Child and the Holy Family, and he often included - this was his own distinctive feature – angels busy heating the gruel or drying the divine Child's swaddling clothes. These family touches were partly dictated by the Counter-Reformation Church's desire to ensure that the faithful of the time would see their everyday lives reflected in the images of the Holy Story.

This recently discovered *Virgin and Child* focuses on the essential: Mary has just breastfed the child who is falling asleep in her arms, and she contemplates it with a pensive gaze which hints at the future destiny of Jesus. <sup>6</sup> Like the great masters, Stella (who had produced a large number of *Madonnas* on semi-precious stones or on small copper plates) has found a perfect balance here in a half life-size format. Laid on a double ground, pink and grey, his range of familiar colours, the lapis lazuli of the mantle, the pale green and rose madder of the robe, and yellow ochre of the swaddling clothes, shines like enamels on a grey background that is illuminated by light rays encircling the Virgin's head. This archa-

ism is reminiscent of Sassoferrato, a great specialist in Madonnas and often similar to the French ones.

A Virgin with Child has recently come to light, of almost identical format and composition but in reverse.<sup>7</sup> There are some notable differences: the Virgin is almost bareheaded, she presses her breast towards the wide awake infant who is gazing intently at her and holding her left hand to his mouth. An engraving by Claudine accurately reproduces - in reverse - this composition by her uncle (ill. 1). Beyond those similarities, which can probably be explained by the use of the same cartoon or prototype, which could have been used on two different occasions, the exceptionally high-quality painting in the Descours gallery is almost unique in Stella's work: the closest being the one in the Musée de Blois, La Vierge donnant la bouillie à l'Enfant Jésus (fig. 2). Identical format and composition, with lighting from the left (though from a candle in Blois), show that the two female faces with their eyes lowered could be superimposed. Unfortunately, neither the Blois painting nor its pendant in Limoges, Le Christ mort sur les genoux de la Vierge, are dated or recorded before 1721.8

The *Naissance de la Vierge*, acquired by the Musée de Lille in 2004 and clearly signed 1644, is a very different case. <sup>9</sup> That panel from the oratory of Anne of Austria at the Palais-Royal, with its 21 figures, is an exceptional milestone in Stella's work. All the colours of our own Virgin and Child are to be found there, delicately arranged in the space of what is a kind of predella.

One is struck in our painting by the way the artist has painted the swaddling clothes, the baby Jesus's chest left bare, unlike in the paintings in Blois and Lille, but his lower body is warmly wrapped in a thick blanket held in place by bands of cloth. This baby Jesus has curly blond hair, like that in a *Vierge au livre allaitant l'Enfant*, which we know from Van Schuppen's engraving. <sup>10</sup>

It is seldom easy to date Stella's works. A date between 1640 and 1650 seems feasible for this hitherto unknown masterpiece. It joins that small group of 17th century French *Madonnas*, the most remarkable of which is Simon Vouet's *Vierge Hesselin*, which entered the Louvre in 2004. (Sylvain Laveissière, trad. J.H.)

ill. 1. Claudine Bouzonnet Stella, after Jacques Stella, *La Vierge à l'Enfant*. Etching. Paris, Bibliothèque nationale, département des Estampes et de la Photographie.

ill. 2. Jacques Stella, *La Vierge donnant la bouillie à l'Enfant Jésus*. Oil on canvas. 66 x 52 cm. Blois, Musée Communal du Château.

<sup>1.</sup> The Melbourne Cathedral version, recently written about by Jaynie Anderson, (*Burlington Magazine*, April 2016) is an old copy that was sold in the auction of the Cardinal Fesch collection in Rome in 1845; that auction was wrongly introduced into the

history of the original in Les Andelys (exh. cat. Lyon, Toulouse, 2006-2007, quoted note 4, no. 21).

- 2. Jamie Mulherron, "Claude Simpol's *Divertissements* for Jean Mariette", *Prints Quarterly*, 2008, p. 23-36.
- **3.** Gilles Chomer died in 2002, and could not curate the exhibition, but his (too few) publications and his extensive research material were of indispensable guidance to us.
- 4. Sylvain Laveissière (ed.), *Jacques Stella (1696-1657)*, exhibition catalogue, Lyon, Musée des Beaux-Arts; Toulouse, Musée des Augustins, 2006- 2007, Paris, Somogy Editions, 2006. The same year, Jacques Thuillier published *Jacques Stella 1696-1657*, Metz, Serge Domini, 2006.
- 5. Sylvain Kerspern, http://www.dhistoire-et-dart.com
  6. An added veil of modesty covered the left breast prior to the restoration recently carried out by Isabelle Leegenhoek.
  7. T. H. 0,635; L. 0,537. Sale Sotheby's, Paris, 21 June 2018, no. 38, accompanied by a study by Sylvain Kerspern (2014). The description compares this work to *Vierge donnant la bouillie*, a tondo, dated 1651, that went through the Galerie Coatalem.
- 8. Exhibition catalogue Lyon, Toulouse, 2006-2007, no. 76-77.
  9. Idem, 83. The reproduction in the catalogue is too small but the picture can be studied in a beautiful double-page spread in the book by Jacques Thuillier (see note 4), 2006, p. 144-145.
  One is struck by the similarity between the swaddled baby on the far right and the Baby Jesus in the Blois painting.
  10. Thuillier, 2006, p. 152, repr.

#### Louis Cretey (Lyon, c. 1635 – Rome, after 1702)

#### 5. The Martyrdom of Saint Sebastian

Louis Cretey is a recent rediscovery. Of the two reasons for his absence from the art history field until the late 20th century, the first is historical: under the highly centralised Ancien Régime continued visibility for provincial artists was frequently compromised by their distance from Paris. Cretey doubly handicapped himself in this respect, opting for exile in Italy while at the same time keeping aloof from the networks of French artists and collectors living there. His approach to painting was similarly untypical, and his singularity as an artist is the second reason for his disappearance from the art panorama of the 17th century: neglectful of drawing, ignorant of perspective, careless of anatomy, lacking any basis in the study of nature – in short foreign to the fundamental principles of academicism - his unconventional manner remained misunderstood. In addition his Genoese and Venetian touches explain why his pictures were lost through attribution to such transalpine contemporaries as Castiglione, Mola, Lyss and Bencovich, the sole exceptions being a nucleus of accurately identified works in public collections and the churches of Lyon. Pierre Rosenberg, Lucie Galactéros-de Boissier and Gilles Chomer were the first to rehabilitate him, with assistance from the keen eye of Michel Descours, who since the 1970s has been dedicated to saving Cretey's works from oblivion. The exhibition at the Musée des Beaux-Arts in Lyon and



the catalogue raisonné drawn up by Pierre Rosenberg, assisted by Aude Gobet, in 2010 considerably enlarged the Cretey corpus and expanded our knowledge of his career, even if many grey areas remain.

Born in Lyon before 1638, to a painter father who provided his initial training and, to judge by Cretey's surviving letters, a careful education, our artist divided his time between Lyon and Italy. Known to have been in Rome in 1661-1663, he was back in Lyon in 1667, then living in Parma in 1669 before settling in Rome from 1671 to 1682. During this latter period he acquired such eminent patrons as Giovanni Simone Boscoli, lieutenant-general of the Duke of Parma's artillery, and Cardinal Giuseppe Renato Imperiali in Rome. Returning to Lyon, in 1683 he was awarded a commission for a huge decorative project for the refectory at the Royal Benedictine Monastery of Saint Pierre, now the Musée des Beaux-Arts; this marked the beginning of intense activity as a painter and thoroughgoing local success. This remains the best-documented segment of his oeuvre and the five sections that have come down to us bespeak an ambitious project. The last recorded mention of Cretey refers to a final stay in Italy in 1701–1702, after which all trace of him is lost.

Pierre Rosenberg and Aude Gobet have located *The Martyrdom of Saint Sebastian* to the artist's Lyon period (1680–1696), notably for the formal similarities to the *Saint William of Aquitaine* in Quebec and, even more markedly, the format and composition of *The Ecstasy of Saint Marin* (ill. 1) and *The Vision of Saint Bruno*<sup>2</sup> (ill. 2). The diagonal of a saint's body in ecstatic pose is common to the two latter pictures and the *Saint Sebastian*, while the *Saint Marin* and *Saint Sebastian* display the same landscape/figure equilibrium and the same broad daylight use of colour. Both Saint Sebastian and Saint Bruno are wrapped in fabrics whose broken folds are characteristic of an artist with no qualms

# 5. The Martyrdom of Saint Sebastian

Oil on canvas, 51 x 72 cm.

#### Provenance

Lyon, Louis Bay de Curis Collection, 1720 (?).

# Literature and Exhibition

– Pierre Rosenberg and Aude Henry-Gobet, *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, exh. cat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2010 (Paris: Somogy, 2010), Pl. 37, pp. 136–161 (colour reproduction).

# 6. The Triumph of the Grand Condé, 1674

Pen and black ink, grey wash, touches of white gouache, 51 x 37 cm. Signed and dated lower left: *P.P.Sevin.f* / 1674.

#### Literature

- Le Grand Condé. Le rival du Roi-Soleil?, exh. cat. (Chantilly: Musée Condé, 2016), fig. 1, p. 12. about sacrificing illusion to expressiveness. Having said this, while pain is so eloquently expressed here, it should be noted that few of Cretey's pictures make such overt appeal to the eye with the sophistication of their palette (although the frequent loss of their glazes means we rarely have the chance to appreciate this aspect of his work). The creamily pinkish skin tones and the distribution of ochre, green and red around the figure – in striking contrast with the blue of the sky and those astonishingly abstract clouds – reveal a brilliant colourist capable of working in a decorative vein. The substitution of chubby cherubs for the story's traditional supporting cast – the torturers, Saint Irene – confirms the artist's urge to inspire tenderness and pity, yet at the same time his vigorous execution excludes all affectation. (M.K., trad. J.T.)

ill. 1. Louis Cretey, *The Ecstasy of Saint Marin*. Oil on canvas,  $67 \times 89 \text{ cm}$ . Lyon, private collection.

ill. 2. Louis Cretey, *The Vision of Saint Bruno*. Oil on canvas,  $69 \times 80$  cm., private collection.

1. Gilles Chomer, Lucie Galactéros-de Boissier and Pierre Rosenberg, «Pierre-Louis Cretey: le plus grand peintre lyonnais de son siècle?», *Revue de l'Art*, 1988, pp. 19–38.

2. P. Rosenberg and A. Henry-Gobet, 2010 (see Literature and Exhibition, above), Pl. 25, 26, 42.

#### Pierre-Paul SEVIN (Tournon, 1650 – id., 1710)

#### 6. The Triumph of the Grand Condé, 1674

The specific talent of this court artist meant that he secured the position of the provider of models for frontispieces, almanac engravings, vignettes and decorations. His creativity in this genre and his aptitude for translating the splendours of the great events of his time – triumphal entries, funerals, royal celebrations – made him into one of the most refined illustrators of the Sun King's reign. Thanks to the protection provided by Father Ménestrier he produced designs on several occasions for the Jesuits, and was involved with certain commisions for the king's Menu Plaisirs administration. In Lyon, he was disappointed not to be given the role of master painter for the city, no doubt due to the nature of his talent, which didn't include the practice of history painting which previous official city artists, such as Horace le Blanc and Thomas Blanchet, were skilled at. Le Triomphe du Grand Condé does however show that despite his painting



technique, the artist was familiar with the grand style and could create compositions of a heroic charcater.

Young victor of the battles of Rocroi, of Nördlingen, then of Lens, Louis II of Bourdan, *prince de Condé* (1621-1686), was one of the great military heroes of Louis IV's reign. Mazarin's hostility to him put him in an ambivalent position to begin with, by leading him to turn against the royal camp during the Fronde civil wars. This episode, which led him to be allied with Spain, was not much of a success, because he suffered several military defeats under the foreign flag. The Treaty of the Pyrénées (1659) was however favourable to him, the royal pardon being given to him in exchange for his loyalty. The wars of Devolution (1667-1668) and Holland (1672-1675) gave him the opportunity to prove this by distinguishing himself against the armies of William of Orange and the Germanic empire.

As the date of 1674 indicates, it was these recent successes of Condé that this roman style triumphal scene drawn by Sevin celebrates, no doubt in the form of a proposal for a frontispiece as would indicate the central space left blank in the form of an unrolled tapestry. He shows his cortege, accompanied by the traditional trappings of victory – trophies mounted on lances, prisoners – passing under a triumphal arch on which a medallion portrait of Louis XIV is suspended. The syle of the composition reminds us that Sevin lived in Italy, from 1666 to 1671, which leaves a lasting

impression on his entire body of work. But the layout is not without echoes of *The Triumph of Alexander*, a large format canvas painted by Charles le Brun ten years earlier (Paris, Louvre Mueum), and which Sevin seems to have wanted to imitate in miniature.

The artist celebrated Condé dead as well as alive by composing decorative designs for his funeral, preserved today in the Carnavalet Museum (*Drawing of the funeral carriage for the burial of S.A.S. Mr. Louis de Bourbon, Prince de Condé in the Paris Jesuit Church*) and in the Bibliothèque nationale. (M.K., trad. Mike Abbott)

1. Damien Chantrenne, "Unpublished designs for the funeral of *le Grand Condé* by Pierre Paul Sevin", *Histoire de l'art*, June 2004, no. 54, p. 59-72.

#### **Simon Demasso** (Lyon, 1658 – id., 1738)

#### 7. Saint Bruno at Prayer, 1701

The tracking of the oeuvre of Simon Demasso, an artist with close ties to Lyon's engraving and publishing circles, is going ahead slowly but surely. Demasso was born on 8 July 1658, son of François Demasso, a bookseller, engraver and publisher of engravings. Still a minor when his father died in 1676, Simon, together with his brother Michel-François and his sister Anne, became the ward of his uncle Guillaume Demasso, a bookseller and binder.¹

The Demasso family tree is worth lingering over, as the family turns out to be related to the Stellas. Jacques Stella's mother was named Demasso, but in her will Claudine Bouzonnet-Stella indicates that Simon and Michel-François were her first cousins.<sup>2</sup> She left Simon almost her entire collection of drawings – some of which would find their way into the collection of connoisseur Pierre Crozat<sup>3</sup> – together with prints and her paints.

The will in question describes Simon Demasso as a painter, but so far only two paintings by him have been identified, the more recent discovery being our *Saint Bruno at Prayer*.

Even so, we are still not far from the milieu of the print. The model for *Saint Bruno at Prayer* was an innovation by Philippe de Champaigne, <sup>4</sup> most certainly taken by Demasso from the engraving by Nicolas Bazin, a well-known engraver and publisher of devotional images (ill. 1). The other identified work by Simon, in the same medium and dated 1704, is a copy of a painting by Antoine Coypel as interpreted by the engraver Louis Simonneau. <sup>5</sup> Most likely an engraver himself,



7. Saint Bruno at Prayer, 1701

Gouache on vellum, 16 x 20 cm. Signed and dated lower middle: *SIMON DEMASSO F 1701*.

**Literature**Unpublished.

in particular for illustrated books, 6 Simon manifestly went to engravings for his painted subjects.

Rendered in gouache on vellum, the saint emanates meekness. The fleecy, pink-tinted rocks bring out the delicate skin tones of the lips and hands against the whiteness of the scapular, while the landscape glimpsed behind this ethereal setting anchors the scene spatially.

The choice of medium endows this devotional image with a singularity that chimes with the privacy of prayer. This is a subtle interpretation of a model that must have enjoyed a certain success beginning in the 1650s. (M.P., trad. J.T.)

ill. 1. Nicolas Bazin after Philippe de Champaigne, Saint Bruno, Founder of the Carthusian Order. Burin, 24.3 x 18.5 cm (plate). Paris, Bibliothèque Nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

- 1. Sylvie Martin-de Vesvrotte, *Dictionnaire des graveurs-éditeurs de marchands d'estampes à Lyon, aux xvii<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002), p. 59.
- 2. Jules-Joseph Guiffrey, «Testament et inventaire des biens, tableaux, dessins, planches de cuivres, etc. de Claudine Bouzonnet-Stella écrit et rédigés par elle-même, 1693–1697», Nouvelles Archives de l'Art Français, 1877, 1st series, vol 6, pp. 1–113. 3. Pierre-Jean Mariette, Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat (Paris: Pierre-Jean Mariette, 1741), p. VII.
- 4. The original is now in the Nationalmuseum in Stockholm, Inv. NM 6688.
- 5. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. 1987-10. See Gilles Chomer, «Une gravure de Michel Demasso d'après un dessin de Jacques Stella», *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon*, no. 12, 1989, p. 72. 6. Marius Audin and Eugène Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France Lyonnais*, vol. 1 (Paris: Les Editions Provinciales, 1918), pp. 264–265.

#### Charles-François Hutin

(Paris, 1715 - Dresden, 1776)

#### 8. A Saxon Peasant, Salon of 1759

8. A Saxon Peasant, Salon of 1759

Oil on canvas, 167.1 x 123 cm. Inscription on the frame: *C HUTIN PINX 1757* On the back of the frame, pyrographed mark with the initials *OP*, and a label marked in ink: *471*.

#### Provenance

- Collection of Alexandre-Louis Hersant-Destouches (1731-1795), Secrétaire Général des Fermes, then senior financial clerk to Abbé Terray; his sale in Paris, 21 March 1794, lot 292, acquired by Jean-Baptiste Pierre Lebrun for 150 livres.



Little has been added to what we know of Charles-François Hutin since Marie-Christine Sahut's 1984 summary of two articles by Harald Marx. 1 True, Hutin is not readily pinned down: it is far from easy to follow the movements of an artist living in exile in a distant kingdom and leaving few traces in his homeland. Things are further complicated by his propensity for changes of career: this son of an engraver initially trained as a painter under François Lemoyne and took out a Second Rome Prize in 1735; but taking up his residency at the French Academy in Rome two years later, he turned to sculpture, obliging the Academy's director, Jean-François de Troy, to excuse himself to Orry, Superintendent of the Royal Buildings: "Monsieur Hutin, who obtained residency with a painting prize, has made but little progress in this art since he came to Rome; after establishing his lack of fondness for this discipline and his firm taste and considerable aptitude for sculpture, I could not refuse him permission to go ahead."2 Hutin trained under Michel-Ange Slodtz until his return to Paris in 1743, became an associate member of the Académie des Beaux-Arts as a sculptor in 1744 and a full member in 1747. His reception piece was *Nocher Caron* (Paris, Musée du Louvre). In 1748 he left Paris with his brother Pierre to enter the service of King Augustus III of Poland – doubtless sponsored by his uncle Louis de Silvestre, who had just given up his post as Augustus's First Painter. The brothers initially worked as engravers, but Charles-François also took up painting again to meet the needs of the Saxon court he would serve for the rest of his life. He was appointed director of the Academy of Fine Arts in Dresden in 1764.

