



MD Michel
Descours

varia

Peintures et dessins
Paintings and Drawings

de MONTALTO
à Robert
POUGHÉON

varia



MD Michel
Descours

varia

Peintures et dessins
Paintings and Drawings

de MONTALTO
à Robert
POUGHÉON

Catalogue coordonné par Sarah Avenel-Tafari assistée de Romain Tacher

Remerciements

Nous sommes vivement reconnaissants aux auteurs Maximilien Ambroselli, Nora Belmadani, Caroline Girard, Charlotte Lange, François Marandet, Jane McAvock et Damien Tellas, ainsi qu’aux traducteurs Jeremy Harrison et John Tittensor, 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 pour la préparation de ce catalogue : Raphaël Aracil de Dauksza, Gina Borromeo, Anna Clarkson, Marie-Victoire Cochet-Debussy, Damien Dumarquez, Dominique Dumas, Christine Boyer-Thiollier, Laurence Lhinares, Marianne Paunet, Gaspard Delhomme, Ewa Penot, Christophe du Reau.

Nous tenons également à remercier les personnes qui ont contribué par leurs compétences à mettre en valeur les œuvres présentées :

Aloÿs et Nathalie de Becdelièvre, Bertrand Bedel de Buzareingues, Cécile des Cloiseaux, Jean-François Hulot, Agnès Malpel, Frédéric Pellas, Sylvie Sauvagnargues et Hélène de Ségogne pour la restauration des peintures ; Anna Gabrielli et Marie Poisbelaud pour la restauration des dessins ; Louis, Virginie et Stéphane Baquet, Antoine Béchet, Sidonie Laude et Christophe Nobile (Maison Samson) pour les encadrements ; Nohan Ferreira et Didier Michalet pour les photographies ; Jérôme Séjourné et Lisa Bataillard pour la maquette du présent catalogue et Frédéric Basset pour la photogravure.

Sans oublier, à la galerie, Martine Sevin.

Relecture : Sarah Avenel-Tafari.

Galerie Michel Descours

Peintures et dessins

10, rue de Louvois
75002 Paris
tél. : +33 (0) 1 87 44 71 01

Avant-propos

Ce nouveau numéro de notre revue *Varia* est une fois de plus l’occasion pour notre galerie de partager notre goût, nos coups de cœur ainsi que les belles découvertes qui ont ponctué cette année. À travers ces pages, nous réaffirmons les lignes directrices qui façonnent l’identité même de la galerie : l’école lyonnaise bien-sûr, richement mise à l’honneur dans cette nouvelle publication ; les écoles nordiques, mais également l’éclectisme de notre goût.

Si plus que les modes nous suivons notre instinct et nous laissons porter par nos émotions, il arrive cependant que nos découvertes précèdent ou suivent de peu des expositions muséales d’envergure. Il en va ainsi de la redécouverte d’un véritable chef-d’œuvre de l’artiste Louis Janmot, auquel le musée d’Orsay a consacré une merveilleuse exposition au début de l’année. Notre tableau, exceptionnel par sa qualité, est également majeur dans le corpus de l’artiste : peint à Rome au tout début de sa carrière, il initie l’œuvre de sa vie qu’est le *Poème de l’âme*. L’aixois d’adoption Jean Daret est également représenté une fois de plus, suivant de près la fin de la belle exposition orchestré par le musée Granet ainsi que par la spécialiste de l’artiste et rédactrice de notre notice, Jane McAvock.

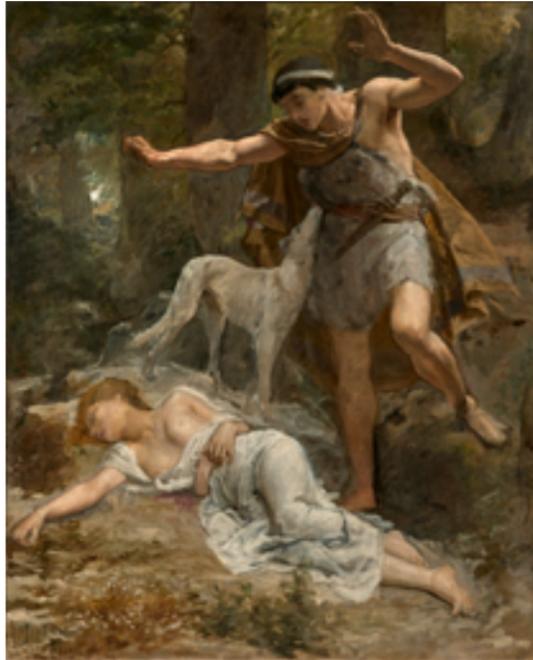
De cette si riche école lyonnaise sont présents également dans ces pages Thomas Blanchet, avec un dessin inédit en lien avec le décor de l’Hôtel de Ville de Lyon ; un dessin de la période romaine du mystique Jean-Baptiste Frénet ; un tableau préparatoire à la *Vision antique* du musée des Beaux-Arts de Lyon par Puvis de Chavannes ; et enfin une touchante scène de genre par Léonie Humbert-Vignot. Notre publication fait la part belle également aux écoles nordiques, où artistes majeurs tels Peder Balke, Johan Christian Dahl ou Constantin Hansen côtoient des noms plus confidentiels tels Fanny Brate ou Berndt Lindholm.

Si ces artistes et écoles sont régulièrement présentés sur nos cimaises, notre regard curieux et passionné nous encourage à ignorer les bornes spatiotemporelles. S’ajoutent ainsi au catalogue une impressionnante *Lamentation sur le Christ Mort* de Giovanni Danedi dit Il Montalto, un bel ensemble du peintre espagnol Francisco Bayeu y Subias, ou encore la redécouverte d’une artiste tombée dans l’oubli : Frédérique O’Connell. Figure mondaine et artistique pourtant majeure du XIX^e siècle, Frédérique O’Connell fréquente et portraiture toute l’avant-garde artistique et littéraire de son temps. Notre tableau représentant l’un des plus grands critiques d’art et poètes de l’époque, Théophile Gautier, est un exceptionnel témoin de son influence et de son succès.

Enfin, ces lignes sont l’occasion pour moi de rendre hommage à la mémoire de Giovanni Sarti qui nous a quitté tout récemment. Je garde le souvenir d’un homme passionné et généreux, qui a marqué le marché de l’art par son savoir, sa profonde humanité et sa gentillesse. Cher Giovanni, sois certain que nous ne t’oublierons pas.

Michel Descours

Acquisitions musées



Montpellier,
Musée Fabre

Alexandre CABANEL
(Montpellier, 1823 –
Paris, 1889), *La mort
de Procris*, huile sur toile,
105 × 81 cm.

Houston, Museum of Fine Arts



Antoine Claude PONTHUS-CINIER (Lyon, 1812 – *id.*, 1885),
Sous-bois, crayon et encre grise, lavis gris, aquarelle, 22,3 × 32,5 cm.

Paris, Musée de la Vie Romantique



Charles VALFORT (Mâcon, 1808 – Paris, 1867), *Un concert
à l'atelier*, 1847, huile sur toile, 97,3 × 130 cm (Varia 2022, cat. 6)



Département
de la Haute-Savoie,
Direction culture
et patrimoine

Pierre-Louis DE LA RIVE
(Genève, 1753 – Presinge, 1817),
*Vue entre Faverges
et Tamiers, avec Apollon
et Daphne*, 1792, huile sur toile,
65 × 53,5 cm.

Aix-en-Provence, Musée Granet



François-Marius GRANET (Aix-en-Provence, 1775 – *id.*, 1849),
Un jeune peintre dans son atelier à Rome, huile sur panneau,
31,2 × 41 cm.



François-Marius GRANET (Aix-en-Provence, 1775 – *id.*, 1849),
*La paie des modèles (Intérieur d'atelier à la Trinité-des-
Monts à Rome)*, huile sur toile, 38 × 46 cm (Varia 2020, cat. 12)



Catalogue

Auteurs :
Maximilien Ambroselli,
Sarah Avenel-Tafari (S.A.-T.),
Nora Belmadani,
Caroline Girard,
Charlotte Lange,
Jane MacAvock,
François Marandet,
Romain Tacher (R.T.),
et Damien Tellas

Traductions en anglais p. 86 :
Jeremy Harrison,
Jane MacAvock,
François Marandet
et John Tittensor

Giovanni Stefano DANEDI, dit MONTALTO

(Treviglio, 1612 – Milan, 1690)

1. *Lamentation sur le Christ mort*

Huile sur toile, 156 × 200 cm.

Historique: Italie, collection privée.

Bibliographie: Inédit.

Originaire de Treviglio en Lombardie, Giovanni Stefano Danedi se dirige vers l'apprentissage de la peinture à Milan, où il se forme auprès de Pier Francesco Morazzone aux côtés de son frère Giuseppe¹. Sa production milanaise, qui s'accélère au cours des années 1640, est alors profondément marquée par l'œuvre de son maître comme par celle des protagonistes majeurs du début du XVII^e siècle lombard à l'instar de Giovanni Battista Crespi ou encore de Francesco Cairo². Dans l'adoption de clairs-obscurs prononcés comme dans la composition centrée sur une gestuelle forcée, la première phase artistique de Danedi, dit Il Montalto, s'illustre ainsi par sa continuité avec un maniérisme tardif, à la recherche de solutions expressives emphatiques et d'une puissance pathétique dans la traduction du sentiment religieux.

Représentatif de cette période, notre tableau met en scène une *Lamentation sur le Christ mort* dans laquelle la Vierge Marie soutient le corps défunt de son fils, accompagnée par trois anges encadrant l'image et accentuant l'intensité dramatique de l'ensemble. Toutes éplorées, les figures forment une structure en diagonale contrastant avec l'axe de la croix disposée au second plan. Les tons sombres et ombragés employés par le peintre rompent ainsi avec le seul pourpre de la tunique mariale au centre de la composition. Symptomatiques des personnages de Montalto, les visages sont emplis de douleur tandis que les corps se dressent dans la dynamique d'une amplitude tragique, suggérant par ailleurs l'obscurité de la Crucifixion (Mt 27: 45).

Concentration idéale des caractéristiques de l'œuvre de Montalto, l'iconographie de la *pietà* a en effet été peinte à de nombreuses reprises par l'artiste au cours des années 1630-1650, comme en témoignent celles conservées à la Pinacothèque de Brera (ill. 1), au Castelvecchio de Vérone ou encore au musée Magnin de Dijon. Sur le même modèle, le peintre traduit dans chacune l'attitude épuisée et éplorée des figures au Calvaire, le visage inversé du Christ basculant vers l'arrière apparaissant chaque fois comme une caractéristique indubitable de Montalto.

Annonçant le souffle baroque à venir, notre représentation inédite de la *Lamentation* par Montalto s'inscrit ainsi dans la tradition du maniérisme tardif de la seconde moitié du XVII^e siècle tout en synthétisant l'aura de la peinture d'autel lombarde, à la fois tragique et monumentale. (Charlotte Lange)



ill. 1: Giovanni Stefano Danedi dit Montalto, *Pietà*, vers 1660, huile sur toile, 221 × 166 cm, Milan, Pinacoteca di Brera, Inv. 5623.



Jean DARET (Bruxelles, 1614 – Aix-en-Provence, 1668)

2. *La Madeleine Pénitente*

Huile sur toile, 96 × 82 cm.

Historique: Avignon, collection particulière; vente, Paris, hôtel Drouot, 19 avril 1989, n° 31, vente, Bourg-en-Bresse, 17 nov. 1991, n° 66; collection particulière.

Bibliographie: Jane MacAvock (dir.), *Jean Daret 1614-1668: peintre du roi en Provence*, cat. exp., Aix-en-Provence, musée Granet, Paris, Liénart, 2024, p. 225, n° P23.

Né à Bruxelles en 1614, Jean Daret fait son apprentissage dans sa ville natale. Dès l'âge de 18 ans, il est à Paris où il assiste au mariage de son cousin germain le graveur Pierre Daret (1605-1678). On perd ensuite la trace de notre peintre, sans doute parti début 1634 sur la route de l'Italie.

On le retrouve à Aix-en-Provence en 1636 où il demeure pendant une trentaine d'années. Daret participe à la décoration de nombreuses églises et couvents aixois et des alentours (*Don du Rosaire*, 1643, Aix-en-Provence, église de la Madeleine). Le Bruxellois travaille surtout pour une clientèle privée qui lui demande des peintures de tous les genres dont des mythologies (*Esculape ressuscitant Hippolyte*, 1636, Marseille, musée des Beaux-Arts), des scènes de genre (*Joueuse de luth*, 1638, New Haven, Yale University Art Gallery) ou de dévotion personnelle (*Éducation du Christ*, 1655, collection particulière). Le décor en trompe-l'œil de l'escalier de l'hôtel de Châteaurenard (1654) à Aix, son chef d'œuvre, est admiré par Louis XIV pendant son séjour dans la ville en 1660.

En 1659, Daret se rend à Paris où il participe à la décoration du château de Vincennes (disparu) et exécute des portraits (*Le baron du Pille en chasseur* peint en collaboration avec Nicasiaus Bernaerts, 1661, Paris, musée de la Chasse et de la Nature). Notre peintre est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 15 septembre 1663, et rentre à Aix l'année suivante. Il y reprend les travaux pour les amateurs locaux, jusqu'à sa mort en octobre 1668.

Un bel exemple de l'art de Daret peintre de scènes de dévotion, cette *Madeleine pénitente* est montrée dans sa grotte, accompagnée des accessoires traditionnels : une croix simple et un livre de prières dont chaque page est peinte soigneusement, créant un souffle de mouvement dans le papier. Elle tient un crâne dans sa main droite avec lequel elle semble échanger un regard et saisit ses longs cheveux contre sa poitrine avec celle de gauche. Une auréole, décrite par un simple trait du pinceau, rappelle que nous sommes en présence d'une sainte.

Pour son tableau, Jean Daret s'est inspiré d'une gravure¹ de Pieter de Jode I (1570- 1634) d'après un dessin de Bartholomeus Spranger (1546- 1611)² en l'inversant. Le peintre a repris la pose de la figure, ainsi que la croix et le crâne. D'autres éléments de la toile s'en éloignent. La sainte au sein nu de l'estampe devient à peine plus pudique grâce à la chemise blanche tombant de l'épaule gauche, permettant ainsi un beau jeu de couleurs avec la carnation pâle de la jeune femme.

L'ajout par le peintre de deux objets supplémentaires, le livre au premier plan et un pot à huile placé sur un rocher témoignent du goût de Daret pour la nature morte. À peine visible, ce récipient est décrit avec délicatesse et précision, son volume évoqué par un reflet de lumière indiqué savamment. On retrouve le même traitement des objets tout au long de la carrière de l'artiste, notamment sur la partition de la *Joueuse de Luth* de 1638.

La composition au fond sombre qui met en valeur la sainte évoque certaines toiles de l'artiste peintes dans les années 1650, notamment *l'Éducation du Christ* de 1655 déjà mentionnée³ et nous incite à proposer une datation proche pour cette œuvre de dévotion privée.

Cette *Madeleine Pénitente* réaliste aux harmonies de bruns, des ocres et des blancs est un témoignage rare du talent de coloriste de Jean Daret et nous permet de placer cet artiste parmi les plus grands peintres de dévotion du XVII^e siècle français. (Jane MacAvock)



Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

3. *Projet pour La Grandeur Consulaire de Lyon pour le plafond de la salle du Consulat de L'Hôtel de ville de Lyon, vers 1659-1660*

Plume et encre brune, traces de graphite et sanguine, 21,5 × 25,7 cm.
Numéroté et signé de façon apocryphe en bas à gauche : « n°38 / Detto Nattier » (recto) / « Divinités assemblées sujet allégorique / a la plume » (verso).
Historique : Collection Bourgevin Vialart de Saint-Morys (annotation de sa main au verso); France, collection privée.
Bibliographie : Inédit.

« Peintre provincial »¹ ou « lyonnais » selon la critique, Thomas Blanchet compte pourtant parmi les artistes majeurs du XVII^e siècle français. D'abord formé à Paris auprès du sculpteur Jacques Sarrazin puis de Simon Vouet, il part très jeune pour Rome au cours des années 1630². Il s'exerce pendant près de vingt ans au contact de peintres renommés comme Jacques Stella, Pierre de Cortone ou encore Nicolas Poussin³, influençant de façon certaine son regard comme sa culture artistique. Fort de son succès romain, Blanchet est appelé à Lyon en mars 1655 pour la réalisation des décors du nouvel Hôtel de Ville. Il collabore alors avec le peintre Germain Panthot pour la commande de plusieurs chantiers monumentaux (escalier d'Honneur, Grand Salon, Consulat) autour d'un programme iconographique allégorique mettant en exergue la glorification de la Ville à travers des figures du panthéon mythologique, monarchique et chrétien.

Notre dessin est préparatoire à la toile servant de décor pour le plafond de la salle du Consulat, *La Grandeur consulaire de Lyon*. Longue de plus de cinq mètres sur quatre, l'œuvre finale met en scène une allégorie féminine personnifiant la ville de Lyon, coiffée d'une couronne murale et assise sur une nuée en haut de la toile. Sa main gauche repose sur la crinière d'un lion assoupi à ses pieds tandis que sa main droite tend vers le ciel, recevant le globe d'or qu'un Mercure ailé lui tend en vol. Protecteur de la ville, le dieu du commerce ferme le haut de la composition tandis qu'au premier plan, de part et d'autre de la figure, se trouvent la Force, sous les traits d'une amazone casquée, l'Éloquence, tenant une statuette de Minerve, la Noblesse consulaire ainsi que la Justice, le Change et l'Industrie⁴. Comme en témoigne Claude-François Ménestrier dans son *Eloge historique de la Ville de Lyon* (1669), gravé par Blanchet : « Le Peintre a fait [...] une Image de la Grandeur Consulaire de Lyon & de tout ce qui contribue à rendre cette Ville illustre sous la prudente conduite des Prevost des Marchands & des Eschevins »⁵.

En effet, l'appréhension du rôle de la chambre consulaire est fondamentale pour comprendre les choix iconographiques précis du peintre. Alors que l'Escalier d'Honneur mettait en exergue la glorification de la ville autour d'un panégyrique royal destiné aux hôtes de marque, la salle consulaire se concentre cette fois sur des vertus civiques et chrétiennes précises, des prestiges que s'attribuent alors eux-mêmes les magistrats. Par ailleurs, les emprunts à la peinture romaine sont évidents et multiples dans l'œuvre comme dans le dessin préparatoire, en témoigne notamment la figure de Mercure qui se révèle comme une citation directe de celle d'Annibal Carrache offrant la pomme à Pâris dans les Amours des dieux du Palais Farnèse⁶. Également, la composition triangulaire classique suggère là aussi l'apport romain sur la culture du peintre.

Conclut le 27 novembre 1659, les termes du contrat exigeaient que les décors soient livrés avant février 1660, suivant le modèle présenté par le peintre dans un dessin paraphé de sa main⁷. Aujourd'hui conservée au Musée d'Histoire de Lyon⁸, cette seconde étude nous permet de visualiser le schéma compositionnel initial de l'œuvre avant sa restauration, avec une vue de l'Hôtel de Ville et de la place des Terreaux au bas⁹. Pour cause, un incendie ravage l'édifice en 1674, détruisant avec lui la plupart des toiles de Blanchet¹⁰. Si le plafond du Consulat est l'un des rares éléments à avoir survécu, des modifications ultérieures sont visibles, comme sur le plan de la ville que tient la figure de la Magnificence au centre, actualisé à la géographie lyonnaise des années 1860. (Charlotte Lange)



1. Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991, p. 11.
2. Chou Ling, *Thomas Blanchet : sa vie, ses œuvres et son art*, Lyon, Librairie A. Badiou-Amant, 1941, p. 10-11.
3. Galactéros-de Boissier, *op. cit.*, 1991, p. 50.
4. Ling, *op. cit.*, 1941, p. 27.
5. Cité dans Galactéros-de-Boissier, *op. cit.*, 1991, p. 137.
6. *Ibid.*, p. 394.
7. *Ibid.*, p. 137-138.
8. Inv. 826.
9. Reproduit dans Ling, *op. cit.*, 1941, pl. XVIII.
10. Gilles Soubigou, « L'incendie de l'hôtel de ville de Lyon en 1674. Construction textuelle et iconographique d'une rhétorique de la perte », *In Situ. Au regard des sciences sociales* [En ligne], 4, 2024.

Michel DORIGNY (Saint-Quentin, 1616 – Paris, 1665)

4. *Le Repos pendant la Fuite en Égypte*, vers 1660-1665

Huile sur toile, 68,5 × 57 cm.

Historique: probablement vendu à Paris, le 1^{er} mai 1789, lot 3 (Simon Vouet: « Sainte Famille dans un paysage », de 27 pouces par 22, soit environ 68 × 55 cm); sur le marché de l'art anglais en 1981; Milan, galerie Llyod Arte en 1984.

Bibliographie: Arnauld Brejon de Lavergnée, « Nouveaux tableaux de chevalet de Michel Dorigny », Stéphane Loire (dir.), *Simon Vouet*, actes du colloque, Paris, Grand Palais, 5-7 février 1991, Paris, Documentation française, 1992, p. 428-429, 431, fig. 19.

Exposition: Galerie Lloyd Arte, Lloyd Arte. *Prima selezione*, Milan, 1984, Carlo Volpe, *Prima selezione*, cat. exp., Milan, Galerie Lloyd Arte, 1984, p. 13-14.

Les *Saintes Familles* et leur variante représentant des repos pendant la fuite en Égypte trouvent dans l'œuvre de Michel Dorigny une certaine cohérence. L'artiste s'y essaie à différentes reprises au cours de sa carrière: au début des années 1640 dans une toile en longueur, conservée au musée Magnin de Dijon, œuvre dans laquelle son style est encore sage, la composition ordonnée et les attitudes calmes; une dizaine d'années plus tard, vers 1655, il peint une nouvelle fois ce sujet pour l'oratoire d'Anne d'Autriche au Louvre (œuvre perdue) au moment où Charles Le Brun reçoit la commande du *Crucifix aux anges* (Paris, musée du Louvre) pour le même lieu; l'on doit encore compter les nombreuses *Sainte Familles* que Dorigny a gravées d'après des tableaux de Simon Vouet et Eustache Le Sueur, d'après une gravure de François Perrier et d'après une sculpture de Jacques Sarazin.

Le tableau, dont le cadrage très serré trahit un découpage ancien, pourrait correspondre à celui de l'oratoire de la reine comme l'avait noté Arnauld Brejon de Lavergnée. Mentionnée dans l'inventaire de Nicolas Bailly (1709-1710), la *Sainte Famille* de l'oratoire mesurait 106 centimètres de hauteur par 85 centimètres de largeur et avait la particularité d'avoir un format octogonal. Elle était citée ainsi par Bailly: « Un tableau représentant une Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, saint Joseph accompagné d'anges, sous des palmiers; figures de 16 à 17 pouces; ayant de hauteur 3 pieds et demi sur 2 pieds 8 pouces de large; de forme octogone. » Pour correspondre, il faudrait que le tableau ait été effectivement largement coupé, transformant son format en un tableau rectangulaire. Si l'on tient compte de la taille de la Vierge, elle pourrait concorder aux figures de « 16 à 17 pouces » (environ 42 centimètres) mentionnées dans l'inventaire.

Que le tableau provienne de l'oratoire d'Anne d'Autriche au Louvre pose aussi la question de sa sortie des collections royales. Il est en tout cas plus certain qu'il soit vendu à Paris le 1^{er} mai 1789: un catalogue de vente, dont la collection est anonyme, mentionne une « Sainte Famille dans un paysage » sous une attribution à Simon Vouet et dont les dimensions de 27 pouces par 22, soit environ 68 par 55 centimètres, sont proches sinon identiques. Même si on ne connaît pas le vendeur ni l'acheteur, l'attribution à Vouet plutôt qu'à Dorigny n'a rien pour étonner à un moment où l'œuvre du dernier est quasi exclusivement fondu dans celui du premier.

Malheureusement, le tableau est rapidement perdu: son sujet, fort com-



ill. 1: Michel Dorigny, *Flore et Zéphyr*, vers 1660-1665, huile sur toile, 310 × 250 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 4086, en dépôt au château de Vincennes, pavillon de la Reine, cabinet de Monsieur.



mun sous le pinceau des peintres, rend difficile une identification, en l'absence de dimensions ou de descriptions, dans les inventaires ou catalogues de vente postérieurs. Au mieux a-t-il été possible de l'identifier sur le marché de l'art anglais en 1981 sous une attribution à l'« école de Vouet », puis rendu à Dorigny par Arnaud Brejon de Lavergnée. Il est alors acheté par un galeriste milanais qui l'a présenté dans une exposition en 1984.

Cette dernière attribution à l'« école de Vouet » plutôt qu'à Vouet en plein montre bien le détachement pris par Dorigny dans son style. Les rapports qu'entretient la toile avec les décors réalisés pour Anne d'Autriche, Mazarin et Philippe d'Orléans au sein du pavillon dit « de la Reine » au château de Vincennes permettent de justement dater l'œuvre de cette période. À la fin des années 1650, le *Pan et Syrinx* daté de 1657 ou les décors de l'hôtel de Lauzun (Paris, île Saint-Louis) réalisés entre 1658 et 1659 permettent de cerner une manière précise, à laquelle répondent les *Annonciations* de Québec et de Florence. Dorigny peint des corps plus courts, aux épaules musclées, condense ses compositions à la manière de François Perrier ou Nicolas Poussin et modifie sa palette qui s'assombrit quelque peu. De 1660 à sa mort en 1665, alors qu'il doit être exclusivement occupé sur le chantier de Vincennes – aucun autre ouvrage n'est connu durant ces années –, il fait évoluer son style, en regardant davantage vers Giovanni Francesco Romanelli : les corps redeviennent généreux, les couleurs se font pastel, et les corps des *putti* et enfants s'amincissent et se lissent, comme on le voyait dans les compartiments du plafond du cabinet de Philippe d'Orléans à Vincennes (ill. 1). Il clarifie ses compositions et éclaircit sa palette devenant ainsi un décorateur de premier plan pour la couronne.

La *Sainte Famille* est l'un des rares tableaux de son corpus à pouvoir être placé de façon contemporaine aux décors de Vincennes. Elle doit avoir été peinte dans l'intervalle des années 1655-1665. Une provenance royale est effectivement probable : on sait que Le Brun peignit son *Crucifix aux anges* avec quelques années de retard puisqu'il ne fut livré à Anne d'Autriche qu'en 1661 malgré une commande reçue vers 1655. Quoiqu'il en soit, l'œuvre témoigne de ces tableaux de dévotion réservés à un usage privé : l'expression de gratitude de la Vierge et la curiosité de l'Enfant, le coloris frais et saturé, la préciosité des drapés peints avec soin et justesse, les carnations réalisées avec finesse, les touches de blanc dans l'eau de la rivière qui reflète aussi des roches, ou encore les détails aboutis de la végétation montrent une œuvre raffinée, faite pour être regardée de près dans l'intimité d'un oratoire. (Damien Tellas)



Bon BOULLOGNE (Paris, 1649 – *id.*, 1717)

5. Salomon et la reine de Saba

Huile sur toile, 184 × 255 cm.
Annotée en bas à gauche :
« CHRISTOPHE ». Annotée en
bas à droite : « NICOLAUS HUGO
/ PROSPOSUIT (illisible) ».
Bibliographie : Inédit.

Le tableau que nous présentons s'avère l'un des plus importants de Bon Boullogne dit Boullogne l'aîné (Paris, 1649 – *id.*, 1717) qui ait été retrouvé au cours de ces dernières années. Précisons d'emblée que son classement sous le nom de Bon Boullogne ne fait aucun doute. Existent en effet deux autres exemplaires de cette composition dont l'un fut vendu à une date récente sous le nom de l'artiste. Quant à l'autre, dont nous avons trace dans une vente de 1786, il fut annoncé sous le nom de Louis de Boullogne et on sait que les confusions entre les frères Boullogne étaient alors récurrentes dans les ventes anciennes¹. Au-delà de l'existence de versions, le style de notre tableau est emblématique de celui de Bon Boullogne. Sans

doute la marque la plus visible est-elle la tendance à adoucir la tonalité de l'Histoire. Loin d'accuser la gravité de la rencontre entre les deux monarques, l'artiste cherche au contraire à donner à Salomon l'apparence d'un jeune souverain affable, la reine de Saba apparaissant quant à elle dans toute son innocence. Que ce soit dans la Bible ou dans la Fable, l'artiste recherchait justement l'instant d'une rencontre ou d'un départ en raison des ressources expressives. Ainsi trouve-t-on chez Bon Boullogne le sujet du *Départ d'Hector* (Troyes, Musée des Beaux-arts) du *Départ des Tectosages* (Toulouse, Musée des Augustins) comme de *L'Enlèvement d'Hélène* (Bayonne, Musée Bonnat) qui n'est rien d'autre qu'une scène de départ. De façon inverse, les « sujets de rencontre » devaient donner lieu à une série de peintures par Bon Boullogne. Outre



iii. 1: Bon Boullogne, *Salomon recevant la reine de Saba*, huile sur toile, 32,2 × 40,5 cm, collection particulière.



iii. 2: Jacques Stella, *Salomon recevant la reine de Saba*, vers 1650, huile sur toile, 98 × 144 cm, musée des Beaux-Arts, Inv. 1992-8.