Hutin painted pictures for Dresden's churches and palaces, but their deterioration down the ages makes it difficult to evaluate him as a history painter and he is now better known for his genre paintings of ordinary Saxon folk alone in rustic interiors. Unique in his known corpus in terms of its size, and now viewable for the first time, this Saxon Peasant is in a way the touchstone for a more just appreciation of his work. In its composition, sobriety and rejection of all affectation, it could pass for the companion piece to A Saxon Villager in Her Kitchen in the Prado (ill. 1), were it not for its lifesize rendering. The idea of according a humble peasant the format of an official portrait testifies to the artist's creative resources and sets him apart from such contemporaries as Lépicié and Noël Hallé, whose repertoire he shares: our old man is somewhat reminiscent of Hallé's as shown at the Salon in 1747, on a smaller scale but just as inadequately shod.3 (ill. 2)

Thickset and robustly presented, the subject fills the picture space with a powerful, challenging presence rendered all the more authoritative by the gravity and absorption of his expression. The lush brushwork conveys his threadbare finery skilfully but without complacency: the picturesque, fur-trimmed bonnet – in easel painting a pretext for a display of virtuosity – is kept in place not as "eye candy" but as a strictly secondary detail. The date 1757 on the cartouche of the frame leaves room for the suspicion that this was part of Hutin's submission to the Salon of 1759, not described in detail in the booklet. 4

As accounts of the Salon at the time focused solely on the works of the leading academicians – Greuze and Chardin were the only genre painters to merit commentary – Hutin's pictures were ignored. Commercial success was not excluded, however, and the *Saxon Peasant* found a French buyer in the form of Alexandre-Louis Hersant-Destouches, former "Secretaire Général des Fermes", then senior accountant for Abbé Terray, controller of Louis XV's finances. In 1776 Destouches was lampooned as an "accursed minion [of the minister] . . . ever inventing new tax variations and pushing them to their limits." The author of this attack must have been

delighted to see the Revolution teach the financier a lesson via the forced sale of his collection in 1794: «The owner's regret is all the greater in that matters of family and fortune force him to divide and disperse a collection that has required of him so much time, attentiveness and searching.» 6 (M.K., trad. J.T.)

ill. 1. Charles-François Hutin, *Villageoise saxonne dans une cuisine/A Saxon Villager in Her Kitchen*, 1756. Oil on canvas, 83 x 55 cm. Madrid, Museo del Prado.

ill. 2. Noël Hallé, L'Hiver représenté par un vieillard qui se réchauffe/ Winter, Represented as an Old Man Warming Himself, Salon of 1747. Oil on canvas, 60 x 48 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

- 1. Marie-Christine Sahut and Nathalie Volle (eds.), *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons: 1759–1781*, exh. cat., Paris, Hôtel de la Monnaie, 1984–1985 (Paris: RMN, 1984), pp. 277–278; Harald Marx, «Hutin, Charles», in *Neue Deutsche Biographie*, 10, 1974, pp. 95–96; Harald Marx, «Zu fünf dekorativen Gemälden von Charles Hutin», *Sächsisches Heimatblatt*, XXIII, 4, 1977, pp. 147–151.
- 2. A. de Montaiglon and J. Guiffrey (eds.), Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, IX: 1733–1741.
- 3. N. Wilk-Brocard, *Une dynastie. Les Hallé* (Paris: Arthena, 1995), p. 368, no. N23. See also *Le Pauvre dans son réduit*, p. 369, no. N26. 4. J. J. Guiffrey, *Collection des Livrets des anciennes expositions depuis*
- **4.** J. J. Guiffrey, *Collection des Livrets des anciennes expositions depui* 1673 jusqu'en 1800, III, p. 34: «164. Several pictures bearing the same number.»
- 5. [Jean-Baptiste Louis Coquereau], Mémoires de l'abbé Terrai, contrôleur général des Finances (London: John Adamson, 1776), p. 217.
   6. Joseph-Alexandre Lebrun and Philippe-François Julliot, Catalogue d'une collection très-précieuse de tableaux... composant le cabinet du citoyen Destouches (Paris, 1794), p. 6.

#### Jean-Jacques de Boissieu

(Lyon, 1736 – id., 1810)

#### 9. A Village Square

Born into the lesser nobility of Lyon, this son of a medical doctor was destined not for a career as an artist, but for the judiciary. Nevertheless, he cultivated his drawing skills with local masters before going to Paris to learn engraving from 1762 to 1764. It was through Johan Georg Wille, who gave him advice and introduced him to his contacts, that Boissieu met his first patron, the young Duc de La Rochefoucault. Like all aristocrats who embarked on the Grand Tour, La Rochefoucault needed an artist with whom to discuss the beauties of Italy; Boissieu fulfilled this role by accompanying him to Italy in 1765-1766. The artist, who until then had been influenced by Flemish and Dutch painting, discovered the power of light values under the Italian sky, while a study of the old masters gave his drawing a more robust quality. On his return to Lyon, he built up enough of a network of contacts to extend his reputation as a draftsman and engraver beyond



the borders of France to Switzerland and, above all, the German countries. However, apart from a few trips to Paris, Boissieu spent his entire life in Lyon. He engraved over a hundred and thirty etchings, mainly composed landscapes and genre scenes<sup>1</sup>. The artist's originality, in all the fields – he also painted in oils – stems from the combination of his keen sense of observation of reality and the powerful influence of the 17th century Dutch masters, of which he was a keen collector.

A village square is remarkable for its size, and is one of a collection of sheets painted in a wash of grey and bistre ink with a few touches of watercolour, highlighted with pen strokes typical of the artist's early work, i.e. between 1760 and 1765, before his trip to Italy, where he adopted a quicker, more concise method of applying a grey or brown wash. The originality of this sheet lies in the manner in which it combines the depiction of a village with the evocation of some of the activities of its inhabitants, who are arranged in groups, lively little scenes that fill the entire space from the foreground to the back of the village square. We recognize the artist's taste for the "picturesque" as it appears in many of his representations of isolated farms2 (ill. 1), but here we are struck by the dilapidated state of the whole village – partly ruined roofs, crumbling or collapsing walls – which might often have been the case in the hills to the north of Lyon, where the artist used to go walking. Buildings made of rammed clay reinforced with stone were often poorly maintained but continued to be used. This "picturesque" aspect, reinforced by the invading vegetation, is in fact a representation of the poverty of many rural communities in the 18th century.

That poverty also applies to the figures. Boissieu knew them well from having sketched them on count-

#### 9. A Village Square

Pen and ink wash with brown and grey ink, watercolour, 33.5 x 47 cm. Signed lower left: De Boissieu.

#### Provenance

London, W.R.Jeudwine Old MasterDrawings inn 1963.Miss Claire Judah (1922-2017).



10. Greek Heroes Mourning the Death of Patroclus

Pen and black ink, grey wash, black chalk and red chalk wash, 27.2 x 46 cm.

#### Provenance

Sweden, private collection until 2017.

Literature
Unpublished.

less sheets, each one as vivid and expressive as the others.<sup>3</sup> Peasant women with children, coopers, donkey drivers, old people, beggars – the whole spectrum of humble rural society is evoked in those quick sketches: a whole catalogue of figures which he later incorporated into various more elaborate compositions. Although the figures may sometimes seem to be awkwardly combined, the execution of each one is remarkable for the rapidity of the pen stroke and the delicacy of the wash.

Boissieu produced several landscapes depicting characters at the very beginning of his career (ill. 2).<sup>4</sup> It can be assumed that he sought inspiration as close as possible to home or from his excursions, influenced by Dutch models circulating in the form of etchings by Jan van de Velde or Anthonie Waterloo. But he abandoned this practice in 1765, when his trip to Italy with Duc Louis-Alexandre de La Rochefoucauld opened up new horizons for him. Nevertheless, compositions like this one are full of a certain primitive charm. *La Place d'un village* is, incidentally, the largest known sheet from this period. (Marie-Félicie Perez-Pivot, trad. J.T.)

ill. 1. Jean-Jacques de Boissieu, *Une maison avec un auvent*. Pen, paintbrush and wash of grey and brown inks, 26 x 22.4 cm, Saint-Petersburg, Hermitage Museum.

ill. 2. Jean-Jacques de Boissieu, *Paysage des environs de Lyon*, 1764. Pen and brown ink, brown and grey ink wash, sanguine wash on discoloured paper, 19.8 x 30.5 cm. Lyon, Musée des Beaux-Arts.

de Boissieu (1736-1810), artiste et amateur lyonnais du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ph. D., Université Lyon 2, 1982, no. 164.

3. Examples include the la *Feuille d'étude de six personnages* in the Dresden Museum, or those in the Hessisches Lands Museum in Darmstadt, *Deux feuilles d'étude de personnages*, see Perez-Pivot, 2018, no. 51, p. 74 and no. 48, p. 73, not reproduced. There are a large number of such drawings in private collections.

**4.** For example, two sheets in the Musée des Beaux-Arts de Lyon, *Paysage des environs de Lyon*, and *Paysage des environs de Paris*, signed rather pompously "De Boissieu fecit" and dated 1764 and 1763 respectively, see Perez-Pivot, 2018, op. cit., no. 252 and 253, p. 123, repr.

#### Louis Adrien Masreliez

(Paris, 1748 - Stockholm, 1810)

# 10. Greek Heroes Mourning the Death of Patroclus

Louis Masreliez was the son of the French ornamental sculptor Jacques Adrien Masreliez. He was born in Paris the year that his father was called to the court of Frederick I to direct the interior decoration work of the Royal Palace in Stockholm. Louis along with the rest of the family joined his father in Stockholm in 1753. He began his artistic training at the age of ten at the drawing school of the Royal Academy, as well as in the studio of painter Lorens Gottman. In 1769 he was awarded a state pension, which enabled him to go to Italy to pursue his studies. He stayed in Bologna until 1773, spent a year in Florence then finally settled in Rome, where he stayed until 1782. There he met up with his compatriots Sergel and Wertmüller, who, like him, spent time with Anton Raphael Mengs and the residents of the French Academy in Rome. In his correspondence, which unfortunately is not published in French, Masreliez gives a valuable account of Joseph-Marie Vien's teaching at the Academy, of the work of Jacques-Louis David and Pierre Peyron and activity at the Palazzo Mancini.1

Jacques Sablet has given us a portrait of Masreliez as a "philosophical painter" (1782, Stockholm, Konstakademien) but Masreliez's growing interest in architecture and classical ornamentation during his stay in Rome deflected him from his plans to pursue a career as a history painter.<sup>2</sup> Although, in 1784, two years after his return to Stockholm, he claimed, with his *Death of Alcestis*, to be the first person to have "composed a history painting in Sweden this century", he mainly worked as an interior decorator.<sup>3</sup> This did not however prevent his being appointed director of the Royal Swedish Academy in 1805, since he was by training first and foremost a portraitist and master of narrative scenes.

*Greek Heroes mourning Patroclus's death* is one of a set of historical and allegorical drawings in similar formats,

<sup>1.</sup> Marie-Félicie Perez, L'Œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu, 1736-1810 (Geneva : Éditions du Tricorne, 1994).

<sup>2.</sup> Among the uncountable studies of more or less ruined farms, we shall indicate the drawing of the Musée Tavet in Pontoise, those of the Hermitage Museum in Saint-Petersburg, see Marie-Félicie Perez-Pivot, *Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810)*. *Dessins dans les collections publiques* (Milan: Silvana Editoriale, 2018), no. 331, p. 142, repr., and nos. 372-373, p. 157, repr. Numerous sheets on this motive are on the market or in private collections, for example Marie-Félicie Perez, *Jean-Jacques* 

composed in the style of figures on Greek vases. Most of the drawings are in the Nationalmuseum in Stockholm. The tragic expressivity and exclamatory gestures that characterize the Greek Heroes mourning Patroclus's death are particularly evident in the wash drawing Mourning the death of a heroine (Ill. 1), while the care taken in demarcating the wash so as to bring out the figures, is echoed in the Frieze of Supplicating Vestals in which the blue recalls the decor of a Wedgwood vase (Ill. 2). The vigorous, plump lines, the canon of figures with small heads on elongated bodies with bulging muscles, are characteristic of Northern pre-Romanticism, which was developing in Rome in the 1770s under the influence of Füssli and of which Sergel was the most famous Scandinavian representative. The Masreliez collection in the Stockholm Museum, which is as yet unpublished, hence little known, indicates the place that this artist should occupy in that avant-garde trend. (M.K., trad. J.T.)

ill. 1. Louis Masreliez, *Mourning the death of a heroine*. Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH A 166/1970

ill. 2. Louis Masreliez, Frieze of Supplicating Vestals. Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH A 151/1970

- 1. Carl David Moselius, Louis Masreliez, med en indledning om Adrien och Jean Baptiste Masreliez'verksamhet på Stockholms slott, Stockholm, Centraltryckeriet, 1923.
- 2. Moselius quoted by Anne van de Sandt in *Les Frères Sablet (1775-1815)*, exhibition catalogue Nantes, Lausanne, Rome, 1985, no. 8, p 50.
- 3. Masreliez to Wertmüller, 27 March 1784, quoted by Moselius, 1923, p 74, note 1.

#### Pierre Peyron

(Aix-en-Provence, 1744 - Paris, 1814)

# 11. The Death of Alcestis, or The Heroism of Conjugal Love

Scion of a humble Aix-en-Provence family, the young Pierre Peyron was encouraged towards a career in art by the painter Dandré-Bardon. Arriving in Paris in 1767, he enrolled in the atelier of Lagrenée the Elder, from whom he acquired a taste for the forms of antiquity and a sense of restraint, both in the expressiveness of his subjects and his handling of the brush. Winner of the Rome Prize in 1773, he spent time at the Royal School for Student Protégés before taking up residence at the French Academy in Rome in 1775 – together with David, winner of that year's prize. The two of them were often cited as the most deserving of the residents, but Peyron – supposedly according to Pierre, the King's First Painter –



was considered "the most gifted of the group" until David's metamorphosis in 1780. He was revealed to the public in Rome at the residents' exhibition of 1778, with the large sketch *Athenian Girls and Youths Drawing Lots* (London, Apsley House) and followed up a year later with *Belisarius Receiving Hospitality from a Peasant* (Toulouse, Musée des Augustins). The latter, a landmark in the revitalisation of history painting, earned him the influential patronage of the Comte d'Angiviller, Superintendent of the Royal Buildings. Drawing on Poussin as well as the art of antiquity, Peyron successfully skirted the "cold style" by resorting to a greater naturalness than his elders Vien (in his maturity at least) and Lagrenée.

His place in the history of French painting, however, has to be measured against the rise of a David advancing steadily and never failing to surprise. The balance of power shifted in 1780, when David decided on an early return to Paris in order to conquer the Academy and the Salon; less of a strategist, Peyron opted for staying on in Rome until 1782 and postponed his reception into the Academy until 1787. While David's modernity gained ground as the decade wore on, Peyron struggled: at the Salon of 1785 the pathos of his Death of Alcestis (ill. 1) appeared frankly affected compared to the energy of David's Oath of the Horatii and his unwillingness to show his Death of Socrates (Paris, Assemblée Nationale) the following year, when David's version of the same subject was being acclaimed, looked like an admission of inferiority. The Revolution cost him his post as inspector general of the Gobelins tapestry workshops, obtained

11. The Death of Alcestis, or The Heroism of Conjugal Love

Oil on canvas, 96 x 107 cm.

#### Provenance

- France, private collection until 2018.

through the good offices of d'Angiviller in 1785, and with opportunities for commissions diminished by political upheavals, Peyron spent the period sitting on committees and deriving most of his income from drawing illustrations. Fragile health was also a factor in a lifelong lack of artistic ambition: he retained the respect and friendship of his peers, but was not up to insisting on his candidacy for the French Institute. At his funeral David, recalling that his fellow student had been an exemplar before becoming a rival, declared, "Peyron opened my eyes."

The death of Alcestis was the subject of a 10 square-feet commission from the king that Peyron showed at the Salon of 1785 under the title *The Heroism of Conjugal Love* (Paris, Musée du Louvre). In the Salon booklet he spoke of the moment he found most inspiring in the tragedy by Euripides: "Having willingly decided to sacrifice herself in order to save her husband, Alcestis is saying farewell to a man overwhelmed by despair; and after making him promise to remain faithful to her memory, she entrusts to him the weeping children as they suffer, according to their different ages, the pain of such a cruel separation. The Palace resounds with the laments of the grieving women and the statue of Hymen is veiled forever, never to cast its light on other embraces."

The tearful subject exemplifies the sensibility of someone rooted in an eighteenth century that cultivated pathos, not to mention the funereal lesson of the Testament of Eudamidas (Copenhagen, Statens Museum for Kunst) by Poussin, whom Peyron worshipped. At the same time, though, this exercise in maudlin overkill, heightened by the scene's tonal sombreness, was intended to outstrip the conjugal grieving precedent set by David two years before with Andromache Mourning Hector (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, on long-term loan to the Musée du Louvre). In a letter to Jean-Baptiste Descamps, Charles-Nicolas Cochin neatly summed up the strategic error Peyron and David's other rivals had made at the very moment when David, turning his back on his prior course of action, imposed the new heroic standard of the Oath of the Horatii: "David was the indubitable victor at the Salon... his picture surpassed all the others, and all the more so in that he has abandoned the blackness he brought into fashion and which the others had only seized upon to imitate him. That was a trap he unintentionally set for them... Vincent and Peyron were the main victims of this unfortunate fashion... and the one to lose most was Peyron, who unnecessarily... decided to darken the whole of his picture to the point where you can hardly see what the people are doing."3

This is precisely the defect that Peyron rectifies in a second version of *The Death of Alcestis*, reduced to cabi-

net picture format and dated 1794 (ill. 2). The success of the venture is attested by our autograph copy. The lightening of the palette in the interests of a less pronounced chiaroscuro restores all the eloquent pathos of the cascading folds of fabric Peyron was (excessively) fond of, and the changes to the positions and postures of the figures bring new interest to the composition. The only difference between our picture and the North Carolina Museum version is its extra ten centimetres of width, which spaces out a little the rigorously square and more restrictive format of the original commission. Peyron often repeated compositions to meet requests from collectors and these copies helped to sustain his reputation when, after the Revolution of 1789, his new works were given an indifferent reception. (M.K., trad. J.T.)

ill. 1. Pierre Peyron, *The Death of Aleestis* or *The Heroism of Conjugal Love*, Salon of 1785. Oil on canvas, 327 x 325 cm. Paris, Musée du Louvre.

ill. 2. Pierre Peyron, *The Death of Alcestis* or *The Heroism of Conjugal Love*, 1794. Oil on canvas, 97.2 x 95.7 cm. Raleigh, The North Carolina Museum of Art.

- 1. T. B. Emeric-David, «Peyron», Biographie universelle ancienne et moderne, XXXIII, Paris, 1823, p. 553. The monograph by Pierre Rosenberg and Udolpho van de Sandt, Pierre Peyron, 1744–1814 (Neuilly-sur-Seine: Arthena, 1983), remains the standard reference.
- 2. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, Paris, 1785, pp. 41–42, no. 178. See Rosenberg and Van de Sandt, 1983, pp. 120–122.
- 3. Cochin to Descamps, 21 October 1785, see Christian Michel (ed.), «Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps», *Correspondances d'artistes des XVIII' et XIX' siècles*, Archives de l'art français, XXVIII (Nogent le Roi: Jacques Laget, 1986), p. 97.
- **4.** On the North Carolina Museum version see entry by U. van de Sandt in exh. cat. *1789. French Art During the Revolution,* New York, Colnaghi, no. 41, p.260-265. Van de Sandt has confirmed that our painting is an autograph copy of the Raleigh version.

#### Nicolas-Antoine Taunay

(Paris, 1755 - id., 1830)

### 12. Display of Bravery and Patriotism by Imprisoned French Soldiers, 1794

In its defiance of the traditional hierarchy of the genres Nicolas-Antoine Taunay's oeuvre is emblematic of the crisis in the academic art world during the French Revolution and of the arrangements arrived at for propaganda reasons under the Empire. The training of this son of a goldsmith/chemist prefigured the career to come: after a time with Lépicié, a history painter gone over to genre scenes, he studied under Brenet, one of

the reformers of the grand manner, who taught him the mastery of the human figure, sensitivity to nobility of form and the art of imposing composition. He went on to take lessons from the battle painter Casanova, probably until the latter's departure for Vienna in 1783, and was counselled by Joseph Vernet. The artist who emerged from this wide-ranging education was a painter in full: he had a pronounced fondness for genre scenes and popular celebrations in particular; he was an accomplished landscapist; and of all his contemporaries in the field he was the leading virtuoso of the human figure.

Granted associate status at the Académie as a landscape painter in 1784, Taunay, with the support of Pierre, the King's First Painter and Joseph Marie Vien, was given a residency at the French Academy in Rome. There he joined the substantial colony of French artists holding royal scholarships - Chaudet, Drouais, Percier, Michallon and others – as well as freelances including Bidault, Chauvin, Hennequin, Prud'hon, Sablet and Wicar. He doubtless spent time with David, in Rome to work on his Oath of the Horatii: Taunay's rigorously geometrical urban drawings resemble David's contemporary explorations in the same vein. The Revolution brought new subjects for a painter so adept at pinning down character, but under the Terror he withdrew to Montmorency and the little haven of Mont-Louis, the former home of Jean-Jacques Rousseau. A member of the French Institute since its inception in 1795, he received a number of consolation prizes in the course of the decade, but prosperity only came with the Consulate. Once he had demonstrated his capacity for compositions on a grand scale with Exterior View of a Military Hospital (Salon of 1798, Palace of Versailles). he received regular commissions until the end of the Empire. Military deeds inspired his most striking visual inventions: ranged against the small decorative pictures he turned out for collectors, works like The Battle of Lodi (Boissy-Saint-Léger, Château de Grosbois) and The French Army Crossing the Sierra de Guadamarra (Palace of Versailles) reveal the true extent of his talent.

In 1815, fearing the adverse winds of regime change, he seized the opportunity to join a mission to Rio de Janeiro for the creation of a French-style Institute of Fine Arts. The only benefit accruing from an expedition marred by ego clashes among the artists and a lack of clients was his discovery of an exotic natural setting that inspired a number of pictures. Several of his sons opted for remaining in Brazil, but in 1821 Taunay returned to France, where his fortunes failed to improve: he found few commissions, the Bourbons snubbed him and his brother Auguste and son Adrien died in Brazil.

In the spring of 1794 the Committee for Public Safety organised its Revolutionary Year II competi-



tions – painting, sculpture, architecture – as a means of maintaining the patriotism of artists suffering from the post-Revolution defection of their traditional patrons and the shortage of private clients. Participating painters were free to choose any subject that "represented the most glorious moments of the French Revolution." Like many other genre painters, Taunay decided to portray a feat of bravery giving rise to a burst of popular enthusiasm. At the Convention on 18 Pluviôse Year II (8 February 1794), representatives of the people's army of the Pyrénées-Occidentales related how a battle against the Spanish at Saint-Jean-de-Luz had been won thanks to the ardour of soldiers from a French military prison:

"When the first canon shots were heard, all the prisoners subject to the military court of Chauvin-Dragon [formerly Saint-Jean-de-Luz] pressed the general to allow them to fight. Their request was so spirited and so insistent that permission was granted. One of them was an officer: he presented himself at their head, took responsibility for all of them and they all swore they would win. Once on the battlefield, they were victorious; and in fulfilment of their oath they then returned, laid down their arms, re-entered the prison and put their irons back on."

The ruling National Convention saw in this display of courage an example to be made known via its bulletin to all the armies of the Republic; an example positively reinforced by the liberation of the prisoners who had taken up arms. However, what Taunay had chosen to show was the scene just before their return to the Fort Socoa prison, which gave him the chance to elaborate on the kind of action he loved: a moment of public euphoria, the common people manifesting their enthusiasm with acclamations, hats thrown in the air, and brandishing of red bonnets and laurel

12. Display of Bravery and Patriotism by Imprisoned French Soldiers. 1794

Oil on canvas, 40.6 x 61 cm.

#### Provenance

- Executed between April and June 1794 for the official painting competition of Revolutionary Year II. Taunay was awarded the second prize of 9000 livres.
- Taunay's sale,9-10 April 1827, lot 76.
- Sale in Paris,
- Antonini Renaud,
- 17 March 1971, lot 41.

   Sale in Rio de
  Janeiro, Ernani,
  21 November 1977,
- Rio de Janeiro, private collection.

lot F.57.

- Sale in New York,Sotheby's, 28 May1981, lot 18.
- New York, private collection until 2018.

#### Exhibition

– Paris, 1794, Concours de l'an II.

#### Literature

- Charles Blanc, Le Trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente... (Paris: Renouard, 1857-1858), vol. II, p. 409.

- Afonso d'Escragnolle Taunay, «A missao aristica de 1816», Revista do instituto historico et geographico brazileiro, no 74 1912 n 29 - Jean Bourguigon, Napoléon Bonaparte (Paris: Les Editions nationales), 1936. vol. I., p. 68. - Arte Hoje, vol. I, December 1977, pp. 27-32, reproduced. - William Olander, Pour transmettre à la postérité: French Painting and Revolution, 1774-1795, PhD dissertation. New York University, 1983 (Ann Arbor, 1984), II. p. 466. - Brigitte Gallini, in La Révolution française et l'Europe 1789-1799 exh cat Grand Palais, Paris, 1989, vol. III. pp. 834-837 - Claudine Lebrun Jouve. Nicolas-Antoine Taunay (Paris: Arthena, 2003), p. 41 (with an incorrect catalogue reference: read 351 instead of 444), pp. 189-190, cat. no. P. 352 (titled Les prisonniers de retour à Besançon en 1793).

wreaths. Not being acquainted with the actual lay of the land, Taunay invented a monumental esplanade with cylindrical towers approximately resembling the fort designed by the military engineer Vauban, and adjusted the overall proportions in a way that endows this small scene with enormous spatial reach.

This *Display of Bravery* did well for itself, receiving from the jury a second prize worth 9000 livres. The state of the public finances meant that Taunay would receive barely half this sum, <sup>3</sup> but the resultant commission – *Exterior View of a Military Hospital* – was the one most decisive in establishing his reputation.

The dimensions of our picture correspond to those of the initial sketch presented for the competition. Soon forgotten, the subject became a source of confusion. While the work was identified with the storming of the Bastille at a sale in 1827, the subject of the preliminary sketch, given correctly in the 1831 sale catalogue, was located in Besançon - a geographical error that has persisted up until the present day.4 An error of transcription of the subject when it was recorded for the competition explains the forgetting of Saint-Jean-de-Luz. Not knowing that the town had been renamed Chauvin-Dragon under the Revolution, historians interpreted the last word as the military category of the story's heroes, who thus became "the soldiers of Chauvain, dragoons." On the other hand, how Burgundian Besançon came to replace Basque Saint-Jean-de-Luz remains a mystery. (M.K., trad. J.T.)

circles he was able to move in while there were more decisive than the odd jobs he had been doing with his brother: awed by the sublimity of mountain scenery, initiated into the study of nature by a local artist and enlightened by the Flemish and Dutch masterpieces available for scrutiny in the homes of wealthy Genevan connoisseurs, he realised that landscape was his vocation. After a spell in the South of France he moved to Paris in 1783; there he was counselled by Vernet and copied genre paintings for the perfumer and art dealer Dulac, whose generosity allowed him to set up house in Rome in 1785 and remain there for five years.

The method he developed in Italy was markedly different from that of the slightly older Valenciennes: no quick, fragmentary, on-the-spot sketches of nature, but rather painstaking reproduction from life with an emphasis on the picturesque. Thus he learned, as he put it, "to make studies by making pictures, and to make pictures by making studies."1 His plein-air approach was by no means new, but he probably took it further than anyone else at the time by habitually "painting his pictures entirely in situ . . . spending months at a time before a view with a canvas measuring three or four feet, working all day regardless of physical inconvenience and fickle temperatures, and not budging until he had finished his picture."2 This tenacity prefigured the Barbizon painters' relationship with nature. The success of his views of Italy and his Italianate historical landscapes tends to overshadow the fact that he continued to work this way once back in France in 1790, painting Brittany, the Dauphiné, the forest of Fontainebleau, Ermenonville and Montmorency. Fame came under the Directory and fortune under the Empire, via commissions from the Bonaparte family. The Restoration ensured him the same privileges, in addition to making him an academician - he was the first landscape artist to be admitted to the Institut

- 1. Reprinted from the *Moniteur*, vol. 3, no. IV, 1861, p. 458, 26 Pluviôse Year II (14 February 1794).
- 2. Collection générale des décrets rendus par la Convention Nationale, XVIII, Pluviôse Year II, p. 211.
- 3. Claudine Lebrun Jouve, *Nicolas-Antoine Taunay* (Paris: Arthena, 2003), p. 190.
- 4. Ibid.

#### 13. Mountainous Landscape, c. 1820

Oil on canvas, 46 x 55 cm.

#### Provenance

Zurich, GalerieBruno Meissner.Germany, privatecollection since 1983.

This picture will be included in the catalogue raisonné of Bidauld's paintings currently being prepared by Stéphane Rouvet.

# Jean-Joseph-Xavier BIDAULD

(Carpentras, 1758 - Montmorency, 1846)

#### 13. Mountainous Landscape, c. 1820

Bidauld was one of the handful of self-taught artists who, late in the 18th century, brought new life to the landscape through innovative plein-air experimentation. This son of a humble Carpentras goldsmith learned his craft early in the course of a roaming existence. Lyon, where he joined his brother – a painter of landscapes and still lifes – at the age of ten, was his artistic cradle; but the year he spent in Geneva as a teenager and the



de France – and an Officer of the Legion of Honour.

Our landscape confirms Bidauld's predilection for the alpine settings that had earlier triggered his vocation. In the foreground washerwomen are busy with sheets of fabric, while on the stretch of ground on the other side of the stream peasants are walking along a road and loading hav onto an ox-cart. Further away, the roofs of a village and the spire of its church emerge from the hollow of a wooded valley against a mountain backdrop lightly veiled with heat haze. The work's size – it is larger than the studies painted in Italy – together with its wealth of picturesque detail and numerous figures, date it to the artist's mature period. The view is reminiscent of places to be seen near Grenoble, a city Bidauld painted at least once, around 1808 (Grenoble Museum). Here he conveys marvellously well the spatial breadth of his subject within a limited format. (M.K., trad. J.T.)

1. Désiré Raoul-Rochette, «Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Bidauld», in Institut National de France, *Académie des Beaux-Arts: Séance publique annuelle du 6 octobre 1849* (Paris: 1849), pp. 33–47 (p. 40). The only literature we have on Bidauld is the brief, not altogether recent work by Suzanne Gurtwirth, *Jean-Joseph-Xavier Bidauld (1758-1846)*. *Peintures et dessins*, exh. cat., Carpentras/Angers/Cherbourg, 1978.
2. Ibid., pp. 40–44.

#### Claude Bonnefond

(Lyon, 1796 - id., 1860)

#### 14. Italian Brigand

The training of this son of a Lyon baker under Pierre Révoil was rapidly crowned with success: Jean-Claude Bonnefond took out the figure drawing prize at the Ecole des Beaux-Arts in Lyon in 1809 and the supreme distinction, the Laurier d'Or, in 1813. The first works he exhibited at the Salon – *The Little Savoyards' Bedroom* in 1817 and *Elderly Blind Man with His Daughter* in 1819 – were bought by the Duc de Berry. The Paris critics considered these pictures – together with those of the Lyon school as a whole – excessively meticulous. The six months Bonnefond spent in Guérin's studio were doubtless intended to rectify this fault, but it was above all his stay in Rome from 1825 to 1830 that freed up his style.

In the course of those five years Bonnefond abandoned traditional history painting in favour of the local folklore of brigands, itinerant musicians (*pifferari*), pilgrims and fortune tellers: subjects forming a genre in their own right ever since Léopold Robert had revealed



14. Italian Brigand

Watercolour, 29.5 x 23 cm. Signed lower left: Cl. Bonnefond.

#### Provenance

– Was part of an Amicorum Album belonging to Louis Aimé Martin (1782–1847), disciple and publisher of Bernardin de Saint-Pierre

their picturesque potential. The figure of the brigand, whose exploits had been fuelling the press for decades, burst dramatically onto the Roman art scene with the arrest of Mazzocchi and his gang in 1819. Léopold Robert and Achille-Etna Michallon were the first artists to request papal permission to study them in the prisons of Castel Sant'Angelo and the Baths of Diocletian. The brigand vogue was quickly seized on by the French art colony centred on the Villa Medici, and Victor Schnetz, Guillaume Bodinier, Léon Cogniet, Jean Alaux and Horace Vernet took it up at the same time as Bonnefond.

Stendhal echoed this fascination with outlaws: "Everyone fears the brigands, but strange as it may seem, everyone sympathises with them when they are punished for their crimes. They are accorded a kind of respect, even regarding their exercise of the terrible right they have arrogated to themselves. Italians have the habit of reading little poems conjuring up the remarkable doings of the most famous brigands; they enjoy heroic stuff and end up with an admiration for them very like the feeling the Greeks of old had for some of their demigods."

Opting for a threatening pose, the painter of this watercolour highlights the *terribilità* of a hero ready to use his dagger – an act in flagrant conflict with his veneration for the Virgin whose image is tucked into his hatband. At the same time his colourful costume is an elaborate exercise in the picturesque. (M.K., trad. J.T.)

<sup>1.</sup> Stendhal, «Les Brigands en Italie», in V. del Litto (ed.), Voyages en Italie, Paris, 1973, pp. 1234–1235.

# 15. Portrait of a Capuchin Friar, 1838

Oil on canvas, 90 x 72 cm. Signed and dated bottom right: *Granet. pinxit.* / 1838 Inscriptions on the spines of the books: HISTOIRE / SACRÉ [sic]; VIES DES / SAINTS.

Literature Unpublished.

### François-Marius Granet

(Aix-en-Provence, 1775 - id., 1849)

#### 15. Portrait of a Capuchin Friar, 1838



Granet holds a special place among French landscape painters of the early 19th century. Unlike his contemporaries Bidauld, Boguet, Chauvin and Denis, he did not follow the classical tradition as revived by Valenciennes, but developed his own direct, intuitive way of translating and synthesising nature - one which heralded Corot's modernity. Admitted to the free drawing school at Aix in around 1788-1789, Granet studied landscape painting with Jean-Antoine Constantin. In Constantin's workshop he became friends with Auguste de Forbin, a young nobleman whose career became closely linked to his. He went to Paris with Forbin in 1796 and joined David's studio two years later. It was also through Forbin that Granet became linked with the Lyonnais artists Révoil and Richard, which led to his being associated with the "artistocratic" section of the studio by Delécluze, who wrote about it in his memoirs. Unable to pay for his lessons, Granet pursued his training independently by studying the old masters in the Louvre; it was not long before he was an exhibitor there himself, taking part in the 1799 Salon, the beginning of his career as an exhibition artist.

In 1802, he embarked on the journey to Italy with Forbin, and settled in Rome, where he discovered the fountainhead of his art as well as a wide network in the French community. At the Salon, to which he regularly sent works, his originality was recognized thanks to his "interiors". In 1806 Chaussard praised this artist "who had created a genre of his own and developed his talent while following in nobody's footsteps nor adopting the style of any school." Stella dans sa prison (Moscow, Pushkin Museum), which was acquired by Empress Josephine at the Salon of 1810, brought him considerable fame; it reached its peak with Le Chœur des Capucins (New York, Metropolitan Museum), a work that was so much in demand after its presentation in Rome in 1815 that Granet produced no fewer than twelve versions for the most prestigious collections. The Restoration of the Bourbon monarchy was responsible for the success of that painting, which exalted the spiritual life and the rites of a community outlawed by the Napoleonic Empire in Rome. At the end of July 1824, not without regret, Granet left the Eternal City and returned permanently to Paris, where he became curator of pictures in the Royal Museums, a post which Forbin, who was now the director, had obtained for him.

Granet was not a portraitist. The rare faces that appear in his work were those of his female partners, or his own, painted from time to time over the course of his life, and with the same economy of means. Dated 1838, the portrait of a Capuchin friar is therefore all the more surprising. Its interest lies less in its austere, to say the least, picturesque charm than in the new aspect that it brings to our knowledge of the artist. While the identity of the sitter is unknown, the portrait is certainly proof of Granet's enduring attachment to the Friars Minor Capuchin, who were associated with his celebrity and who had only recently regained their legal right to practise in France, having been subject to the revolutionary laws outlawing religious congregations, which continued until the beginning of the July Monarchy. Rendered with a marked concern for truth, the grave physiognomy of the venerable old man almost acquires the value of a vanitas, particularly when one considers the psychological mood of the painter during the year 1838, when the afflictions of age had inclined him towards "moral tepidness" and "despondent melancholy".1 (M.K., trad. J.H.)

<sup>1.</sup> Letters from Forbin to Granet on 20 May and 14 August 1838, in Isabelle Neto (ed.), *Granet et son entourage. Correspondance de 1804 à 1849*, Nogent-le-Roi, 1995, pp. 186, 191.