1. Sur cette question, voir François Marandet (dir.), *Bon Boullogne (1649-1717), Un chef d'école au Grand Siècle*, cat. exp., Dijon, Musée Magnin, 5 décembre 2014 – 5 Mars 2015, Paris, 2014.

Salomon et la Reine de Saba, on peut citer *Le Retour de Jephthé* (Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage), fixant la rencontre entre Jephthé et sa fille, ainsi que *Le Retour du Fils prodigue* (collection particulière). Sur le plan de la datation, notre tableau semble se placer entre les grandes commandes royales pour le Trianon datant de la fin des années 1680, et 1700, date à partir de laquelle la palette de Bon Boullogne connaît une forme d'assombrissement (notamment dans le tableau du Musée des Beaux-arts de Troyes cité plus haut). Une date voisine de 1695 serait compatible avec le style de notre tableau, soit exactement la date proposée pour le dessin figurant *Les Fils de Jacob*², qui témoigne d'un même sens des formes.

Si l'iconographie de Salomon et la reine de Saba (1 Rois X, 1-13) connut une diffusion dans les Flandres, c'était bien en raison du fameux décor peint de Rubens à l'Eglise des Jésuites d'Anvers. Ainsi connaît-on de multiples illustrations du thème par Frans Francken, Hans Jordaens, Cornelis de Vos ou encore Erasme Quellinus. Or, on n'en dirait pas de même en France alors que paradoxalement, *Salomon et la reine de Saba* fut peint aux Loges du Vatican par un artiste aussi admiré des Français que Raphaël (avec son atelier). De fait, on ne peut guère citer que le témoignage d'Eustache Le Sueur (Birmingham, Barber Institute of Fine Arts), et, de façon plus importante, celui de Jacques Stella (Lyon, Musée des Beaux-arts (ill. 2) dont il n'est pas exclu que Bon Boullogne ait eu connaissance. On sait en effet qu'à la fin du XVII^e siècle, le tableau était chez un membre de la famille d'Antoine Bouzonnet-Stella, lui-même lié d'amitié avec Louis Licherie et il est établi que ce dernier fut élève de Louis I Boullogne Père. Verticale, la reine de Saba qui se dirige lentement en direction de Salomon serait peut-être un souvenir de la composition de Stella.

La reine de Saba accompagnée d'une procession munie de présents est souvent considérée comme une préfiguration de la scène de l'Adoration des Mages. Bon Boullogne, qui n'ignorait pas cette association visuelle et symbolique, eut l'idée d'en imaginer une seconde. (François Marandet)

2. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, PM 877; Marandet, *op. cit.*, 2014, cat. 26, repr.



Francisco BAYEU Y SUBIAS (Saragosse, 1734 – Madrid, 1795)

6. *L'extase de saint Pascal Baylon*, vers 1780-1790

Huile sur toile, 36 × 22,5 cm.

Historique: Espagne, collection privée.

Bibliographie: Inédit.



Le corpus de Francisco Bayeu, pensionnaire puis directeur à l'Académie de San Fernando, rassemble de nombreuses études préparatoires à des décors monumentaux et retables, comme ceux qu'il réalise notamment pour le nouveau Palais Royal de Madrid ou encore la Basilique Nuestra Señora del Pilar à Saragosse. Meticuleux, l'artiste décompose son processus créatif en plusieurs étapes, de l'esquisse monochrome (ou «clair-obscur») à l'ajout du dessin, des couleurs et enfin des détails de la composition¹.

Probablement préparatoire à un cycle indéterminé ou perdu, la paire d'études en grisaille que nous présentons est caractéristique de ce cheminement créatif. Dans chacune d'elle, le dessin esquissé par un trait rapide et fluide se déploie dans les nuées emplies d'angelots, les visages expressifs et la vue en contre-plongée, constantes majeures dans l'œuvre du peintre.

Seules des réminiscences vermillon viennent par touches contrebalancer les nuances de gris-brun que Bayeu utilise en monochromie, comme dans plusieurs de ses travaux à l'instar de la vision extatique de *Saint Pierre d'Alcantara* devant la croix², dont la composition évoque par ailleurs celles que nous présentons.

Illustrations de la vie de saint Pascal Baylon, moine franciscain du XVI^e siècle, les deux études représentent chacune un passage de l'hagiographie du saint aragonais, originaire comme Bayeu de la province de Saragosse. Célébré de son vivant pour une série de miracles eucharistiques, saint Pascal devient rapidement une figure emblématique du répertoire iconographique et dévotionnel espagnol, donnant plus tard son patronage à la fondation du couvent royal d'Aranjuez, fondé par Charles III. Appelé par le roi en 1770³ à la suite de Giambattista

1. Voir José Luis Morales y Marin, *Francisco Bayeu. Vida y Obra*, Saragosse, Ediciones Moncayo, 1995, p. 68-69 ainsi que Arturo Anson Navarro (dir.), *Francisco Bayeu y sus discípulos*, cat. exp., Saragosse, Siège social Cajalon, mai-juin 2007, Saragosse, Cajalon, 2007, p. 34-37.

2. Morales y Marin, *op. cit.*, 1995, p. 113.

3. Anson Navarro, *op. cit.*, 2007, p. 14.

4. José Luis Morales y Marin, *Los Bayeu*, Saragosse, Instituto Camón.

Francisco BAYEU Y SUBIAS (Saragosse, 1734 – Madrid, 1795)

7. *La Vision de saint Pascal Baylon*

Tiepolo, Francisco Bayeu participe à la réalisation de toiles, aujourd'hui disparues, pour le cloître ainsi que les chapelles collatérales de l'église conventuelle⁴. Toutes conçues autour des Évangiles, aucune ne semble toutefois mettre en lumière l'image du saint berger, pourtant étudiée par le peintre à plusieurs reprises⁵.

Dans *La Vision de saint Pascal Baylon*, le saint est figuré en adoration devant l'image visionnaire de l'ostensoir porté par un ange en halo de lumière. À l'arrière-plan, l'architecture schématique du couvent franciscain de Villa Real apparaît derrière les nuées, là où la sépulture du saint canonisé en 1690 demeure depuis, constituant l'un des principaux lieux de pèlerinage attaché au culte de l'Eucharistie. Dans la seconde, il se dresse en apothéose, les bras et le regard tournés vers le Ciel, entouré d'anges tenant de leurs mains des épis de blé en référence à son humble passé pastoral.

Si le contexte de création de nos deux grisailles reste inconnu, une œuvre mentionnée dans l'inventaire des œuvres acquises à la mort du peintre par Leonard Chopinot semble toutefois correspondre à la description de l'une d'entre elles : « Idem autre saint Pascal adorant le Sacrement que supporte un ange [...] »⁶. Inédites à ce jour dans le corpus de Francisco Bayeu, la *Vision* et *l'Extase de saint Pascal Baylon* constituent dès lors un témoignage majeur dans l'appréhension du processus créatif du peintre ainsi que du poids de la dévotion eucharistique et de l'ordre des franciscains à la fin du XVIII^e siècle en Espagne. (Charlotte Lange)



Huile sur toile, 36 × 22,5 cm.

Historique: Espagne, collection privée.

Bibliographie: Inédit.

Aznar, 1979, p. 114.

5. Voir Morales y Marin, *op. cit.*, 1995, p. 83.

6. « Id otro San Pasqual adorando al Sacramento que sostiene un angel y maltratado 40 reales de vellón » [Traduction de l'auteur]. Marques del Saltillo, *Miscelanea madrileña, Histórica y artística*, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1952, p. 77.

Francisco BAYEU Y SUBIAS (Saragosse, 1734 – Madrid, 1795)

8. *Vision de sainte Thérèse*, vers 1758

Mentionnée dans le testament du peintre comme *Sainte Thérèse avec plusieurs saintes de son Ordre adorant Jésus-Christ et la Vierge*¹, l'œuvre de Francisco Bayeu aujourd'hui conservée par la Real Sociedad Económica Aragonesa reprend de façon exacte le format ainsi que la composition initialement réalisée par Corrado Giaquinto² (ill. 1). Jusqu'alors considérée comme la seule version connue d'après l'original, l'étude inédite que nous présentons constitue par conséquent un apport majeur à la compréhension du processus créatif des artistes espagnols au XVIII^e siècle.

Arrivé à Madrid en avril 1758 après l'obtention d'une pension à l'Académie des Beaux-arts de San Fernando, Francisco Bayeu s'y perfectionne sous la tutelle d'Antonio Gonzalez Velazquez, auprès de qui il côtoie d'autres artistes de la cour de Ferdinand VI comme Giaquinto³. Vouant une admiration toute particulière au maître italien, il étudie son œuvre au contact de ses toiles madrilènes, comme celles réalisées pour le nouveau Palais royal, effectuant dès lors plus d'une dizaine de copies d'après ses fresques et dessins.

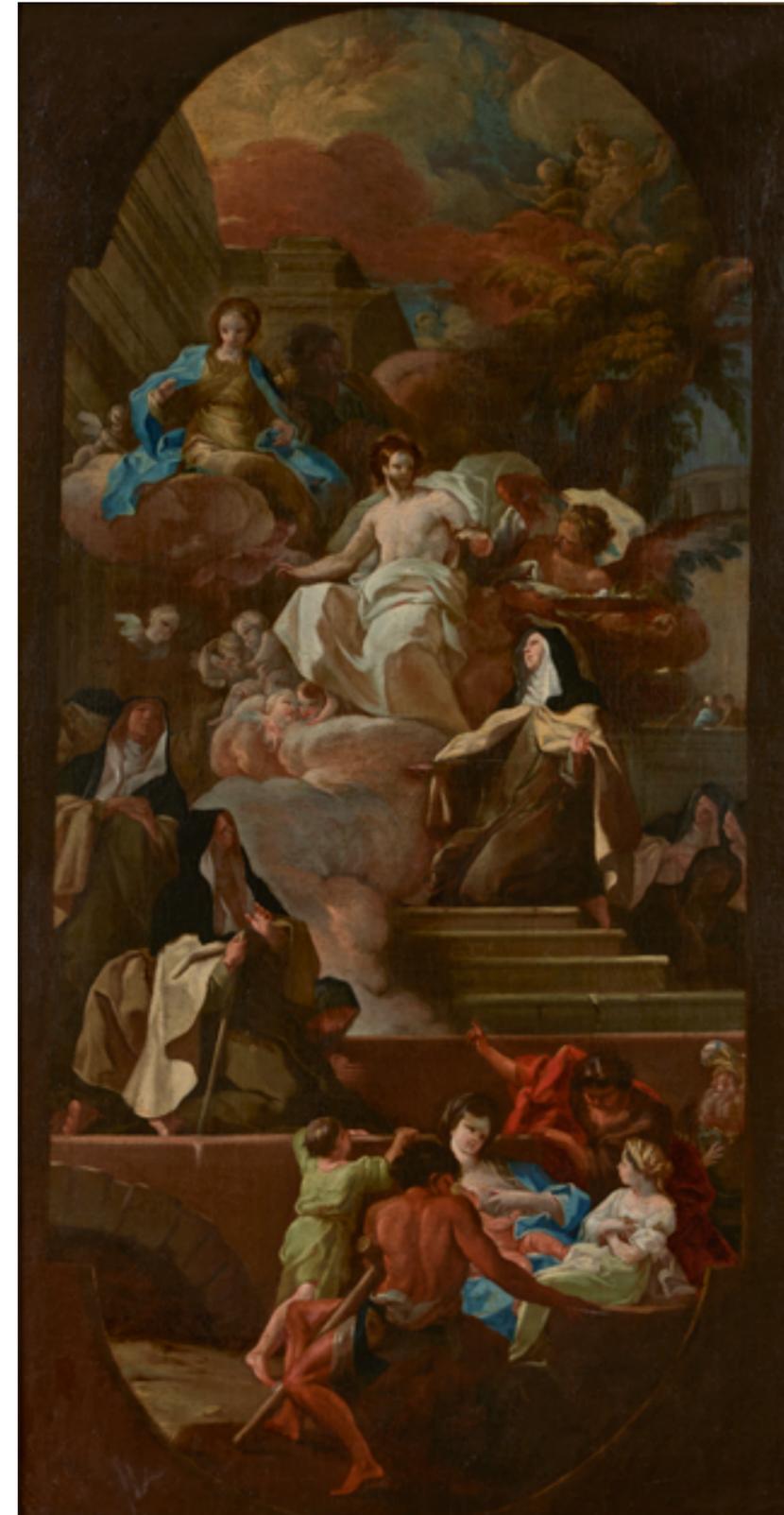
Redécouverte dans une exposition madrilène de 1978⁴, la version initiale de Giaquinto était en effet connue jusqu'alors uniquement à travers la première étude de Bayeu⁵. Récemment acquise par la Galerie des collections royales⁶, le modèle semble s'apparenter par son format particulièrement allongé à une étude de plafond davantage qu'à un tableau d'autel. Pourtant, rien ne permet d'affirmer que l'étude était destinée à la réalisation d'une commande plus grande. En effet, aucune œuvre comparative ne permet d'attester à ce jour la nature préparatoire du tableau. Pour cause, comme le souligne l'historien José Milicua, ce type de peinture esquissée mais achevée, «el bocetismo»⁷, constituait un genre artistique en soi au cours du XVIII^e siècle. Ainsi, l'œuvre dû certainement être apportée ou réalisée par Giaquinto à Madrid et conservée à l'Académie, où Bayeu pu la voir, l'étudier et la reproduire à au moins deux reprises⁸.

Également ambivalente, la question du sujet iconographique a fait naître des divergences dans la critique, entre la vision de sainte Thérèse de Jésus d'une part, et celle de sainte Marie-Madeleine de Pazzi de l'autre. Si aucun attribut ne semble distinguer les deux carmélites, la mention de la copie de Bayeu dans son inventaire après décès a définitivement fait pencher le choix en faveur de la sainte d'Avila⁹, ce que l'attribut de la couronne d'or et non d'épines semble par ailleurs conforter¹⁰.

Illustration des phénomènes de reprise, d'esquisse et de copie au sein des cercles artistiques au XVIII^e siècle, notre œuvre constitue un témoignage supplémentaire de l'importance des transferts culturels dans l'Espagne des Bourbon. (Charlotte Lange)



iii. 1. Corrado Giaquinto, *Sainte Thérèse couronnée par le Christ*, vers 1758, huile sur toile, 99 × 47 cm, Madrid, Galería de las Colecciones Reales.



Huile sur toile, 99 × 52,2 cm

Historique: Espagne, collection privée.

Bibliographie: Inédit.

1. Acquisée par Leonardo Chopinot puis transmise par sa veuve à l'Académie des Beaux-arts de San Luis de Saragosse en 1828. Voir la liste des tableaux inventoriés reproduite dans Marques del Saltillo, *Miscelanea madrileña, Histórica y artística*, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1952, p. 71, n° 42.

2. Arturo Anson Navarro (dir.), *Francisco Bayeu, 1734-1795*, cat. exp., Saragosse, Museo e Instituto "Camón Aznar", avril-mai 1996, Saragosse, Ibercaja, 1996, p. 16-17.

3. *Ibid.*, p. 16.

4. Carlos Seco (dir.), *Homenaje a los pintores de cámara: los pintores de la Casa de Borbón en el siglo XVIII*, cat. exp., Madrid, Galería Manuel Barbié, 1978, Madrid, Manuel Barbié, 1978.

5. Alfonso E. Perez Sanchez (dir.), *Corrado Giaquinto en España*, cat. exp., Madrid, Palacio Real, avril-juin 2006, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, p. 226.

6. Voir en ce sens Bénédicte Bonnet Saint-Georges, « Un Giaquinto pour le Patrimoine National Espagnol », *La Tribune de l'art* [En ligne], 29 février 2024.

7. José Rogelio Buendía (dir.), *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, cat. exp., Saragosse, Museo e Instituto "Camón Aznar", novembre-décembre 1986, Saragosse, Museo e Instituto « Camón Aznar », 1986, p. 111.

8. Soit la version conservée à la Real Sociedad Económica Aragonesa et celle présentée par la Galerie Descours.

9. Perez Sanchez, *op.cit.*, 2006, p. 226.

10. Voir notamment Fernando Moreno Cuadro, « Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya », *Locvs Amœnvs*, 2009-2010, p. 141-152, n°10.

Joseph CHINARD (Lyon, 1756 – *id.*, 1813)

9. *Léda et le cygne*, d'après l'antique, 1796

Marbre blanc de Carrare, hauteur : 97 cm. Signé et daté sur la base sous le pied droit : « CHINARD FECIT A LYON 1796 ».

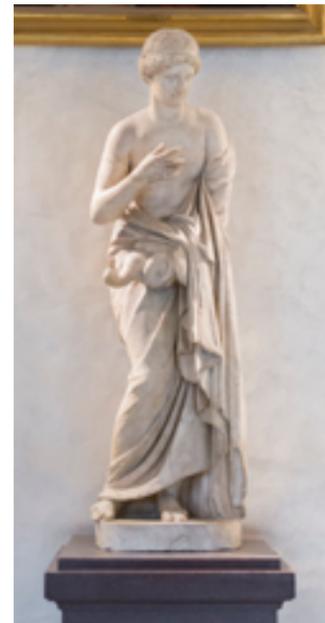
Exposition : Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) au pavillon de Marsan (Palais du Louvre), 1909, n°19 ;

Bibliographie : *Catalogue des Sculptures par Joseph Chinard de Lyon (1756-1813) formant la collection de M. le Comte de Penha-Longa*, galerie Georges Petit, Paris, 1911, n°55.

Toute la carrière de Joseph Chinard fut ponctuée de réalisations d'importantes sculptures d'après l'antique. Il fit entre 1784 et 1787 son premier voyage en Italie, il y remporte le premier prix du concours organisé par l'Accademia di San Luca avec le groupe *Persée et Andromède* qui répond à la plus pure esthétique néo-classique. Un second voyage à Rome entre 1791 et 1792 le plonge au cœur des événements révolutionnaires français. S'il réalise alors des œuvres très marquées politiquement, son travail demeure peuplé d'Hercule, de bacchantes, de Minerve et autres Vénus dont il s'est constitué tout un répertoire, copiant et assimilant les plus célèbres œuvres antiques de la péninsule. Ces sculptures, souvent des commandes faites par sa riche clientèle lyonnaise, correspondent au goût du sculpteur pour la pureté des formes, les savants drapés et l'élégance de la ligne¹.

En 1796, Chinard réalise *Léda et le cygne* très vraisemblablement d'après le marbre romain du II^e siècle aujourd'hui conservé au musée des Offices à Florence (ill. 1). Il conserve l'attitude générale de la jeune femme, son vêtement glissant de ses épaules pour tomber sur ses hanches, les cheveux coiffés en chignon et retenus par un mince bandeau. La Léda de Chinard répond toutefois à un dessin plus souple, moins graphique que son modèle antique. En témoigne le plissé du tissu, plus lourd, moins rigide, ainsi que le visage plus rond encadré d'une chevelure moins sévère. La géométrisation globale des volumes rend le corps de la jeune femme encore plus juvénile, presque enfantin, les seins à peine naissants, les bras arrondis. Chinard allonge le cou du cygne réfugié dans le giron de Léda. L'animal tourne la tête vers celle qu'il veut séduire et se crée ainsi un jeu de courbe et de contre-courbe, le bras répondant harmonieusement au col. On peut ici s'interroger, comme le font Mansuelli et Gallottini² sur l'identité du volatile de la sculpture antique : s'agit-il réellement d'un cygne ? Très petit, très peu « jupitérien », le cou très court, ne serait-ce pas plus certainement une oie ? Chinard évite cette ambiguïté grâce à la sinuosité de sa ligne et rend à l'oiseau sa grâce et sa majesté faisant de son modèle, avec certitude, une Léda. Il ne s'agit pas là d'une stricte copie, mais d'une véritable création artistique, au sens premier du terme.

Le thème de *Léda et le cygne* a le plus souvent été utilisé par les artistes comme prétexte à des représentations sensuelles voire érotiques. Ainsi la *Léda*, peinte par Michel-Ange en 1530, fut reprise par de nombreux sculpteurs. Dans ces représentations, elle est surprise en pleine extase amoureuse et retient l'animal entre ses cuisses. Chinard choisit lui de sculpter une jeune fille dans toute son innocence. Elle protège l'oiseau, détournant de lui son regard modeste et couvrant sa poitrine. La pureté de la ligne, l'harmonie des courbes, le blanc de la pierre font écho à la chasteté de celle qui n'est pas encore devenue la maîtresse d'un dieu. (Caroline Girard)



ill. 1 : Sculpteur anonyme, *Léda et le cygne*, I - II^e siècle, Rome, marbre, Florence, Galerie des Offices.



Pierre NICOLAS LEGRAND DE SÉRANT (Pont-l'Évêque, 1758 – Berne, 1829)

10. *Amour tourmentant l'Innocence*, vers 1810

11. *Rose volée par l'Amour*, vers 1810

10. Huile sur toile marouflée sur panneau, 64,5 × 53,5 cm. Signée en bas à droite : « Legrand Pinxit ».

Exposition : Paris, Salon de 1810, n°486 ; Berne, Kunst Ausstellung, 1818, n°53 (pendant du suivant).

Bibliographie : *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivants, exposés au Musée Napoléon, le 5 novembre 1810*, Paris, Dubray, 1810, Imprimeur du Musée Napoléon, rue Ventadour, n° 486 ; *Verzeichnis der Kunstwerke auf der Kunstausstellung in Bern*, Berne, 1818, n°53, p. 10.

Dès la fin du XVIII^e siècle, Pierre Nicolas Legrand de Sérant passe de plus en plus de temps en Suisse et en particulier à Berne où il finira par s'installer définitivement. Il trouve là une clientèle aristocrate, aisée, sensible à ses talents de portraitiste. Il se met ainsi également à distance de la France agitée par les événements d'une Révolution à laquelle il n'a jamais réellement adhéré.

Loin des scènes réalistes de l'histoire contemporaine, Legrand réalise à travers ces deux tableaux sa propre interprétation d'un thème allégorique familier et plaisant, celui de la victoire de l'Amour sur l'Innocence. Le répertoire qu'il utilise est assez traditionnel et dénote de sa formation ancrée dans le XVIII^e siècle. On y retrouve les poncifs des scènes galantes de Boucher, Coypel ou Greuze¹ dans lesquelles une jeune fille est confrontée à un angelot muni d'un carquois et tente tant bien que mal de résister à ses assauts et de protéger la fleur qu'il convoite. Legrand renouvelle toutefois astucieusement l'iconographie de ce thème en l'articulant en deux moments clefs sur deux tableaux se faisant pendants. Sur le premier, *L'Innocence tourmentée par l'Amour*, la jeune fille est pudiquement couverte de voiles blancs à l'antique. Son visage montre une grande douceur malgré le geste ferme de son bras qui maintient l'Amour à distance de la rose qu'elle a posée sur son giron. À ses côtés, un paisible mouton, somnole, les oreilles tombantes. Tout le mouvement de la scène est cristallisé dans l'attitude de l'Amour mécontent qui gesticule, laissant s'envoler le drapé de son vêtement et les mèches de ses cheveux. Le peintre crée ainsi une diagonale dynamique, depuis la pente des nuages, suivant le drapé, l'aile puis le bras du personnage. Elle est coupée avant qu'elle n'atteigne la fleur par le bras délicat de la jeune fille et contrebalancée par la souple verticale de son corps. Dans le second tableau, *La Rose enlevée par l'Amour*, la composition est plus chaotique : le drame a été joué. L'innocence n'est plus : dépoitraillée, en cheveux, elle s'agrippe encore, sans réelle conviction, au vêtement du petit Cupidon, celui-ci désignant d'un geste vainqueur et mutin la rose qu'il a réussi à dérober. Le mouton prend la fuite, ventre à terre, dans un nuage de poussière, abandonnant le champ d'une bataille perdue. Si le spectateur avait encore des doutes sur ce qui est en train de se dérouler sous ses yeux, les éléments constitutifs de ces scènes appartiennent au vocabulaire symbolique connu et reconnu de l'époque. Le blanc des voiles de la jeune fille répond à celui du mouton, image de douceur, de vulnérabilité et de candeur teintée de naïveté. La rose rose, qui est ici l'objet de toute l'attention, signifie l'amour tendre, la pureté et la virginité. Legrand utilise ces symboles avec une certaine audace voir un certain humour. L'attitude du mouton est caractéristique de cette capacité du peintre à prendre le contre-courant de son temps. Comme l'écrit Philippe Bordes à propos de son *Bacchus et Ariane* daté aux alentours de 1815, « Legrand ne peut se résoudre à reprendre les iconographies canoniques et cherche à donner un tour original à ses sujets² ». Chacune des représentations de l'animal, ainsi que la juxtaposition de celles-ci, est en tout point cocasse au sein d'une iconographie elle-même à la fois dramatique et légère.

Si Legrand a un pied dans le XVIII^e siècle et un pied dans le XIX^e siècle, il a su retenir les leçons de l'un et s'adapter aux nouvelles modes de l'autre. Ces deux tableaux sont de très beaux exemples des grandes qualités de la manière de l'artiste. Si ses compositions font écho

1. À titre d'exemples, voir au musée du Louvre : Noël Coypel (1690 – 1734), *L'Innocence et l'Amour*, huile sur toile, 74,5 × 59,8 cm ; Jean-Baptiste Greuze (1725 – 1805), *L'Innocence entraînée par l'Amour*, 1786, huile sur toile, 146 × 196 cm.

2. Philippe Bordes in *Varia. Peintures et dessins de Jacques Stella à Eugène Leroy*, Galerie Michel Descours, 2022, p. 22.



11. Huile sur toile marouflée sur panneau, 64,5 × 53,5 cm. Signée en bas à droite: « Legrand Pinxit ».

Exposition: Douai, Salon de 1811, n°38; Paris, Salon de 1812, n°555; Berne, Kunst Ausstellung, 1818, n°54 (pendant du précédent); Genève, Salon de 1826, n°98.

Bibliographie: *Explication des ouvrages exposés au Salon le 7 juillet 1811, époque de la Fête Commune de la ville de Douai*, 1811, Douai, Imprimerie de la veuve Wagrez, n°38; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des Artistes vivans, Exposés au Musée Napoléon*, le 1^{er} novembre 1812, 1812, Paris, Dubray, imprimeur du Musée Napoléon, rue ventadour, n°555; *Verzeichnis der Kunstwerke auf der Kunstaussstellung in Bern*, Berne, 1818, n°54, p.10; *Explication des ouvrages de peinture, dessin, architecture et gravure des artistes vivans [sic] exposés dans la galerie du musée Rath, le 1^{er} août 1826*, Genève, Imprimerie de Guill[...]me FICK, 1826, n°98.

au néo-classicisme davidien et au goût pour l'antique, la touche de Legrand ne cède en rien à la ligne et demeure bien visible, avec par endroit de légers empâtements. Elle conserve une grande souplesse. On retrouve ici les coloris qu'il affectionne, soit une variation de tons harmonieuse qui se révèle particulièrement dans la virtuosité de ses nuances de blancs. Les drapés, les carnations, le pelage du mouton sont constitués de touches successives, plus ou moins serrées, mêlant les roses, les jaunes et les gris afin de rendre le soyeux et l'onctuosité de la peau, la douceur et les frisottis du poil, la légèreté ou la lourdeur des tissus. Des éléments de couleurs viennent quelque peu réveiller un ensemble qui ne serait sinon qu'un camaïeu. L'Amour et la rose sont ainsi mis en exergue par l'usage du bleu, du rouge et du rose au centre des deux compositions. On ne peut toutefois que se ranger de l'avis d'Albert de Mirimonde lorsqu'il dit de Legrand qu'il est un « *peintre de valeur plutôt que de couleurs*³ », ces dernières n'étant jamais franches mais plutôt assourdies afin de s'accorder entre elles. Le même Mirimonde fait de Legrand un collaborateur de Largillière avec qui il partage le goût et l'admiration pour les peintres des écoles flamandes et hollandaises⁴. On retrouve en effet chez lui les jeux de transparences, la complexité des drapés, le raffinement des couleurs, l'élégance des canons féminins jusqu'à la finesse des doigts légèrement recourbés qui révèlent l'attention portée aux artistes du nord. Legrand place les deux scènes dans des paysages légèrement différents, sans doute inspiré des vallées et montagnes suisses. On sait grâce aux livrets de salons qu'il réalise à Berne quelques peintures de paysage pur afin de satisfaire la clientèle locale. Cette observation de la nature se ressent dans ses compositions pour lesquelles il utilise un dégradé de vert et de bleu pour rendre la perspective. Il aime également à ponctuer ses premiers plans de fleurs isolées. Ces éléments donnent à ces scènes pourtant allégoriques une teinte de réalisme. Le tronc de l'arbre sur lequel s'appuie la jeune fille qui voit s'enfuir sa rose donne également une matérialité, un élément viril à la scène alors qu'elle semblait presque assise sur un nuage avant d'être « déflorée ».