# Antoine-Louis Barye (1795–1875): Archives

16. Correspondence and personal archives of the sculptor Antoine-Louis Barye (1795–1875), together with documentary material

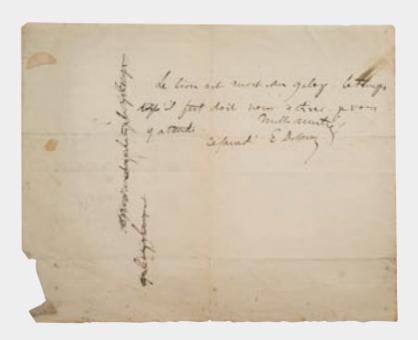
The lion is dead. Come on the double. This weather makes it urgent. Kindest regards. This Saturday. E Delacroix

This famous note from Eugène Delacroix to Antoine-Louis Barye has been quoted countless times in the literature. A poetic fragment and a window onto the past, it tells us of the pair's visits to the Jardin des Plantes zoo in Paris, and in particular of their attendance at the dissection of Admiral de Rigny's lion on Saturday 20 June 1829.

Seemingly untraceable since its initial publication in 1936,<sup>2</sup> the note has since been rediscovered in an unparalleled collection of papers throwing new light on a sculptor famous in his own lifetime but fated to posthumous decline.

The correspondence runs from the end of the 1820s to 1874, revealing the company Barye kept: painters, sculptors, writers, critics - and political figures as well. The long list includes Camille Corot and Narcisse Diaz de la Peña from the Barbizon school, William Bouguereau, the brothers Paul and Aimé Chenavard, Honoré Daumier, Jean-François Millet, Dantan Jeune and Charles Marochetti; together with Baron Bosio, who lent him a studio in 1838, twenty years after having been his teacher and key advocate for the Rome Prize. There were, too, Alexandre Dumas, Gustave Planche, Thoré-Bürger, Jeanron, Napoléon-Jérôme Bonaparte and Count Emilien de Nieuwerkerke, all of them leading figures on the intellectual and political landscapes from the July Monarchy through the Second Empire.

The letters are also a guide to many of Barye's private and public commissions. He worked with his friend Delacroix on an – abortive? – project for decorating a library, but was also in contact with the architects Hector Lefuel, Charles Questel and Eugène Viollet-le-Duc for official projects that included likenesses of Louis-Napoléon Bonaparte. Other documents originating with Barye – invoices, receipts, balances and lists of materials – provide further information on projects mentioned in the correspondence: the statue of the Emperor in



Ajaccio, for example, and sculptures for the Palais Longchamp in Marseille.

Our collection marks out Barye's career up until the events of his final years, one item being the "passport for the interior" issued to the Barye family in Cherbourg in June 1871, a few weeks after the Paris Commune. This makes it an invaluable source for the study of an artist for whom no other grouping of personal archives is known – only scattered bits and pieces.<sup>3</sup>

Despite being gradually sold off by the sculptor's granddaughter, Barye's correspondence and personal archives have come down to us undispersed, having been scrupulously preserved and passed on by the gallerist and Barye collector André Schoeller.<sup>4</sup> Our offering includes letters exchanged between Schoeller and bronze founder Jules Leblanc-Barbedienne and invoices for the purchase of bronzes around 1910. Intimately acquainted with Barye's oeuvre, Schoeller made a real contribution to perpetuating his memory. (M.P., trad. J.T.)

1. Most recently, *Antoine-Louis Barye*, « *Le Michel-Ange de la Ménagerie* », exh. cat. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2013-2014, pp. 9, 80 (Carnets d'études 28); Thierry Laugée, "La Ménagerie d'Eugène Delacroix – Études d'un jeune

peintre rugissant", in Bulletin de la Société des Amis du Musée

16. Correspondence and personal archives of the sculptor Antoine-Louis Barye (1795–1875), together with documentary material

191 manuscript letters and 164 various items including 35 working documents and other manuscript and posthumously printed documentary material.

#### Provenance

- Amélie
Krantz-Luzeau,
granddaughter of
Antoine-Louis Barye.
- Galerie Pellet,
51 rue Le Peletier (?).
- André Schoeller
(? – 1956).

national Eugène Delacroix, 2014, p. 28.

2. André Joubin, Delacroix. Correspondance générale, vol. 1 (Paris: Plon, 1936), p. 225.

<sup>3.</sup> Michel Poletti and Alain Richarme, Barye. Catalogue raisonné des sculptures (Paris: Gallimard, 2000), p. 8.

<sup>4.</sup> See the following saleroom catalogues: *Collection André Schoeller*, Paris, Hôtel Drouot, 14, 15, 16 May 1956; and *Succession de M. André Schoeller. Tableaux, dessins, sculptures modernes*, Paris, Hôtel Drouot, 10 December 1956.

#### Eugène Roger (Sens, 1807 – Paris, 1840)

# 17. Moses Defending the Daughters of Jethro, 1837



17. Moses Defending the Daughters of Jethro, 1837

Oil on canvas, 149 x 221 cm. Monogrammed and dated lower left: ER 1837.

#### Literature

- Anonymous, «École royale des beauxarts. Envois des pensionnaires de Rome», Journal des artistes, XIIth year, 2nd vol., 21 October 1838, p. 237, - Langlois, «Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie rovale de France pour l'année 1838» Institut royal de France. Séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, du samedi 20 octobre 1838 (Paris, 1838), pp. 27-28. - François Fossier (ed.), Correspondance An early death and a small body of work explain the modest status of Eugène Roger in the history of French painting under the July Monarchy. Moreover, our evaluation of him is hampered by persistent confusion with his contemporary Adolphe Roger (1800–1880), caused mainly by the fact that the latter's first name is not given in the Salon booklets of the 1830s. Thus, in their account of the Salon of 1833 we find Laviron and Galbaccio¹ critiquing the talent of Eugène when actually discussing a picture by Adolphe (*Revolution in Rome, 1793*, location unknown). The mix-up continues to this day.²

Born in Sens, this pupil of Louis Hersent and, beginning in 1832, of Ingres, seemed set for a brilliant official future – despite, as was often the case, a laborious academic career punctuated by Rome Prize failures. Enrolling at the École des Beaux-Arts in 1826, he was awarded a second prize in 1829 and drew attention by taking out the first prizes for torso and *tête d'expression* in 1832. The supreme distinction came in 1833 with his Moses and the Brazen Serpent (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts). He showed at the Salon from 1831 until his death: portraits initially, followed by Italian scenes dating from his time at the Villa Medici and history paintings that almost all achieved public success: The Finding of the Body of Charles the Bold was acquired by the City of Nantes in 1837 (Nantes, Musée des Beaux-Arts) and

Saint John Preaching in the Wilderness by the state in 1840 (Paris, Musée du Louvre). Also shown in 1840, The Raising of the Siege of Salerno had been commissioned by Louis-Philippe for the Crusades Room at the Palace of Versailles, where it remains today, in addition to the previously commissioned Charlemagne Crossing the Alps (1838, Palace of Versailles).

The most productive period of Eugène Roger's brief existence was that of his Italian years (1834-1839). The main source of information on his work is Fossier's volume of documents relating to Ingres's directorship of the Villa Medici, which leave us with the impression of a Rome Prize winner not about to sacrifice his chances of success to academic study. The unlimited leave he was granted by the Minister for the Interior in 1836 authorised him to fulfil his Rome obligations in Paris because of "serious impairment of his health";3 in fact he used it to produce the big history painting *The Finding of the Body of Charles the* Bold for the Salon and thus begin his career as an exhibiting artist.4 His execution of the large painting of Moses Defending the Daughters of Jethro instead of the painted sketch required as a fourth-year Villa Medici submission was a sign of the same impatience.

The painting was done between October 1837 and April 1838, in the wake of the copying of a fresco after Titian – another fourth-year requirement<sup>5</sup> – and before the letter in which Dominique Papety describes the finished picture.6 The choice of subject is interesting in that Papety himself painted a Moses Rescued from the Nile of the same format (Leipzig, Museum der bildenden Kunste) and that the following year Gabriel Prieur, Rome Prize for historical landscape, showed a Landscape with Moses Defending the Daughters of Jethro (location unknown). Moses was at the time not only the subject of academic competition in the light of the return of religion to the foreground of public life under the Bourbons, but also a burningly topical figure since the publication in 1928 of Jewish historian Joseph Salvador's Histoire des institutions de Moïse, which had triggered a furious Judeo-Christian dispute by asserting the legality of the Sanhedrin's condemnation of Jesus.7 The artists who took Moses up were not necessarily echoing this controversy; they were making use of the contemporary presence of a figure belonging not to a dead past, but to the culture of their time, as indicated by the host of studies devoted to him throughout the 1830s.8

Roger's *Moses* did not find unqualified acceptance at the Académie des Beaux-Arts: "The composition of this picture is quite colourful. The men's side, with its harmony of line, is very well felt,

des directeurs de

l'Académie de France

although Moses's pose is somewhat theatrical. The women as a group seem to be taking no part in the scene: they are absolutely bereft of any expression and this makes this part of the composition cold. It could be said that the drawing is timid and lacks the character called for by the narrative. The exclusive use of white for the women and for Moses's cloak renders the work as a whole cold and monotonous. The colours used for the background and the soil of the foreground sections are too similar and detract from the overall effect."

The dual challenge Roger took up in offering this history painting instead of the expected painted sketch was to meet the academic requirements by demonstrating his overall artistic excellence, while at the same time attracting the attention of visitors to the Villa Medici exhibition in Paris with an exoticism that recreated "the look of Araby", as Papety put it. The energetic male figures are the forceful illustration of the artist's savoir faire - this is the "very well felt" men's side - but for the second part of his programme Roger probably took for his model Horace Vernet's Arabs in Their Camp Listening to a Story (ill. 1), in which the white garb provides the necessary local colour. The reserve on the part of the women, which gave the academicians the impression of non-involvement, may reflect the artist's thinking about the model earlier established by David's Oath of the Horatii, and its division of the sexes according to their social roles and degrees of antagonism. What should not be disregarded, though, is the "Nazarene" influence of Hippolyte Flandrin, the painter's intimate friend and a proponent of the biblically hieratic. (M.K., trad. J.T.)

ill. 1. Horace Vernet, *Arabs in Their Camp Listening to a Story*, Salon of 1834. Oil on canvas, 99 x 136.5 cm. London, Wallace Collection.

7. Joël Sebban, «Une controverse judéo-chrétienne dans la France du XIXe siècle: l'œuvre scandaleuse de Joseph Salvador», Revue d'histoire du XIXe siècle [online], 43, 2011, uploaded 15 July 2015, accessed 1 October 2016 at http://rh19.revues.org/4163 8. Among others, Jacob Girard des Bergeries, Moïse sans voile, ou explication des types et des figures de l'Ancien Testament, Geneva, 1670, republished several times under the Restoration; Chateaubriand, Oeuvres complètes, Moïse, Paris, 1832: J. A. Cruvellier, Moïse, auteur du Pentateuque, thesis defended at the Protestant Theological University in Montauban, 1834; Victor de Bonald, Moïse et les gélogues modernes, ou Le récit de la Genèse comparé aux théories nouvelles des savants, Avignon, 1835; Pierre Lacour, Aeloïm ou les Dieux de Moïse, Bordeaux, 1839. 9. Report on the submissions of 1837, in Fossier, 2016, p. 474. 10. The "small interior" mentioned on pp. 160–161 no. 328 and pp. 168-169 no. 363 does not refer, as Fossier supposes, to Moses Defending the Daughters of Jethro but to the Interior of the Palazzo Pubblico in Siena, shown at the Salon of 1837, no. 1588.

à Rome. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1835–1841 (Rome/Paris: Archives de l'Art Français, 2016), pp. 21, 234, 235, 289, 471.<sup>10</sup>

#### Exhibition

- Paris, 1838, exhibition of the submissions of the residents of the French Academy in Rome at the Ecole Royale des Beaux-Arts.

#### Harald Jerichau

(Copenhagen, 1851 - Rome, 1878)

#### 18. Travellers resting on the road to Sardis



It is difficult to talk about Harald Jerichau without mentioning his mother, Elisabeth Jerichau Baumann (1819-1881), who nurtured his talent and promoted his career until his early death at the age of twenty-seven years. Born in Poland, a student of the Academy of Arts in Düsseldorf, she settled in Rome in 1845 where she met her husband the Danish sculptor Jens Adolf Jerichau (1816-1883); she enjoyed considerable success as a painter in the cosmopolitan Europe of the mid- to late 19th century. Official portrait painter of the Danish court – a patronage that gave her access to other European courts – she took part in the Paris World Expositions of 1867 and 1878, exhibited in the

# 18. Travellers resting on the road to Sardis

Oil on canvas, 41 x 58.5 cm. Inscription on the back in brown ink: malet af min Sön, Harald Jerichau / Elisabeth Jerichau [painted by my son / Elisabeth Jerichau].

#### Provenance

- Denmark, private collection until 2018.

<sup>1.</sup> Gabriel Laviron and Bruno Galbacio, *Le Salon de 1833* (Paris: A. Ledoux, 1833), p. 229.

<sup>2.</sup> The index to the catalogue of the Villa Medici exhibition *Maestà di Roma. Les artistes à Rome d'Ingres à Degas* (Rome: Electa, 2003), ignores Adolphe and includes mentions pertaining to him under the name of Eugène. Fossier amalgamates the two as a single Eugène-Adolphe Roger, erroneously attributing Adolphe's dates to the winner of the 1833 Rome Prize (Eugène). See *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1835-1841* (Rome/Paris: Archives de l'Art Français, 2016), p. 600.

<sup>3.</sup> Roger to Quatremère de Quincy, 5 August 1836, in Fossier, 2016, p. 131.

<sup>2016,</sup> pp. 134–135.

**<sup>5.</sup>** Roger to Flandrin, Padua, 21 October 1837, in Fossier, 2016, p. 203.

<sup>6.</sup> Dominique Papety to his parents, 28 April 1838, in Fossier, 2016, p. 234.

capitals of Europe, where her works won awards, and pursued her career with a determination and an entrepreneurial spirit rare for a woman of her time – she was also the mother of nine children. However, because of her receptiveness to German and French influences, Elisabeth Baumann was a controversial figure in Denmark, where nationalist cultural retrenchment dominated intellectual life after the defeat of the kingdom at the end of the Second Schleswig War in 1864. Travelling was the driving force behind her work, and it was through her role in the development of orientalism that she contributed most significantly to the art of her time. Attracted by the East, as much as by the way French painters had depicted it, she went to Egypt and Turkey, where recommendations from royalty opened the doors of Mustafa Fazil Pasha's harem to her, giving her an entry into a world forbidden to her male counterparts.

Most of what we know about Harald Jerichau comes from a book that Elisabeth Baumann wrote in his memory.1 After studying at the Royal Danish Academy of Fine Arts, where his father was the director, he received lessons in landscape painting from Frederik Christian Lund and Eiler Rasmussen Eilersen. His mother then took him to Rome in 1868, where he was taught by Bénouville, who at the time was director of the Villa Medici. Bénouville considered that young Harald was sufficiently talented to go out into the landscape and finish his training by himself. After six months in Rome, he followed his mother's example and travelled to paint, visiting Turkey and Greece, Paris, Switzerland, Constantinople (on a number of occasions), and Naples, all the while holding regular exhibitions in Copenhagen from 1873 until his death. In 1875 he married his cousin Maria Kutzner in Constantinople, where the young couple had been living for a year with Elisabeth. Their first child died and then, in 1876, Maria died in Naples. Harald's life was turned upside down and he came near to committing suicide. In the end he succumbed to a combination of typhus and malaria and died in Rome in 1878.

His most ambitious work is a sweeping view of the surroundings of Sardis, commissioned by the brewer Jacob Christian Jacobsen and completed in Rome in the year of his death (Copenhagen, Statens Museum fo Kunst). It is the culmination of studies that the painter made on excursions to the Lydian plain with the consul in Smyrna, W. Spiegel.<sup>2</sup> In contrast to that epic landscape, in which the painter brought to bear all the virtuosity of execution he was capable of, *Travellers resting on the road to Sardis* is like a page

from a traveller's sketchbook, recording a moment in his everyday life. The modest camp has woken up in a magnificent landscape, whose scale is indicated by the outline of a village on the horizon at the foot of the mountain. In addition to its pleasing exotic charm, the contrast between near and far reveals the pictorial intelligence of the painter, while the quality of the light of the rising sun reveals him to be an heir to the Danish Golden Age. (M.K., trad. J.H.)

1. Til Erindring om Harald Jerichau (A Remembrance), Copenhagen, 1879.

2. Id., p. 48.

#### Ernest Antoine Hébert

(Grenoble, 1817 – La Tronche, 1908)

#### 19. A Pergola at Casamicciola, Ischia

Hébert was born in the year when Guérin showed Dido and Aeneas at the Salon in Paris, and died a year after the Demoiselles d'Avignon furore: the man who lived through a century of artistic revolutions was one of its most eminent academic painters. The example of his cousin Stendhal doubtless played its part in the vocation, crystallised around a passion for Italy, of this son of a Grenoble notary: Hébert gave up his law course for painting, studied under David d'Angers and Paul Delaroche in Paris, and took out the Rome Prize in 1839 – the key to a lifelong career lived between France and Italy. A resident at the Villa Médicis between 1840-1844, he stayed in Rome for another two years, spent two more in Marseille and on his return to Paris was fêted for La Mal'aria (1848-1849, Musée d'Orsay). Rather than settle for an "official" career, however, he decided to return to Latium and live as one of its people in the hilltop village of Cervara di Roma, southeast of the Eternal City. For the next ten years he found inspiration in scouring the countryside as far abroad as the kingdom of Naples, regularly fuelling the Salon with picturesque accounts of his finds and with a sensibility that revived both the supposedly exhausted genre of the beauteous Italian peasant woman and the enthusiasm of critics led by Théophile Gautier: "Better than anyone else he expresses the melancholia of heat, the lassitude of sun, the sphinx-like sadness that invests these southern heads with such character," Gautier wrote of Girls of Alvito in 1855.1 Now a fashionable artist, Hébert became friends with Princess Mathilde,

the emperor's cousin, who supported his nomination as director of the Villa Medici, the French Academy in Rome, a post he held from 1867 to 1873 and again under the Third Republic, from 1885 to 1891.

During his first term as director, Hébert created a private haven on the island of Ischia, in the Bay of Naples. After a visit in 1875, writer and historian Ernest Renan left the following account of its picturesque dolce vita: "Here we have found perfect restfulness, a mild climate, absolute solitude and a friend, Monsieur Hébert, long accustomed to coming to Ischia for his health and his favourite forms of inspiration. Ischia is an extinct volcano, Monte Epomeo, once a rival of Vesuvius and still bubblingly active five hundred years ago. The variety and endless surprises of the little landscapes formed by the rifts in the mountainside defy description, and the massive, irregular buildings seem to have been made expressly for the pleasure of painters . . . We are staying halfway up the hill of Casamicciola, facing Gaeta and Terracina, in a house lost among the vines, in a labyrinth of stepped terraces and small paths free of the frightful drabness of main roads. None of that fussiness that makes Switzerland so tedious; and not a single inhabitant aware of how exquisite all this is. This is Lebanon, with even more charm."2

It was probably the view from this very spot that Hébert captured in various plein air studies - at different times of the year, as indicated by the changes in the vegetation (ill. 1-3). An earlier sketch by Corot (ill. 4), executed nearby, shows that the heights of Casamicciola were already known to painters for the dizzying beauty of the panorama they offered of the Gulf of Naples, with Vesuvius on the horizon. Seen here for the first time, Hébert's Pergola confirms his familiarity with a terrace which may be that of his house. Stepping back to include its flowers and greenery, he has broadened the scope of his small studies and slipped in a woman spinning, thus transforming his plein air explorations into the kind of genre painting coveted by wealthy foreigners making the Grand Tour. Added picturesqueness is provided by the cluster of hollyhocks and the slight shadows, signalling the season and the time of day: high summer and the light and sweltering heat of early afternoon. All trace of nostalgia is dissipated by the blazing southern sun in a picture closer to Corot's vision than to the post-Romanticism that brought Hébert his fame. (M.K., trad. J.T.)

ill. 1. Ernest Antoine Hébert, *View from Casamicciola, Ischia*. Oil on canvas, 20 x 33 cm. Paris, Musée National Ernest Hébert



ill. 2. Ernest Antoine Hébert, *View from Casamicciola, Ischia.*Watercolour, 18 x 26 cm. Paris, Musée National Ernest Hébert.

ill. 3. Ernest Antoine Hébert, *View from Casamicciola, Ischia*. Oil on canvas, 18 x 29 cm. Paris, Musée National Ernest Hébert.

ill. 4. Jean-Baptiste Camille Corot, Ischia, view from the slopes of Monte Epomeo. Oil on canvas-mounted paper,  $26 \times 40$  cm. Paris, Musée du Louvre.

1. Quoted by Isabelle Julia in *Maestà di Roma*. *D'Ingres à Degas*. *Les artistes français à Rome*, exh. cat., Rome, Villa Médicis (Rome: Electa, 2003), p. 481.

#### Louis Janmot (Lyon, 1814 – id., 1892)

20. Eve, 1866

Few female nudes by Janmot have survived, especially in the dimensions of this drawing; it is unusual for the artist and highly accomplished in its execution. Janmot gives us a poetic version of the tragic biblical account. This episode of Genesis condemns humanity to enduring misfortune and places the blame for it on the woman who, it will be recalled, refused to obey the divine command and ate the forbidden apple.<sup>1</sup>

The artist decided on a pleasant interpretation of this foundational narrative, which he situated in a charming landscape on the banks of a river. Rather than placing Eve's feet in the still water, the painter has her standing on a mirror of water, presumably to avoid affecting the purity of her nakedness. As she leans on the trunk of a tree emerging from the water,

19. A Pergola at Casamicciola, Ischia

Oil on canvas, 30 x 45 cm. Signed lower left: *Hébert*.

**Literature** Unpublished.

<sup>2.</sup> Ernest Renan, Mélanges d'histoire et de voyages (Paris: Calmann Lévy, 1878), pp. 116–117.

20. Eve, 1866

Black pencil, 109 x 71 cm. Signed and dated lower right: L. Janmot 1866 Inscription lower right: no. 20.

**Literature** Unpublished.



she holds a garland of leaves to cover her sex. Thus, Eve is depicted as already becoming conscious of the sexual attraction that the primordial couple were as yet unaware of, living as they did in ignorance of evil. The snake has coiled itself around the trunk of the fateful apple tree. It turns towards Eve with open mouth, as if to start the conversation from which it will emerge victorious, when it persuades Eve not to obey God's commandment not to eat the apple. She averts her graceful face and lowers her eyes, as if to avoid the presence of the devil.

Woman's disobedience to the divine injunction, and the catastrophic consequences for humanity, are barely apparent in this picture, set in a garden of Eden crowned by the beauty of female nakedness. It can be compared to a drawing signed in 1864, which has been deemed less convincing. That picture also depicts Adam, in that same moment when the awareness of innocent nakedness is about to be lost. The portrayal of the young female body is the main object here: the face and the lowered eyes reveal no expression, she pays no attention to the serpent, a conversation with the devil is not envisaged, nor has it begun; what one is struck by is the beauty of the body. A soft oblique light accentuates the youthful proportions and the sensual curves.

The virtuosity of this drawing is achieved through the elementary processes of rubbing, stumping or blurring with an ordinary black pencil, and exploiting the warm tone of the beige paper. The assuredness of the apparently simple drawing is in fact the result of intensive practice, as shown in the catalogue of the posthumous sale (1893), where at least six items describe with a high degree of accuracy drawings of female nudes, in addition to an Adam and Eve (no. 405).2 These precious descriptions, due to the fact that the executors were close and loval friends, do not go far enough in documenting the practice: many preparatory sketches for Marian themes, referred to in the catalogue under the name of the Virgin, are drawings of female nudes from the poses of professional nude models, which the artist subsequently "clothed".

Although there are few female nudes in Janmot's work, shortly before Eve, many drawings of this kind were required as preparatory sketches for the new ceiling of the Hôtel de Ville in Lyon, where female allegories represent, for example, the City of Lyon or the silk industry. Conventional female nudes were required, perfectly drawn and, in conformity with contemporary canons of beauty, with plenty of curves. Nevertheless, in *Chute Fatale*, the eleventh drawing in the second series of *Le Poème de l'âme* from 1871, which commemorated the recent defeat and Paris seen in flames, Janmot showed that he could represent a more masculine, muscular personification of Rebellion - an athletic woman with small breasts, holding a dagger and the torch of an arsonist.

Unlike the painted series, among the first eight large drawings of the second cycle, exhibited at the 1861 Paris Salon, several female nudes appeared shortly before the *Eve*. Drawing number 4, *Dream of Fire*, groups about twenty of them together in the guise of a dream (ill. 1). Their complete nudity offended the painter Paul Borel when the *Poème de l'Ame* was published in 1881. Janmot admitted at the time that these ladies were indeed dressed in practically nothing but light. Among other representations of female nudes, the astonishing episode in *Le Supplice de Mézence* (Paris, Musée d'Orsay) is particularly striking for the powerful realism expressed by a dead woman, tied irrevocably to a living man. These examples, among many others, demonstrate that the virtuosity of this *Eve* is no accident.

The date 1866 indicates that it was produced in the studio in the Rue Notre Dame des Champs, a street frequented by scholars and artists. That period was full of encounters, although financial reality was becoming an ever more acute concern, increasingly so each year with the birth of another child and the exacerbation of

the mother's terrible illness. In addition to commissions for paintings of the Virgin Mary, frequent among his Catholic circle of friends, Janmot was able to offer other themes from the Bible, inspired like *Eve* by the book of Genesis. He allowed himself enough poetic licence to expand his clientele and arouse the interest of a few collectors. Far from being a betrayal of his work, that sensuality reveals an unusual and attractive side of the artist's talent. (Élisabeth Hardouin-Fugier, trad. J.H.)

ill. 1. Louis Janmot, *Dream of Fire*, 1861. Charcoal with highlights in white and blue gouache, 114 x 146 cm Lyon, Musée des Beaux-Arts.

- 1. Genesis, chap. 2 v. 25 chap. 3 v. 6, The Holy Bible.
- 2. Catalogue des œuvres de feu Louis Janmot, Paris, 17 avril et jours suivants, lots 470, 475, 491, 524, 528, 554.
- **3.** See our description in *Varia. Peintures et dessins, de Vignon à Warhol*, exhibition catalogue Lyon, Galerie Michel Descours, no. 20, p. 58-61, repr; acquired by the Musée d'Orsay in 2014.

## Jules-Élie Delaunay

(Nantes, 1828 - Paris, 1891)

#### 21. The Plague in Rome, 1879

Jules-Élie Delaunay belongs to the eclectic 19th century which, at the beginning of the 1860s, saw a decline in the authority of the academic standard in history painting, in favour of an infinite variety of styles prompted by the imperative of originality and the tastes of a new bourgeoisie. But before he became one of the protagonists in the revitalization of the historical tradition, the talent of this native of Nantes was slow to emerge. The academic curriculum, the overwhelming number of history painters in the École des Beaux-Arts, and the practice of rewarding students from different ateliers each year, made it difficult to achieve early success. Delaunay was a pupil of Hippolyte Flandrin but he was a candidate for the Prix de Rome nine times before he was finally awarded it in 1856. Ten years elapsed between his admission to the École des beaux-arts in Paris and his arrival at the Villa Medici, at the age of thirty.

In Rome, Delaunay charted his own learning path: between studying Raphael, which Flandrin had prepared him for, and the Quattrocento painters, whom he was particularly fond of. He travelled a lot and became friends with several artists outside the Academy, such as Edgar Degas, Léon Bonnat and Gustave Moreau. His constant sketching shows



him to have been alive to every aspect of his new surroundings: even more than with old masters, his sketchbooks were filled with the faces of Italian people, Mediterranean landscapes and portraits of fellow students and travellers.

Although Delaunay returned to Paris in 1861, it was not until 1869 that he made his first appearance at the Salon with a work he had been thinking about for a long time. The Plague in Rome (ill. 1) finally launched his career. From the outset, it was considered one of the most outstanding paintings of the year and it is still Delaunay's most famous work.1 It was first conceived in 1860 when Delaunay had to choose a subject for the sketch he was required to produce in his fourth year at the Villa Medici. It was inspired by an ancient story linked to the life of Saint Sebastian by Jacobus de Voragine: "It is read in the gestes of the Lombards that, in the time of King Gumbert all Italy was smitten with so great a pestilence that unnethe [scarcely, hardly] they that were alive might bury the dead, and this pestilence was most at Rome and Pavia. Then the good angel was seen visibly of many, and an evil angel following bearing a staff whom he bade smite and slay, and as many strokes as he smote an house, so many dead persons were borne out of it. Then at last it was shewed to one by God's grace that this pestilence should not cease till that they had made an altar to Saint Sebastian at Pavia."2

Delaunay reworked the composition of his original sketch (Brest, Musée des Beaux-Arts) with modifications that significantly changed its spirit.

21. The Plague in Rome, 1879

Oil on canvas, 38 x 46.5 cm. Signed and dated bottom right: *JELIE DELAUNAY 1879*.

#### Provenance

 United States, private collection until 2015. He concentrated the action by reducing the number of figures that were scattered around and blunting the impact. He significantly altered the postures of the figures, the positions of the two statues and the ornamentation. Above all, he reworked the light and colour, adding a glaucous tonality to create that mysterious, crepuscular atmosphere suggestive of a heavy pestilence in the air.

In praising the painting critics, such as About, Albrespy, Bouniol, Mantz, and Saint-Victor, launched into a description of the stories behind it; Gautier penned one of his customary ekphrastic pieces about it: "In the twilight, the equestrian statue of Marcus Aurelius reveals that we are in an ancient street at the foot of the Capitoline Hill. The dead and the dying lie on doorsteps and on the steps of the porticoes, some stiff and blue, others convulsed in the throes of death. A few rare living beings, no less pallid than the dead, slip silently and mysteriously along the walls, as if they were afraid to arouse the attention of death, which hovers in the air over the plague-stricken city. Others have fallen to their knees, begging for mercy from heaven; Christians at the foot of the Cross, pagans before the statues of Aesculapius, now powerless to heal. The pale-winged angel has suspended his flight in front of a house which he points out to the exterminating spirit: this gaunt, haggard, greyfaced ghost, seemingly formed from a concentration of miasmic exhalations, is indeed terrifying. It is a magical vision full of dark poetry. The monster, in an incredible frenzy of movement, knocks on the door with his spear. Each blow opens a grave. But to temper this intense horror, in the background of the painting, like a distant ray of hope, a vague procession seems to be starting in a wisp of light on the Capitoline Steps. The vengeance of God is appeared. The plague will stop."3

Like Gautier, many praised the "beautiful horror" of a painting that called to mind, without imitating it, Poussin's *La Peste d'Asdode* (Paris, Musée du Louvre), noting its chromatic vigour, which some identified with Delacroix's palette. The influence of Delaunay's contemporary Gustave Moreau, an intimate friend, is in fact much more striking, both in the architectural setting and in the Byzantine brilliance of the palette, which makes the colours sing in an unreal, greenish atmosphere. Delaunay and Moreau are often discussed together as representatives of an anticlassical tendency that grew out of Romanticism. This was how Charles Blanc presented the work at the 1878 Universal Exhibition, describing it as "a dramatic painting, marked by violent lines and mournful

colours, whose composition seems to have been riven from one end to the other."<sup>5</sup>

The fortunes of the work, which was acquired by the State and exhibited in the Musée du Luxembourg from 1872, are the reason for the existence of two autograph replicas. 6 Dated 1879 and the only known one to be signed, the one presented here is the immediate consequence of the resounding success of the work at the Universal Exhibition, where Delaunay was awarded a first class medal. Reduction is an age-old practice, but it seems all the more natural in the case of this painting, whose reduced format has often been commented on. Critics in 1869 were disappointed that the painter had reduced his composition to the proportions of a genre painting. Ten years later, Charles Blanc remarked, to the contrary, that "The Plague in Rome is a small painting that grows bigger because of its style, it being a truth about drawings and paintings that size is not a measure of a work's greatness."7 (M.K., trad. J.H.)

ill. 1. Jules-Élie Delaunay, *The Plague in Rome*, Salon of 1869. Oil on canvas, 131 x 176.5 cm. Paris, musée d'Orsay.

- 3. Théophile Gautier, "Le Salon de 1869. II", L'Illustration,
- 15 Mai 1869, p. 310 (Eng tr. J. Harrison).
- 4. Sérié, 2014, op. cit., p. 176-179.
- 5. Charles Blanc, Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878, Paris, Renouard, 1878, p. 191.
- 6. See the one presented by Stair Sainty, oil on canvas, 72 x 99 cm. The one from the Auguste Courtin auction, in Paris, 29 March 1886, lot 39, oil on wood, 37 x 46 cm, donated to the Minneapolis Institute of Art by Mr. and Mrs. Atherton Bean is a preparatory piece, despite its (probably apocryphal) date of 1871. 7. Blanc, 1878, op. cit.

#### Marcel Roux (Bessenay, 1878 - Chartres, 1922)

# 22. Quasimodo Carrying Esmeralda up one of the Towers of Notre-Dame, 1904

Marcel Roux was born in Bessenay near Lyon and began travelling very early. First to Russia, then all over Europe, wherever his father's theatre company toured. After this childhood as a strolling player,

<sup>1.</sup> See Patrick Dupont in Jules-Élie Delaunay, 1828-1891, exhibition catalogue Nantes, Musée des Beaux-Arts; Paris, Musée Hébert, 1988-1989, published by ACL éditions, 1988, p. 109-114, and Isabelle Julia in Olivier Bonfait (ed.), Maestà di Roma. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome, exhibition catalogue Rome, Villa Médicis, 2003, published by Electa, 2003, no. 201, p. 441.
2. The Golden Legend or Lives of the Saints. Compiled by Jacobus de Voragine, Archbishop of Genoa, 1275. Englished by William Caxton, first edition 1483. Temple Classics edited by F S Ellis, 1900. The University Press. Edinburgh.



and his first efforts as a young illustrator, he moved to the Quai Pierre Scize and the Quai Saint-Vincent, on the banks of the Saône,. He was admitted to the École des beaux-arts at the Palais Saint-Pierre in 1896, where he met Joannès Drevet – a descendant of the engraver Pierre Drevet – and Paul Borel, who lent him the studio on the Quai Saint-Vincent.<sup>1</sup>

It was Drevet and Borel who taught Marcel Roux the techniques of etching. Under this double tutorship, and greatly influenced by Rembrandt, he developed a dark, mystical aesthetic in his engravings that reflected both his ardent Catholicism and his social commitment. Some people describe his forthright moralistic rhetoric as being typical of Lyon, but his work is also in the tradition of Félicien Rops's decadent, phantasmagorical visions.

In parallel to his engravings, which are most representative of his work, Marcel Roux also painted and drew. He created a large number of illustrations for *Les Fleurs du Mal*, for Octave Mirbeau's *Le Jardin des Supplices* and for some Edgar Allan Poe short stories.<sup>2</sup> Quite often, they did not get past the draft stage and most of them were never published, which would appear to be the case with our drawing.

This composition is a free interpretation of Victor Hugo's *The Hunchback of Notre-Dame*. In 1904, the year in which it was drawn, the novel appeared in an edition of Hugo's works known as the "Édition

Critique de l'Imprimerie Nationale", in collaboration with the publisher Ollendorff. It featured extensive iconographic documentation, including illustrations by Tony Johannot and Célestin Nanteuil from 1831 and 1833, and Luc Olivier Merson's illustrations for the 1889 national edition.

Marcel Roux's illustration combines a number of points in the story, all of them intensely dramatic. He takes liberties with the text, however, to the point where one begins to wonder what exactly the source material for the work was. In the background, it seems to be depicting Archdeacon Frollo's fall into the river after stabbing Phoebus, the captain of the archers, the man responsible for Esmeralda's being wrongfully sentenced to hang. Her kidnap on the Place de Grève by Quasimodo gave her a reprieve – sanctuary in a small cell in Notre-Dame – before the gypsies from the Cour des Miracles attacked, then the arrival of King Louis XI's men. One of the cathedral towers caught fire. But nothing could prevent the death of Esmeralda.

Marcel Roux's illustration is not a literal interpretation, and yet it is imbued with the fear and the futile bravery of Quasimodo, the tragedy of helplessness in the face of injustice. The contrasting colours and the construction of the image around the slanting line of the ladder rising out of the void, as well as the picturesque detail of the owl, an imperturbable witness, are the means the artist chose to express the drama of the novel – a far cry from the gothic black fantasy that the subject might have suggested. (M.P., trad. J.H.)

#### Helmer Osslund

(Tuna, 1866 - Stockholm, 1938)

23. Le Havre, c. 1895

Swedish painter Helmer Osslund began his career painting pottery in a small factory. He showed great skill in this decorative, ornamental work, but soon tired of the repetition involved and decided to devote himself entirely to painting. Osslund travelled around Europe for several years to build up his knowledge of

22. Quasimodo Carrying Esmeralda up one of the Towers of Notre-Dame, 1904

Brush and watercolour, on black pencil line, 43 x 33 cm. Signed and dated lower right: *Marcel Roux janvier / 1904*.