Plusieurs tableaux de Legrand témoignent de ces mêmes éléments constitutifs. Son *Jugement de Paris*, sa *Leçon de botanique* ou encore sa *Psychée aux Enfers* traduisent cette bascule permanente opérée par le peintre entre le XVIII^e et le XIX^e siècle ainsi que son goût pour des iconographies décalées. Ces similitudes sont particulièrement visibles dans sa *Marchande de fruits*, aujourd'hui conservée au musée de Rouen (ill.1). On a pu voir dans cette scène de genre villageoise une allégorie des sens. Quoi qu'il en soit, on y retrouve les mêmes canons de beauté féminine que dans *L'Innocence tourmentée par l'Amour* et *La Rose enlevée par l'Amour*: un visage quasiment identique avec son profil à l'antique, de jolis petits seins ronds et haut placés aux aréoles en bouton, des bras blancs légèrement potelés, une taille haute... Le mouvement du vêtement opportunément emporté par le vent et la présence du petit chapardeur de pomme font un écho trivial aux tourments de l'Innocence. (Caroline Girard)



ill. 1: Pierre Nicolas Legrand de Sérant, *La Marchande d'orange*, 3^e quart du 18^e siècle, huile sur toile, 180 × 99 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts, Inv. 2008.3.1.



Pierre NICOLAS LEGRAND DE SÉRANT

(Pont-l'Évêque, 1758 – Berne, 1829)

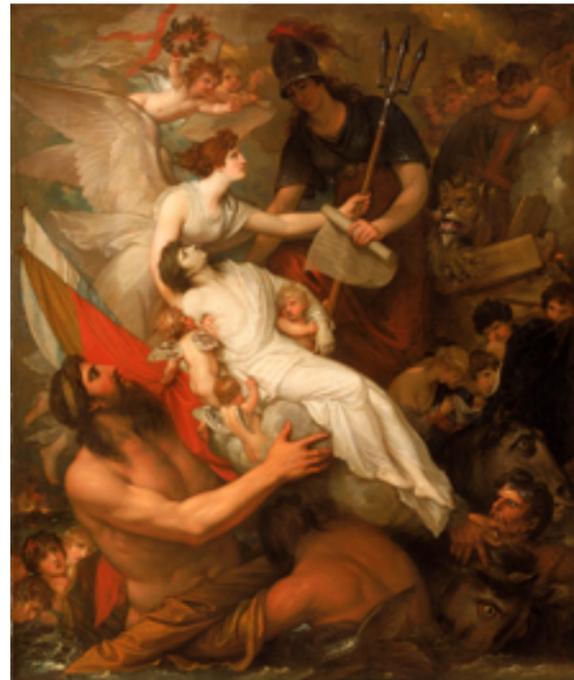
12. *Esquisse préparatoire à la Mort et apo théose de l'Amiral Nelson à la bataille de Trafalgar*, vers 1805-1818

Pierre noire et rehauts de sanguine, 27,5 × 38,5 cm. Cachet de la collection Reinhold von Liphart au verso (Lugt L.1758); numéroté au verso à deux reprises « 22 ».
Historique: Florence (?), collection Reinhold von Liphart; Cambridge, collection Michael Jaffé.
Bibliographie: Inédit.

Né à Pont-l'Évêque dans le Calvados, Pierre Nicolas Legrand de Sérant se forme à Rouen auprès de Jean-Baptiste Descamps (1714-1791). Il expose à Lille dès 1784 après avoir été reçu par l'académie de la ville, puis partage sa vie entre la Suisse et Paris. Il réalise des scènes de genre, des sujets allégoriques, mythologiques ou historiques, mais également des portraits, tout particulièrement durant sa période helvétique. Affectionnant les thèmes rares, mélodramatiques et dont la lecture est quelque fois ardue, la peinture de Legrand initie une transition entre le néoclassicisme finissant et le romantisme à venir¹.

Dans cette veine préromantique, il présente à l'exposition de Berne en 1818 une *Mort et apo théose de l'Amiral Nelson à la bataille de Trafalgar*². Le tableau représente le célèbre amiral anglais mort en 1805 lors de la bataille de Trafalgar opposant la France napoléonienne à la marine britannique. Sujet étonnant une fois de plus, Horatio Nelson, le modèle patriotique anglais par excellence, étant ici représenté par un artiste français exilé en Suisse. Inspirée de l'antiquité grecque et romaine, l'apo théose est un thème en vogue en ce début de XIX^e siècle. Girodet en donne une version teintée de légende ossianique avec son *Apo théose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la Liberté*, tableau exposé au Salon de 1802, que Legrand connaît sans doute, mais également plus proche quant au sujet, la composition de Benjamin West *The Immortality of Nelson*³ (ill.1). Dans une lettre à Michael Compton, Michael Jaffé souligne l'étonnement que peut procurer la représentation de ce héros protestant suivant une iconographie catholique. Michael Compton fait cependant un parallèle entre l'art statuaire funéraire qui permet l'introduction du baroque en Angleterre et qui a sans doute donné naissance à cette iconographie.

L'artiste représente l'amiral expirant sur le pont du *Victory* et son admission au Panthéon. Il est ainsi porté et accueilli par une foule de figures allégoriques telles Britannia, symbole de la Grande-Bretagne



ill. 1: Benjamin West, *The immortality of Nelson*, 1807, huile sur toile, 90,8 × 76,2 cm, Londres, Greenwich, National Maritime Museum, Inv. BHC2905.



ou la Renommée, mais également les divinités de la mer et de la guerre telles Neptune, Mars, Jupiter, Minerve et Hercule. Le sujet de notre feuille, un sergent de la marine anglaise éploré, reconnaissable à son uniforme rouge, git aux pieds du héros, tandis que la bataille semble se poursuivre au second plan.

Si les contacts de l'artiste avec la Suisse sont attestés dès 1796⁴ et que ce dernier s'exile en territoire helvétique au gré des changements de régime, aucun de ses biographes ne mentionne la présence de l'artiste outre-Manche. Si le sujet de notre dessin est étonnant de prime abord, Legrand est cependant coutumier des sujets rares et atypiques. Peut-être est-ce également un choix mercantile, l'artiste ayant pu entrevoir l'opportunité de conquérir une nouvelle clientèle étrangère.

Le tableau de l'exposition bernoise est actuellement conservé à la Ferens Art Gallery de Kingston upon Hull⁵, passé de Suisse au Royaume-Uni grâce à son propriétaire Wm. H. D. Hagaard (1846-1926) agent diplomatique britannique⁶ qui le transmet à son fils, puis dans la collection de Mrs Dickinson (Scarborough) auprès de qui l'institution l'a acquise en 1963. Si l'œuvre est mentionnée dans le catalogue de 1818 comme « esquisse », elle est cependant la plus aboutie sur le sujet, l'artiste en ayant réalisé deux autres versions.

La seconde, actuellement conservée au Walters Art Museum de Baltimore⁷, était anciennement attribuée à Samuel Drummond (1766-1844), l'artiste ayant donné sa vision historique de l'événement dans son tableau *La Mort de Nelson*⁸. La réattribution à Legrand de Sérant a semble-t-il été permise grâce aux échanges entre les différentes institutions dans les années 1960, notamment le signalement par Michael Compton de l'exemplaire de la Ferens Art Gallery que l'institution venait tout juste d'acquérir⁹. Achetée par Henry Walters en 1909 et entrée au sein de l'institution en 1931, il s'agit d'une huile sur papier marouflée sur toile, bien plus esquissée que le tableau de la Ferens Art Gallery et si des différences notamment dans l'at-



ill. 2 : Pierre Nicolas Legrand de Sérant, *Mort et apothéose de l'Amiral Nelson à la bataille de Trafalgar*, vers 1805-1818, huile sur toile, 63,5 × 53,5 cm, Londres, Greenwich, National Maritime Museum, Inv. BHC2906.

titude des figures sont notables, la composition d'ensemble reste proche.

Il n'en va pas de même concernant une troisième version, directement en lien avec notre dessin et conservée au National Maritime Museum de Greenwich¹⁰ (ill.2). Cette esquisse, signée, semble être la première idée de Legrand selon l'argument suivant : la composition est inversée par rapport aux deux autres tableaux susmentionnés et ce pour justifier une correction d'ordre historique majeure. Horatio Nelson avait perdu le bras droit lors de la bataille de Santa Cruz de Tenerife en 1797, or dans la composition du National Maritime Museum de Greenwich, Legrand représente l'amiral avec le bras gauche amputé. C'est sans doute pour rectifier son erreur qu'il inverse le sens de l'ensemble de la composition.

Notre dessin est préparatoire à cette première vision et figure un sergent de marine éploré, les yeux rivés sur l'amiral élevé et accueilli par les diverses divinités et allégories. Ce sergent disparaît dans l'esquisse appartenant au Walters Art Museum, avant de réapparaître tourné vers la droite cette fois et armé d'un couteau ensanglanté, dans le tableau de l'exposition bernoise. Les dessins de la main de l'artiste et identifiés sont rares. Ainsi notre feuille constitue un précieux témoignage et apport au corpus de l'artiste. Tandis que la pierre noire allie finesse, précision et rapidité d'exécution, les très légères touches de sanguine indiquent le coloris ultérieur. Notre sergent, ainsi isolé de la composition foisonnante de la version peinte, montre déjà tout le pathos de la scène à venir. Il est ici représenté en pied, Legrand choisit cependant de le représenter à mi-corps et fait disparaître ses jambes dans l'obscurité dans le tableau du National Maritime Museum de Greenwich.

Cette feuille a fait partie de deux collections notables. En premier lieu celle de Reinhold von Liphart (1864-1940), petit-fils de Karl Eduard von Liphart (1808-1891) collectionneur éclairé qui finit par s'établir à Florence. Reinhold von Liphart hérite de cette riche collection en 1891, toutefois seule la marque de ce dernier figure au verso de notre feuille, rien n'indique donc qu'il ait hérité du dessin de Legrand par son grand-père. Une seconde collection non moins remarquable est attestée pour cette étude, la collection de l'historien de l'art Michael Jaffé (1923-1997), spécialiste entre autres de Rubens, professeur à l'Université de Cambridge et directeur du Fitzwilliam museum. Michael Jaffé mentionne lui-même ce dessin lors de ses nombreux échanges avec Michael Compton : « I have in my rooms in King's a splendid drawing in red and black chawlks which Legrand made for the Marine Sergeant reclining at the left¹¹. » (S.A.-T.)

4. Bordes, *op. cit.*, 2022, p. 18.
 5. Inv. KINCM: 2005.5142.
 6. Documentation du département des peintures du musée du Louvre, correspondance entre W. T. Right et Michael Compton, 26 mars 1964.
 7. Inv. 37.205.
 8. National Maritime Museum, Greenwich, Londres, Inv. BHC0547.
 9. Lettre de Michael Compton (directeur de la Ferens Art Gallery, Hull) à Edward S. King (directeur de la Walters Art Gallery, Baltimore), 21 avril 1964, documentation du département des peintures du musée du Louvre, boîte Legrand de Sérant, dossier *L'Apothéose de Nelson*.
 10. Inv. BHC2906. L'œuvre a été acquise par l'institution en 1935 auprès de la maison de vente Spink & Son Ltd. Lettre de M. S. Robinson (conservateur des peintures au National Maritime Museum, Greenwich, Londres) à Michael Compton (directeur de la Ferens Art Gallery, Hull), le 17 avril 1964, documentation du département des peintures du musée du Louvre, boîte Legrand de Sérant, dossier *L'Apothéose de Nelson*.
 11. Le 29 mai 1963, documentation du département des peintures du musée du Louvre, boîte Legrand de Sérant, dossier *L'Apothéose de Nelson*.

Franz KAISERMANN (Yverdon, 1765 – Rome, 1833)

13. *Étude d'arbre*, 1791

Plume et encre brune, lavis brun, graphite, 40 × 54 cm.
Signé, situé et daté en bas à droite: «Kaiserman fct. Roma 1791».

Bibliographie: Inédit.

L'*Étude d'arbre* réalisée par l'artiste suisse Franz Kaisermann en 1791 est une œuvre d'une grande subtilité. Elle parvient à capturer la majesté d'un arbre solitaire en le plaçant au centre de la composition. Chaque branche, chaque feuille est rendue avec une précision remarquable, témoignant de l'habileté de Kaisermann à traduire la beauté et la complexité de la nature. Le format rapproché incite à une contemplation intime; permettant ainsi d'apprécier la finesse du dessin réalisé à la plume, l'encre brune, au lavis et au graphite.

Loin d'être une simple représentation botanique, cette œuvre invite à la contemplation de la nature sereine, une qualité artistique particulièrement prisée en cette fin de XVIII^e siècle. L'intérêt de Kaisermann pour les arbres et la nature s'inscrit dans une tendance plus large de l'époque, où le paysage commence à être vu comme le reflet de l'état d'âme de l'artiste, un espace de méditation et de retour aux sources. Ce courant annonce les développements ultérieurs du romantisme, où la nature devient le miroir des émotions humaines.

Cette étude présente des similitudes avec celle conservée au Frankfurter Goethe Museum¹, où un arbre central capte toute l'attention, reléguant la nature environnante à un rôle secondaire². Dans ces œuvres, l'arbre devient à la fois modèle et source d'inspiration, illustrant une conception artistique où la simplicité et la pureté de la nature sont mises en avant.

Franz Kaisermann, fut formé en Suisse, il arriva à Rome en 1789 sur l'invitation de son compatriote Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (1748–1810). Après plusieurs voyages à travers l'Italie, il s'établit définitivement à Rome en 1798. Bien qu'il soit surtout reconnu pour ses vues de Rome et de la *Campagna*, cette *Étude d'arbre* démontre que son talent dépasse ces représentations grandioses, appréciées par les voyageurs du Grand Tour³. L'influence de Jakob Philipp Hackert (1737–1807), rencontré par Kaisermann à Naples en 1795, est évidente⁴. Hackert, alors peintre officiel de la cour de Naples, était renommé pour ses études d'arbres⁵, souvent caractérisées par une précision méticuleuse et une composition centrée sur un seul arbre, ce qui a sans doute inspiré Kaisermann. Ainsi, cette *Étude d'arbre* se révèle non seulement comme un témoignage de l'habileté technique de Kaisermann, mais aussi comme une célébration délicate et profonde de la nature.

(Nora Sophie Belmadani)



iii. 1: Franz Kaiserman, *Walddinneres*, 1796, mine de plomb, 40,4 × 51,1 cm, Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, inv. III-15209.



1. INV. III-15209.

2. Neela Struck, *Zeichnen im Zeitalter Goethes. Zeichnungen und Aquarelle*, Freien Deutschen Hochstift, München, cat. 41, p. 136.

3. Fabio Benzi, Francesco Leone, *Franz Keiserman: un paesaggista neoclassico a Roma e la sua bottega*, Roma, Antichità A. Di Castro, 2007, p. 4 -15.

4. Pier Andre de Rosa, Paolo Emilio Trastulli, *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, cat. exp., Museo del Corso, Rome 2002, p. 260-61.

5. Wolfgang König, *Baum-Bilder von Philipp Hackert (1737-1807). Der einzelne Baum als Thema seiner Kunst*, Jahrbuch der Berliner Museen, volume 32, 1990, p. 209-235.

Jeanne-Louise VALLAIN, dite Nanine VALLAIN (1767 - Paris, 1815)

14. *Portrait de jeune fille saisissant un ruban*, vers 1797

15. *Portrait d'un jeune garçon tenant son carton à dessin*, vers 1797

14. Huile sur toile, 56 × 46 cm.
Annotée sur le châssis :

« Le portrait de [illisible] à l'âge de [illisible] l'année 1797. / Je le donne à ma fille Amélie / F (?) Flandin ». Annotée sur le châssis : "Je prie mon neveu Eugène Flandin de conserver ce / portrait de ma chère mère. / Amélie Delaunay ». Annotée sur une étiquette collée au verso de la toile originale : "Madame Flandin / née d'Echaz / Mère d'Amélie Flandin / devenue Mme Delaunay".

Historique : France, collection de la famille Flandin ; probablement par descendance, collection de la famille Delaunay ; probablement par descendance, collection Eugène Flandin.

Bibliographie : Inédit.

Artiste encore confidentielle, la vie et l'œuvre de Jeanne-Louise Vallain dite Nanine Vallain, reste à ce jour lacunaire et seulement connue par ses participations au Salon parisien. Si l'on ne connaît avec précision son lieu de naissance, elle se forme et fait carrière à Paris. De 1785 à 1791, la jeune artiste expose des portraits et allégories à *L'Exposition de la Jeunesse*, place Dauphine, exposition qui permet aux artistes ne faisant pas encore partie de l'Académie d'exposer leurs œuvres. Mentionnée dès lors comme élève de Suvée ainsi que de David, il semble que cette seconde formation auprès du chef de file de l'école néoclassique soit cependant à nuancer¹. Dès cette époque, la fortune critique de la jeune peintre est flatteuse, le *Mercur de France* louant ses progrès et la « vérité » de ses compositions².

À partir de 1793, Nanine Vallain expose au Salon parisien et ce jusqu'en 1810. Seuls les livrets de salons nous renseignent quant au nombre d'œuvres composant le corpus de l'artiste, soit une trentaine de peintures et un nombre indéterminé de dessins. À ce jour sont connus de façon certaine seulement trois tableaux de l'artiste : un *Autoportrait allégorique ou L'Innocence*, tableau signé et daté vers 1788, acquis par le musée Cognacq-Jay³, ce qui peut être considéré comme son chef-d'œuvre figurant *La Liberté* actuellement conservé au Musée de la Révolution française à Vizille⁴, ainsi qu'un *Portrait de femme ou Autoportrait (?)* datée vers 1804-1805 et conservé à la National Gallery of Ireland de Dublin⁵. Nos deux portraits représentant une jeune fille saisissant un ruban tout en caressant son chien et un jeune garçon tenant son porte dessin sont donc un ajout majeur au corpus de l'artiste. Datés à l'encre sur la toile d'origine de 1797, Nanine Vallain expose au Salon l'année suivante le *Portrait d'un enfant* (n° 400) qui pourrait correspondre à notre jeune garçon. Se détachant tous deux sur un fond sombre, nos portraits semblent s'accorder aux commentaires faits à l'artiste lors de ses participations à *L'Exposition de la Jeunesse*. Ainsi la « vérité », la « manière assez ferme » et la « tête pleine d'expression » se retrouvent aussi bien chez la jeune fille saisissant un ruban et sollicitée par son chien, que chez notre jeune garçon posant avec son carton à dessin⁶. On peut également ajouter à ces qualités évoquées la délicatesse et la finesse d'exécution notamment dans la chevelure de la jeune fille, ainsi que la perception accrue de la psychologie des modèles. La jeune fille au regard admoniteur s'oppose au caractère rêveur du jeune garçon.

Si seul le portrait du jeune homme porte la signature de l'artiste, aussi bien la technique que le format, ainsi que la composition ainsi que la provenance permettent d'attribuer avec certitude le second portrait. Si l'attribution et l'ajout de nos deux tableaux au corpus de Nanine Vallain est sans équivoque, l'identification des deux modèles se révèle cependant épineuse. En effet, plusieurs étiquettes et inscriptions de la même main se retrouvent au verso de nos deux œuvres, permettant de retracer leur provenance : de la famille Flandin à la famille Delaunay, ainsi que dans la collection du Duc de Castro-Terreño en ce qui concerne le portrait du jeune garçon.

Parmi ces inscriptions sont évoquées les identités des modèles. Ainsi, notre garçon serait le comte d'Echaz à en croire l'inscription d'Amélie Delaunay sur le châssis :



1. Note d'opportunité de Jose de Los Llanos en date du 27 avril 2010 concernant l'acquisition du tableau actuellement au musée Cognacq-Jay : « Si on l'a parfois présentée comme élève de David, cette assertion semble fragile, liée à l'affiliation de Vallain à la Commune générale des Arts où les élèves de David ont triomphé, et à un portrait qui lui est attribué, montrant une jeune femme copiant Le serment des Horaces (Paris, musée Marmottan). »

2. *Mercur de France*, p. 188-189, cité dans Pierre Sanchez, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVIII^e et XVIII^e siècles à Paris et en Province, 1673-1800*, Dijon, 2004, p. 1639.

3. Inv. 2010.1.

4. Inv. MRF D1986-4, dépôt du musée du Louvre.

5. Inv. NGI.669.

6. Sanchez, *op. cit.*, 2004.

15. Huile sur toile, 55,7 × 46,2 cm. Signée en bas à droite : « Nanine Vallain fecit ». Annotée en haut sur le châssis : « Le portrait de mon frère [illisible] à l'âge de [illisible] en 1797. / Je le donne à ma fille Amélie / F (?) Flandin ». Annotée au centre sur le châssis : « Je prie mon neveu Eugène Flandin de conserver ce / portrait de mon oncle, le comte d'Echaz. / Amélie Delaunay ».

Historique : France, collection de la famille Flandin ; probablement par descendance, collection de la famille Delaunay ; probablement par descendance, collection Eugène Flandin. ; collection du Duc de Castro-Terreño, (ventes de sa collection en 1885 et en 1901)

Bibliographie : Inédit.

7. Pour tous les éléments biographiques cités et pour plus d'informations complémentaires concernant la marquise de Montehermoso et Amédée de Carabène : Alexis Ichas, *Madame de Montehermoso. Marquise des plaisirs et dame de Caresses*, Atlantica Eds, 2001.

8. Je remercie vivement Monsieur Alexis Ichas pour son concours aux recherches qui ont donné lieu à cette notice.

« Je prie mon neveu Eugène Flandin de conserver ce portrait de mon oncle, le comte d'Echaz », tableau qu'elle semblait tenir de ses parents selon une autre inscription sur le châssis. La petite fille quant à elle, est identifiée comme étant la mère d'Amélie Delaunay née Flandin : « Je prie mon neveu Eugène Flandin de conserver ce portrait de ma chère mère », identifiée sur une autre étiquette comme « Madame Flandin née d'Echaz / mère d'Amélie Flandin devenue madame Delaunay ». Le comte d'Echaz mentionné ici serait Amédée de Carabène (1785-1873), né Jacques Caraben, dont la vie est digne d'un roman de Balzac. Engagé dans le 10^e régiment des hussards, il s'illustre dans les campagnes napoléoniennes et est nommé au service de Joseph Bonaparte tout d'abord à Naples puis à Madrid. Son ascension sociale est consacrée lorsqu'il épouse la marquise de Montehermoso, comtesse d'Echaz, en 1818, ancienne maîtresse de Joseph Bonaparte, le couple s'installe en France au château de Caresse⁷. Mis en demi-solde par Louis XVIII et autorisé par ordonnance royale du 20 mai 1819 à s'appeler officiellement « Amédée de Carabène d'Echaz », il consacre le reste de sa vie, avec l'aide de son épouse, à son engagement politique devenant un notable de premier ordre au sein de son village. Daté sur la toile d'origine de 1797, le portrait de notre jeune homme représenterait donc le jeune Jacques, futur Amédée, à l'âge de 12 ans, hypothèse qui semble probable de prime abord. De plus, les familles Flandin et Delaunay sont effectivement proches du futur comte, elles sont ainsi mentionnées dans son convoi funèbre en 1873. Cependant, plusieurs éléments viennent contredire cette séduisante hypothèse. Tout d'abord les inscriptions susmentionnées évoquent un lien fraternel entre nos deux jeunes portraiturés, or Jacques Caraben, futur Amédée de Carabène est fils unique. Ensuite, ces mêmes inscriptions laissent entendre que ces deux jeunes gens sont nés « Echaz », or comme nous l'avons évoqué, Amédée de Carabène ne devient comte d'Echaz que par son mariage en 1818 avec la marquise de Montehermoso, comtesse d'Echaz, le titre lui appartenant. Des liens de familles probables et secrets pourraient exister entre Amédée de Carabène et les familles Flandin et Delaunay⁸ et l'on pourrait justifier ces annotations à l'aune d'une tradition familiale visant à inscrire plus en amont le titre de comte d'Echaz au sein de la famille. Malheureusement un dernier élément enterre définitivement cette théorie, qui n'est autre que l'origine sociale de Carabène. Celui qui est né Jacques Caraben à Avignon, est le fils de Maurice Caraben et Anne Rieu, tous deux ouvriers à la garance et fils d'agriculteurs. Vue la condition sociale de la famille, il est formellement impossible de les imaginer en commanditaires de portraits bourgeois de leur progéniture.

Si l'identité des modèles de nos deux charmants portraits restent à ce jour un mystère, la finesse d'exécution, le charme et l'intelligence de la composition de ces deux œuvres en font de rares témoignages du talent de Nanine Vallain. (S.A.-T.)



Stéphanie DE VIRIEU (Saint-Mandé, 1785 – Poudenas, 1873)

16. *Portrait de Guy Joseph François Louis Timoléon d'Auberjon, Marquis de Murinais*, vers 1820

Pierre noire, fusain et rehauts de gouache blanche sur papier, dessin : d. 19 cm / feuille : 20,8 x 19,5 cm.

Annoté en bas à gauche : « Mis de Murinais... [illisible] ».

Bibliographie : Inédit.

Stéphanie de Virieu est une artiste rare à la vie romanesque. Née le 14 juillet 1785 à Saint-Mandé au sein d'une vieille famille aristocratique du Dauphiné, ses premières années sont marquées par les troubles de la période révolutionnaire. Le château familial de Pupetières est saccagé et en partie détruit par les flammes, obligeant la jeune fille à se réfugier avec sa mère et sa sœur à Lausanne, alors que son frère Aymon est confié à une nourrice de Lyon. En 1793, son père le Marquis François Henri de Virieu, ancien député aux États généraux, est tué durant le siège de la ville. S'il fut douloureux, l'exil en Suisse permet à Stéphanie d'approfondir sa pratique du dessin. Elle reçoit ainsi les premiers conseils de François Gérard, proche de sa mère, avant de bénéficier de l'enseignement de Lavoipierre, ancien élève de David. À la faveur des changements de régime, les Virieu retournent en France où ils retrouvent une certaine quiétude. Vers 1803, ils s'installent au château de Lemps, à quelques kilomètres seulement de leur ancienne demeure de Pupetières en ruine. Plus paisibles, les années qui suivent permettent à Stéphanie de poursuivre son travail loin des salons et du tumulte parisiens, se liant d'amitié avec le jeune poète Alphonse de Lamartine, camarade d'Aymon au collège de Belley.