**Literature**Unpublished.

<sup>1.</sup> See *Marcel Roux (1878-1922) : visions fantastiques,* exhibition catalogue, Lyon, Musée de l'imprimerie et de la banque, févriermars 1991. Lyon. 1991.

<sup>2.</sup> Justin Godart, «Marcel Roux, graveur lyonnais (1878-1922)», La Revue de l'art ancien et moderne, XLVII, January 1925, pp. 22, 24.

# 23. *Le Havre,* c. 1895

Oil on card, 24 x 32 cm. Signed (lower right): Helmer Osslund Recent inscription on the reverse: Le Hayre.

#### Provenance

- Swedish collection



art and to look at old masters (in Scotland, Netherlands, Germany, and Italy). In Paris, he was given advice by Paul Gauguin and Danish artist Jens Ferdinand Willumsen, two major figures from whom he learnt how to synthesise landscape and symbolist colour associations. In 1898, Osslund returned to Sweden and settled in Norrland, a remote part of the country that was not really popular with artists. During long walks, when he enjoyed the physical experience of immense expanses of space, he painted many pleinair paintings in a rapid style. He often worked with thick paintbrushes that left visible the process of creating and applying the matter. His supports were often scraps of paper that could be easily carried.

Most of his known and exhibited works (mainly in Sweden) are landscapes, but a 2009 monographic exhibition in Stockholm showed that he also excelled in portraiture (often unposed portraits). He also received several private commissions, including a few landscapes for his friend and benefactor Consul Emil Matton, for whom he painted four large paintings of the seasons. They were works born of precise geographical observation but largely reworked in the studio. The plain, pared down ornamental motifs were directly derived from his experience as a ceramist.

Helmer Osslund is still relatively unknown outside his home country. He was the subject of a major monographic study by Nils-Göran Hökby, curator at the Nationalmuseum in Stockholm, but the latter's research was still incomplete when he died in 2002. Hökby's work essentially made it possible to document the painter's biography and career (an exhibition in 2008 was based on Hökby's research). However, Osslund's contributions to and links with the European avant-garde have yet to be analysed, particularly if one is to arrive at a better appraisal of the formalism of his works, which has never really been researched.

Although Osslund was not at the centre of the great early 20th century movements that paved the way for Expressionism (Die Brücke, Der Blaue Reiter, and the others), he showed great sensitivity towards new styles of representation and an ability, in his own way, to build on emerging ideas from Germany (Ernst Ludwig Kirchner) and Scandinavia (Edvard Münch). Nor was he oblivious to contemporary developments in French painting.

Our painting of part of Le Havre harbour is an early work in Helmer Osslund's career. It is a charming, and also rare, record of his stay in France, which can be dated to 1894-1895 thanks to a watercolour by him of a bridge over the Marne in Chennevières, near Paris, which is dated 1894 on the paper. Much influenced, in the last years of the 19th century, by Impressionism, Helmer Osslund made a kind of pilgrimage in the footsteps of the precursors of the movement, which had been launched more than twenty years earlier in Le Havre by Claude Monet with his iconic Impression, soleil levant (1873) in the Normandy port. Pissarro, Sisley, Monet, the major figures of that most famous of avant-garde movements, all brought a divisionist touch to their experiments with the effects of light and colour that they observed in Le Havre. Osslund has not succumbed to the temptation of pointillism in vogue at the very end of the century; he has painted a hybrid landscape, between marine and urban, in the vein of early impressionism - we see it in his treatment of the movement and the reflections of the water, the atmospheric effects in the sky, and the relatively modern, tight focus, which concentrates attention on modern life. (G.P., trad. J.H.)

## Oskar Bergman (Stockholm, 1879 – id., 1963)

#### 24. Early Spring at Ersta, 1930



#### 24. Early Spring at Ersta, 1930

Watercolour, 44 x 61.5 cm. Signed, localised and dated lower right: OSKAR BERGMAN / ERSTA / March 1930.

#### Provenance

Hans Erik Börjeson
 Collection¹.

His oeuvre comprises some five thousand works, and he exhibited in Dresden, Vienna, Rome, Copenhagen, Chicago and Washington, yet Oskar Bergman is scarcely known outside his native Sweden. The reason being that this humble, self-taught painter lacked a strategy: no touchstone picture to build a reputation on, no big works to serve as a spinal column for the oeuvre as a whole, few oils and lots of watercolours. His career, moreover, was without dramatic highs and lows.<sup>2</sup>

In his teens, and despite an early gift for drawing, this tradesman's son worked at a host of odd jobs while attending evening classes in painting and interior design and spending time in the National Museum copying the works of such local masters of the romantic landscape as Marcus Larsson. It was his encounter with the banker and patron Ernest Thiel in the early 1900s that transformed these initial gropings into a life in art. He moved into the artists' colony Thiel had set up near Stockholm in 1899; the bohemian lifestyle of the residents and an overall lack of management led to the shutdown of the colony in 1905, but Bergman had found there an alternative to the academicism he rejected and, in Thiel, a loyal client. 1905 saw him travel to Copenhagen, Berlin, Munich, Verona and Florence. Bergman's subsequent path was not unlike that of a 19th-century English watercolourist: at once a journeyman landscape poet and exhibiting artist – he contributed to some forty salons – he was of necessity prolific and made a modest living from his art. He was proud of his status as a popular artist: his works, sold for a few dozen crowns when he was down on his luck, were to be found not only in the collections of connoisseurs but also in humble, anonymous homes.

His poetic language drew on many different sources: Dürer's drawings, which he had studied when young; the Tuscan painters of the quattrocentro, whose archaic, idealized perspective he orchestrated with slender trees; the calligraphic stylisation of Japanese prints; and Friedrich's "inner eye". Despite its seeming naiveté, his work is suffused with a powerful spirituality. Out of these influences Bergman shaped a "speaking" landscape whose iconic stylisation bears the mark of Symbolism and whose most frequently recurring sign is the tree in the form of a handful of typically Scandinavian species – birch, fir, oak, willow – that express the cosmological poetry of the changing seasons.

In its portrayal of a secluded corner of Uppsala county on the seasonal cusp, *Early Spring at Ersta* belongs to Bergman's naturalistic vein. His virtuosity here lies in the combining of simplicity of touch with extreme detail to achieve a limpid vision of stark, late winter

sunlight. The result is a powerful realism – contributed to by his vivid use of shadow and the reflections of the sky in the puddles – that in no way diminishes the eloquence and vigour of the style. (M.K., trad. J.T.)

1. Swedish art collector Hans Erik Börjeson (b. 1927) also owned works by Chagall and Picasso. He and Picasso were friends and spent time together when summering at Saint-Jeannet.

2. Bergman's bibliography is in Swedish: see Otto G. Carlsund, Oskar Bergman, Stockholm, 1940, and Martin Strömberg, Oskar Bergman, Stockholm, 1976.

#### Salvador Dalí (Figueras, 1904 – id., 1989)

#### 25. Cubist Composition, 1921



Works by Salvador Dalí prior to 1927, when he took up surrealism, are extremely rare. A few paintings and drawings from the late 1910s remain, mainly Impressionist influenced landscapes of the area around Cadaqués, and then Expressionist, Objectivist, or Cubist inspired portraits and self-portraits of highly disparate craftsmanship at the beginning of the following decade. Dalí was feeling his way – experimenting. He followed various different paths at the same time and produced, for example, a surprising Self-Portrait with a Raphaelesque neck (dated 1921-1922), clearly referencing the Master of Urbino's famous *Self-Portrait* 

# 25. Cubist composition, 1921

Pastel and ink on paper, 49,5 x 35.5 cm. Dated and signed lower right: 1921 / Dalí.

#### Provenance

- Collection of Countd'Arquian, Brussels.Private collection,Switzerland
- Exhibition
- Francfort, 1974,
  Salvador Dalí,
  Städtische Galerie
  une Städelsches
  Kunstinstitut, no. 22.

Certificate of authenticity issued by Descharnes Archives, 29 March 2018. 26. Composition, 1946

Washed pastel on paper mounted on canvas, 51 x 65 cm. Signed and dated lower right: *R. UBAC 46*.

# Bibliography – Raoul Ubac et le vitrail, Dieppe, Château-Musée, 1992.

of 1506 (Uffizi, Florence). Incidentally, Dalí was expelled from the Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (School of Fine Arts) a few months later for causing unrest on several occasions and almost insulting the jurors, during an oral examination on Raphael, by saying: "You are incapable of judging my knowledge of Raphael! I know infinitely more about him than you do". Dalí was an extremely shy and sensitive provocateur.

In the early 1920s, in the Residencia de Estudiantes (Students' Residence) in Madrid, he met and formed very close friendships with two exceptional individuals, Luis Buñuel and Federico García-Lorca. Both were to make a huge impact on the avant-garde - Buñuel in filmmaking; Lorca in poetry and theatre. The three men worked together, would clash, but become reconciled. The relationships were often complex, but this fertile period produced some vitally important collaborative aesthetic works. Dalí was the youngest of the group; he was just 17 years old and freshly arrived from Figueras. It was 1922 and he began to draw and paint a lot, and also to discover the intricacies of love and the delights of the flesh. He would have kept up to date with the latest trends in European art with *Ultra*, a magazine which appeared between 1920 and 1922. It was a mix of poetry, criticism and art, and, after a few issues, was sub-titled "International avant-garde magazine".

Our Cubist Composition, a discovery dated 1921, is one of the earliest examples of a work influenced by the movement pioneered by Picasso and Braque. 1 Dalí has created a standing figure in movement, a composition principally featuring dark red pastel work and enlivened by experiments in colour in the mid-section. In spirit and in design, it is very similar to the Braquian Still Life of 1922 at the Dalí Foundation. The other Cubist works of roughly the same dates are very different in visual terms: the aesthetic of the Cubist Self-Portrait of 1923 is more Rayonist, while the few still lifes of 1923 and 1924 are very close to Amédée Ozenfant's flattened, linear compositions. Our drawing is therefore a very rare piece that documents a crucial period in the Catalan artist's trajectory. A time when he was experimenting and taking on board avant-garde forms, before reducing his field of investigation, around 1927-1928, to a hyper-realist style verging on surrealism. (G.P., trad. J.H.)

ill. 1. Salvador Dalí, *Still Life*, 1922. Pencil, ink and gouache,  $15.5 \times 13$  cm. Figueras, Gala and Salvador Dalí Foundation.

#### Raoul UBAC

(Malmedy or Cologne, 1910 - Dieudonné, 1985)

26. Composition, 1946



The year 1946 was a turning point in Raoul Ubac's career as an artist. He suddenly gave up the photography that had brought him to the attention of the Belgian and French surrealists - his montages and solarisations -, and discovered what could be done by engraving on slate; this gradually took on an important role in his work. At the same time he developed the drawing and painting that he had begun in the late 1930s. In his photography and drawings he was attracted to experimental techniques; this was clear in his famous series Combat de Penthésilée ["Penthesilea's Fight"], which was reproduced in the magazine Minotaure, and in various less ambitious pieces (Rapports d'objets, Geometries, Still lifes, etc.). By 1946 he had moved away from surrealism and was producing a more diverse range of works that included gouaches, pen and ink drawings, pencil drawings, pastels, lithographs, oil paintings, etchings with watercolour highlights, and woodcuts. This extension of techniques and media was accompanied by a profound change in his artistic thinking: Ubac moved away from depicting reality and towards a form of abstraction. The first solo exhibition of his gouaches took place that year in London, at the Redfern Gallery, then in Brussels at the Lou Cosyn Gallery, while his drawings were exhibited in Paris at the Denise René Gallery. In Paris, he met Jean Bazaine and his non-figurative friends. Bazaine's influence proved decisive. It is particularly apparent in the Têtes blessées ("Wounded Heads"). Later, although he was close to the Cobra

<sup>1.</sup> For information on this youthful period, which is rarely covered in books on Salvador Dalí, we refer you to the catalogue published in 1994 by the Museo Reina Sofía *Dalí joven (1918-1930)*.

movement (he created the cover for issue no. 7 of *CoBrA* magazine, Autumn 1950), as well as to the artists of the Maeght gallery, which devoted several exhibitions and publications to his work, Raoul Ubac remained fundamentally a solitary figure.

The *Têtes* series coincided with the *Forêts* series between 1946 and 1948: they are dense, contorted networks of lines, with little connection to reality. The palette is subdued, earthy, and sombre. The composition under discussion is one of a group of works on paper; they are few in number and, above all, exploratory, occupying the interstice between those two series. It is the matter that is manipulated, much more than the image. "He freed himself from the imperative of representation. [...] As if the morphology of a face had been the starting point for a drawing exercise to negate it," wrote Gérard-Georges Lemaire.2 Ubac approaches drawing as a sculptor, he digs at it, scoops it out, brings out the masses by means of strong contrasts that recall the cut-out bodies of his solarisations at the end of the 1930s. Yet we are no longer looking at the painful face and the wound on the body here, but examining a violent struggle between man and forest, that place so admired and so often explored by the Surrealists, who saw it as a metaphor for a stage, a performance space, still spared from the onslaught of destructive civilisation. In this respect, the poet André Frénaud (1907-1993) established an explicit correlation between the familiarity of the forest and Raoul Ubac's artistic preoccupations - and this is palpable in our drawing: " At the time when he used to go out walking, he would give to the forest as much as he received back from it; he would project into it and find things there; he would give himself up to it and become aware of the sensitive wealth, the magma, of contradictory forces. [...] In the forest he was already feeling his way towards a way of apprehending the world, of reconstructing it through the mind in order to loosen its oppression."3 (P.R. and G.P., trad. J.H.)

#### Jean RAINE

(Brussels, 1927 – Rochetaillée-sur-Saône, 1986)

27. Coït des anges rebelles (Coitus of the Rebel Angels), 1962



27. Coït des anges rebelles (Coitus of the Rebel Angels), 1962

Indian ink on canvas-mounted pattern paper, 150 x 115 cm.

#### **Exhibitions**

Venissieux, 1994,
Jean Raine: encres,
Maison du Peuple
Paris, 1997,
Galerie Protée.

#### Literature

 Jean Raine, Scalpel de l'indécence (Vénissieux: Parole d'Aube, 1994).

Jean Raine began his association with the Belgian surrealists in 1943. For him Surrealism remained an inexhaustible intellectual and artistic source of inspiration, one which never ceased fuelling his work as painter and poet, but which, also, he never allowed to lock him into a rigid, stereotyped system. Indeed, it was precisely in order to avoid this trap that the CoBrA movement, to whose exhibitions and magazine he contributed, self-dissolved in 1951, after a life span of only three years: "We did not want it to last. We put a sudden end to the movement so that it would not degenerate into academicism. But we knew very well that after its official termination it would continue to operate deep down and inspire more and more artists."1 For several years now Galerie Michel Descours has been promoting the work of Jean Raine along these same lines: rehabilitating this Belgian artist within the history of CoBrA by showing his undeniable contribution to the group, while at the same time

<sup>1.</sup> During a stay in Haute-Savoie, Ubac picked up a chunk of slate with a shape that fascinated him and, using an old nail, began to engrave a drawing on it. It was the beginning of many years' work on this material, a support for his prints, his "imprints", or for his direct carvings, which gave rise to some remarkable sculptures.

<sup>2.</sup> Gérard-Georges Lemaire, in *Raoul Ubac, huiles et ardoises*, Paris, Maeght, 1990, p 24.

<sup>3.</sup> André Frenaud (1950) in Raoul Ubac huiles et ardoises, Op. cit., p. 9.

highlighting the singular, highly personal course he took in his constant testing-out of new forms.

During the 1950s Raine was mainly involved with the cinema, working with Henri Langlois at the Cinémathèque Française while also writing, directing, editing and organising festivals. His most notable contributions in the field were doubtless his artistic collaboration on Luc de Heusch's film on René Magritte and the poem/commentary he wrote for the sole CoBrA film, *Persephone*. In Liège in 1951, during CoBrA's last international exhibition, he organised the Little Festival of Experimental and Abstract Film, featuring European near-premieres of Hans Richter's *Dreams That Money Can Buy* and the short features of Norman McLaren.

The visual arts began to loom larger in his explorations in the late 1950s. He made a hundred or so paintings using shoe polish, ink, coloured pencils and paint from tubes discarded by Pierre Alechinsky, with whom he was sharing a room. In the early 1960s he wrote Journal d'un délirium ("Delirium Tremens Diary") a few months before falling victim to the condition: in 1961 a twentyone-day coma cost him his perception of colour. He then embarked on a series of black ink drawings on very thin, beige-coloured pattern-making paper: anthropomorphic, zoomorphic and frequently hybrid figures described by Marcel Broodthaers as "the natural monsters that people his mind." During this ink period Raine worked with nurse Sankisha Rolin Hymans, whom he married in 1965, at the Antonin Artaud Foundation for the rehabilitation of the mentally ill. His output at the time was an exploration of the depths of the human psyche – an attempt to home in on the primordial nature of the individual. Coitus of the Rebel Angels (1962) is emblematic of this impulsive/instinctual venture, the Indian ink being quickly brushed on with various tools he had made himself. As Raine would later explain in "Notes en creux pour une vague" ("Notes for the Hollow of a Wave"), "My painting will doubtless seem a self-indulgent catalogue of monstrous horrors, but among other complex meanings it takes on through the thrust of my poetic approach, it is a striving on the mythical plane to rediscover embryonic mankind in its primal animality."2 (G.P., trad. J.T.)

#### Bernard Réquichot

(Asnières-sur-Vègre, Sarthe, 1929 – Paris, 1961)

28. Untitled, 1961

29. Untitled. 1961

Bernard Réquichot was born in 1929 into a farming family in France's Sarthe département. Five years later the family moved to the Paris suburbs. Réquichot attended various religious schools until 1945, but by 1941 was already painting pictures of Christly inspiration. The family home in the Sarthe would remain a vital, intimately resonant haven for him, and it was in the surrounding fields that he made his first reliquaries in the late 1950s. In Paris he studied at a number of art schools between 1947 and 1951, among them Les Métiers d'Art, the École des Beaux-Arts and the Académie Charpentier, which saw the beginnings of an intense friendship with artist Jean Criton. At La Grande Chaumière he met Daniel Cordier, who would become his dealer some years later. During this period he was painting Cubist-inflected bodies, drawing skulls, poultry and shoes, and beginning to write.

Every week Réquichot and Criton got together with a small group of friends – self-proclaimed "Citizens of the World" – at the Café Bonaparte, where they discussed their vision of society and set the world to rights. Abjuring militarism, violence and national borders, they urged peace between nations, distributed pamphlets, put up posters and hawked the newspaper *Le Mondialiste*.