Alliant le fusain, la pierre noire et la gouache à un savant usage du papier blanc laissé en réserve, notre saisissant portrait illustre toute la maîtrise technique atteinte par le dessin de Stéphanie de Virieu. Une annotation « Mis de Murinais » en partie inférieure de la feuille nous a permis d'identifier avec précision le modèle. Guy Joseph François Louis Timoléon d'Auberjon, Marquis de Murinais (1759-1831), était un proche du père de Stéphanie, siégeant à ses côtés aux États généraux à partir de janvier 1789 en tant que député suppléant de la noblesse du Dauphiné. Après la disparition du Marquis de Virieu, il devint le tuteur des jeunes enfants de son ami¹. Stéphanie voue une profonde admiration pour son épouse la marquise de Murinais, Lucile de La Forest-Divonne, elle-même excellente dessinatrice. Les filles de Virieu séjournent régulièrement auprès du couple au château de Marlieu, situé à une vingtaine de kilomètres seulement de leur demeure de Lemps : « Elles y étaient reçues par le Marquis de Murinais dont les manières pleines de dignité, de noblesse, d'élégance, les tenaient sous le charme² ». Par l'attention portée aux détails, le trait de Stéphanie prend ici des accents de miniaturiste lorsqu'il décrit avec minutie les textures des vêtements, les rides sillonnant l'épiderme, les poils rebiqués des sourcils, la bouche légèrement entrouverte. En quelques subtils rehauts de gouache blanche, l'artiste souligne certains cheveux blancs sur la tempe, ainsi que les reflets de lumières dans les pupilles des yeux noirs, les verres et la monture argentée des lunettes rondes. Si le cadrage circulaire en buste évoque les portraits de la Renaissance, le fond délicatement ombré valorisant par un halo lumineux l'expression du visage s'inscrit dans un graphisme plus moderne emprunté aux meilleures feuilles de Girodet et de Jean-Baptiste Isabey. (Maximilien Ambroselli)

1. Marie-Renée Morin, « Une artiste en Italie, Correspondance de Stéphanie et Aymon de Virieu (1823-1824) et Récit du voyage en Italie par S. de Virieu », *Cahiers d'études sur les correspondances du XIX^e siècle, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques de l'université Blaise-Pascal (Clermont II), Cahier N° 3*, Clermont-Ferrand, 1993, p. 68.

2. Anne Leflaive, *Stéphanie de Virieu*, Paris, éditions du Pavois, 1947, p. 114-115.



Johan Christian DAHL (Bergen, 1788 – Dresde, 1857)

17. *Moutons au bord de l'Elbe*, 1824

Huile sur vélin marouflé sur toile, 35,4 × 42,5 cm.

Signé et daté en bas à gauche : « Dahl 1824 ».

Historique : Oslo, Johan Schweigaard ; Norvège, collection particulière ; Suède, collection particulière.

Bibliographie : Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857. Life and works*, Osla, 1987, Vol. II, p. 162, n°464 ; Vol. III, pl. 188, n°464, repr.

Exposition : *Norges Jubilaumsutstilling*, Oslo, Nasjonalgalleriet, 1914, n°61 ; J. C. Dahl Jubilaumsutstilling, Oslo, Nasjonalgalleriet, 1988, n°84.

1. Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857. Life and works*, Osla, 1987, Vol. II, p. 162, n° 464, et Vol. III, p. 188, n° 464.

2. Sidse Hellesien, *Johan Christian Dahl, dans 'Nature's way': romantic landscapes from Norway: oil studies, watercolours and drawings by Johan Christian Dahl (1788-1857) and Thomas Fearnley (1802-1842)*, cat. exp., Manchester, Whitworth Art Gallery, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1993, p. 15-22.

3. Gerd Spitzer, « in wechselseitiger Anerkennung ihr Werk fördernd » *Die Begegnung von Dahl und Friedrich in Dresden, dans Dahl und Friedrich: romantische Landschaften*, Sandstein Verlag, Dresden, 2014, p. 32-43.

4. Alice-Anne Tod, *Sur le motif. Peindre en plein air 1780-1870*, livret d'exposition, Fondation Custodia, Paris, 2021-2022, n° 14.

Moutons au bord de l'Elbe transporte le regard vers les rives de l'Elbe à Dresde. Cette huile sur papier de l'artiste norvégien Johan Christian Dahl est signée et datée de 1834¹. Elle reflète parfaitement la sensibilité particulière de l'artiste à capturer la nature et la lumière dans les moindres détails de son œuvre. Cette composition met en scène un groupe de moutons se reposant à l'ombre d'un imposant tronc d'arbre. L'attention portée à la texture et aux ombres douces de leur laine accentue la paisibilité dans laquelle ils sont, témoignant ainsi de la maîtrise de l'artiste dans le rendu des effets de lumière. L'arbre, avec ses écorces détaillées et ses branches dénudées, occupe une place centrale dans la composition. Il est emblématique du style de Dahl dans lequel la nature est magnifiée.

Le paysage en arrière-plan, dominé par un large horizon et un bateau naviguant sur un cours d'eau, ouvre la composition vers une étendue lointaine. Ce contraste entre l'intimité du groupe de moutons et la vastitude de l'arrière-plan est une caractéristique importante de l'art de Dahl. Il aime combiner la tranquillité de la vie pastorale avec l'immensité des paysages naturels, renforçant ainsi l'idée romantique d'une nature sublime, à la fois familière et mystérieuse². La présence d'une figure humaine à droite, probablement un berger accompagné de son chien, introduit une dimension narrative discrète, renforçant le lien entre l'homme et la nature.

Johan Christian Dahl est reconnu comme l'une des grandes figures du paysagisme romantique du XIX^e siècle. Né à Bergen, il se forme à l'Académie des beaux-arts de Copenhague. C'est à Dresde que Dahl va s'installer ; ce qui devait être une simple étape dans son voyage vers le sud se transforme en un séjour de presque deux ans, puis une installation définitive dès 1821. Dahl rejoint les cercles artistiques de la ville et devient proche du peintre allemand Caspar David Friedrich (1774-1840) avec qui il partage, en plus d'une maison-atelier, une même vision spirituelle de la nature³. Chez ces deux artistes, la nature devient le reflet des émotions humaines, un espace de contemplation et de recueillement. Dans *Moutons au bord de l'Elbe*, l'équilibre entre les détails réalistes et la sensation d'un immense espace calme fait écho à cette philosophie.

Son œuvre représente un tournant majeur dans l'histoire de la peinture de paysage, notamment nordique⁴, en associant une observation minutieuse de la nature avec les émotions fortes propres au romantisme. Elle est aujourd'hui saluée pour avoir remis en lumière les beautés des paysages du nord. (Nora Sophie Belmadani)



Joseph-Nicolas ROBERT-FLEURY (Cologne, 1797 – Paris, 1890)

18. Charles Quint ramassant le pinceau du Titien, 1842

Huile sur toile, 93 × 105 cm.
Signée et datée en bas à droite :
« Robert-Fleury / 1842 ».

Historique : Reims, collection Verlé (probablement Edouard Werlé) ; Toulouse, collection privée depuis 1994 ; puis par descendance.

Bibliographie : Bathild Bouniol, *Gringalet au Salon : espèce de critique* (Salon de 1843), Paris, Guilbert, 1843, p. 13 ; Eugène Montrosier, *Peintres modernes. Ingres – H. Flandrin, Robert-Fleury*, Paris, Ludovic Basset Éditeur, 1882, p. 130 et p. 140 ; Céline Chauvin, *Joseph Nicolas Robert FLEURY (1797-1890)*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art sous la direction de MM. Bruno Foucart et Barthélemy Jobert, Université Paris IV -Paris-Sorbonne, 1999-2000, p. 46, Annexes, notice 102, p. 125. **Exposition** : Paris, Salon de 1843, n°1021.

1. Pour une biographie plus détaillée : Céline Chauvin, *Joseph Nicolas Robert FLEURY (1797-1890)*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art sous la direction de MM. Bruno Foucart et Barthélemy Jobert, Université Paris IV -Paris-Sorbonne, 1999-2000.

2. Bathild Bouniol, *Gringalet au Salon : espèce de critique* (Salon de 1843), Paris, Guilbert, 1843, p. 13.

3. Eugène Montrosier, *Peintres modernes. Ingres – H. Flandrin, Robert-Fleury*, Paris, Ludovic Basset Éditeur, 1882, p. 130.

4. Eugène Montrosier, *op. cit.*, 1882, p. 132.

5. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, « Réflexions de M. Robert-Fleury sur l'art et les artistes » in Eugène Montrosier, *Peintres modernes. Ingres – H. Flandrin, Robert-Fleury*, Paris, Ludovic Basset Éditeur, 1882, p. 136.

6. *Ibid.*

7. Robert-Fleury in Montrosier, *op. cit.*, 1882, p. 137.

8. Chauvin, *op. cit.*, 1999-2000, planche 41, p. 45.

9. Montrosier, *op. cit.*, 1882, p. 140.

Né à Cologne, Robert Fleury s'installe à Paris en 1804. Si l'artiste en devenir fréquente les musées parisiens dès son plus jeune âge, il débute cependant sa carrière comme peintre ornemaniste et gagne sa vie en peignant des armoiries sur des carrosses. Remarqué et désormais sous la protection du comte de Forbin, Robert-Fleury entre dans l'atelier d'Horace Vernet. Le jeune élève est d'ailleurs portraituré dans le tableau du maître *L'Atelier*. Après seulement une année d'enseignement, il quitte l'atelier de Vernet poursuivant sa formation à l'École des Beaux-Arts ainsi qu'au sein de l'atelier de Girodet, auprès duquel il reste pendant quatre années. Il fréquente enfin l'atelier du Baron Gros, se liant ainsi d'amitié avec Delaroche, Lami ou encore Barye¹.

Après un voyage en Italie en passant par la Suisse, il expose à son retour en 1824 au Salon parisien des portraits et scènes de genre. C'est plus précisément dans les scènes de genre historique que Robert-Fleury excelle, une spécialité faite sienne dès 1833, représentant les grandes figures de la Renaissance telles Charles Quint, Luther, Michel-Ange ou Raphaël. Notre tableau représente deux protagonistes majeurs de l'histoire, Charles Quint et le Titien, dont l'anecdote est narrée dans le livret du Salon de 1843 où le tableau est exposé : « Sous le pontificat de Paul III, le Titien, appelé à Bologne, exécutait de grands tableaux dans le palais du pape. Charles Quint, qui aimait à le visiter au milieu de ses travaux, entre un jour sans être attendu. Le Titien surpris, laisse tomber un pinceau, Charles Quint le ramasse, et répond aux excuses que le peintre lui adressait : “Le Titien mérite bien d'être servi par César”. » Dans son compte rendu du Salon, Bathilde Bouniol remarque la « Couleur splendide, dessin vigoureux. La scène manque peut-être un peu d'animation² ». Eugène Montrosier quant à lui le qualifie de « suprême hommage rendu à la majesté du génie³ ». À son habitude Robert-Fleury apporte un soin tout particulier aux costumes et décors de l'époque représentée, fruit de ses recherches méticuleuses.

Si certains lui reprochent son emploi du coloris et notamment du rouge comme le souligne Montrosier : « On l'a contesté souvent, blâmant le choix de ses sujets et le parti-pris de sa couleur rougeâtre ; cette couleur qui a l'air d'être antidatée d'un siècle, tant le peintre y a mis d'avance cette patine que les années seules y étalent⁴ », le peintre se défend d'un tel procédé : « Les différents moyens que j'ai employés (sic) pour faire mes tableaux ne sont pas tels que beaucoup l'ont pensé, me reprochant de ne procéder que par des glacis qui donnaient, suivant eux, à mes ouvrages une vétusté anticipée⁵ ». Dans ses *Réflexions de M. Robert-Fleury sur l'art et les artistes*, le peintre prône un « retour à la simplicité de moyens anciens [...]. C'est ce qui m'a porté à restreindre le nombre des couleurs⁶. » Concluant ainsi que « la pratique simple de nos aïeux est, selon moi, la meilleure⁷. »

Si notre tableau était bien connu par la gravure de Jorel⁸, il semblait non localisé depuis son exposition au Salon et sa réapparition récente sur le marché de l'art. Cependant dans son ouvrage paru en 1882 Eugène Montrosier signale notre tableau chez un certain monsieur Verlé à Reims⁹. Il doit sans doute s'agir de Mathieu Édouard Werlé (1801-1884), négociant en vin de Champagne au sein de la maison Veuve Cliquot-Ponsardin dont il devient le dirigeant, mais également maire de Reims de 1852 à 1868. (S.A.-T.)



Constantin HANSEN (Rome, 1804 – Copenhague, 1880)

19. Esquisse préparatoire à L'Orateur récitant l'Orlando Furioso sur le Molo à Naples, vers 1838

Huile sur papier contrecollé sur toile, 17 × 19 cm.
Bibliographie: Inédit.

Issu d'un milieu modeste, Constantin Hansen débute son apprentissage auprès de son père, le portraitiste Hans Hansen. À l'âge de douze ans, le jeune artiste s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague en classe d'architecture, puis entre finalement en 1825 dans la classe de peinture. Il y suit l'enseignement de Clemens, Lund ou encore Lorentzen. Constantin Hansen se rapproche finalement d'Ekersberg à la mort de ses parents, ainsi que de ses camarades Wilhelm Marstrand et Christen Købke. En 1835 il entreprend le voyage en Italie, il y restera près de dix années. Si ses années d'étude au sein de la classe d'architecture transparaissent dans ses vues d'Italie, il excelle également dans la représentation de scène de genre et en tant que portraitiste¹. Toutes ces qualités se font ressentir dans son tableau intitulé *Scène sur le Molo de Naples, un lecteur d'Orlando furioso entouré de ses auditeurs* (ill. 1), pour lequel notre œuvre est préparatoire. Hansen y représente une scène populaire, où une foule assemblée sur le port du Molo Beverello à Naples écoute avec attention un orateur déclamant l'œuvre célèbre de l'Arioste. La composition est savamment découpée en deux parties, à l'arrière-plan le Vésuve fumant et le phare structure le paysage, tandis que la foule attentive est groupée autour de la figure centrale du narrateur qui brandit son livre où l'on peut lire le titre : *Orlando furioso*. Débuté à l'été 1838, ce tableau semble préoccuper Hansen qui y consacre de très nombreuses études, une esquisse d'ensemble de la composition est d'abord élaborée, avant une étude plus approfondie des figures prises individuellement. Se détachant sur un fond clair neutre, notre petit napolitain au chapeau de paille est au moins la quatrième étude du genre pour ce tableau. On connaît une autre étude de notre modèle nu cette fois, mais également une esquisse pour le jeune garçon allongé à gauche de la composition ainsi que celui de face assis en tailleur². De petites différences sont notables entre notre étude et le projet définitif : le chapeau de paille s'assouplit, le vêtement du jeune garçon se rallonge sur le genou, la chaîne autour du cou apparaît. Emil Hannover qui consacre une biographie à l'artiste indique également des carnets de dessins remplis de croquis en lien avec cette composition³. Si le choix de *Orlando furioso* est en totale adéquation avec la mode de ces années-là comme en attestent

les récits de voyage, la transcription plastique qu'en donne Constantin Hansen s'éloigne cependant d'un certain réalisme. La multiplication des études pour les personnages, plus que prises sur le vif, sont révélatrices de l'objectif premier du peintre : « la représentation de la belle plastique qui s'attarde dans la position de chaque personnage⁴ ». Enfin, on peut apercevoir dans la foule, à demi caché par la main de l'orateur, le portrait de Købke, clin d'œil amical d'Hansen envers son compatriote. C'est un folklore feint et discrètement idéalisé que nous offre l'artiste dans sa version finale réalisée en 1839. (S.A.-T.)



ill. 1: Constantin Hansen, *Scène sur le Molo de Naples, un lecteur d'Orlando furioso entouré de ses auditeurs*, 1839, huile sur toile, 93,5 × 118 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst, Inv. KMS393.



1. Kasper Monrad, *Turner and romantic nature*, cat. exp., Copenhague, Statens Museum for Kunst, 4 septembre 2004-9 janvier 2005, Statens Museum for Kunst, 2004, p. 262.

2. Emil Hannover, *Maleren Constantin Hansen, en studie i dansk kunsthistorie*, Copenhague, Udgiven af Kunstforeningen, 1901, p. 88.

3. *Ibid.*, p. 88.

4. *Ibid.*, p. 92.

Peder BALKE (Helgøya, 1804 – Christiania [Oslo], 1887)

20. *Vue nocturne de Stockholm*, vers 1850

Huile sur toile, 34,1 × 45 cm.

Historique : Suède, collection particulière.

Bibliographie : Inédit.

Né en 1804 sous le nom de Peter Andersen, dans une famille de paysans sans terre de l'île de Helgøya, Peder Balke grandit à Ringsaker, avant de séjourner dès les années 1820 à la ferme de la famille Balke à Toten dans le comté d'Oppland. Montrant très tôt de réelles prédispositions pour le dessin et la peinture, le jeune homme est soutenu dans sa voie artistique par la famille Balke qui se charge de financer ses études. Outre les décors qu'il réalise dans plusieurs de leurs fermes de Toten, le peintre tient à rendre hommage à ses premiers mécènes en prenant en 1825 le nom de « Peder Balke ». Souhaitant échapper à la conscription militaire, mais également parfaire sa formation, Balke rejoint en 1829 l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm, où il bénéficie de l'enseignement du paysagiste suédois Carl Johan Fahlcrantz jusqu'en 1833. S'inscrivant dans la tradition des peintres voyageurs, il multiplie dès le début des années 1830 les expéditions en Norvège, à pieds ou en bateau, recueillant sur papier ses impressions empreintes de romantisme. En 1835, il se rend à Dresde où il fait la rencontre décisive de Johan Christian Dahl et de Caspar David Friedrich. Le naturalisme de Dahl associé à la vision plus spirituelle de la nature de Friedrich ne font que renforcer la passion de Balke pour les paysages nordiques. Certains tableaux inspirés par ses croquis suscitent l'intérêt de la critique lors de leurs expositions à Stockholm et sont directement acquis par des membres de la famille royale. Sillonnant le continent pour éduquer son œil, l'artiste parvient à cultiver un solide réseau de collectionneurs à Saint-Petersbourg, Berlin, Londres et Paris. Il s'installe même un temps dans la capitale française à la fin de l'année 1846 afin de vendre au roi Louis-Philippe une trentaine de ses peintures évoquant le souvenir du voyage que ce dernier, jeune prince exilé à cause de la Révolution, avait effectué en Laponie en 1795.

Figurant Stockholm au clair de lune, notre huile sur toile peut être datée vers 1850, soit une vingtaine d'années après le départ de Balke de l'Académie des Beaux-arts. Par son ambiance mystérieuse et quelque peu mélancolique, cette vue semble traduire toute l'influence des perspectives nocturnes de Dresde peintes par Dahl, auprès de qui Balke a étudié en 1836, puis de 1843 à 1844. Le peintre structure son panorama en plusieurs plans successifs, opposant au ciel nuageux et sombre, animé de quelques reflets roses, l'horizon nettement découpé par les principales architectures de la ville. Depuis l'île de *Kungsholmen* aux bords du *Norrström*, Balke place au centre de sa composition l'architecture massive du palais royal de Stockholm, flanquée à droite du clocher de la cathédrale Saint-Nicolas, ainsi que des flèches gothiques des églises Sainte-Gertrude et de *Riddarholmen*, alors nécropole des rois. Tout à droite au dernier plan, il fixe la silhouette baroque assez reconnaissable de l'église Catherine implantée dans les hauteurs du quartier de *Södermalm*. Comme Dahl le faisait à Dresde, Balke s'inscrit dans un travail sériel en peignant plusieurs variantes de notre tableau. Il peut ainsi être directement rapproché d'une autre vue nocturne de l'artiste, récemment prêtée au Metropolitan Museum de New York. Pour donner plus de profondeur et de romantisme à sa composition, il ajoute au premier plan de notre œuvre le motif d'un voilier amarré à la jetée, depuis laquelle un couple nous invite à la contemplation. (Maximilien Ambroselli)



Louis JANMOT (Lyon, 1814 – *id.*, 1892)

21. *L'ange gardien*, 1836

Huile sur toile, 103 × 126,5 cm.
Située, datée et signée en bas à gauche: « ROME 1836 L. JANMOT ».

Historique : don de l'artiste à sa fille, Marie Louise, puis par descendance ; Sarcelles, collection Hubert Doucerain ; Sud de la France, collection particulière.

Bibliographie : Georges Claudius Lavergne, *Claudius Lavergne, peintre d'histoire et peintre verrier*, Paris, Bloud & Cie, s. d. (1910), p. 12 ; Élisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot*, thèse de doctorat de 3^e cycle en histoire de l'art, sous la direction de Daniel Ternois, Lyon, Université Lyon II, 1969, 4 vol., cat. des peintures à l'huile, p. 16-22-38, n°2 ; Élisabeth Hardouin-Fugier, *Le Poème de l'âme par Louis Janmot (1814-1892)*, Châtillon-sur-Chalaronne, Éditions La Taillanderie, 2007, p. 6-30-31 ; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure etc. Faisant partie de l'exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon*, Vol/ 1, Lyon, 1837, n°196, p. 44.

Exposition : Salon de Lyon, 1837, n°196.

Le nom de Louis Janmot évoque certes les grands décors religieux à Lyon – le décor de la chapelle de l'hôpital de l'Antiquaille, les fresques de l'église Saint-François-de-Sales – mais surtout l'œuvre hybride et inclassable qu'est le *Poème de l'âme*. Mêlant œuvre graphique et littéraire – chaque composition étant accompagnée d'un poème – l'ensemble est imprégné d'un sentiment à la fois mystique, religieux et symboliste. Cette œuvre se compose de deux grands cycles : dix-huit peintures pour le premier (1835-1855), seize grands dessins pour le second (1856-1881).

Janmot narre ici le parcours terrestre d'une âme incarnée par un jeune garçon, descendue des cieux et aspirant à y retourner, qui doit affronter les épreuves et tourments de la vie, comme la perte de sa compagne. Si plusieurs dessins permettent de dater et situer les débuts du projet à Rome en 1835-1836, le tableau que nous présentons initie la version peinte du premier cycle.

Louis Janmot débute sa formation à l'École des Beaux-Arts de Lyon en 1831 sous la houlette de Claude Bonfond. Dès l'année suivante, il obtient le Laurier d'or pour son saisissant autoportrait aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon¹. En 1833 il poursuit son apprentissage à Paris auprès du lyonnais Victor Orsel et de Jean-Auguste-Dominique Ingres. La nomination de ce dernier en tant que directeur de l'Académie de France à Rome en 1835 incite sans doute Louis Janmot à entreprendre son voyage en Italie². Accompagné de ses compatriotes lyonnais Claudius Lavergne et Jean-Baptiste Frénet, le jeune artiste embarque en direction de Rome à la fin de l'année 1835. Après une période de quarantaine au port de Civitavecchia, les jeunes artistes arrivent à Rome le 21 décembre 1835. S'ils ne sont pas pensionnaires de la villa Médicis, Janmot et ses amis sont cependant invités aux soirées musicales données par Ingres, autant d'occasions de retrouver les frères Flandrin³.

La correspondance de Lavergne fournit de précieuses informations sur le séjour romain des trois camarades. Si celui-ci copie avec ferveur les chefs-d'œuvre de la Renaissance, Frénet et Janmot rechignent à la tâche et débute tous deux des projets bien personnels, contre l'avis d'Ingres : « M. Ingres n'a pas vu de bon œil que ces messieurs commençassent déjà des tableaux⁴ ». Lavergne lui-même critique cette attitude et, au détour d'une lettre à son père, mentionne notre tableau : « Janmot va, dans peu, retourner au Vatican : depuis que nous sommes à Rome, il n'a pas fait une étude. Au lieu d'avoir fait d'abord son tableau, il aurait dû commencer par là. Il a fait un petit ange gardien qui tient un enfant sur ses genoux⁵. » La proximité stylistique de notre œuvre avec les madones du Pérugin ou de Raphaël nous laisse penser que Janmot n'est certes pas un copiste assidu, mais que son œil s'imprègne tout de même des chefs-d'œuvre environnants.

Parmi l'ensemble des dessins de la période romaine, plusieurs d'entre eux sont préparatoires au futur *Poème de l'âme*, dont deux sont directement liés à notre tableau. Il va ainsi d'un dessin intitulé *L'Ange gardien* (ill. 1) et d'un paysage représentant l'Acqua Acetosa dans les environs de Rome (ill. 2). Dans ce paysage romain, un ange aux ailes déployées tient dans ses bras un nouveau-né endormi. La quiétude de la scène et la sérénité de l'enfant s'oppose au regard inquiet et tourmenté de l'ange. Seuls quelques changements mineurs sont observables entre le dessin et notre toile, notamment dans le paysage. Les différences sont plus remarquables dans la version finale du poème (ill. 3), intitulée *L'Ange et la mère*. Troisième tableau du premier cycle,



1. Inv. 2010.3.1.
2. Pour une biographie complète : Élisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot 1814-1892*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981.
3. Georges Claudius Lavergne, *Claudius Lavergne, peintre d'histoire et peintre verrier*, Paris, Bloud & Cie, s. d. (1910), p. 11.
4. Lavergne, *op.cit.*, s. d. (1910), p. 11.
5. *Ibid.*, p. 12.



iii. 1: Louis Janmot, *L'ange gardien*, 1835, graphite, estompe et rehauts de craie blanche, 26,7 × 37,7 cm, collection C. Boyer Thiollier.



iii. 2: Louis Janmot, *L'Acqua Acetosa*, 1836, graphite, estompe et rehauts de craie blanche sur papier gris, 17,6 × 41,8 cm, Paris, Galerie Michel Descours.



iii. 3: Louis Janmot, *L'Ange et la mère*, huile sur toile, 112,6 × 143,8 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts Inv. 1968-159.

l'épisode narre le premier jour terrestre de l'âme, désormais incarnée dans le nouveau-né. Le paysage est toujours celui de l'Acqua Acetosa malgré quelques modifications notamment dans la végétation, mais également le cours d'eau, déjà présent dans le dessin de l'ange gardien de la période romaine, qui réapparaît. La figure maternelle a pris ici la place de notre ange et tient l'enfant en son sein. L'ange apparaît de dos, agenouillé dans la ferveur de la prière dont le poème se fait écho :

*Que la paix du Seigneur repose
Sur cette mère et son trésor,
Et que sur leur paupière close
Elle verse des songes d'or!
Enfant dormez, pour vous je prie,
Et dois veiller avec amour,
Afin qu'au terme de la vie
Vous bénissiez ce premier jour⁶.*

La vision manichéenne présente tout au long du poème se trouve renforcée dans la version définitive. L'inquiétude déjà palpable de l'ange de notre toile est dans la seconde version explicitée par l'ange en prière : il connaît les tourments à venir. Les nombreux changements de composition entre notre tableau et *L'Ange et la mère*, incitent Élisabeth Hardouin-Fugier à y voir « plutôt des tableaux similaires qu'une toile et son projet⁷. »

Janmot reprend ici l'iconographie de l'ange gardien, thème

préexistant mais qui connaît un regain d'intérêt en ce début de XIX^e siècle suite au poème de Jean Reboul en 1828⁸. Sont ainsi souvent représentés l'ange gardien penché sur le berceau du nouveau-né, ou encore l'ange psychopompe qui accompagne l'âme du nourrisson au ciel. Cependant notre ange gardien ne se veut pas confiant et rassurant mais plutôt inquiet et combatif.

Si Janmot n'est pas à proprement parler un paysagiste, il accorde toutefois une place prépondérante à cet élément au sein de son œuvre. Au-delà d'un simple cadre dans lequel il place ses protagonistes, le paysage endosse également un rôle de catalyseur, amplifiant les joies et les déboires de l'âme. Charles Lenormant souligne d'ailleurs cet aspect dans sa critique de 1854 : « M. Janmot sait aussi, dans un degré remarquable, faire concourir le paysage à l'expression de ses idées [...] il sent avec justesse et vivacité l'harmonie qui existe entre les sentiments de l'âme et ce qu'on pourrait appeler les passions de la nature, et dans aucune de ses compositions cet accessoire important ne lui fait défaut⁹. » Il y a ainsi une concordance entre éléments météorologiques et saisonniers et la scène représentée. Ainsi la luminosité et la présence de la lune dans notre tableau suggère que la scène se déroule à l'aube. La végétation verdoyante et tout particulièrement le détail des fleurs naissantes en bas à gauche de la composition infuse un caractère printanier à la scène. Tous ces éléments accompagnent parfaitement le concept de la naissance terrestre de l'âme.

Initié en 1835, l'ensemble du premier cycle n'est exposé qu'en 1854. Si de très nombreux dessins attestent de ce long processus créatif, les peintures préparatoires se font cependant rares. Le tableau *La ronde*¹⁰ – au même format que notre ange gardien – remplacée par *Rayons de soleil*, offrait déjà un exemple d'une première version peinte et aboutie. Dans le catalogue de la vente après décès de l'artiste daté de 1893, est mentionnée une peinture sous l'appellation « Poème de l'âme, variante¹¹ » qui indiquerait l'existence d'un troisième tableau. La seule question qui demeure est sans doute de savoir si l'ange gardien était conçu comme l'ouverture du premier cycle avant d'être finalement positionné à la troisième place.

À la fin de l'année 1836, Claudius Lavergne tombe gravement malade et doit être rapatrié à Lyon. Par amitié envers celui-ci, Louis Janmot abrège son séjour en Italie et rentre à Lyon après seulement une année de voyage¹². À son retour il présente notre toile au Salon de Lyon¹³, première étape de sa carrière officielle. Par la suite, Janmot offre notre ange gardien à l'une de ses filles, Marie Louise, qui le transmet à ses héritiers. L'œuvre demeure jusqu'alors en mains privées, signalée dans la collection de Monsieur Hubert Doucerain en 1969¹⁴. Il s'agit donc de la seconde présentation publique de *L'ange gardien* depuis le Salon lyonnais de 1837.

Débuté à Rome, le *Poème de l'âme* absorbe l'artiste toute sa vie durant. Malgré une exposition à Lyon en 1854, puis à Paris et enfin à l'Exposition universelle de 1855 grâce au concours de Delacroix, l'œuvre n'atteint jamais le succès escompté par son créateur de son vivant, mais reste cependant son chef-d'œuvre comme l'a démontré la remarquable exposition inaugurée au musée d'Orsay en septembre 2023¹⁵. (S.A.-T.)

8. Voir Bruno Foucart, Didier Rykner, « L'Ange et l'Enfant, iconographie d'un thème romantique sous l'inspiration de Jean Reboul », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2003, p. 258-279.

9. Charles Lenormant, *Le Correspondant*, 1854, p. 293.

10. Tomaselli Collection.

11. *Catalogue des œuvres de feu Louis Janmot* (catalogue de la vente après-décès de l'artiste), Lyon, Me L. Gazagne, 1893, n° 11.

12. Lavergne, *op.cit.*, s. d. (1910), p. 14.

13. Salon de Lyon, 1837.

14. Hardouin-Fugier, *op. cit.*, 1969, n°2, n. p.

15. Elena Marchetti, Isabelle Saint-Martin, Servane Dargnies-de Vitry (dir.), Stéphane Paccoud (dir.), *Louis Janmot. Le Poème de l'âme*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 12 septembre 2023-7 janvier 2024, Musée d'Orsay/ In Fine éditions d'art, 2023.

6. Extrait de « L'Ange et la mère », Louis Janmot, *Le Poème de l'âme*, poème III.

7. Élisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot*, thèse de doctorat de 3e cycle en histoire de l'art, sous la direction de Daniel Ternois, Lyon, Université Lyon II, 1969, 4 vol., cat. des peintures à l'huile, p. 38.

Jean-Baptiste FRÉNET (Lyon, 1814 – Charly, 1889)

22. Porte majeure à Rome, 1836

Pierre noire, lavis brun et craie blanche, 27,6 × 43,4 cm.
Signé, situé et daté en bas à gauche : « Porte majeure / Rome 22 8^{bre} 1836 ».

Bibliographie : Stéphanie Dagand, *Jean-Baptiste Frénet (1814-1889) : un artiste lyonnais de l'atelier d'Ingres*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art sous la direction de François Fossier, Lyon, Université Lumière Lyon II, 2000-2001.

Jean-Baptiste Frénet entame sa formation à l'École des Beaux-Arts en 1827. Or, comme bien d'autres de ses camarades lyonnais, il désire faire ses armes à la capitale. Son professeur et directeur de l'École depuis 1831, Claude Bonfond, le pousse à se porter vers l'atelier d'Ingres¹ devenu dans les années 1830 la pointe de la formation artistique. C'est donc après avoir effectué un bref passage par l'École des Beaux-Arts de Paris que Frénet intègre l'atelier du peintre montalbanais en 1834. L'émulation y est telle que nombre de ses élèves sont prêts à le suivre dans ses nouvelles fonctions de directeur à l'Académie de France à Rome dès l'année suivante.

En effet, bien que n'étant pas lauréat du Prix de Rome et ne pouvant pas loger à la Villa Médicis, Frénet entreprend tout de même le voyage accompagné de Louis Janmot et de Claudius Lavergne pour continuer de profiter du précieux enseignement de leur maître. Tous trois quittent Paris en novembre 1835 et arrivent dans la Ville éternelle aux alentours de la période de Noël². Là-bas, le jeune artiste se loge à ses frais au 6 via di Capo le Case, non loin de l'Académie. Ainsi, il entendait conserver une proximité avec Ingres et les pensionnaires de la Villa Médicis, notamment le cercle lyonnais qu'il connaissait très certainement avec, comme chef de file, Hyppolite Flandrin. Dès lors, s'offre à lui les paysages pittoresques romains desquels émane une « coexistence de l'architecture et de la nature³ », ce qu'au demeurant, Ingres prônait amplement.

Cette union entre naturel et artificiel surgit parfaitement dans notre dessin. L'étude du paysage prend notamment de l'ampleur dans la pratique de Frénet, devenu très solitaire à Rome⁴ et qui, entre août et septembre 1836, se dédie presque entièrement à l'esquisse de ruines, d'églises ou d'édifices célèbres de la ville italienne. Le premier dessin qu'il exécute à cette période est une vue frontale de la *Porta maggiore*, qui serait semblable à celle que nous possédons et apparemment datée du 22 août de la même année⁵. Ou bien s'agit-il de la même? Quoiqu'il en soit, Frénet privilégie comme bien souvent l'horizontalité à la verticalité qui offre au regard une plus grande étendue du paysage romain. Notre dessin en est le parfait exemple, présentant une feuille bien plus large que haute. Ici, l'architecture devient des plus massives d'autant que l'artiste parvient à donner une vision profondément synthétique de la Porte majeure. Les détails sont exclus, il ne conserve que l'essentiel grâce à des lignes sévères, puissantes et des contours épais qui suggèrent l'architecture sans la perdre dans l'ensemble. C'est cette même impression qui émane d'une vue du Colisée au lavis, réalisée à la même période par le peintre⁶. Observons enfin le coloris. S'il paraît absent à première vue, le lavis brun offre justement toute sa vivacité au dessin, il donne encore plus de contraste à la perspective et l'inscrit précisément dans une atmosphère pittoresque qui se prête parfaitement au séjour romain. La dernière esquisse que réalise Frénet à Rome date du 10 juillet 1837, faisant donc de notre Porte majeure un témoignage important de la dernière partie du séjour d'initiation du peintre. (R.T.)

1. Stéfania Lapenta, *La Pittura di Jean-Baptiste Frénet (1814-1889), tra Francia e Italia*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, sous la direction d'Anna Ottani Cavina, Bologne, Università degli Studi, 1998, p. 17.

2. Ils arrivent précisément le 21 décembre à une heure du matin selon les dires de Lavergne, cf. Michel Régner et al., « Voyage d'étude en Italie », *Jean-Baptiste Frénet, 1814-1889 : peintre, photographe et homme politique lyonnais*, Éditions La Taillanderie, 2002, p. 26.

3. En italien : « convivenza di architettura e natura », in. S. Lapenta, 1998, *op. cit.*, p. 30.

4. A ce sujet, voir la lettre de Lavergne du 27 juin 1836 citée par M. Régner, 2002, *op. cit.*, p. 30.

5. S. Lapenta, *op. cit.*, 2002, p. 35.

6. J-B. Frénet, *Le Colisée à Rome*, dessin au lavis et crayon noir, 427 × 885 mm, Collection particulière.



Thorald LÆSSØE (Frederikshavn, 1816 – Copenhague, 1878)

23. Vue de la Casa del Portinaio dans les jardins de la villa Borghese à Rome

Huile sur papier contrecollé sur toile, 33,3 × 38,3 cm.
Bibliographie : Inédit.

Tout d'abord élève du peintre animalier Christian Holm, Thorald Læssøe entre à l'Académie royale des beaux-arts de Copenhague en 1834. Durant son apprentissage il fréquente l'atelier de l'un des plus grand représentant de l'âge d'or danois, le peintre Christen Købke. Notre jeune artiste expose ensuite occasionnellement à Charlottenborg entre 1836 et 1876. Læssøe se lie d'amitié avec plusieurs de ses compatriotes tels les peintres Lorenz Frøhlich et Johan Thomas Lundbye, ou encore le sculpteur Jens Adolf Jerichau. En 1842 il quitte le Danemark et rejoint Prague, puis prend la direction de l'Italie où nombre de ses congénères se retrouvent, attirés à la fois par la tradition du voyage dans la péninsule mais également par l'atelier de Thorvaldsen. Thorald Læssøe séjourne longuement en Italie, tout particulièrement à Rome, à deux reprises : entre 1844-1857 et entre 1866-1868¹. Notre œuvre est un témoignage de l'un de ces voyages, l'artiste représente ici la Maison de Raphaël, également connue sous le nom de villa Cenci ou Casa del Portinaio. Cet édifice, modeste à première vue, se situait dans le parc de la villa Borghese à Rome et a été l'un des sujets favori du paysage romain pour tous les artistes s'adonnant au pleinairisme en cette première moitié de XIX^e siècle. Ce succès s'explique par la légende entourant le lieu, la rumeur disait en effet qu'il s'agissait, à tort, de la maison-atelier de Raphaël. Les artistes nordiques ont été également très sensibles à l'aura de ce motif, l'illustre maison a ainsi été représenté par de grands noms de la période tels Ekersberg, Rørbye ou encore Dahl. Si certains artistes représentent la célèbre façade dans un état de délabrement plus avancé², notre œuvre montre une habitation qui semble toujours occupée en témoignent les fleurs sur le balcon. Si Læssøe met beaucoup de soin à représenter toutes les aspérités des murs de la bâtisse, le paysage est quant à lui beaucoup plus esquissé. Le ciel, le mur d'enceinte ainsi que l'allée ouvrant une perspective à droite sont traités en aplats ou en larges touches; la végétation si elle comporte plus de nuances notamment dans l'herbe au premier plan est cependant esquissée dans une touche rapide caractéristique d'un travail sur le motif. Notre artiste semble ainsi plus intéressé par le motif de la villa et pose simplement les éléments paysagés. Læssøe peint au moins une autre version de ce même sujet (ill. 1)

où l'on ressent ici le travail en atelier : il ajoute arbres, arbustes, ruines et personnages ou encore des trainées nuageuses dans le ciel avec un sens aigu du détail. Il est très difficile de dater plus précisément notre œuvre, ne pouvant nous fier à l'état de la villa tant les artistes en donnent des interprétations différentes, la tentation d'ajouter un aspect romantique à la scène a sans doute encouragé certains artistes à accentuer l'aspect de ruines et à délaissé quelque peu le réalisme du motif. (S.A.-T.)



ill. 1: Thorald Læssøe, *Casa Cenci à la villa Borghese*, huile sur toile, localisation inconnue.



1. Michael Bjorn Nellemann, Peter Jonas Storsve, *De Abildgaard à Hammershoi - 75 dessins danois*, cat. exp., Paris, Maison du Danemark, 21 mars-27 mai 2007, Copenhague, Statens Museum for Kunst, 23 juin-2 septembre 2007, Dossiers VIII, Fondation Custodia, Paris, 2007, p. 74.

2. Voir Johan Christian Dahl, *Villa Borghese*, 1821, huile sur toile, 22,5 × 33,2 cm, Kode Art museums and composer homes, Inv. RMS.M.00063.

Frédérique O'CONNELL (Potsdam, 1822 – Neuilly-sur-Marne, 1885)

24. *Portrait de Théophile Gautier, 1857*

Huile sur toile, 103,5 × 74,7 cm.
Signée et datée en bas à droite :
« F. O'Connell 1857 ».

Historique : France,
collection particulière.

Bibliographie : Philippe
Burty, « L'atelier de Madame
O'Connell », *Gazette des Beaux-
Arts*, Paris, 15 mars 1860, p. 352 ;
Henriette Corkran, « Madame
O'Connell and her atelier »,
Celebrities and I, Hutchinson,
1902, p. 116-117.

Née en Allemagne sous le nom de Frédérique Émilie Auguste Miethe, la future Madame O'Connell montre des prédispositions artistiques dès son adolescence. À l'âge de 18 ans elle entre dans l'atelier du peintre berlinois Charles-Joseph Bégas, ancien élève du Baron Gros. C'est lors de cette formation qu'elle réalise son premier tableau *La journée des dupes*. Dès le début de sa formation la jeune artiste s'essaye à tous les médiums – aquarelle, pastel, eau-forte – mais également à divers sujets tels les scènes de genre à connotations historiques ou encore le portrait. Vers 1844 elle s'établit à Bruxelles, où elle épouse Adolphe O'Connell, militaire de profession. Frédérique O'Connell participe à ses premières expositions au Salon de Bruxelles, où elle voit son travail récompensé par une médaille de première classe en 1851. L'artiste accède cependant à une réelle reconnaissance après l'installation du couple à Paris vers 1853¹. Au Salon parisien de cette même année, elle présente en effet un portrait de la célèbre actrice Rachel (1821-1858), qui connaît un grand succès auprès du public. C'est désormais au genre du portrait qu'elle se consacre pleinement.

La jeune artiste réalise ainsi les portraits de la bourgeoisie parisienne, d'artistes mais également de toutes les personnalités littéraires alors en vogue. Les modèles ne manquent pas pour Madame O'Connell qui, en sus de son atelier, tient un salon tous les samedis qui connaît un succès retentissant dans la capitale. Le journal *L'Évènement* en donne un aperçu savoureux : « Madame O'Connell a donné hier samedi le bal travesti le plus gai, le plus vif, le plus spirituel et certainement le plus amusant de la saison. On a ri et dansé entre artistes, avec un entrain rare et inexprimable [...] Henri Delaage, philosophe mystique, Delaage ... lui-même a dansé. Les lustres ont dû frémir de surprise et d'épouvante². »

Parmi les habitués du 19 Place Vintimille sont cités Alexandre Dumas fils, Alfred de Musset, Arsène Houssaye ou encore Théophile Gautier, notre portraituré. Réalisée en 1857, notre œuvre dépeint le célèbre homme de lettre de face, dans une pose assurée, la main gauche sur la hanche, un fusain dans la main droite. Gautier porte ici une large veste, la même que celle arborée sur le portrait que fit de lui Nadar en 1854. Dans les mémoires d'une de ses élèves, Frédérique O'Connell s'explique quant à ce choix vestimentaire : « Ce fut un plaisir de peindre un homme aussi charmant – il était aussi fascinant que ses livres. Vous voyez qu'il est en robe de chambre.



III. 1: Félix Tournachon dit Nadar, *Théophile Gautier à la blouse blanche*, épreuve sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion, entre 1854 et 1855, Paris, musée d'Orsay, Inv. PHO1991-2-74.



J'ai insisté pour le peindre dans ce costume - car je déteste les vêtements masculins du dix-neuvième siècle - un costume noir brillant est pour moi un cauchemar. [...] quand un homme est un génie il ne doit pas se soucier de son manteau³. » Poète, romancier et critique d'art, l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* et du *Capitaine Fracasse* se fait ici représenter en artiste. Eugène de Mirecourt, qui lui consacre une biographie succincte, rappelle ainsi que la vocation première de Gautier était la peinture : « Gautier n'est devenu poète [sic] que par accident. Tous ses instincts le portaient d'abord à être peintre⁴. » Dans ce but, il fréquente assidument les musées et entre un temps dans l'atelier de Louis-Édouard Rioult. Néanmoins Gautier réalise rapidement la limite de ses talents en la matière, préférant ainsi la plume au pinceau. Lorsque Frédérique O'Connell réalise ce portrait, Théophile Gautier est rédacteur en chef de la prestigieuse revue d'art *La Revue de Paris*.

Mentionné et localisé en 1860 dans l'atelier de l'artiste⁵, notre portrait concentre toutes les caractéristiques qui ont fait le succès de Frédérique O'Connell dans ce genre exigeant. La palette de tons sombres tout en camaïeu de bruns, les forts empâtements et glacis, les touches de lumière savamment posées dans la blancheur de la chemise et sur le visage du modèle, ces effets de clair-obscur ne sont pas sans rappeler l'admiration que notre artiste voue aux écoles nordiques. La critique souligne la profondeur psychologique que l'artiste insuffle à ses portraits : « Elle excelle à rendre les natures passionnées; elle a trouvé sur sa palette le secret de cette pâleur que répandent sur un visage les fatigues du jour actif et de la nuit sans sommeil; elle sait allumer un éclat fébrile dans les yeux des poètes [sic]; elle cherche leur ressemblance moins dans leurs traits que dans leur âme. »

Frédérique O'Connell expose ainsi aux salons parisiens et bruxellois de 1846 à 1868. Cette artiste prolifique dont la réputation mondaine n'est plus à faire, voit cependant sa situation périliser peu à peu, pour finir totalement isolée et oubliée de tous. Un scandale entache déjà sa carrière dès 1858, suite à la mort de la tragédienne Rachel. En effet, la famille de la défunte procède à la commande du traditionnel portrait mortuaire auprès d'un photographe. Les tirages sont cependant réservés à l'usage exclusif de la famille. O'Connell se procure un exemplaire du funeste portrait et en dessine une version idéalisée. Le dessin est exposé aux magasins Goupil & C^e et également publié par le journal *L'Illustration*. La famille de la tragédienne tente alors un procès à tous les protagonistes de l'affaire. Le procès est décisif sur la question du droit à l'image et fera par la suite jurisprudence en la matière. Frédérique O'Connell perd le procès et est condamnée à verser des dommages et intérêts⁶. Ce premier faux pas entache sans doute la réputation de notre artiste. La chute du Second Empire est un deuxième coup du sort pour O'Connell. En effet, dépendante des commandes de portraits de la noblesse et de la bourgeoisie, le changement de régime impacte considérablement son activité. Abandonnée également par son époux, Frédérique O'Connell trouve un soutien temporaire auprès de Nadar, qui l'engage dans son atelier afin de retoucher des tirages ou d'exécuter des portraits d'après photographie⁷. Le portrait d'Ernestine Nadar, épouse du célèbre photographe, exécuté au pastel est un très bel exemple de ce travail de copiste⁸. Seule et mentalement malade, Frédérique O'Connell est internée en hôpital psychiatrique à Charenton et s'éteint en 1885. (S.A.-T.)

3. Henriette Corkran, "Madame O'Connell and her atelier", *Celebrities and I*, Hutchinson, 1902, p. 116-117. [Traduction par Sarah Avenel-Tafari]

4. Eugène de Mirecourt, *Théophile Gautier*, Paris, Gustave Havard Editeur, 1857, p. 29.

5. Burty, *op. cit.*, 1860, p. 352.

6. Edouard Bourdet, « Cours et tribunaux. Le portrait mortuaire de Mlle Rachel - Mlle Sarah Félix contre Mme O'Connell », *La Presse*, Paris, 18 juin 1858, p. 3.

7. https://expositions.bnf.fr/les-nadar/grand/nad_023.php Consulté le 25 septembre 2024.

8. Le Bourget, Musée de l'Air et de l'Espace, INV. 3491.



Pierre PUVIS DE CHAVANNES (Lyon, 1824 – Paris, 1898)

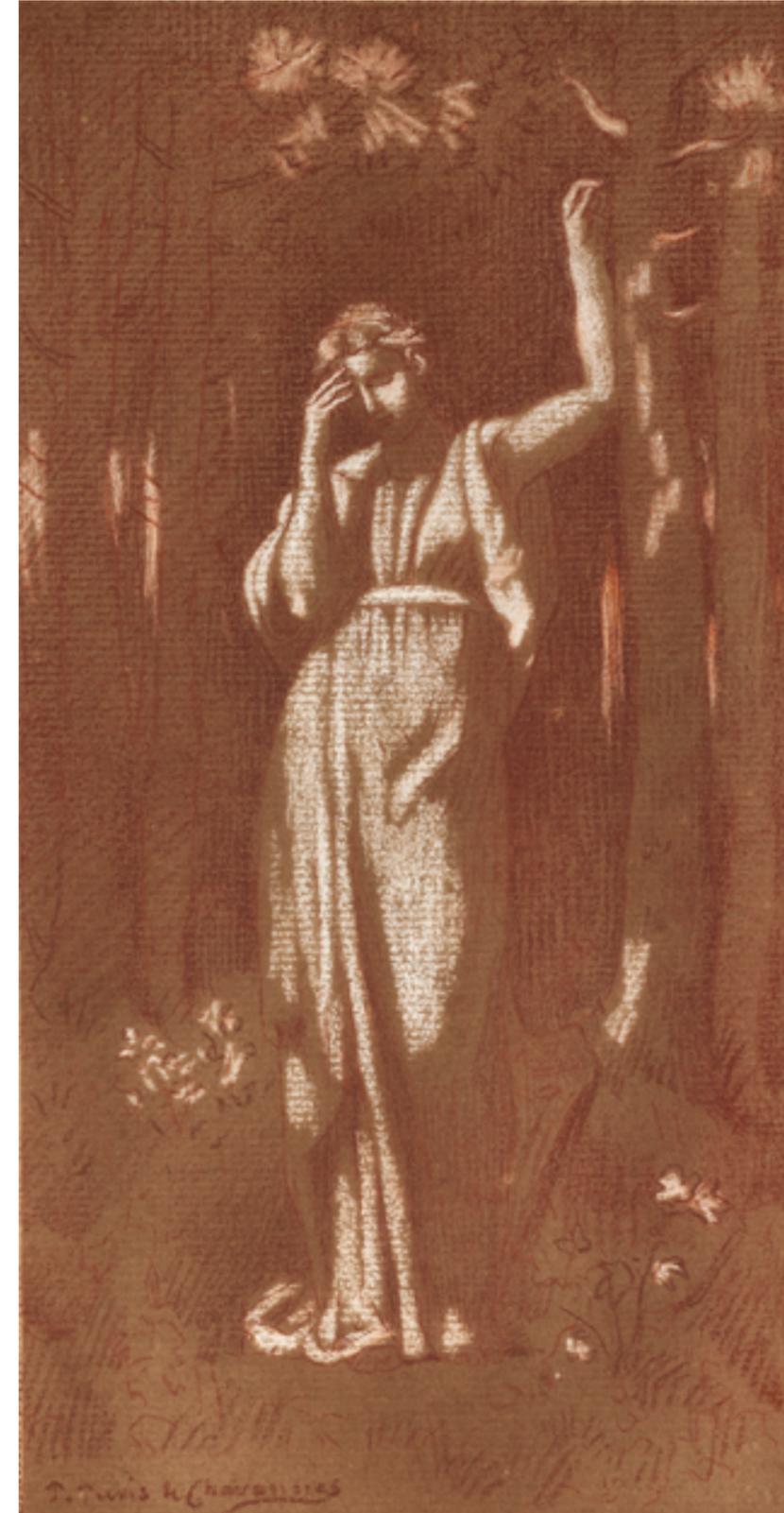
25. *Le Recueillement, étude pour le décor de l'hôtel de Claude Vignon, vers 1866-1867*

« Le véritable rôle de la peinture est d'animer les murailles.
À part cela, on ne devrait jamais faire de tableaux plus grands que la main¹. »

Figure artistique majeure de la seconde moitié du XIX^e siècle, Pierre Puvis de Chavannes a marqué la peinture de grand décor. Il remporte de nombreux chantiers prestigieux : le musée de Picardie, le Palais Longchamp à Marseille, le Panthéon et la Sorbonne, ou encore l'escalier du Musée des Beaux-Arts de Lyon (cat. 26). Cette liste non exhaustive ne concerne que les commandes publiques confiées à l'artiste, il est un autre pan de sa carrière qui nous intéresse tout particulièrement, à savoir le décor privé. Puvis de Chavannes élabore cependant peu de programme décoratif pour des demeures privées, seulement trois peuvent être mentionnés. Le premier pour le château du Brouchy (1854), résidence de son frère, le second pour l'hôtel particulier de Claude Vignon en lien direct avec notre dessin (1866-1867), enfin pour l'hôtel particulier de Léon Bonnat (1882).

Second projet à destination d'un particulier, le décor de l'hôtel Vignon est commandé par la maîtresse des lieux, Noémie Cadiot (1828-1888) qui utilise le pseudonyme de Claude Vignon, en 1866 date à laquelle elle fait construire sa nouvelle demeure au 148 rue de la Tour dans le XVI^e arrondissement de Paris. Le décor doit orner le salon de l'hôtel particulier et se compose de quatre toiles sur un thème cher à l'artiste : le processus de la création artistique. Élève de James Pradier, Claude Vignon est écrivaine, critique littéraire et artistique, mais également sculptrice. Elle expose régulièrement au Salon entre 1852 et 1885, obtient des commandes officielles pour le Louvre et les Tuileries entre autres, puis s'adonne plus volontiers au portrait en représentant des hommes politiques après son remariage avec le député Maurice Rouvier en 1872². Dans la critique qu'elle donne du Salon de 1861, Claude Vignon exprime toute l'admiration qu'elle porte à Puvis de Chavannes : « M. Puvis de Chavannes arrive incontestablement avec un autre idéal artistique que le commun des peintres. Il ne cherche ni le réalisme, ce dieu du présent, ni la couleur, cette insaisissable chimère du dernier quart de siècle; il cherche la grande tournure des décorations de la Renaissance sans pourtant les pasticher³ ».

Sans doute libre dans le choix du sujet, Puvis de Chavannes insiste sur l'intellectualisation du processus créatif qui lui est cher, la création artistique étant pour lui le fruit d'une lente maturation des idées qui puisent leur inspiration dans l'Histoire et la réinterprétation des modèles du passé. Le programme iconographique de l'hôtel Vignon traduit parfaitement cette pensée à travers *Le Recueillement* (réflexion qui donne naissance au sujet) (ill. 1), *L'Histoire* (le sujet), *La Fantaisie* (donne la forme) et *La Vigilance* (supervise l'ensemble). *La Vigilance* et *Le Recueillement* sont incarnées par des figures isolées, tandis que *L'Histoire* et *La Fantaisie* rassemblent plusieurs protagonistes, justifiant un format légèrement plus élargi. Si l'artiste réalise ce décor au début de sa carrière, on y trouve d'ores-et-déjà les caractéristiques principales de son œuvre : un coloris doux tout en camaïeu bleuté ainsi que des figures sculpturales évoluant dans une nature idyllique. Si l'influence de Chassériau a été maintes fois soulignée⁴, force est de constater la proximité



Sanguine et craie blanche,
26,4 × 13 cm.
Signé en bas à gauche :
« P. Puvis de Chavannes »
Historique : Galerie Hopkins-Thomas, Paris (selon une étiquette au verso du cadre); Pully (Suisse), Sam Josefowitz; puis par descendance.
Bibliographie : Inédit.

1. Puvis de Chavannes cité par Marius Vachon dans *Puvis de Chavannes*, Paris, Braun, Clément et Cie., 1895, p. 33 (cité par Marie-Christine Boucher, « La décoration de Puvis de Chavannes pour l'hôtel Vignon » in *La revue du Louvre et des musées de France*, mars-avril 1978, n°2, p. 99).

2. Anne Pinget, *La femme artiste - d'Élisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur*, cat. exp., Donjon-Lacataye, Mont-de-Marsan, novembre 1981 - février 1982, s. l., Lacoste, 1982, p. 86-88.

3. Claude Vignon, « Une visite au Salon de 1861 » in *Le Correspondant*, 1861, p. 148-149 (cité par Boucher, *op. cit.*, 1978, p. 101).

4. Louise d'Argencourt, Jacques Foucart et Reynold Arnould (dir.), *Puvis de Chavannes 1824-1898*, cat. exp., Grand Palais, Paris, 26 novembre 1976 - 14 février 1977, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 18 mars 1977 - 1^{er} mai 1977, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1976, p. 17.



iii. 1: Pierre Puvis de Chavannes, *Le Recueillement*, 1866, huile sur toile, 271 × 104 cm, Paris, Musée d'Orsay, Inv. MNR 973 C.



iii. 2: Pierre Puvis de Chavannes, *Le Recueillement*, 1867, huile sur toile, 105.7 × 52.5 cm, collection privée.

entre l'iconographie du décor de la Cour des comptes, figurant *Le Silence*, *La Méditation* et *L'Étude*; mais également la traduction plastique de ce programme. Quand Chassériau utilise la grisaille, Puvis de Chavannes fait appel au camaïeu et ce dernier reprend également la physiologie de la beauté féminine toute inspirée de la sculpture antique, isolée et dénuée de tout attribut. Notre dessin est une étude pour une variante (1867) du *Recueillement* dont il existe une version peinte (ill. 2). Ce second projet apporte quelques différences aussi bien dans le coloris qui perd cette lumière bleutée et retrouve des tons plus naturalistes, que par la pose de la figure dont le drapé de la robe s'est allongé et le contrapposto de la pose assagi. Cela donne une allure moins classique à la figure. Aucune différence avec notre dessin n'est observable, l'artiste revient simplement à la monochromie avec l'utilisation de la sanguine et pose la lumière à l'aide de rehauts de craie blanche.