His military service in 1952 was marked by impassioned exchanges of letters with Criton and Cordier. Once back in civilian life, his acquaintance with Jacques Villon gradually led him towards abstraction, while at the same time he was contributing his technical skills to the restoration of the frescoes in the Romanesque church in his home village of Asnièressur-Vègre. His first exhibitions came in Corbeil in 1954, in the form of a "La Frégate" group presentation including Criton and Dominique d'Acher, then in March 1955, with a solo show at Galerie Lucien Durand. The works were essentially oil paintings involving different procedures - scraping, spraying, knife work and collages of scraps of previously painted canvases - with an emphasis on the coal shovel and butcher's knife at the expense of the traditional brush.

From the mid-1950s until his suicide in 1961 Réquichot gave himself up to prolific exploration of

<sup>1.</sup> Jean Raine, *Scalpel de l'indécence* (Vénissieux: Parole d'Aube, 1994), p. 18.

<sup>2.</sup> Jean Raine, «Notes en creux pour une vague», exh. cat., Jean Raine au Musée de Brou (Paris: Éditions de la Différence, 1994).



different media, working simultaneously in several forms to which he returned regularly during this brief, ardent period. He tested out the picture space with abstract paintings, radically challenged the status of the art object with his reliquaries, used spirals to investigate the interaction between drawing and writing, and cast doubt on the abstract/figurative dichotomy with his "selected papers" – collages blending gestural expressiveness with "graphic traces". The *War of Nerves* series shown at Galerie Daniel Cordier in 1957 mustered three forms: the spiral, collage and painting.

The following year he made the acquaintance of the painter Dado at Cordier's gallery. On Sundays the two went collecting bones in an abattoir, and Dado later said that "slaughter was the culmination of [our] friendship." The experience influenced Réquichot's



way of composing his assemblages, notably in the filling of his reliquaries with consumer society cast-offs – shoes, rags, etc. – and vegetal and mineral matter including roots and snail shells. In November 1961, prior to his upcoming show at Cordier's, he set about a series of seven letters written in the invented script he had been practising for several months. On December 4th, forty-eight hours before the exhibition was due to open, he threw himself out the window of his studio/apartment.

Here we have brought together two large works dating from the last year of Réquichot's meteoric career: a vividly colourful painting and a drawing from his spirals suite. Commenting on his use of oil paint, Roland Barthes resorted to a culinary analogy to convey the age-old physical need felt by the artist in handling matter, giving it consistency and injecting it with energy: "Oil is the substance which adds to the foodstuff without fragmenting it: which thickens without hardening. Aided by a drizzle of oil the egg yolk magically increases in volume - and ad infinitum; in the same way as an organism grows, by intussusception."1 On his canvas Réquichot whips up a pigmentary maelstrom that he densifies with oil. His painting bespeaks a restlessness and an urgency harking back to something cosmic, to a feeling for matter beyond our grasp. Apparently free of any reference to reality, can this work be described as abstract? In his undated diary the artist at once derides the issue and complicates it by transcending the classical binary polarity: "My paintings: figurative? No. Abstract? No again. In them you can find crystals, bark, rocks, algae – yet these things aren't 'represented'. It's just that in the look of my paintings there's an analogy with this vegetal and mineral stuff. Analogy isn't figuration, though: two black cats might look alike, but the resemblance doesn't mean one is an image of the other. Figuration is images of a world that exists or might exist. Abstraction is images of a world that can't exist. The resemblance between my paintings and some aspects of nature isn't intentional. Can this involuntary analogy be called figuration? The meaning doesn't really matter: it can change, but the analogy lives on. To grasp the abstract virtues of a figurative painting and forget what it represents, you turn it upside down; mine look the same from all sides."2

Spiral drawings were a constant feature of Réquichot's last five years, but this is not to say that this undeniably repetitive gesture showed no evolution. Initially no more than an exercise – the trace of a continuously unfurling line – the spiral offers significant visual possibilities as a tool for spatial

#### 28. Untitled, 1961

Oil on canvas, 64 x 151 cm.

#### Exhibition

- Bernard Réquichot 1929/1961, Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, France.

#### 29. Untitled, 1961

Pen and ink on paper, 110 x 75 cm. Studio stamp, lower right.

#### Provenance

- Paris, MichelWarren Collection.Galerie BaudoinLebon
- Literature
- Roland Barthes, Marcel Billot, Alfred Pacquement, Bernard Réquichot (Brussels: La Connaissance, 1973), p. 214, no. 517.

invention and creation. Critic Alfred Pacquement has identified several phases in the development of Réquichot's spirals:3 from the quick, often overlaid lines of 1956 through the spirals soaring off as sizable diagonals of 1957 and on to the much freer, sharper post-1958 compositions and their contrasts between detached spiral forms and blank nuclei. The spirals. especially the very fine-spun late versions, need to be considered in conjunction with the artist's literary output: the undated diary, the poems and the exploration of illegible scripts that blur the relationship between sign and sense. In her recent doctoral dissertation Claire Viallat-Patonnier spotlights this complementarity: "Scripts and spirals are closely related and mutually generative: when script breaks down form takes over, and when form breaks down script takes over."4 In Réquichot's case the spiral is no longer just the mechanical doodling that accompanies a telephone conversation; it is a repetitive operation whose iterativeness brings endless renewal. (G.P., trad. J.H.)

1. Roland Barthes, «Réquichot et son corps» in Roland Barthes, Marcel Billot, Alfred Pacquement, *Bernard Réquichot* (Brussels: La Connaissance, 1973), p. 18.

Bernard Réquichot, Ecrits divers. Journal, lettres, textes épars, Faustus, poèmes, 1951-1961 (Dijon: Les Presses du réel, 2002).
 Alfred Pacquement, «Commentaires» in Bernard Réquichot, op. cit., p. 60.

4. Claire Viallat-Patonnier, *Les dimensions de l'écriture dans l'œuvre de Réquichot. Etude d'un processus*, dissertation supervised by Eric Michaud and defended on 1 March 2016 at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Unpublished but available in pdf format at http://www.bernard-requichot.org. Accessed 1/09/2018

#### Robert MALAVAL (Nice, 1937 – Paris, 1980)

#### 30. Le Cinéma, 1962

30. Le Cinéma, 1962

Black ink on paper, 50 x 65 cm. Date, title and signature lower right: 11.7.1962 / le cinéma / malaval.



Robert Malaval was one of those 1960s and 1970s artists who incorporated the history and aesthetics of rock music into their art, regularly drawing inspiration from the poses and attitudes of that musical world, developing affinities with the protagonists of the scene, and integrating elements of pop, fringe and underground imagery. A few weeks after Malaval's suicide, Jean-François Bizot published a memorial tribute in his magazine Actuel (October 1980), with the unequivocal title: "Malaval, peintre rock" ("Malaval, rock'n'roll painter").1 For Nicolas Bourriaud and Jérôme Sans, who devoted an important exhibition to him in 2005, in two stages, at the Lyon Biennale of Contemporary Art and at the Palais de Tokyo in Paris, "Robert Malaval was by turns a writer à la Philip K. Dick, a pop dandy close to the Rolling Stones, a zen monk recording the sound of the sea, an inspired urbanist, a hippie seeing the world in 'pink, white and mauve', an installer of complex environments [...], a pioneer of glam-rock who painted with glitter, the inventor of a punk aesthetic, before throwing himself, like some 'kamikaze' of the No Future, into the vortex of suicide."2 Many of Malaval's titles reflect his passion for music, which was also evident in a book he was writing about the Rolling Stones in 1969-1970, a project that never materialised for want of a publisher.

Between 1961 and 1965, Malaval created a series of works under the title "L'Aliment blanc" ("White Food"); it comprised over 120 sculpture-objects and reliefs as well as 130 drawings.<sup>3</sup> "A sort of fictitious organic matter, by turns, taking on the aspect of something living or something vegetable and a multitude of shapes."<sup>4</sup>.

The name of this long sequence probably derived from a surrealist game, which the artist no longer remembered with any certainty, but it was also inspired by the remark of a child who confused one of the paintings with food. But Malaval explained that, in the first instance, "L'Aliment blanc" had arisen from observing natural phenomena like the secretions of caterpillars on silk farms, which had been the source of his income for a few months.5 Gilbert Lascault gives a perfect description of the effect of contamination and saturation that can be observed in this work where papier-mâché and wax are the dominant materials: "White food parasitizes the other materials: the wood of an armchair, glass, the plaster of a kitsch object, a tin can, the legs or the torso of a mannequin. Here, one thing has invaded another thing, distorted something else, lives at the expense of something else, feeds on something else."6 This

cycle, to which Le Cinéma belongs, has an obsessive quality; the teeming patterns that swarm all over it have echoes of the strictly contemporary artworks of Yayoi Kusama, who uses art as a way of coming to terms with her obsessions, and also of experiments with psychotropic drugs that take one to the outer thresholds of awareness. The pen and ink drawings from 1962 are all the same format (65 x 50 cm) and are populated by indeterminate, unidentifiable beings, clustered in cosmic environments of spirals and undulating lines. An audience of embryonic spectators, in the throes of metamorphosis, populates the inside of a skull seen in profile – the venue for some hypothetical film projection. Another drawing, done five days later, Superthéâtre, depicts a similar set-up: the profiles of two faces come together, creating a confrontation between two groups of spectators sitting in banked rows staring at each other.7 (G.P., trad. J.H.)

- 1. Jean-François Bizot, *Undergound*: *l'histoire*, Paris, Éditions Actuel. Denoël. 2001.
- 2. Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, "Pourquoi Robert Malaval?", *Robert Malaval*, Paris, Palais de Tokyo/Paris Musées, 2005, p. 37.
- 3. Gilbert Lascault, "La peinture, la nourriture, l'oralité», Saveurs imprévues et secrètes, Lyon, Hippocampe Éditions, 2017, p. 202.
- 4. Vincent Pécoil, "Blanche generation", Robert Malaval, op. cit., p. 44.
- 5. Ibidem
- 6. Gilbert Lascault, op. cit., p. 202.
- 7. Reproduced in *Robert Malaval*, op. cit., p. 89.

#### Fred DEUX

(Boulogne-Billancourt, 1924 - La Châtre, 2015)

#### 31. *Black Sperm*, 1972

There's doubtless a dual quality that sets great artists apart: they develop a personal, singular style allowing for instantaneous identification of their work, while at the same time endlessly pushing ahead as far as they can, revitalising their vocabulary, seeking formal innovation and trying out unexplored byroads. Fred Deux is one of those great figures of the second half of the 20th century: those artists who, despite an inconspicuous, reclusive existence on the fringe of the official art scene, deserve to be rediscovered and given their rightful place – but without being consigned to cold, sterile deification.

In 1948, when he was a bookseller in Marseille, Fred Deux came upon the work of Paul Klee as he leafed through a catalogue picked up at random – the Swiss artist's 1941 MoMA exhibition. An immersive,



31. Black Sperm, 1972

Graphite and cellulose paint on paper, 51 x 37 cm. Signed and dated lower right: f. deux / 5. 72.

utterly liberating experience that led to several years of "Kleepathology" and a further, openly acknowledged debt to Wols, Michaux, Matta, Brauner and Ernst. These were the influences on his creative process and his quest for the "blotch", the interior landscape that could thrust up colour drawing. The *Hostages* series marked a pivotal point in the career of a draughtsman, writer and storyteller who, in the early 1960s, began a close association of his three activities: it was the first tape recordings of 1962 that freed up the other two media.

In the wake of the dark period - drawings of totemic figures, "bodies interlocking in a mix of fornication, childbirth and black magic"1 - contemporary with the publication of his first autobiographical novel, La Gana (1958) under the pseudonym Jean Douassot, Fred Deux went off at a radical graphic tangent, letting his drives express themselves in a totally different way. The critic Pierre Wat described this shift perfectly: "A radical mutation (doubtless the most violent of all) took place, from drawing that isolates to drawing that unifies: from representation of distinct figures so clearly isolated on white grounds that they seem sharp-edged to a dissolution/ fusion of form in a living ground."2 Having conjured up via literary fiction the early years of his personal history - a process that allowed him to cut free, at least partially, from his obsessions and his painful

32. El entierro de Zapata y ostros enterramientos [Funeral of Zapata and other graves], Elas de Oro II, 1972

Re-used material (wood, frame, metal, plaques), screenprint and paint in a box, 100 x 80 cm.
On the reverse, labels of G.D.A. gallery (Mexico) and INBA (Mexico); stamp of G.D.A. gallery (Mexico); exhibition poster at INBA showing the work.

#### Provenance

G.D.A. gallery,
 Mexico; private
 collection, France.

#### Exhibition

 Mexico, 1972,
 Galerias del Palacio de Bellas Artes,
 INBA. childhood – he became infinitely more open to letting other experiences find their way onto paper and a more extensive exploration of the world find its way onto his workbench. Inner exploration, exploration of mental territories: each drawing is a new journey, a suggested mapping of a place remaining to be discovered and cleared. Or maybe an investigation of the infinite resources of the world of drawing. Fred Deux takes prints off fabrics, adds pencil work to watercoloured or smeared grounds, and sometimes dilutes or sculpts blotches.

The *Hostages* primed the pump for the organic work characteristic of his 1970s and its culmination in two major ensembles from that decade: the Coloured Sperm and (featuring our drawing) Black Sperm series. "Suddenly the entire oeuvre took on the aspect of an organic tissue in which each line, each molecule is at once unique and part of a great whole, like the cells of an infinite body."3 The artist effects an arresting encounter between a meticulous pencil drawing – a delving into what is most private, visceral and hidden in us – and a free, impulsive, instinctive gesture harking back to the earliest blotches: the cards are reshuffled and a fresh hand played. This association of two opposites lets him foreground once more the mingled terror and fascination of his childhood initiation into sexual matters. (G.P., trad. J.T.)

#### Alberto Gironella

(Mexico, 1929 - Valle de Bravo (Mexico), 1999)

32. El entierro de Zapata y ostros enterramientos [Funeral of Zapata and Other Burials], Elas de Oro II, 1972

A tribute to Zapata

Alberto Gironella (1929-1999) had his first exhibition in 1952 in a gallery in Mexico City that he had founded with a few painter friends who included Enrique Echeverria and Vlady. This new venue was a response to their impatience with the ageing masters, especially Rivera, Siqueiros and their followers, who at that time reigned over Mexico's artistic



production. There were, of course, free spirits like Rufino Tamayo, Carlos Mérida, and Juan Soriano, for example, who were more at ease living abroad and who did not toe the official line, but they had never thought of banding together to state their dissent. From their very first public appearances, the motto of the young artists was: "Do what you will." They were immediately joined by other painters who were equally irked by the monopoly of the established generation: José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, as well as Lilia Carrillo, the only woman in the group. It was a small group that soon came to be known as the Generación de la Ruptura (Breakaway Generation), a break with official art, which they felt had become formulaic and academic. In fact, each one of them had their own aesthetic and their own methods which were accepted by the others. One may wonder if there is a connection between the sharp figuration of Cuevas or Vlady and the abstraction of Felguérez or Rojo, or to which of them Gironella's assemblages of forms and objects and his interrogations of the old Spanish painters can be compared.

Gironella's career is not an easy one to follow, nor are the themes that ran through it. For present purposes, we might note that the revolutionary Emiliano Zapata first appeared in his work as early as 1956. In 1958, he showed some paintings at the Museum of Modern Art in Paris, but in 1959 he was in New York, where he painted his first Reina Mariana

<sup>1.</sup> Pierre Wat, *Le Monde de Fred Deux* (Paris / Lyon: Lienart / Musée des Beaux-Arts, 2017), p. 60.

<sup>2.</sup> Pierre Wat, «La vie elle n'est pas», in Fred Deux. L'alter ego (Paris, Centre Pompidou, 2004), p. 23.

<sup>3.</sup> Ibid.

(Maria Anna of Austria, whose portrait Velázquez painted a number of times). Shortly afterwards, he was awarded the prize at the Salon de la Jeune Peinture in Paris and met Édouard Jaguer and his friends from the revue Phases which, like the Ruptura, featured and exhibited both abstract and figurative artists, as well as CoBrA artists and Canadian Automatists. They never organised themselves into a movement, remaining on good terms with the Surrealists but careful not to allow themselves to be taken over by them. Jaguer exhibited Gironella's Reinas at the Galerie Bellechasse in 1961. It was through Jaguer that the Mexican painter met André Breton, who inducted him into the surrealist world. Other groups, both organised and informal, were able to claim Gironella as one of theirs, but in the end he went his own way and never let himself be hemmed in for long. We find him in 1962, for example, with Fernando Arrabal and filmmaker Alejandro Jodorowski's Panic Movement. Arrabal and Jaguer were among the first to devote a one-man show to him, in 1962 and 1964 respectively.

Gironella was a well-known painter when, in a 1972 exhibition entitled Zapata's Funeral and Other Burials, at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City, he presented the painting under discussion, which at the time was considered so significant that it was reproduced on the Exhibition poster. The art critic Luis Cardoza y Aragón, who wrote about it in his book Pintura contemporánea de México (1974), relates that the artist had hung up hundreds of small bags of sugar to "create an atmosphere for his Zapatas." Was he being humorous or provocative? The critic warns us straightaway that it is better "to imagine that we are entering a virgin forest" and cautions against "venturing to interpret his interpretations." And indeed, we remain perplexed. Gironella's stubborn attachment to the Mexican revolutionary clearly shows that he respected Zapata's selfless commitment, yet the various paintings and assemblages that depict him are invariably disfigured teasingly with fizzy drink bottle tops, advertisements, and even marks made with branding irons. Our painting also contains incongruous and intriguing recycled objects: a piece of wood (part of a chair?), a small antique frame and pieces of decorative pressed steel like those used in funeral wreaths. And what are we to make of those Zapatas covered in black crosses, studded with metal capsules and, in this case, smeared aggressively with red?