Si l'hôtel Vignon est détruit en 1912, l'ensemble des toiles est sauvé par Maurice Rouvier qui les conserve au moins jusqu'en 1919, date à laquelle *La Fantaisie* apparaît sur le marché de l'art⁵. Cette dernière sera redécouverte au Japon, à l'Ohara Museum of Art et identifiée seulement dans les années 1970. *L'Histoire*, *Le Recueillement* et *La Vigilance* sont envoyées en Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale et heureusement récupérées après la guerre, elles sont désormais conservées au Musée d'Orsay⁶. (S.A.-T.)

5. Boucher, *op. cit.*, 1978, p. 101.
6. Sous les numéros d'inventaire MNR 973A, MNR 973B, Inv. MNR 973C.

Pierre PUVIS DE CHAVANNES (Lyon, 1824 – Paris, 1898)

26. *Étude pour Vision antique*, vers 1883-1884

Huile sur toile, 61 × 50 cm.

Historique: Lyon, collection Édouard Aynard; par descendance.

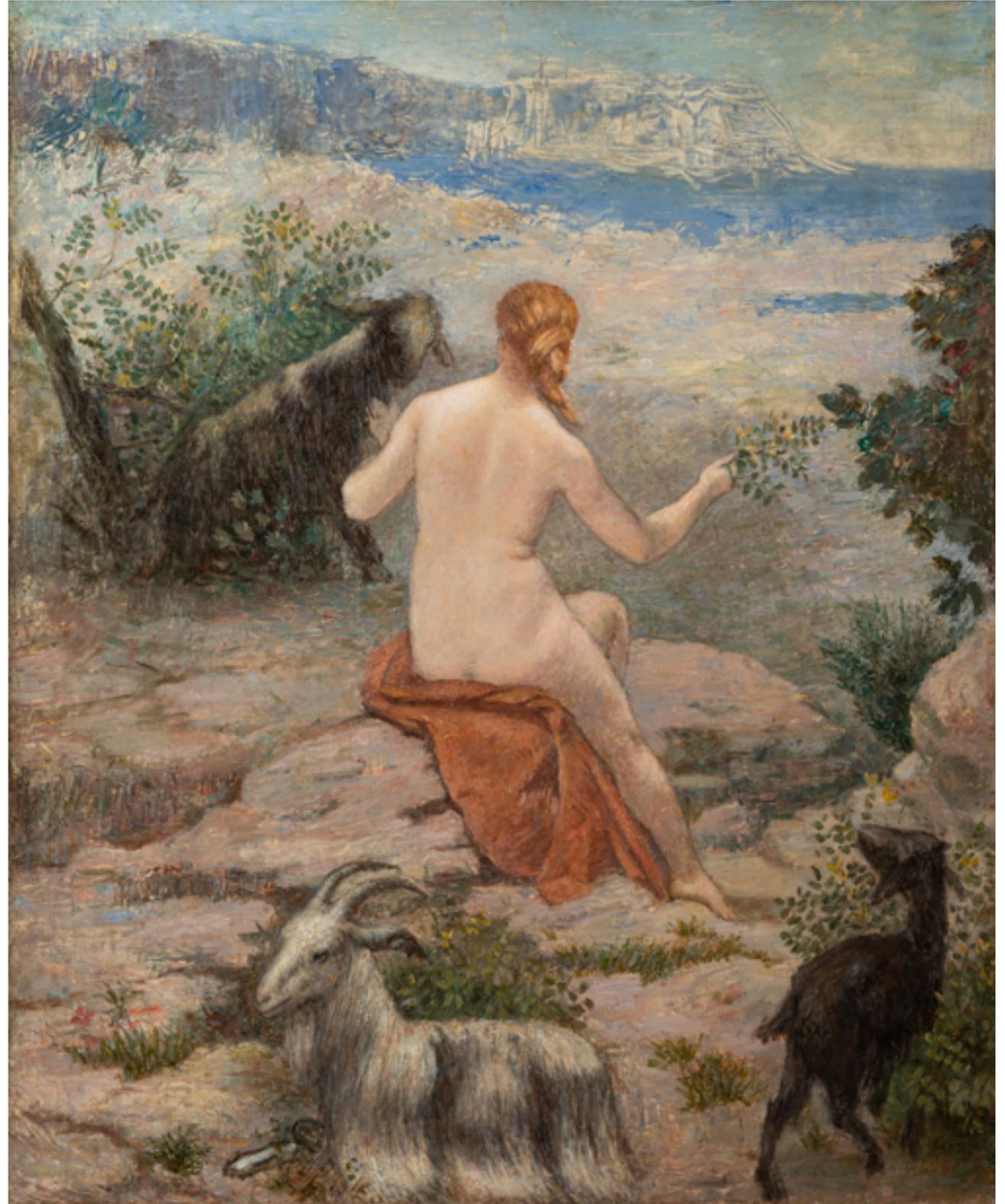
Bibliographie: Inédit.

Suite à une campagne d'agrandissement et de restructuration menée par l'architecte Abraham Hirsh (1828-1913), la ville de Lyon projette la réalisation d'un décor pour l'escalier monumental nouvellement édifié dans l'aile sud-est du Palais Saint-Pierre. Après une hésitation entre deux enfants du pays, c'est finalement Pierre Puvis de Chavannes qui remporte cette prestigieuse commande, devant Paul Chenavard. Il s'agit là d'un projet d'envergure, quatre murs oscillant entre 5,78 mètres et 10,40 mètres de long et de 4,60 mètre de haut doivent être recouverts, en tenant compte de la spécificité architectural du lieu. Puvis de Chavannes est alors un artiste aguerri en la matière, ayant déjà réalisé les chefs-d'œuvre que sont les décorations du musée d'Amiens, du Palais Lonchamp à Marseille, de l'hôtel de ville de Poitiers ou encore du Panthéon. L'artiste jouit d'une totale liberté quant au programme iconographique et choisit de transposer plastiquement sur les murs la notion même d'art en une vision idéalisée et universelle. Puvis de Chavannes débute son cycle en réalisant sur le mur central *Le Bois sacré cber aux Arts et aux Muses*, point de départ du programme iconographique incarné par les figures allégoriques des Arts plastiques et des Muses. Il s'agit de la première vision offerte à l'œil du visiteur, puis l'attention se porte sur le mur latéral gauche, où figure la *Vision antique* (ill. 1). Le peintre représente ici une sorte d'âge d'or hellénistique, ou la douceur de vivre sur fond de scène pastorale. Le regard se porte ensuite vers le mur de droite, où l'Inspiration chrétienne évoque l'alliance du geste créateur de l'homme et du sentiment religieux, faisant face ainsi au paganisme de la Grèce antique. La scène se déroule dans un cloître en Italie¹, sans doute au début de la Renaissance, où les images pieuses couvrant les murs semblent inspirer artistes et passants. Enfin, de part et d'autre de la porte ouvrant sur la Galerie des peintres lyonnais sont représentées des allégories du Rhône et de la Saône, faisant ainsi le lien entre les principes évoqués et la ville de Lyon.

Si certains critiques y voient une interprétation historico-progressiste dans laquelle « L'art de la Grèce antique et l'art religieux des siècles chrétiens marquent les deux points extrêmes de cette divergence². »; Édouard Aynard y perçoit « l'idée de forme qui engendre la beauté suprême est associée à l'art antique; l'idée de sentiment à l'art chrétien. L'art antique, c'est la tête; l'art chrétien c'est le cœur³. » **Personnalité majeure de**



ill. 1: Pierre Puvis de Chavannes, *Vision antique*, 1884, huile sur toile, 460 × 578 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. B 398.



l'activité lyonnaise au XIX^e siècle, Édouard Aynard (1837-1913) est issu d'une famille de drapiers dont il reprend l'activité avant de se consacrer à sa carrière de banquier. Il devient, entre autres, administrateur de la succursale lyonnaise de la Banque de France, puis régent de la Banque de France et enfin président de la Chambre de commerce en 1889. Il mène en parallèle une brillante carrière politique, conseiller municipal de la ville de Lyon puis député. L'homme d'affaire se démarque également par son engouement pour l'art. La vente d'une partie de son importante collection en 1913 prouve par sa qualité et son éclectisme, le goût sûr de cet amateur éclairé et mécène⁴. C'est notamment sous son impulsion que le musée des Beaux-Arts de Lyon enrichit considérablement ses collections, Aynard léguant d'ailleurs une partie de sa collection d'art islamique. Lors de la commande des décors de l'escalier à Puvis de Chavannes, Édouard Aynard est depuis 1878 président des Musées du Palais Saint-Pierre. La nomination de notre artiste n'est sans doute pas un hasard tant l'admiration et la compréhension du travail de l'artiste lyonnais transparait dans l'article qu'Aynard rédige en 1884, peu après l'installation des toiles sur les murs⁵. Des œuvres de Puvis de Chavannes composent d'ailleurs sa riche collection, il possède notamment *La famille du pêcheur* que l'artiste réalisera en 1887⁶, mais également notre tableau, préparatoire à la *Vision antique*.

Sur un promontoire rocailleux en escalier qui surplombe au loin la mer, Puvis de Chavannes dépeint la douceur de vivre dans sa vision de la Grèce antique, l'ensemble est seulement animé au second plan par la frise des Panathénées qui semble revivre. Il n'y a point de figures allégoriques ici, exception faite de la muse en haut à droite de la composition, qui tend les ciseaux de sculpteur à un jeune homme. Le reste des protagonistes se résume en un berger jouant de la flûte accompagné de ses chèvres; ainsi qu'un groupe de figures féminines aux diverses attitudes. L'une vient de puiser de l'eau, trois autres sont alanguies, perdues dans leurs réflexions, une dernière enfin semble sermonner une chèvre. C'est cette partie de la composition que prépare notre toile. Si l'ensemble de la décoration du Palais des Arts donne l'illusion d'un décor à fresque, il s'agit en réalité d'œuvres sur toiles marouflées sur la pierre. Les compositions sont donc préparées dans l'atelier de l'artiste, qui comme à son habitude multiplie croquis et études plus abouties.



iii. 2: Pierre Puvis de Chavannes, *Étude pour Vision antique*, vers 1883-1884, aquarelle sur traits de graphite, 19,2 × 24,4 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. 2014.3.1.

Concernant les esquisses peintes qui nous intéressent plus directement ici, mentionnons une esquisse à la pierre noire et aquarelle (ill. 2) qui en quelques traits presque abstraits, pose le paysage animé de quelques figures. Si l'on devine ici les corps féminins et la présence des chèvres, notre figure de dos n'apparaît pas encore. Une autre étude à l'huile cette fois et de plus grand format⁷, précise la position et l'attitude des trois femmes à droite de la composition. Notre tableau représente la jeune femme vue de dos qui prendra place en bas à gauche de la composition finale. En comparant notre œuvre aux esquisses susmentionnées, ce qui frappe sans doute est l'aboutissement de notre toile. La figure féminine vue de dos semble houspiller une chèvre, la tenant par la barbe de la main gauche, la menaçant de la main droite à l'aide d'un rameau, deux autres bovidés accompagnent la scène. Ces éléments sont en grande partie identiques au projet final. Quelques détails néanmoins attestent du rôle préliminaire de notre tableau, en particulier la chèvre au pelage gris qui se trouve déplacée dans le décor du Palais Saint-Pierre. Des éléments de végétation différent également et notre composition est agrandie sur le côté gauche par rapport à la fresque. Dans le paysage rapidement esquissé en arrière-plan, des effets de grattage dans la couche picturale, typique de la touche de l'artiste dans son travail d'élaboration, contraste par leur abstraction au modelé parfait du corps de notre jeune femme. De par son cadrage et le charme de la scène, cette composition qui pourrait apparaître anecdotique dans la fresque de Lyon, a pourtant retenu l'attention de plusieurs observateurs. Ainsi, Henri Lechat remarque que « Cette jeune femme, étalant dans la lumière son dos superbement modelé, est déjà par elle-même un magnifique morceau de peinture; mais sa querelle avec le chevreau fait de cette partie du grand tableau un petit tableau délicieux⁸. » Cette remarque pourrait judicieusement s'appliquer à notre œuvre qui pourrait être perçue comme une peinture de chevalet autonome. Édouard Aynard y est également sensible, il mentionne ainsi dans son commentaire « Le dos superbe de la femme dans *Vision antique*⁹ » et notre tableau entre ainsi dans sa collection et sera transmise à ses descendants.

Faisant incontestablement partie des chefs-d'œuvre de Puvis de Chavannes, le décor de l'escalier du musée des Beaux-Arts concentre toutes les caractéristiques stylistiques de l'artiste à l'âge de la maturité. On retrouve ainsi le coloris tout en camaïeu, des poses calmes dénuées d'élan dramatique, les figures échelonnées dans des paysages intemporels¹⁰. Ces constantes dans l'art de Puvis de Chavannes expliquent, selon Robert de la Sizeranne l'intemporalité de son œuvre: « il a voulu, enfin, susciter parmi les impressions d'art, les plus simples, les plus saines, c'est-à-dire les plus dénuées de sous-entendus spirituels ou gaulois; les plus calmes, c'est-à-dire les plus éloignées de l'intérêt dramatique et passionné; les plus profondes, c'est-à-dire les plus dégagées du souci temporaire, de la mode régnante des mœurs ou de l'histoire au jour le jour¹¹. » Les prédictions de Robert de la Sizeranne qui écrivait son article au lendemain du décès de l'artiste, se sont avérées tout à fait perspicaces, la figure de l'artiste lyonnais étant devenue un véritable modèle pour les générations suivantes, jusqu'à Matisse ou Picasso¹². (S.A.-T.)

7. Aimée Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes, a catalogue raisonné of the painted work*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2010, vol. II, cat. 307, p. 285.

8. Lechat, *op. cit.*, 1920, p. 246.

9. Aynard, *op. cit.*, 1884, p. 12.

10. Robert de la Sizeranne, *Puvis de Chavannes*, Revue des deux Mondes, 1898, 4e période, tome 150, p. 406-420.

11. *Ibid.*, p. 407.

12. Voir Serge Lemoine (dir.), *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso: vers l'art moderne*, cat. exp., Venise, Palazzo Grassi, février-juin, 2002, Paris, Flammarion, 2002.

4. Collection Édouard Aynard. *Tableaux anciens. Objets d'art de haute curiosité et d'ameublement*, (catalogue de la vente après-décès); Paris, Imp. Georges Petit, 1913.

5. Aynard, *op. cit.*, 1884.

6. *op. cit.*, 1913, n°12, p. 14.

Fedor FLINZER (Reichenbach, 1832 – Leipzig, 1911)

27. *Chats sur les toits*

Huile sur toile, 56 × 66 cm.
Signée en bas à droite :
« F Flinzer ».
Bibliographie : Inédit.

Artiste méconnu du public français, Fedor Flinzer a néanmoins eu une carrière remarquable en Allemagne. Flinzer débute sa formation artistique avec le peintre Johann Gottlieb Hantzsch (1794-1848), qui lui donne des cours particuliers. Il rejoint ensuite Dresde où il fréquente l'Académie des Beaux-Arts à partir de 1849. Le jeune artiste suit alors l'enseignement de Ludwig Richter (1803-1884) ou encore de l'une des grandes figures du mouvement nazaréen, Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872). Suite à cette formation, Fedor Flinzer poursuit une double carrière dans laquelle il rencontre un même succès. Il devient en effet une figure majeure de l'illustration de thèmes animaliers pour la littérature enfantine, mais également professeur et grand théoricien quant à l'apprentissage du dessin. En 1859, Flinzer obtient un poste de professeur de dessin à l'école de Chemnitz en Saxe non loin de Dresde¹. Les cours de dessin étant devenus obligatoires dans les écoles élémentaires, Flinzer va se démarquer par sa vision progressiste de l'enseignement ainsi que sa théorisation. L'apprentissage classique du dessin par la copie systématique d'après le modèle est remis en question, l'idée étant désormais la compréhension pleine et consciente des lois qui régissent la matière : la perspective, la lumière ... Cette nouvelle méthode d'apprentissage lui vaut une immense renommée en tant que réformateur du système éducatif et son *Manuel pour l'enseignement du dessin dans les écoles allemandes* devient un ouvrage de référence². En 1876 il rejoint Leipzig où il occupe en parallèle la fonction d'inspecteur municipal en dessin. D'un point de vue purement artistique, Fedor Flinzer se démarque dans le domaine de l'illustration. Ses fables tour à tour humoristiques ou satiriques, sont habitées par des animaux humanisés, dont l'ouvrage le plus célèbre est sans doute *Le Roi Nobel*. Si presque tous les animaux sont représentés dans ses livres, Flinzer affectionne tout particulièrement les illustrations de chat. Cette passion particulière lui vaut d'ailleurs les surnoms de *Katzen-Flinzer* c'est-à-dire « Flinzer le chat », ou de *Sächsischer Katzen-Raffael* que l'on pourrait traduire par le « Raphaël saxon des chats »³. Notre tableau, qui témoigne de cette passion féline, est tout à fait remarquable tant les œuvres peintes de l'artiste sont rares et signalées plutôt au début de sa carrière⁴. Notre œuvre représente les chats tant adulés par l'artiste dans une atmosphère nocturne, trois d'entre eux interagissent au premier plan, tandis qu'en arrière-plan, une

silhouette féline trône sur le faîte d'une maison. Les épais nuages se dissipent en une spirale laissant apparaître la pleine lune, unique source de lumière. Cette scène teintée d'étrangeté, n'est pas sans rappeler le fameux panneau *L'Apothéose des chats* qu'un autre illustrateur de talent, Théophile Alexandre Steinlen, réalisera au début du siècle suivant (ill. 1). (S.A.-T.)



ill. 1 : Théophile-Alexandre Steinlen, *L'Apothéose des chats*, 1905, huile sur toile, 164,5 × 300 cm, Genève, Association des amis du Petit Palais, Inv. 15887.



1. Fedor Bochow, « Fedor Flinzer », in *Sächsische Biografie*, Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, <https://saebi.isgv.de/biografie/1455> [Zugriff 22.9.2024], consulté le 13 septembre 2024.

2. Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seeman, 1907, p. 104.

3. Bochow, 2024, *op. cit.*, n. p.

4. Thieme, Becker, 1907, *op. cit.*, p. 104.

Berndt LINDHOLM (Loviisa, 1841 – Göteborg, 1914)

28. *Rochers*, 1898

Huile sur toile, 52 × 35,5 cm.
Signée et datée en bas à droite :
« 14/10 98. B. Lindholm. ».
Bibliographie : Inédit.

Berndt Lindholm suit une formation plurielle, mue par les divers courants artistiques qui sillonnent le nord de l'Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il débute son apprentissage à Turku en 1856, le poursuit à la capitale finlandaise Helsinki avant d'atteindre l'Allemagne dès l'année 1863, entre Düsseldorf, Munich et, finalement, à Karlsruhe chez Hans Gude. Un bref séjour à Paris en 1867, puis un plus long entre 1868 et 1870, marque intrinsèquement sa pratique artistique. En effet, il est alors au plus près de l'émulation émergente, poussée entre autres par Théodore Rousseau et Charles-François Daubigny, ainsi que des propositions nouvelles des peintres impressionnistes comme Edouard Manet, Camille Pissaro ou Johan Barthold Jonkind qu'il admire le plus¹. *La Vue sur le boulevard de Clichy*² qu'il réalise dans ces années est l'une des preuves les plus saisissantes de l'inspiration qu'il puise chez ces derniers. Le réalisme de plein-air a donc le vent en poupe en France et Lindholm s'y adonne très largement aux côtés de son professeur Louis Cabat, attaché à l'École de Barbizon. Il apprend ainsi à regarder la nature avec davantage de sincérité et devient rapidement l'un des « pionniers³ » de l'impressionnisme parmi les peintres de paysage finlandais.

Son enseignement éclectique, Lindholm le conserve précieusement, bien que son style soit amené à muer régulièrement dès son arrivée en Suède en 1876, où il devient conservateur puis professeur à Göteborg. Notre peinture datée de 1898, appartient au dernier tiers de sa vie lorsque le réalisme l'emporte très largement au sein de sa formation plastique. À la fin de sa carrière le peintre trouve « essentiellement ses sujets sur les côtes rocheuses de la Suède occidentale » puis dans les « paysages de montagne norvégiens⁴ » et abandonne complètement les vues urbaines impressionnistes.

Les *Rochers* que nous présentons ici en sont un bel exemple. Certes, notre œuvre relève toujours du désir de peindre sur le motif – on le remarque grâce aux touches vibrantes et contrastées, principalement celles orangées qui offrent tout son relief à la paroi rocheuse – mais Lindholm s'inscrit presque en géologue ici, ou du moins confirme-t-il son statut d'observateur aguerri. Son amour pour le détail, certainement hérité de sa formation à Düsseldorf puis de son intérêt qui s'en est suivi pour le naturalisme, émerge de notre peinture à travers les jeux de lumière ainsi que la symbiose entre le caractère organique et minéral. Ce n'est pas un hasard si l'historien de l'art Torsten Gunnarsson pense que l'artiste incarne « un pont entre le paysage dusseldorfois et le nouveau Réalisme⁵. » À la fois scientifiques et naturalistes, tout en conservant « une impression de vie quasi photographique⁶ », les *Rochers* de Berndt Lindholm se présentent comme la synthèse parfaite de la pratique artistique du peintre. (R.T.)

1. Sinisalo Soili, *L'horizon inconnu : l'art en Finlande 1870-1920*, cat. exp. Musées de Strasbourg, galerie de l'ancienne douane, 18 juin - 17 septembre 1999 ; Palais des beaux-arts de Lille, 8 octobre 1999 - 3 janvier 2000, Helsinki, Strasbourg, Lille, Ateneum, Musée national des beaux-arts Musées de Strasbourg Palais des beaux-arts, 1999, p. 107.

2. Berndt Lindholm, *Vue sur le boulevard de Clichy*, 1870, huile sur toile, 46 × 37 cm, collection particulière.

3. Paris, Documentation de la conservation du musée d'Orsay, dossier « Berndt Lindholm ».

4. Éric Eydoux, *Peintres du Nord en voyage dans l'Ouest : modernité et impressionnisme, 1860-1900*, cat. exp., Caen, Musée des Beaux-arts, 2 juin - 27 août 2001 ; Helsinki, Ateneum, 21 septembre - 2 décembre 2001, Caen, Presses universitaires Musée des Beaux-arts, 2001.

5. Torsten Gunnarsson, *Nordic landscape painting in the nineteenth century*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 150.

6. Sinisalo Soili, 1999, *op. cit.*, p. 107.



Fanny BRATE (Stockholm, 1861 – *id.*, 1940)

29. Étude de végétation, vers 1885

Huile sur toile, 38 × 59 cm.
Annotée en suédois par Sixten Strömbom (1888-1983), historien de l'art et conservateur du musée national de Göteborg, au verso sur une étiquette: « Cette étude a été exécutée par Fanny Brate selon une information de sa fille ».
Bibliographie: Inédit.

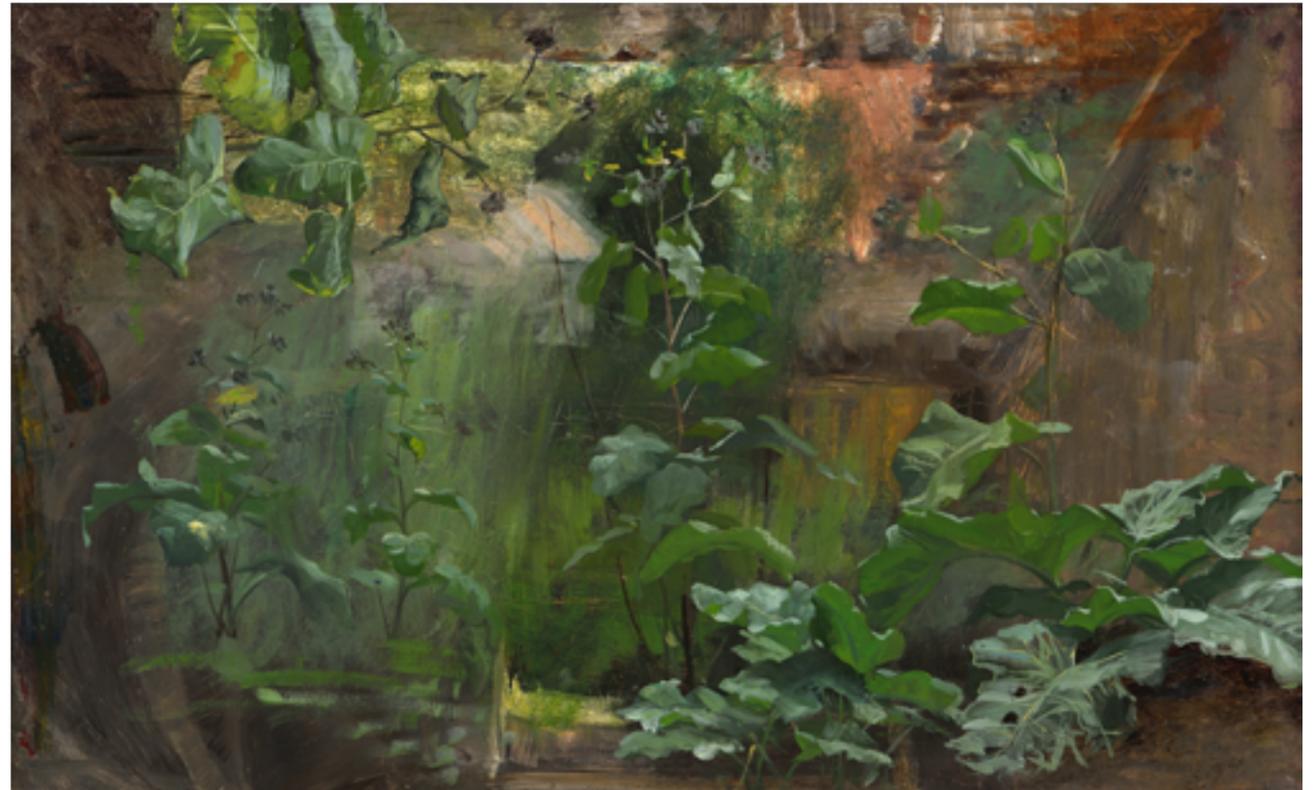
En 1879, Fanny Brate porte encore son nom de jeune fille – Ekbon – lorsqu'elle intègre l'Académie des Beaux-Arts le 28 août¹. Débute alors une période faste dans la carrière de l'artiste : sa formation jusqu'en 1885 auprès, notamment, du peintre suédois August Malmström². Il est indéniable que ce-dernier a joué un rôle majeur dans le goût de Fanny Ekbon pour le réalisme. Lui qui portait un intérêt tout particulier à l'étude de la nature et au détail, comme on l'observe dans son aquarelle *Grönska vid en gårdesgård*³, semble avoir parfaitement transmis ces préceptes à son élève. On y retrouve dans les deux œuvres des plantes prises sur le motif, des verts vibrants ainsi qu'une touche très vive. Nul doute, l'étude de végétation de Malmström fait fortement échos à la nôtre tout en révélant une première hypothèse sur le contexte de sa création : l'artiste l'aurait-elle réalisée alors qu'elle suivait la classe de son professeur ? Ajoutons que l'enseignement académique requérait ce genre d'esquisse peinte.

Quoiqu'il en soit, l'éclatement des motifs sur la toile ne saurait faire penser à une composition achevée sinon à une étude préparatoire pour un projet de plus grande envergure. Le fond laissé encore brut, duquel se détachent quelques reflets verts et gris, donnant l'effet d'un miroir d'eau, en est une énième preuve. En outre, nous pouvons situer sans trop de risques la genèse de notre étude sur cette courte période d'apprentissage à l'Académie, entre les années 1880 et 1885. Une toile importante dans le corpus de l'artiste semble apporter des sources encore plus fiables nous permettant d'appuyer ce postulat. De fait, les similitudes entre les plantes étudiées, posées presque aléatoirement sur notre toile et celles présentes en bas à droite d'une composition achevée, intitulée *Barnen retas* (ill.1), sont flagrantes. Le soin tel apporté à la conception de notre étude prendrait tout son sens dans l'hypothèse où elle aurait servi à la création de cette grande peinture de genre datée de 1885. Notre motif semble se retrouver là mis en valeur, au premier plan, absorbant presque les deux petits railleurs.

Le 15 mai 1885, la jeune peintre obtient la médaille royale pour *Konstvännen*⁴ qui lui offre l'opportunité d'effectuer un premier séjour à Paris en 1887 et de se familiariser comme bien d'autres peintres suédois, au pleinairisme⁵. À son retour la même année, Fanny Ekbon épouse le runologue Erik Brate. Si après son mariage elle se consacre essentiellement aux portraits ainsi qu'aux scènes d'intérieur, retons en particulier ses années d'apprentissage, aussi productives que passionnantes. (R.T.)



ill. 1: Fanny Brate, *Barnen retas*, 1885, huile sur toile, 76 × 98 cm, collection particulière.



Léonie HUBERT-VIGNOT (Lyon, 1878 – *id.*, 1960)

30. *Le Bénédicité*, vers 1909

Huile sur toile, 220 × 190 cm.

Signée en bas à gauche :

« L. Humbert-Vignot ».

Bibliographie : Ludovic Baschet, *Catalogue illustré du Salon de 1909*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1909; Guy Vignot, *Humbert Vignot Léonie, Femme peintre portraitiste de L'École lyonnaise, 1878-1960*, Lyon, Archives du musée des Beaux-Arts; Dominique Dumas, *Salons et expositions à Lyon 1786-1918: Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Échelle de Jacob, 2007, p. 690-691.

Exposition : Paris, Société des artistes français, 127^e Exposition officielle, 1909, n°918; Lyon, Salon de la société lyonnaise des Beaux-Arts, 1910, n°305.

Notre œuvre apparaît pour la toute première fois lors de la 127^e exposition officielle de Paris en 1909. Léonie Humbert-Vignot, ancienne élève de Tollet et Bonnardel à Lyon puis de Baschet et Toudouze à l'Académie Julian de Paris, obtient la même année une mention honorable pour son œuvre *Les Pauvres gens* exposée en 1908¹. À Lyon, l'artiste présente *Le Bénédicité* lors du Salon de la Société lyonnaise des Beaux-Arts en 1910². Si les critiques restent discrètes quant à cette peinture, il est évident que les contemporains durent la remarquer au vue de ses dimensions monumentales. Il est tout-à-fait surprenant alors de consacrer à un tel sujet un aussi grand format. Évoquons seulement la même scène peinte par Chardin en 1740 qui adopte, au contraire, des dimensions bien moindres, profondément adaptées à la scène de genre³, du moins comme elle était entendue au XVIII^e siècle. Humbert-Vignot se sépare donc ici des modèles hérités de la tradition. Cette convergence des genres, à la croisée entre peinture d'histoire, anecdotique et religieuse confère à notre œuvre une singularité remarquable et offre à cette scène de famille une grande solennité.

L'artiste, inspirée par le naturalisme de Zola⁴, représente dans les années 1910 des scènes monumentales émouvantes et intimes pouvant parfois y ajouter une dimension spirituelle⁵ comme c'est le cas dans *Le Bénédicité*. L'atmosphère bien que silencieuse et auguste laisse pourtant se mêler des éléments du quotidien qui viennent rompre avec la dimension théologique. Tandis que les deux fillettes sont mues par la prière – l'une d'elle, dans l'ombre, a même laissé tomber sa poupée au sol – la mère de famille à droite de la composition s'adonne à une activité plus prosaïque. Ainsi, Humbert-Vignot espère-t-elle insuffler à une scène apparemment réaliste un sentiment religieux, à travers l'instant sacré certes, mais plus précisément à travers des médiums profondément anagogiques comme la nappe d'un blanc immaculé qui n'est pas sans évoquer le suaire du Christ et que l'on retrouve de la même manière dans la toile de Chardin. Mais, l'artiste parvient à rendre le moment encore plus intime, ne représentant que des figures féminines qui, en outre, appartiennent à des générations différentes. Toutes sont donc conviées au bénédicité, de la vieille femme, à la mère, en passant par les plus jeunes filles jusqu'au nouveau-né faisant échos à une grande peinture du néerlandais Martinus Schildt, contemporain de Léonie Humber-Vignot, intitulée *Trois générations*⁶.

Le parallèle est d'autant plus saisissant que notre peintre, au tout début du XX^e siècle, porte toujours son regard vers les Pays-Bas. Son cousin, Guy Vignot, affirme notamment que durant les années 1910 « Rembrandt semble faire une ronde de nuit dans son atelier⁷. » L'œuvre de Schildt et celle d'Humbert-Vignot présentent des similitudes qui placent justement notre toile dans l'héritage de la peinture de genre hollandaise. Outre les dimensions monumentales utilisées pour des sujets du quotidien, on retrouve dans les deux des tons bruns profondément caractéristiques de cet art du Nord. Néanmoins, alors qu'elle puise son inspiration dans la peinture des Pays-Bas jusqu'en 1918, la guerre intervenant, la peintre se tourne ensuite vers l'Espagne et son style change radicalement, dédié essentiellement à des représentations féminines, de gitanes, et beaucoup moins naturalistes. (R.T.)



Robert POUGHÉON (Paris, 1886 – *id.*, 1955)

31. *Étude pour Fantaisie, Le Serpent*, vers 1928

Graphite, lavis brun, crayon bleu, sanguine, collage, plume et encre noire, rehauts de gouache blanche, mise au carreau au crayon bleu sur calque

56,4 × 56,1 cm

Bibliographie : Inédit.

Né à Paris en 1886, Robert Poughéon intègre dès l'âge de seize ans l'atelier de Charles Lameire à l'École nationale supérieure des arts décoratifs avant de rejoindre en 1907 les Beaux-Arts de Paris, où il suit l'enseignement de Fernand Cormon et de Jean-Paul Laurens. Prix de Rome en 1914, il est mobilisé pendant la Première Guerre mondiale et ne peut séjourner à la Villa Médicis qu'à partir de 1919. À son retour en 1923, il expose régulièrement au Salon des Artistes Français et s'affirme rapidement comme l'une des grandes figures du « groupe de Rome » réuni autour de Jean Dupas. Outre plusieurs commandes majeures de grands décors, notamment l'église parisienne du Saint-Esprit, il réalise le plafond du pavillon du bâtiment de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques de 1937. Professeur à l'École des Beaux-Arts ainsi qu'à l'Académie Julian, il dirige brièvement l'Académie de France à Rome et devient conservateur du Musée Jacquemart-André.

Notre grand dessin prépare directement l'une des plus importantes toiles de Poughéon présentée au Salon des artistes français de 1930 sous le titre de « *Fantaisie, Le Serpent* » (ill. 1). Aussitôt acheté par l'État, le tableau fut présenté deux ans plus tard à la dix-huitième Exposition internationale des Beaux-Arts de Venise. S'il y connut un grand succès, son sujet complexe ne fut pas sans intriguer une partie de la critique. En effet, en choisissant d'associer dans un double titre le « serpent » à une certaine « fantaisie », Poughéon entend réinterpréter un grand thème biblique, et faire de son œuvre un manifeste en faveur d'un nouveau type de peinture décorative. Soigneusement mise au carreau, notre étude figure parmi les plus abouties du processus créatif. Influencé tant par sa formation classique que par les expérimentations des cubistes, Poughéon fixe sur la feuille les bases géométriques d'une composition intégrée à un format

presque carré, en utilisant la perspective pour équilibrer judicieusement les différents éléments. La présence du serpent au premier plan, référence à une incarnation du Mal et de la perversion, est seulement suggérée dans la partie inférieure par un petit trait sinueux de plume noire. L'arrière-plan architectural, dont les balustrades typiquement romaines sont vraisemblablement empruntées au casino de la villa Borghèse, vient déjà encadrer la scène à droite. L'artiste consacre ici l'essentiel de ses efforts aux attitudes des trois amazones occupant le registre médian, surprises par le reptile. Les silhouettes de deux d'entre elles viennent se découper sur la masse claire des chevaux cabrés, rapidement saisis au fusain et gouachés en nuances de blanc. Poughéon campe au centre un nu ingresque aux bras relevés, la poitrine menue, les jambes fuselées et serrées, légèrement penché vers l'arrière, dans un équilibre idéal savamment orchestré. Comme pour accentuer cette lancinante invitation à la séduction, l'artiste ajoute à gauche un corps féminin plus sculptural digne des reliefs du Parthénon, un genou à terre, tendu comme un arc bandé. Enfin, il place à droite une femme à peine déshabillée, encore chaussée de ses bottes et coiffée de son chapeau melon, inscrivant définitivement ces trois grâces dans une modernité modiste et maniériste qui lui est propre. (Maximilien Ambroselli)



ill. 1: Robert Poughéon, *Fantaisie, Le Serpent*, 1930, huile sur toile, 157,5 × 161,5 cm, Roubaix, La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent, Inv: LUX. 1798 P.





English Version

Authors:

Maximilien Ambroselli,
Sarah Avenel-Tafari (S.A.-T.),
Nora Belmadani,
Caroline Girard,
Charlotte Lange,
Jane MacAvock,
François Marandet,
Romain Tacher (R.T.),
and Damien Tellas

English Translation:

by Jeremy Harrison,
James Tittensor,
François Marandet,
Jane MacAvock,
and Damien Tellas



Giovanni Stefano DANEDI, known as Il Montalto

(Treviglio, 1612– Milan, 1690)

1. *The Lamentation over the Dead Christ*

Oil on canvas.

Provenance: Italy, private collection.

Literature: Unpublished.

Born in Treviglio in Lombardy, Giovanni Stefano Danedi began his painting career in Milan, where, along with his brother Giuseppe, he was a pupil of Pier Francesco Morazzone.¹ The work he produced in Milan, which gathered momentum in the 1640s, was heavily influenced by the work of Morazzone as well as by major artists of the early 17th century in Lombardy, such as Giovanni Battista Crespi and Francesco Cairo.² In its use of pronounced chiaroscuro and also in the way the composition favours exaggerated gestures, the first period of Danedi's (known as Il Montalto) art is characterised by its continuity with late Mannerism: a search for emphatic, expressive solutions and a powerful pathos in the rendering of religious sentiment. Our painting is representative of this period; it depicts a *Lamentation over the Dead Christ* in which the Virgin Mary cradles the dead body of her son, accompanied by three angels who frame the image and accentuate the dramatic intensity of the whole. The four weeping figures form a diagonal structure

that contrasts with the axis of the cross in the background. The painter's dark, shadowy tones also contrast with the purple of the Madonna's tunic at the centre of the composition. Symptomatic of figures by Montalto, the faces are racked with pain, while the bodies rise up in a surge of tragic intensity, suggesting the darkness of the Crucifixion (Matthew 27:45).

The iconography of the Pietà represents an ideal concentration of the characteristics of Montalto's work, and in fact he painted it many times during the 1630s and 1650s – there are versions in the Pinacoteca di Brera (ill. 1), the Castelvecchio in Verona and the Musée Magnin in Dijon. In each of them, the painter has captured the exhaustion and the grieving expressions of the figures on Calvary, with Christ's head tilted backwards, an unmistakable Montalto characteristic.

Heralding the impending arrival of Baroque art, Montalto's unusual depiction of the *Lamentation* is firmly rooted in the late Mannerist tradition of the second half of the 17th century, while at the same time epitomising the aura of Lombard altar painting, in both its tragedy and its monumental power.

(Charlotte Lange - tr. J.H.)

ill. 1. (p. 10) Giovanni Stefano Danedi, known as Il Montalto, *Pietà*, circa 1660, oil on canvas, 221 × 166 cm, Milan, Pinacoteca di Brera, Inv. 5623.

1. See *Giovanni Stefano e Giuseppe Montalto. Due pittori trevigliesi nella Lombardia barocca*, ed. Odette d'Albo, exhib. cat., Treviglio, Centro Civico Culturale, April 2014, Milan, Scalpendi Editore, 2014.

2. *La luce del primo Seicento: Morazzone, Cairo e Montalto*, ed. Daniele Cassinelli, exhib. cat., Varese, Sala Veratti, November 2014 – February 2015, Varese, Edizioni Lativa, 2014, p. 84-87.



Jean DARET (Brussels 1614-Paris 1668)

2. *Repentant Mary Magdalene*

Oil on canvas, 96 × 82 cm.

Provenance: Avignon, private collection; sale, Paris, Hôtel Drouot, 19 April, 1989, no. 31; sale, Bourg-en-Bresse, 17 Nov. 1991, no. 66; private collection.

Bibliography: Jane MacAvock (dir.), *Jean Daret 1614-1668: peintre du roi en Provence*, exhib. cat., Aix-en-Provence musée Granet et Paris, Liénart, 2024, p. 225, n° P23.

Born in Brussels in 1614, Jean Daret completed his apprenticeship in the town of his birth. At the age of 18, he is recorded as being in Paris to attend the wedding of his cousin the printmaker Pierre Daret (1605-1678), an engraver of works by Simon Vouet (1590-1649) and Jacques Blanchard (1600-1638) among others. We then lose track of Jean Daret. He probably set off for Italy at the beginning of 1634.

He reappears in Aix-en-Provence in 1636 where he remained for about thirty years. Daret participated in the decoration of several churches and convents in and around Aix-en-Provence (*St Dominic Receiving the Rosary*, 1643, Aix-en-Provence, Eglise de la Madeleine). The Brussels-born artist mainly worked for private patrons who commissioned paintings in a variety of genres including mythology (*Hippolytus resuscitated by Asclepius*, 1636, Marseille, Musée des Beaux-Arts), genre scenes (*Woman Playing a Lute*, 1638, New Haven,

Yale University Art Gallery) and personal devotion (*Childhood of Christ*, 1655, private collection). The trompe-l'œil decoration of the staircase in the Hôtel de Châteaurenard (1654) in Aix, his masterpiece, is the only remaining in situ evidence of his activity as a muralist. This work was admired by Louis XIV during his stay in the city in 1660 and earned him a reputation as a painter of frescoes.

In 1659, Daret went to Paris where he participated in the decoration of the Château de Vincennes (no longer in existence) and painted portraits (*Le baron du Pille en chasseur*, painted in collaboration with Nicasiaus Bernaerts, 1661, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature). The artist was admitted to the Royal Academy of Painting and Sculpture on 15 September 1663, and returned to Aix the following year. There he resumed work for local art lovers. Daret was engaged in painting the ceiling of the chapel of the White Penitents in Aix at the time of his death in October 1668 (the ceiling was destroyed, but there is a preparatory drawing in the Musée des Beaux-Arts, Rouen).

Daret was a painter of devotional scenes and this is a fine example of his art. Our *Repentant Mary Magdalene* is depicted in her cave, along with the customary trappings: a plain cross and a prayer book, each page of which has been carefully painted, giving a sense of movement to the ruffled paper. She is gazing at a skull held in her right hand and clutches her long hair to her chest with the other. A halo, outlined by a solitary brushstroke, reminds us that we are in the presence of a saint.

For this painting, Jean Daret drew on an engraving by Pieter de Jode I (1570-1634) after a drawing by Bartholomeus Spranger (1546-1611), but Daret has inverted the composition.^{1,2} He has retained the pose of the figure, as well as the cross and the skull, although other elements differ. His version of the bare-breasted saint from the engraving is rendered only negligibly more modest by the white shirt that has slipped off her left shoulder and which allows for a beautiful interplay of colours with the young woman's pale skin tone.

Daret has added two further objects, the book in the foreground and an oil jar standing on a rock, both of which reflect his taste for still life. The vessel is barely visible, but it is sensitively and precisely depicted, its volume evoked by a deft indication of reflected light. A similar treatment of objects is common throughout the artist's career, notably the musical score in *Woman Playing a Lute* of 1638 or the nails in the 1658 *Piéta* (Cavailon, former cathedral).

The composition with its dark background against which the saint stands out is reminiscent of some of the artist's paintings from the 1650s, in particular the above-mentioned *Childhood of Christ* from 1655, and leads us to suggest a date close to that for this private devotional work.³

This realistic *Repentant Mary Magdalene* with its harmonies of browns, ochres and whites is a rare testimony to Jean Daret’s skill as a colourist and allows us to rank him among the greatest devotional painters of the French 17th century. (Jane MacAvock)

1. Bartsch, III, 197-262 for the engraving.
2. Pen and brown ink, brown wash, white highlights. Brussels, private collection, Sally Metzler, Splendor and Eroticism in Imperial Prague, New York, 2014, n° 196.
3. *La Peinture en Provence au XVII^e siècle*, exhib. cat., Marseille, palais Longchamp, 1978, n° 56.



Thomas BLANCHET (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

3. *Design for La Grandeur Consulaire de Lyon for the ceiling of the Consulate Room at Lyon City Hall*, circa 1659-1660

Pen and brown ink, traces of graphite and sanguine, 21.5 × 25.7 cm. Numbered and signed apocryphally lower left: “n°38 / Detto Nattier” (recto) / “Divinités afsamblé sujet allegorique / a la plume” (verso).
Provenance: Collection Bourgevin Vialart de Saint-Morys (annotation in his hand on verso).
Literature: Unpublished.

A “provincial” or “Lyonnais” painter depending on the critic, Thomas Blanchet was nevertheless one of the major artists of 17th century France.¹ Initially a pupil of the sculptor Jacques Sarrazin in Paris, and later of Simon Vouet, in the 1630s he left at a very young age for Rome, the cradle of rediscovered classical art and the nascent Baroque period.² For almost twenty years, he worked in close contact with renowned painters such as Jacques Stella, Pierre de Cortone and Nicolas Poussin, all of whom had a major influence on his eye and his artistic development.³ On

the strength of his success in Rome, Blanchet was summoned to Lyon in March 1655 to create the decorations for the new Hôtel de Ville. He worked with the painter Germain Panthot on a commission for several large-scale projects (the “Grand Staircase”, the “Grand Salon” and the “Consulate”) basing them on an allegorical iconography that was to glorify the city through figures from the mythological, monarchic and Christian pantheons.

Our drawing is a preparatory work for the canvas that was to decorate the ceiling of the Consulate Room, *La Grandeur consulaire de Lyon* (The Consulate was a form of municipal council). Measuring more than five by four metres, the final work features a female allegory personifying the city of Lyon, wearing a floral crown and sitting on a cloud at the top of the canvas. Her left hand rests on the mane of a lion sleeping at her feet, while her right hand reaches skywards to receive the golden globe held out to her by a winged Mercury as he flies by. The god of commerce, protector of the city, closes off the top of the composition, while in the foreground, on either side of the figure, are Strength, in the guise of a helmeted Amazon, Eloquence, holding a statuette of Minerva, the Consular Nobility, as well as Justice, Exchange and Industry.⁴ As Claude-François Ménestrier stated in his *Eloge historique de la Ville de Lyon* (1669), with engravings by Blanchet: “The painter has made [...] an Image of the Consular Grandeur of Lyon & of all that has made this City illustrious under the prudent guidance of the Provost of the Merchants & of the Aldermen.”⁵

An understanding of the role of the Consulate Room is essential if one is to understand the careful iconographic choices that the painter made. While the Grand Staircase was a glorification of the city, centred on a royal panegyric designed to impress distinguished guests, the Consulate Room focused on specific civic and Christian virtues – qualities that the magistrates liked to ascribe to themselves. Moreover, many borrowings from Roman painting are evident both in the work itself and in the preparatory drawing. The figure of Mercury, for example, is a direct borrowing from Annibal Carracci’s *Mercury Delivering the Apple of Discord to Paris* in his fresco cycle *The Loves of the Gods* for the Palazzo Farnese.⁶ The classical triangular composition also reflects a Roman influence on the painter’s work.

The contract, which was signed on 27 November 1659, required the decorations to be delivered by February 1660, in accordance with the model presented by the painter in an initialed drawing.⁷ This second study is now in the Musée d’Histoire de Lyon.⁸ It shows the original compositional scheme of the work before it was restored: with a view of the Hôtel de Ville and the Place des Terreaux at the bottom.⁹ The restoration followed a fire that swept through the building in 1674, destroying most of Blanchet’s paintings in its wake.¹⁰ Although the ceiling of the Consulate Room was one of the few elements to survive the fire, later modifications to it are visible. One such is the map of the city

held by the figure of Magnificence in the centre; it was updated to reflect the geography of Lyon in the 1860s. Our study is therefore a unique and unprecedented record of one of the most ambitious projects undertaken in 17th-century France. (Charlotte Lange - tr. J.H)

1. Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991, p. 11.
2. Chou Ling, *Thomas Blanchet: sa vie, ses œuvres et son art*, Lyon, Librairie A. Badiou-Amant, 1941, p. 10-11.
3. Galactéros-de Boissier, *op. cit.*, 1991, p. 50.
4. Ling, *op. cit.*, 1941, p. 27.
5. Quoted in Galactéros-de Boissier, *op. cit.*, 1991, p. 137.
6. *Ibid.*, p. 394.
7. *Ibid.*, p. 137-138.
8. Inv. 826.
9. Reproduced in Ling, 1941, pl. XVIII.
10. Gilles Soubigou, “The Fire at the Town Hall of Lyons in 1674. Textual and Iconographic Construction of a Rhetoric of Loss”, *In Situ. Au regard des sciences sociales* [https://journals.openedition.org/insituarss/2593] accessed 12/08/2024

Michel DORIGNY (Saint-Quentin, 1616 – Paris, 1665)

4. *Rest during the flight into Egypt*

Oil on canvas, 68 × 57 cm.
Provenance: probably sold in Paris, 1st May 1789, lot 3 (Simon Vouet: “Sainte Famille dans un paysage”, 27 inches by 22 inches, about 68 × 55 cm); on the English art market in 1981; Milan, Galerie Llyod Arte in 1984.
Literature: Arnauld Brejon de Lavergnée, “Nouveaux tableaux de chevalet de Michel Dorigny”, Stéphane Loire (ed.), *Simon Vouet, actes du colloque*, Paris, Grand Palais, 5-7 February 1991, Paris, Documentation française, 1992, pp. 428-429, 431, fig. 19.
Exhibition: Galerie Lloyd Arte, *Lloyd Arte. Prima selezione*, Milan, 1984, p. 13-14 (Michel Dorigny, note by Carlo Volpe).

The Holy family and their alternative depiction of the rest during the flight into Egypt have a certain coherence in Michel Dorigny’s work. The artist made several attempts throughout his career; in the early 1640s, in a full-length canvas in the Musée Magnin in Dijon, a work in which his style is still gentle, the composition orderly and the attitudes calm. A decade later, in 1655, he painted this subject again for the oratory of Anne of Austria in the Louvre (which is now lost) concurrently with Charles Le Brun’s commission to paint the *Crucifix aux anges* (Paris, Musée du Louvre) for the same site. Dorigny also engraved numerous versions of the Holy Family based on paintings by Simon Vouet and Eustache Le Sueur, as well as engravings by François Perrier and a sculpture by Jacques Sarazin.

The painting, whose tight framing betrays an old cut-out, might correspond to the one in the Queen’s oratory, as Arnauld Brejon de Lavergnée has noted. Included in Nicolas Bailly’s inventory (1709-1710), the Holy Family in the oratory measured 106 centimetres high by 85 centimetres wide and was octagonal in shape. Bailly described it as follows: “A painting depicting a Virgin holding the Infant Jesus on her lap, Saint Joseph accompanied by angels, under palm trees; with a figure of 16 to 17 inches; 3 and a half feet high by 2 feet 8 inches wide; octagonal



in shape”. To correspond, the painting would have to have been cut to a large extent, transforming its format into a rectangular painting. If we take into account the size of the Virgin, it could match the figures of “16 to 17 inches” (about 42 centimetres) mentioned in the inventory.

The fact that the painting came from Anne of Austria’s oratory in the Louvre also raises the question of its removal from the royal collections. In any case, it is more certain that it was sold in Paris on 1 May 1789: a sale catalogue, whose collection is anonymous, mentions a “Holy Family in a Landscape” attributed to Simon Vouet, whose dimensions of 27 by 22 inches, or approximately 68 by 55 centimetres, are close if not identical. Although neither the seller nor the buyer is known, the attribution to Vouet rather than Dorigny is hardly surprising at a time when the work of the latter was almost exclusively merged with that of the former.

Unfortunately, the painting was quickly lost. Its subject, very common under the painters’ brushes of the time, makes it difficult to identify (in the absence of dimensions or descriptions) in later inventories or sales catalogues. At best it has been possible to identify it on the English art market in 1981 under an attribution to the “school of Vouet”, then returned to Dorigny by Arnauld Brejon de Lavergnée. It was then bought by a Milanese gallery owner who presented it at an exhibition in 1984.

This latter attribution to the “Vouet school” rather than to Vouet in full clearly shows the detachment Dorigny took

in his style. The painting's relationship with the decorations created for Anne of Austria, Mazarin and Philippe d'Orléans in the so-called "Queen's Pavilion" at the Château de Vincennes means that it can rightly be dated to this period. At the end of the 1650s, the Pan and Syrinx, dated 1657, and the decorations for the Hôtel de Lauzun (Paris, Île Saint-Louis), painted between 1658 and 1659, reveal a precise style, to which the Annunciations found in Quebec and in Florence respond. Dorigny painted shorter bodies with muscular shoulders, condensed his compositions in the manner of François Perrier and Nicolas Poussin, and changed his palette, which became somewhat darker. From



1660 until his death in 1665, when he must have been exclusively focused on the Vincennes site - no other work is known during these years - he developed his style, looking more towards Giovanni Francesco Romanelli: the bodies became generous again, the colours became pastel, and the bodies of the putti and children became thinner and smoother, as seen in the compartments of the ceiling of Philippe d'Orléans's assembly room at Vincennes (ill. 1). He clarified his compositions and lightened his palette, becoming a leading decorator for the crown.

The Holy Family is one of the few paintings in his corpus that can be placed contemporary with the decorations in Vincennes. It must have been painted between 1655 and 1665. A royal provenance is indeed likely we know that Le Brun painted his Crucifix aux anges a few years later, as it was not delivered to Anne of Austria until 1661, despite having been commissioned around 1655. Be that as it may, the work bears witness to devotional paintings reserved for private use: the Virgin's expression of gratitude and the Child's curiosity, the fresh, saturated colours, the exquisiteness of the draperies painted with care and precision, the finely realised skin tones, the touches of white in the water of the river that also reflect the rocks, and the accomplished details of the vegetation convey a refined work, made for close viewing in the intimacy of an oratory. (Damien Tellas - tr. D.T.)

ill. 1. (p. 16) Michel Dorigny, *Flores et Zéphyr*, circa 1660-1665, Oil on canvas, 310 × 250 cm, Paris, musée du Louvre, inv.4086, on deposit at the Château de Vincennes, pavillon de la Reine, cabinet de Monsieur.

Bon BOULLOGNE (Paris, 1649 – *id.*, 1717)

5. *Solomon and the Queen of Sheba*, circa 1695

Oil on canvas, 184 × 255 cm.
Annotated lower left: "CHRISTOPHE".
Annotated lower right: "NICOLAUS HUGO / PROSPOSUIT (illegible)".
Bibliography: Unpublished.

The painting we present is one of the most important by Bon Boullogne, called Boullogne l'aîné (Paris, 1649 - *id.*, 1717) to have been found in recent years. There is no doubt that it has been classified under the name of Bon Boullogne. Two other copies of this composition exist, one of which recently sold under the artist's name. As for the other, of which we have a record from a 1786 sale, it was advertised under the name of Louis de Boullogne, and we know that confusion between the Boullogne brothers was recurrent in early sales'. Beyond the existence of versions, the style of our painting is emblematic of that of Bon Boullogne. Most evident in his tendency to soften the tone of the story. Far from emphasizing the seriousness of the meeting between the two monarchs, the artist seeks instead to give Solomon the appearance of an affable young sovereign, while the Queen of Sheba appears in all her innocence. Whether in the Bible or in the Fable, the artist sought out the moment of an encounter or departure precisely because of its expressive qualities.