Perhaps another great critic of Mexican art, Octavio Paz, can help me with a suggestion: "Alberto Gironella's art," he wrote, "lies at the intersection of word and image." And indeed, inscriptions, whether painted or collaged, are not uncommon in Gironella's paintings – all we have to do is understand the meaning – if there is, in fact, just one. The painting under consideration contains two identical inscriptions, repeated twice: a grandiloquent, black-on-yellow number 666, like an advertisement for a brand of beer. Another painting from the exhibition entitled Objet Zapata 666 contained just one of these conspicuous 666 collages. One can be certain that, although not given to religiousness, Gironella was too cultured not to know that, according to the Book of Revelation, this was the number that represents absolute evil, the number of the Beast: "for it is the number of a man; and his number is six hundred threescore and six." Can the image of goodness and justice embodied by Zapata be losing its shine? I remember an evening at Mercedes Iturbe's house when Gironella was railing against the global commercialisation of the image of Che Guevara. This is still true today and it is still common for a politician in need of publicity, a youth, or a mature woman walking a dog, to be seen wearing a t-shirt bearing the effigy of Che. Frida Kahlo is also just as likely as the footballer of the year to end up on a pair of swimming trunks. When Gironella depicts Zapata, it is with twin feelings: fascination for what the man was and a rejection of the use his image has been put to. If Gironella handles history roughly, it is not to contradict it, but to rid it of a watered-down revolutionary, or an ideological bogeyman. Are heroes responsible for the uses their image will be put to when they are conveniently dead - murdered like Zapata? Talking about one of those 1972 paintings where Zapata is riddled with nailed-on bottletops, Gironella pointed out: "Subliminally I was convinced that when I used the bottletops, they were bullets." The painting is covered in red and Zapata has blood all over his body - even on his sombrero - but much less on his face and hands. Should we pity the heroes we are asked to idolize or distrust them? For Gironella, desecration and killing are probably just a way of resurrecting an image endowed with life, a genuine example. Gironella's art, less than anyone else's, does not seek to provide certainties but to wake up anyone who wants to see. As Cardoza y Aragón wrote of those Zapatas, "if I don't quite see what he imagined, I can at least imagine what I do see". We are on our own. (Serge Fauchereau, trad. J.H.)

ill. 1. Alberto Gironella, *Zapata Object 666*, 1972, re-used material (wood, frame, metal, plaques), screenprint and paint in a box, 100 x 80 cm, private collection.

ill. 2. The reverse of the work on which is glued the poster of the Mexico exhibition (1972) that reproduces our work.

## Philippe Dereux

(Lyon, 1918 - Villeurbanne, 2001)

#### 33. The Hooligans, 1976

33. The Hooligans, 1976

Collage: peelings and seeds on a prepared ground 25 x 42 cm.
Monogrammed lower left; dated and numbered lower right: 76.58; signed, titled, dated and localised on the back of the mount: Villeurbanne.

#### Provenance

Galerie Alphonse
 Chave, Vence.
 (Label on the back of the mount).



In Une Vie ("A Life"), Philippe Dereux tells of his early passion for botany and the taste it inculcated for "colour and singularity".1 A primary school teacher from 1940 to 1973, he initially devoted himself to writing. His texts began appearing in the journal La Tour de feu, and his first book L'Enfer d'écrire was published in 1954, but it was his meeting with Jean Dubuffet at Galerie Chave in Vence in 1955 that unsettled his tranquil teaching existence: their friendship would lead him into the tumultuous creative venture then taking shape under the heading of art brut. Dereux helped Dubuffet with his work, hunting butterflies and collecting plants for him, and bringing his horticultural skills to bear on the creation of the garden for L'Ubac, Dubuffet's house. In the process he became aware of his own vocation as an artist; to express his gratitude he helped Dubuffet create a herbarium and played a decisive part in persuading René Deroudille in 1956 that the Musée des Beaux-Arts in Lyon should acquire Paysage blond ("Blonde Landscape"), Dubuffet's first work to become part of a public collection in France.2

In 1959 Dereux began inventing a personal world peopled by figures made up of vegetable peelings, skins, seeds and dried vegetables with touches of gouache and ink. He became a "skin gluer", recycling scraps of normally perishable natural waste in relief works that brought them back to life. He was particularly taken with the host of nuances of brown, ochre, orange and anthracite he was able to obtain via manipulations that included drying his peelings in the sun and the wind, ironing and baking them and leaving them pressed and forgotten between the pages of a book. After a period of

abstract oil and gouache compositions enhanced with fruit and vegetable peelings, he turned increasingly to relief figures made solely of peelings. Most of the works revolved around everyday trivia with a marked autobiographical input, and in 1966 this practice was touchingly elaborated on in his Petit traité des épluchures ("A Little Treatise on Peelings"), followed by a "peelings diary". In the Petit traité Dereux explains that the random ordering and collaging of his peelings is a profoundly mysterious activity leading to the addressing of philosophical problems: "When I'm gluing my peelings and I see them grouping together and attracting and repelling each other, I have the godlike feeling that I'm creating the Universe... A peeling, by the very fact of being what it is - part of a fruit or vegetable, with its own thickness, shape and colour – is something unique. But twenty or thirty of them of similar or varied origins form a whole world, and one that might be different if they were glued together differently."3 The Hooligans is one of the remarkable pieces from the mid-1970s showing single figures or small groups in what Dereux, a lover of the performing arts, calls "Theatres". Poised for some rough stuff, the three football supporters are especially well felt and nicely vitalised by the play on their sinuosity of line - "A funny, cartoonish critique of society", as their creator puts it.

Dereux began showing at Galerie Weiller in Paris in 1963, but his lifelong loyal backer was Galerie Chave in Vence (1965–1999), with Marcel Michaud and, more lastingly, Paul Gauzit, regularly championing his cause in Lyon. (G.P., trad. J.H.)

#### Christian LHOPITAL (Lyon, 1953)

34. Rotation 9,

from the Cinématiques series, 2016

35. Rotation 10,

from the Cinématiques series, 2016

36. Rotation 17,

from the Cinématiques series, 2017

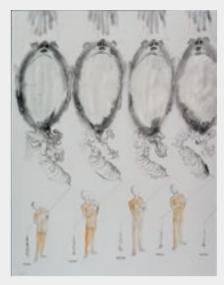
<sup>1.</sup> Philippe Dereux, «Une Vie», in Henri Raynal and Jean-Jacques Lerrant, *Une Vie: Philippe Dereux* (Vence: Galerie Alphonse Chave, 1999), p. 9.

<sup>2.</sup> Patrice Béghain, *Une histoire de la peinture à Lyon* (Lyon: Editions Stéphane Bachès, 2011), p. 325.

<sup>3.</sup> Philippe Dereux, Petit traité des épluchures, ou expérience et réflexions d'un colleur de peaux (Paris: Julliard, 1966), p. 50.







"A Fluxus freak when I graduated from art school in 1976. I found myself wondering whether or not I should give up art completely. While making up my mind, I spent a year delightedly drawing with a ballpoint on letter paper. There you have one of the possible origins of my passion for drawing."1 Since the late 1970s, as Christian Lhopital also recalled in this 2012 interview with art critic/curator Philippe Piguet, drawing – on paper and walls – has remained the principal driving force and core concern of his work as an artist, even if the last twenty years or so have also seen a turn to sculpture, in the form of installations using soft toys stiffened with gesso. His highly personal graphic world includes hybrid, often ghostly figures, outlines of animals and balloon-like faces interacting in nebulous, elusive comminglings of dream and nightmare. Jean-Hubert Martin, curator of this autumn's *Danse de travers* ("Skewed Dancing") solo exhibition at the Drawing Lab in Paris, has likened these grotesque, imminently explosive balloons to those created by Francis Picabia for René Clair's film Entr'acte. Lhopital's haunted drawings pin down a fleeting vision, seize an image freshly sprung from the imagination, catch a perception on the fly – things the eye may not necessarily have had the time to analyse. When the eye lingers, though, an anamorphic effect can yield motifs or figures abruptly opening up to different interpretations: a thick cloud turns out to be a thigh, for example, or an imp's head morphs into a plume of smoke. Lhopital is constantly on the razor's edge between contradictory situations: the comical and the dramatic, the disquieting and the comforting, witty caricature and the catastrophically macabre. In this respect he is a great admirer of the virtuoso cinema of Buster Keaton, in which "you find all the human being's fragility, strength and power to resist." 2

Cinema, obviously, is part of the *Cinématiques* series that opened twenty years ago with Broken Shadows and has been added to every year since. Here we present three sheets from the Rotation group of 2016–2017. In an interview in the Petit Bulletin in 2016, Lhopital brought a cinematic filter to his analysis of the mechanism of the drawings: "My 'cinematic' series almost come under the heading of dance, and especially of cinema. It's as if the characters and motifs are replicated - they're actually slightly different – like stills from a movie, the idea being that this movement would never stop. What interests me here is the 'almost the same': the copy and the variation, the similarities and the little differences. There's a lot going on between two characters – in the interstices and the fault lines. There's a connection between this infinite replication and what I could call my 'interior cinema'."3

In his wall drawings – executed with graphite powder over huge areas – Lhopital effects a radical break in scale. The wall becomes a kind of movie screen, a surface on which the image is deposited, only just caught by its volatile medium. With its own temporality, this image breaks down quickly in something closer to an ephemeral screening than to the permanence of paint or fresco. Since 1999 – when he first embarked on his *Cinématiques* – Lhopital has almost systematically resorted to wall drawings when offered a solo or group show in an art centre, foundation or museum. He particularly appreciates the element of disproportion and the way the vertiginous blankness of the wall entails total bodily involvement, a total physical experience. Last spring he created his twentieth wall drawing, at GMoMa in

34. Rotation 9, from the Cinématiques series, 2016

Mixed media on papern, 65 x 50 cm.

35. Rotation 10, from the Cinématiques series, 2016

Mixed media on paper, 65 x 50 cm.

36. Rotation 17, from the Cinématiques series, 2017

Mixed media on paper, 65 x 50 cm.

Ansan, South Korea: *A Kind of Mind – vue de l'esprit*, 6 metres high and 30 metres wide. He has also executed spectacular drawings at Domaine de Kerguéhennec in Brittany (2015), the Salomon Foundation near Annecy and CRAC in Sète (2004), and Mamco in Geneva (2003).

With the unfailing support of the Domi Nostrae gallery in Lyon. Lhopital has in recent years had major exhibitions that have earned him a national and even international reputation. In 2001 South American curator Victoria Noorthoorn invited him to the 11th Lyon Biennial of Contemporary Art, A Terrible Beauty is Born, and two years later the Museum of Modern and Contemporary Art in Saint-Etienne presented the major solo show Splendour and Desolation. While decisive for an artist's career, events like these are are also conducive to self-examination and the questioning of ways of working that can wear thin and lose their impetus. Lhopital regularly reassesses his visual resources and has no hesitation about experimenting with new voices for his graphite powder, pencil and watercolour. At the same time one element remains fundamental: his quest for the shared human factor that transcends all civilisations, cultures and epochs. (G.P., trad. J.H.)

#### Mélanie Delattre-Vogt

(Valenciennes, 1984)

#### 37. Poetry of damaged things II, 2018

#### 38. Poetry of damaged things III, 2018

Mélanie Delattre-Vogt only creates drawings. Her work, which is rather like a stylistic exercise, combines a sensual aspect and a physical relationship both peculiar to the graphic space. She holds a Masters degree in Fine Arts from the University of Valenciennes and is currently preparing, in addition to her artistic work, a thesis on "The outlines of clouds", a subject that is close to her heart and to which she devoted a series of drawings in 2015. She is currently creating prints on this theme at the Michael Woolworth studio.

Mélanie Delattre-Vogt's drawings are inspired by her reading, by objects she collects, photographs, and the tremulous rhythms of nature observed through a window. She reinvents all these sources in creations that teem with detail, focusing on accuracy of line and form. But one image is likely to conceal another, and the apparent effects of reality that first arrest the eye tend to mask other images – other combinations of the lines, which hide beneath the surface of the drawing.

Her interest in literature has never been hidden: Mélanie Delattre-Vogt published the portrait of a character from Balzac in Figures Balzac in 2008 then went on to illustrate several novels for publishers Chemin de Fer, Dieu rend visite à Newton by Stig Dagerman (2009) and Cou coupé court toujours by Béatrix Beck (2011), as well as Les Rougets by André Pieyre de Mandiargues for Fata Morgana (2010). Her involvement in the group exhibition Dynasty, in 2010 at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris and the Palais de Tokyo, the aim of which was to provide an overview of the current artistic situation, was an important step towards her work finding a wider audience. This was followed by contributions (2014) to Frédéric Pajak's revue Cahiers Dessinés and a monograph for the same publisher entitled Les Existences (2010). She was also featured in the exhibition on drawing that Pajak organised in 2014 at the Halle Saint-Pierre.

The Poetry of Damaged Things is a series of eight drawings in progress, the first four of which were produced in the first months of 2018 after returning from a trip to South Korea. The artist was only able to acquire eight sheets of this high-quality Korean paper, which has unique properties and is very pleasant to work with, which is what determined the number of drawings in the series. Although it is a recurrent theme in Mélanie Delattre-Vogt's work, this series particularly explores the ephemeral character of existence and highlights the beauty of vegetable and mineral objects, living beings that deteriorate, are metamorphosed, and become other. In a recent text, Alexandre Mare sees ghosts in her drawings: "In the lines she draws, in what her drawings suggest, there are ghosts - hollow absences that reveal an area that is tangible to introspection. They are meandering forms of teeth, ferns, evolving figures, shadows cast over faces, and exhausted dreams."1 To amplify the aesthetic quality of things that disappear, the artist uses strong contrasts in her choice of implements: extremely hard grey pencil, pigments or watercolour that invigorate the composition and sanguine highlights with a distinctive matt texture. Things are damaged, barely recognizable, they merge, they are capable of multiple interpretations. This tenuous, unassuming attention to things that are the very antithesis of spectacular, brings to mind the Japanese aesthetic concept of wabi-sabi, which is a

<sup>1.</sup> Philippe Piguet, «L'insoutenable légèreté du dessin», interview, *Art Absolument*, no. 45, January-February 2012.
2. Ibid

<sup>3.</sup> Jean-Emmanuel Denave, «Le 'cinéma intérieur' de Christian Lhopital», *Le Petit Bulletin*, Lyon, 23 November 2016.



37. Poetry of damaged things II, 2018

Pencil, pigments and blood on paper, 31 x 43 cm.



38. Poetry of damaged things III, 2018

Pencil, pigments and blood on paper, 31 x 43 cm.

difficult notion to sum up in two words, combining as it does simplicity, melancholy, a relationship with nature, and also a taste for old things, for patina, and grime; it is represented perfectly in the work of the Japanese writer Jun'ichiro Tanizaki, the author of *In Praise of Shadows*. (G.P., trad. J.H.)

 $<sup>1.\</sup> Alexandre\ Mare,\ \textit{Constellations}.\ \textit{Textes, matières, images},\ Lyon,\ Hippocampe\ \'editions,\ forthcoming\ end\ 2018.$ 

index des artistes	FR	EN
BARYE, Antoine-Louis	62	143
BIDAULD, Jean-Joseph-Xavier	56	140
Bergman, Oskar	90	152
BLANCHET, Thomas	18	128
Boissieu, Jean-Jacques	40	135
Bonnefond, Claude	58	141
BORDONE, Paris	10	124
Cretey, Louis	28	131
Dalí, Salvador	92	153
Delattre-Vogt, Mélanie	116	164
Delaunay, Jules-Élie	82	149
Demasso, Simon	34	133
Dereux, Philippe	110	162
Deux, Fred	104	159
Ducamps, Jean	12	125
Gironella, Alberto	106	160
Granet, François-Marius	60	142
Hébert, Ernest Antoine	74	146
Hutin, Charles-François	36	134
Janmot, Louis	78	147
JERICHAU, Harald	72	145
LHOPITAL, Christian	112	162
Malaval, Robert	102	158
Masreliez, Louis Adrien	44	136
Osslund, Helmer	88	151
PEYRON, Pierre	46	137
Raine, Jean	96	155
Réquicнот, Bernard	98	156
Roger, Eugène	66	144
Roux, Marcel	86	150
SEVIN, Pierre Paul	32	132
Stella, Jacques	22	129
TAUNAY, Nicolas-Antoine	52	138
UBAC, Raoul	94	154

Crédits photographiques: Didier Michalet pour les p. 6-7, ainsi que pour toutes les œuvres exposées, exceptées les cat. 3, 4, 8, 25, par Thierry Jacob, et le cat. 5 par Alain Basset.

#### Illustrations

p. 12, ill. 1: @ Vaglia, collection De Vito

p. 15, ill. 2: © Berlin, Gemäldegalerie,

Staatliche Museen zu Berlin

p. 15, ill. 3: © Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

p. 21, ill. 1 : collection particulière

p. 25, ill. 1: © Château royal de Blois /

François Lauginie

p. 25, ill. 2: © Bibliothèque nationale,

département des Estampes et de la

Photographie

p. 28, ill. 1: © Lyon, Alain Basset

p. 31, ill. 2: © Lyon, Alain Basset

p. 32, ill. 1: Wikimedia Commons

p. 34, ill. 1: © Marianne Paunet

p. 36, ill. 1: © Museo Nacional del Prado

p. 39, ill. 2: © Direction des Musées

de Dijon / François Jay

p. 40, ill. 1: © Saint-Pétersbourg,

musée de l'Ermitage

p. 43, ill. 2: © Lyon MBA

- Photo Alain Basset

p. 45, ill. 1-2: © Stockholm, Nationalmuseum

p. 49, ill. 1: Wikimedia Commons

p. 49, ill. 2: © Raleigh,

The North Carolina Museum of Art

p. 71, ill. 1: © Londres,

The Wallace Collection

p. 79, ill. 1-3: © Paris,

musée national Ernest Hébert

p. 79, ill. 3: © Paris, musée du Louvre

p. 87, ill. 1: © RMN-Grand Palais

(musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojéda

p. 95, ill. 1: © Figueras,

Fondation Gala et Salvador Dalí

p. 113, ill. 1: D.R.

p. 113, ill. 2 : © Lyon, galerie Michel Descours / photo Didier Michalet

#### Conception graphique:

Jérôme Séjourné/Perluette & BeauFixe

photogravure : Frédéric Basset

Impression: Sepec (Ain)

En couverture : Maître de l'Incrédulité de saint Thomas (Jean Ducamps ?) (cat. 2, p. 12)

ISBN: 978-2-9560304-3-0 / prix 30 €





Salvador Dalí

## Paintings and Drawings from Paris Bordone to Nowadays

Antoine-Louis Barye	Mélanie Delattre-Vogt	Charles-François Hutin	Bernard Réquicнот
Jean Joseph Xavier BIDAULD	Jules-Élie Delaunay	Louis Janmot	Eugène Roger
Oskar Bergman	Simon Demasso	Harald Jerichau	Marcel Roux
Thomas Blanchet	Philippe Dereux	Christian Lhopital	Pierre Paul Sevin
Jean-Jacques de Boissieu	Fred Deux	Robert MALAVAL	Jacques Stella
Claude Bonnefond	Jean Ducamps	Louis Adrien Masreliez	Nicolas-Antoine Taunay
Paris Bordone	Alberto Gironella	Helmer Osslund	Raoul UBAC
Louis Cretey	François-Marius Granet	Pierre Peyron	

Jean RAINE

Ernest Antoine Hébert