Thus, we find in Bon Boullogne's work the subject of *Le Départ d'Hector* (Troyes, Musée des Beaux-arts), *Le Départ des Tec-*

tosages (Toulouse, Musée des Augustins) and *L'Enlèvement d'Hélène* (Bayonne, Musée Bonnat), which is nothing other than a departure scene. Conversely, the "meeting subjects" were to give rise to a series of paintings by Bon Boullogne. In addition to Solomon and the Queen of Sheba, these included *Le Retour de Jephthé* (Saint Petersburg, Hermitage Museum), depicting the encounter between *Jephthé and his daughter*; and *Le Retour du Fils prodigue* (private collection). In terms of dating, our painting seems to fall between the major royal commissions for the Trianon in the late 1680s and 1700, when Bon Boullogne's palette began to darken (notably in the painting in the Musée des Beaux-arts de Troyes cited above). A date close to 1695 would be compatible with the style of our painting, which is exactly the date proposed for the drawing featuring *Les Fils de Jacob*², which bears witness to a similar sense of form.

If the iconography of Solomon and the Queen of Sheba (1 Kings X, 1-13) became widespread in Flanders, it was because of Rubens' famous painted decoration in the Jesuit Church in Antwerp. There are numerous illustrations of the theme by Frans Francken, Hans Jordaens, Cornelis de Vos and Erasmus Quellinus. Yet the same cannot be said of France, where, paradoxically, *Solomon and the Queen of Sheba* was painted in the Vatican Lodges by an artist as admired by the French as Raphael (with his studio). In fact, we can only cite the testimony of Eustache Le Sueur (Birmingham, Barber Institute of Fine Arts) and, more importantly, that of Jacques Stella (Lyon, Musée des Beaux-arts; ill. 2), of which Bon Boullogne may well have been aware. It is known that, at the end of the 17th century, the painting was owned by a member of Antoine Bouzonnet-Stella's family, who himself was friends with Louis Licherie, and it is established that the latter was a pupil of Louis I Boullogne Père. As the Queen of Sheba slowly makes her way towards Solomon, it could be a reminder of Stella's composition.

The Queen of Sheba and a procession bearing gifts is often seen as a foreshadowing of the Adoration of the Magi scene. Bon Boullogne was well aware of this visual and symbolic association, and came up with a second one. (François Marandet - tr. F.M.)

ill. 1. (p. 20) Bon Boullogne, *Solomon and the Queen of Sheba*, oil on canvas, 32,2 × 40,5 cm, private collection.

ill. 2. (p. 20) Jacques Stella, *Solomon and the Queen of Sheba*, circa 1650, oil on canvas, 98 × 144 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. 1992-8.

1. On this question, see Fr. Marandet, *Bon Boullogne (1649-1717), Un chef d'école au Grand Siècle*, exhib. cat., Dijon, Musée Magnin (December 5, 2014 - March 5, 2015), Paris, 2014.
2. Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, PM 877; Bon Boullogne (1649-1717), *op. cit.*, cat. 26, repr.

Francisco BAYEU Y SUBIAS (Zaragoza, 1734 – Madrid, 1795)

6. *The Ecstasy of Saint Pascal Baylon*, circa 1780-1790

Oil on canvas, 36 × 22.5 cm.
Provenance: Spain, private collection.
Bibliography: Unpublished.

7. *The Vision of Saint Pascal Baylon*

Oil on canvas, 36 × 22.5 cm.
Provenance: Spain, private collection.
Bibliography: Unpublished.



The corpus of work by Francisco Bayeu, a Scholar and subsequently the Director of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, includes numerous preparatory studies for monumental decorations and altarpieces, such as those he created for the new Royal Palace in Madrid and the Cathedral-Basilica of Our Lady of the Pillar in Zaragoza. The artist broke down his creative process meticulously into several stages, first the monochrome sketch (or ‘chiaroscuro’) then adding the drawing, the colours and finally the details of the composition.¹

Probably preparatory to an unidentified or lost cycle of paintings, the pair of grisaille studies we present here are characteristic of this creative process. In each of them, the drawing, sketched with a rapid, fluent line, is set against clouds thronged with cherubs; the expressive faces and the view from below are constant features of the painter’s work. The monochrome shades of grey-brown that Bayeu used in many of his works are offset only by a few hints of vermilion, as is also the case in the ecstatic vision of Saint Peter of Alcantara before the Cross, the composition of which is reminiscent of the works we are presenting here.²

The two studies are illustrations of the life of Saint Paschal Baylon, a 16th-century Franciscan monk. Each of them depicts a passage from the hagiography of the Aragonese saint, who, like Bayeu, was born in the province of Zaragoza. Celebrated during his lifetime for a series of Eucharistic miracles, Saint Paschal soon became an emblematic figure in the Spanish iconographic and devotional canon, later giving his patronage to the foundation of the royal monastery in Aranjuez (*Convento de San Pascual*), founded by Charles III. Commissioned by the king in 1770 to take over from Giambattista Tiepolo, Francisco Bayeu was involved in painting canvases, now lost, for the cloister and the side chapels of the convent church.³ ⁴ Although they are all based on the Gospels, none of them seems to have focused on the image of the sainted shepherd, despite the fact that the painter had made studies of it on several occasions⁵.

In *The Vision of Saint Pascal Baylon*, the saint is depicted in an attitude of adoration before the visionary image of the monstrance carried by an angel in a halo of light. In the background, the outline of the Franciscan convent of Villa Real appears behind the clouds; this is where the tomb of the saint, canonised in 1690, has remained ever since. The convent is one of the main places of pilgrimage for the cult of the Eucharist. In the second painting, he stands in apotheosis, his arms and gaze turned towards Heaven, surrounded by angels holding ears of wheat in reference to his humble background as a shepherd.

Although the context in which our two grisailles were created remains unknown, a work mentioned in the inventory of works acquired by Leonardo Chopinot on the painter’s death seems to correspond to the description of one of them: “Idem another Saint Pascal adoring the Blessed Sacrament held by

an angel [...].”⁶ Hitherto absent from the corpus of Francisco Bayeu’s works, *The Vision* and *The Ecstasy of Saint Pascal Baylon* represent a major contribution to our understanding of the painter’s creative process, as well as the importance of Eucharistic devotion and the Franciscan order in late 18th-century Spain. (Charlotte Lange - tr. J.H.)

- Arturo Anson Navarro, (ed.), See José Luis Morales y Marín, *Francisco Bayeu. Vida y Obra*, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1995, p. 68-69, and also *Francisco Bayeu y sus discípulos*, exhib. cat., Zaragoza, Cajalon Credit Union Headquarters, May-June 2007, Zaragza, Cajalon, *op. cit.*, 2007, p. 34-37.
- Morales y Marín, *op. cit.*, 1995, p. 113.
- Anson Navarro, *op. cit.*, 2007, p. 14.
- José Luis Morales y Marín, *Los Bayeu*, Zaragoza, Instituto Camón Aznar, 1979, p. 114.
- See Morales y Marín, 1995, p. 83.
- Marques del Salltillo, “Id otro San Pasqual adorando al Sacramento que sostiene un ángel y maltratado 40 reales de vellón.”, *Miscelanea madrileña, Histórica y artística*, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1952, p. 77.

Francisco BAYEU Y SUBIAS

(Zaragoza, 1734 – Madrid, 1795)

8. *The Vision of Saint Teresa*, circa 1758

Oil on canvas, 99 × 52.2 cm.

Provenance: Spain, private collection.

Literature: Unpublished.

Described in the painter’s will as *Saint Teresa with Several Saints from her Order Worshipping Jesus Christ and the Virgin*, the work by Francisco Bayeu, now held by the Real Sociedad Económica Aragonesa, is an exact reproduction of the format and composition originally painted by Corrado Giaquinto (ill. 1).^{1,2} Until now it was thought to be the only version based on the original, so the previously unseen study we present here makes an important contribution to our understanding of the creative process of eighteenth-century Spanish artists. Francisco Bayeu arrived in Madrid in April 1758 after being awarded a scholarship to the San Fernando Academy of Fine Arts, where he refined his skills working with Antonio González Velázquez, who introduced him to other artists at the court of Ferdinand VI, including Giaquinto.³ Bayeu was a great admirer of the Italian master and made a particular study of his Madrid canvases, especially those for the new Royal Palace. He made a dozen or so copies based on Giaquinto’s frescoes and drawings.

The original by Giaquinto was rediscovered at an exhibition in Madrid in 1978. Until then it had only been known through Bayeu’s first study.^{4,5} Recently acquired by the Galerie des collections royales, the particularly elongated format of the model looks more like a study for a ceiling than for an altarpiece.⁶ There is, however, no evidence to suggest that the study was intended as part of a larger commission. Indeed, there is as yet no comparative work that could confirm the preparatory nature of the painting.

As historian José Milicua points out, this type of sketch in the form of a finished painting, *el bocetismo*, was an artistic genre in its own right in the 18th century.⁷ The work must surely have been brought to Madrid or painted there by Giaquinto and hung at the Academy, where Bayeu would have had the opportunity to see it, study it and to copy it on at least two occasions.⁸

Equally ambivalent, the question of the iconographic subject has given rise to divergent critical opinions, between Saint Teresa’s vision of Jesus on the one hand, and that of Saint Mary Magdalene de’ Pazzi on the other. There is no attribute that clearly seems to identify which of the two Carmelite nuns is depicted, the fact that the copy by Bayeu was mentioned in his post mortem inventory has tipped the balance conclusively in favour of Saint Teresa of Ávila, which the attribute of the golden crown rather than a crown of thorns seems to support.^{9,10}

As an illustration of the practice of reworking, sketching and copying within artistic circles in the 18th century, our work provides further evidence of the scale of cultural transfer in Bourbon Spain. (Charlotte Lange - tr. J.H.)

ill. 1. (p. 26) Corrado Giaquinto, *Saint Theresa crowned by Christ*, circa 1758, oil on canvas, 99 × 47 cm, Madrid, Galería de las Colecciones Reales.

- Acquired by Leonardo Chopinot then passed on by his widow to the San Luis Academy of Fine Arts in Zaragoza in 1828. See the list of inventoried paintings in Marques del Salltillo, *Miscelanea madrileña, Histórica y artística*, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1952, p. 71, n° 42.
- Arturo Anson Navarro, (ed.), *Francisco Bayeu, 1734-1795*, exhib. cat., Zaragoza, Museo e Instituto “Camon Aznar”, April-May 1996, Zaragoza, Ibercaja, 1996, p. 16-17.
- Ibid.*, p. 16.
- Homenaje a los pintores de cámara: los pintores de la Casa de Borbón en el siglo XVIII*, dir. Carlos Seco, cat. exp, (Madrid, Galería Manuel Barbié, 1978), Madrid, Manuel Barbié, 1978.
- Corrado Giaquinto en España*, Alfonso E. Perez Sanchez ed., exhib. cat. (Madrid, Palacio Real, April-June 2006), Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, p. 226.
- See Bénédicte Bonnet Saint-Georges, “Un Giaquinto pour le Patrimoine National Espagnol”, *La Tribune de l’art* [Online], 29 February 2024.
- José Rogelio Buendía (ed.), *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, exhib. cat., Zaragoza, Museo e Instituto “Camon Aznar”, November-December 1986, Zaragoza, Museo e Instituto “Camón Aznar”, 1986, p. 111.
- i.e. the version held by the Real Sociedad Económica Aragonesa and the one presented here by Galerie Descours.
- Perez Sanchez, *op.cit.*, 2006, p. 226.
- See in particular Fernando Moreno Cuadro, “Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya”, *Locvs Amœnvs*, 2009-2010, p. 141-152, n°10.

Joseph CHINARD (Lyon, 1756 – *id.*, 1813)

9. *Leda and the Swan*, after a classical original, 1796

White Carrara marble, height: 97 cm.

Signed and dated on the base under the right foot: “CHINARD FECIT A LYON 1796”.

Exhibition: *Exposition d’œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) au Pavillon de Marsan (Palais du Louvre)*, 1909, n° 19.

Literature: *Catalogue des Sculptures par Joseph Chinard de Lyon (1756-1813) formant la collection de M. le Comte de Penha-Longa*, Galerie Georges Petit, Paris, 1911, n° 55.

Joseph Chinard’s entire career was punctuated by the creation of major sculptures based on classical originals. He was never a candidate for the Grand Prix de Rome, having trained in Lyon under Blaise Barthélémy (1738-1819). Nevertheless, between 1784 and 1787 he made his first stay in Italy under the aegis of collector and patron Jean-Marie Lafont de Jouys (1729–1793) and won first prize in the competition organised by the Accademia di San Luca with the group *Persée et Andromède*, executed in the purest neo-classical



style. A second stay in Rome between 1791 and 1792 plunged him into the heart of French revolutionary activity, of which he became one of the official artists. Despite its marked political overtones, his work remained characterised by a whole repertoire of figures such as Hercules, bacchantes, Minerva and Venus, copied and assimilated from the most famous Italian classics. Often commissioned by his wealthy clientele in Lyon, his sculptures also reflect his taste for purity of form, skilful drapery and elegance of line.¹

In 1796, Chinard created *Leda and the Swan*, most likely after the second-century Roman marble now in the Uffizi in Florence (ill. 1). He retained the general pose of the young woman, with her draped garment slipping from her shoulders to her hips and her chignon held in place by a



narrow headband. Chinard's Leda, however, is more supple and less emphatic than her classical model. This is evidenced by the pleated fabric, which is heavier and less rigid, and the rounder face framed by a less severe hair style. The overall geometrisation of the volumes renders the young woman's body even more youthful, almost child-like, with its budding breasts and rounded arms. Chinard lengthens the neck of the swan taking refuge in Leda's lap. Its head turned towards the woman it is seeking to seduce, the swan sets up an interplay of curves and counter-curves, the arm responding harmoniously to the neck. As Mansuelli and Gallottini point out,² this raises the question of the identity of the bird in the ancient sculpture: is it really a swan? Very small, very un-Jupiterian, and with a very short neck, is it not more likely to be a goose, an animal to be found in the cortege of Venus? The sinuosity of Chinard's line sidesteps this ambi-

guity and at the same time, by restoring the bird's grace and majesty, indisputably makes his model a Leda. This is no mere copy, but a genuine artistic creation, in the true sense of the word.

The *Leda and the Swan* theme has often been used by artists as a pretext for sensual, not to say erotic representations. For example, Michelangelo's painting of 1530, now lost and known only from copies, was taken up by many sculptors. In these versions Leda is caught in the throes of sensual ecstasy, with the swan gripped between her thighs. Chinard chose to sculpt a young girl in all her innocence, protecting the bird, covering her breast and modestly averting her gaze. The purity of line, the harmony of the curves and the whiteness of the stone echo the chastity of the girl who has not yet become the mistress of a god. (Caroline Girard - tr. J.T.)

ill. 1. (p. 28) Unknown sculptor, *Leda and the Swan*, Rome, 1st–2nd century AD, marble, Florence, Galleria delle Uffizi.

1. See Madeleine Rocher-Jauneau, «Les Dieux de l'Olympe. Quatre sculptures de Chinard retrouvées» in *L'Œil* June 1989, p. 50, no. 407.
2. Guido Achille Mansuelli, *Galleria delle Uffizi. Le sculture*, Istituto poligrafico dello Stato, Rome, 1958, pp. 123–124; Angela Gallottini, *Philippe Thomassin, Antiquarum statuarum urbis Romae liber primus (1610–1622)*, Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, Rome, 1995, pp. 34–35.

Pierre Nicolas LEGRAND DE SÉRANT

(Pont-l'Évêque, 1758 – Bern, 1829)

10. *Innocence Tormented by Cupid*, circa 1810

Oil on canvas mounted on panel, 64.5 × 53.5 cm.

Signed lower right: "Legrand Pinxit".

Exhibition: Paris, Salon de 1810, n°486 ; Bern, Kunst Ausstellung, 1818, n°53.

Literature: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 5 novembre 1810*, Paris, Dubray, 1810, Imprimeur du Musée Napoléon, rue Ventadour, n° 486; *Verzeichnis der Kunstwerke auf der Kunstaussstellung in Bern*, Bern, 1818, n°53, p. 10.

11. *The Rose Stolen by Cupid*, circa 1810

Oil on canvas mounted on panel, 64.5 × 53.5 cm.

Signed lower right: "Legrand Pinxit".

Exhibition: Douai, Salon de 1811, n°38; Paris, Salon de 1812, n°555; Bern, Kunst Ausstellung, 1818, n°54 ; Geneva, Salon de 1826, n°98.

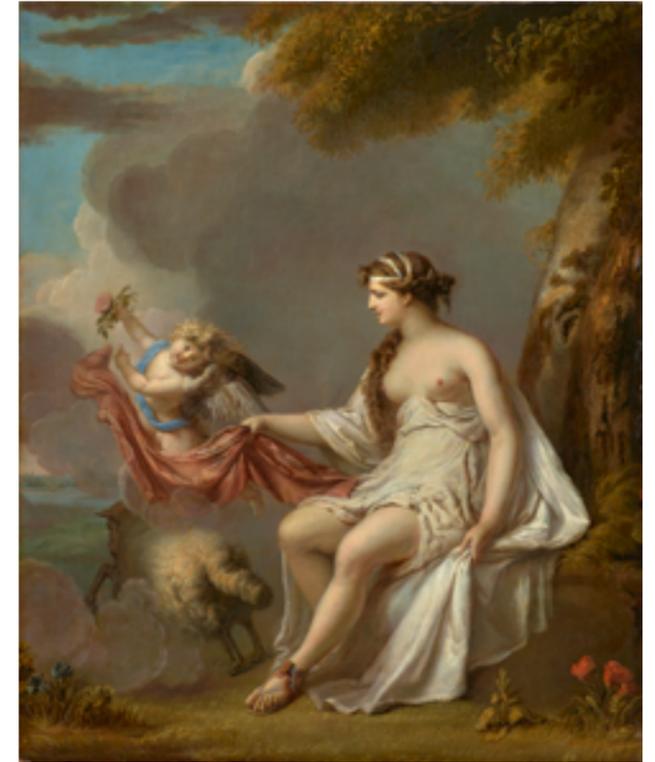
Literature: *Explication des ouvrages exposés au Salon le 7 juillet 1811, époque de la Fête Communale de la ville de Douai*, 1811, Douai, Imprimerie de la veuve Wagrez, n°38; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des Artistes vivans, Exposés au Musée Napoléon, le 1^{er} novembre 1812*, 1812, Paris, Dubray, imprimeur du Musée Napoléon, rue ventadour, n°555; *Verzeichnis der Kunstwerke auf der Kunstaussstellung in Bern*, Bern, 1818, n°54, p. 10; *Explication des ouvrages de peinture, dessin, architecture et gravure des artistes vivans [sic] exposés dans la galerie du musée Rath, le 1^{er} août 1826*, Geneva, Imprimerie de Guill[...]me FICK, 1826, n°98.

At the end of the 18th century, Pierre Nicolas Legrand de Sérant began to spend more and more time in Switzerland, particularly in Bern, where he eventually settled permanently. There he found a wealthy aristocratic clientele who valued his talents as a portrait painter. It was also a way of keeping his distance from France, which was shaken by the events of a Revolution to which he had never really subscribed.

Far from the realistic scenes of contemporary history, in these two paintings Legrand painted his own interpretation of a familiar and appealing allegorical theme, that of the victory of Cupid over Innocence. The repertoire he has drawn on is fairly traditional and reflects his firmly eighteenth-century training. We recognize the clichés of *scènes galantes* in the style of Boucher, Coypel or Greuze, in which a young girl is confronted by a cupid with a quiverful of arrows, and tries as best she can to resist his assaults and protect the flower he covets.¹ However, Legrand has cleverly revitalised the iconography of this theme by presenting it in two key moments in two paintings intended as pendants. In the first, *Amour tourmentant l'Innocence (Innocence Tormented by Cupid)*, the young girl is modestly covered in antique-style white veils. Her face shows great gentleness despite the firm gesture of her arm keeping Cupid at a distance from the rose on her lap. Beside her, a peaceful sheep dozes with its ears drooping. All the mo-



vement in the scene is crystallised in the angry demeanour of Cupid, whose gestures have caused his draped garment to fly out behind him and ruffled the locks of his hair. The painter has created a dynamic diagonal from the slope of the clouds, through the drapery, the wing and the arm of the figure. It is cut off before it reaches the flower by the young girl's delicate arm and is counterbalanced by the supple verticality of her body. In the second painting, *The Rose Stolen by Cupid*, the composition is more chaotic: the drama has been played out. Innocence is no more: dishevelled and her breasts stripped bare, she clings unconvincingly to Cupid's garment, while Cupid points with a victorious, mischievous gesture to the rose he has successfully snatched. The sheep is rushing off in a cloud of dust, abandoning the field of a lost battle. If any viewer has doubts about what is unfolding before their eyes, the components of these scenes belong to the familiar and widely recognized symbolic vocabulary of the time. The white of the young girl's veils matches the white of the sheep, an image of gentleness, vulnerability, and innocence tinged with naivety. The pink rose, which is the focus of attention here, signifies tender love, purity and virginity. Legrand uses these symbols with a degree of boldness, even humour. The attitude of the sheep is characteristic of the painter's ability to run against the tide of his time. As Philippe Bordes wrote



in connection with Legrand's *Bacchus et Ariane*, dating from around 1815, "Legrand could not bring himself to simply adopt the canonical iconography and sought to give an original twist to his subjects."² Each of the representations of the animal, and their juxtaposition, is utterly comical within an iconography that is itself both dramatic and light-hearted.

Legrand had one foot in the eighteenth century and one in the nineteenth; he had assimilated the lessons of the former and yet was well able to adapt to the new fashions of the new century. These two paintings are fine examples of the outstanding qualities of Legrand's style. Although his compositions echo Davidian Neo-Classicism and reflect a taste for Antiquity, his brushstrokes make no concessions to line and remain clearly visible, with slight impasto in places. They retain great flexibility. Our paintings feature his favourite colours, a harmonious range of hues that is particularly evident in the virtuosity of his shades of white. The drapery, the skin tones and the sheep's fleece are made up of successive, more or less dense, brushstrokes, mixing pinks, yellows and greys to convey the silky smoothness of the skin, the soft curls of the hair, and the lightness or heaviness of the fabrics. Elements of colour are used to liven up what would otherwise be just a monochrome. Cupid and the Rose are accentuated by the use of blue, red and pink in the centre of the two com-

positions. Nevertheless, we have to concur with Albert de Mirimonde’s description of Legrand as a “*painter of values rather than colours*”; his colours are never bold but, rather, muted in order to harmonise with each other.³ Mirimonde also suggested that Legrand was much influenced by Largillière, with whom he shared a taste for and admiration of the painters of the Flemish and Dutch schools.⁴ The interplay of transparencies, the complexity of the drapery, the refinement of the colours, the elegance of the female figures and the delicacy of the slightly curved fingers all reveal a shared affection for Northern artists. Legrand has set the two scenes in slightly different landscapes, no doubt inspired by the valleys and mountains of Switzerland. We know from the salon booklets that he did a few pure landscape paintings in Bern to cater for the local clientele. His close observation of the countryside is reflected in his compositions which use shades of green and blue to create perspective. He also liked to punctuate his foregrounds with the occasional flower. Such elements lend a touch of realism to these allegorical scenes. The trunk of the tree against which the girl is leaning as she sees her rose taken away from her adds materiality, a virile element, to the scene, whereas, before her “deflowerment”, she seemed almost to be sitting on a cloud.

A number of Legrand’s paintings feature these same elements. His *Judgement of Paris*, his *Botany Lesson* and his *Psyche in the Underworld* reflect that constant swing back and forth between the eighteenth and nineteenth centuries, as well as his taste for unusual iconography. These similarities are particularly apparent in his *Marchande de fruits*, now in the Musée de Rouen (ill.1). This rural genre scene has been seen as an allegory of the five senses. Whatever the case, we find the same canons of feminine beauty as in *Innocence Tormented by Cupid* and *The Rose Stolen by Cupid*: an almost identical face with a classical profile, pretty, round, high breasts with budding nipples, slightly plump white arms and a high waist. The garment, opportunely blown off by a gust of wind, and the presence of the little apple thief provide a coarse echo of the torments of Innocence. (Caroline Girard - tr. J.H.)

ill. 1. (p. 32) Pierre Nicolas Legrand de Sérant, *La Marchande de fruits*, late 18th century, oil on canvas, 180 × 99 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts, Inv. 2008.3.1.

1. Examples from the Louvre include Noël Coypel (1690 - 1734), *L’Innocence et l’Amour*, oil on canvas, 74.5 × 59.8 cm; Jean-Baptiste Greuze (1725 - 1805), *L’Innocence entraînée par l’Amour*, 1786, oil on canvas, 146 × 196 cm.
2. Philippe Bordes in *Varia. Peintures et dessins de Jacques Stella à Eugène Leroy*, Galerie Michel Descours, 2022, p. 22.
3. Albert Pomme de Mirimonde, «Pierre Nicolas Legrand, peintre franco-suisse», *Gazette des Beaux-Arts*, November 1959, p. 269.
4. Letter from Albert Pomme de Mirimonde dated 4 December 1974 on the exhibition *De David à Delacroix*, documentation from The Louvre.



Pierre Nicolas LEGRAND DE SÉRANT

(Pont-l’Évêque, 1758 – Bern, 1829)

12. *Preparatory sketch for the Death and Apotheosis of Admiral Nelson at the Battle of Trafalgar*, circa 1805–1818

Black chalk and sanguine highlights, 27,5 × 38,5 cm.
Stamp of the Reinhold von Liphart collection on verso (Lugt L.1758); numbered twice on verso: «22»
History: Florence (?), collection Reinhold von Liphart; Cambridge, Michael Jaffé collection.
Literature: Unpublished.

Born in Pont-l’Évêque in Calvados, Pierre Nicolas Legrand de Sérant was a pupil of Jean-Baptiste Descamps (1714–1791) at the École régionale des beaux-arts de Rouen. He exhibited in Lille in 1784 after being accepted as a member of the Academy of Lille, and then divided his time between Switzerland and Paris. He painted genre scenes, allegorical, mythological and historical subjects, as well as portraits, particularly during his Swiss period. Legrand’s painting, with its affinity for unusual, melodramatic themes that were sometimes difficult to interpret, bridged the transition between late Neoclassicism and a burgeoning Romanticism.¹

In this pre-romantic vein, he presented a *Death and Apotheosis of Admiral Nelson at the Battle of Trafalgar* at the Bern Exhibition in 1818.² The painting depicts the famous English admiral who died in 1805 at the Battle of Trafalgar between Napoleonic France and the Royal British Navy. Once again a surprising subject, Horatio Nelson, the model of English patriotism par excellence, is represented here by a French artist exiled in Switzerland. Inspired by Greek and Roman antiquity, apotheosis was a fashionable theme in the early 19th century. Girodet’s *Apothéose des héros français morts pour la patrie pen-*

dant la guerre de la Liberté (“Apotheosis of the French Heroes Who Died for Their Country during the War for Liberty”), exhibited at the salon of 1802, was a version infused with Ossianic legend, and Legrand was no doubt familiar with it, but Benjamin West’s composition *The Immortality of Nelson* was closer in subject (ill.1).³ In a letter to Michael Compton, Michael Jaffé pointed out how surprising it might seem for this Protestant hero to be painted surrounded by Catholic iconography. Michael Compton, however, drew a parallel with the funerary statuary that had paved the way for the introduction of Baroque art into England and that probably gave rise to that iconography.

The artist has depicted the Admiral dying on the deck of HMS *Victory* and being admitted to the Pantheon. He is borne up and welcomed by a host of allegorical figures including Britannia, the symbol of Great Britain, and Fame, as well as divinities of the sea and war, such as Neptune, Mars, Jupiter, Minerva and Hercules. The subject of our sheet, a grieving sergeant of Marines, recognisable from his red uniform, lies at the hero’s feet in the painting, while to the right the Battle of Trafalgar continues to rage in the background.

Although the artist’s contacts with Switzerland are attested to as early as 1796, and he went into exile in Switzerland with each change of regime, none of his biographers mentions time spent in England.⁴ The subject of our drawing may seem surprising at first glance, but Legrand was no stranger to rare and unusual subjects. It may also have been a commercial decision, with the artist recognising an opportunity to tap into a new foreign clientele.

The painting in the Bern exhibition was one of three versions of the subject that Legrand painted. It is currently in the Ferens Art Gallery in Kingston upon Hull, having been transferred from Switzerland to the United Kingdom by its owner Wm. H. D. Hagaard (1846–1926), a British diplomat, who passed it on to his son, and thence to the collection of Mrs Dickinson (Scarborough), from whom the Gallery acquired it in 1963.^{5,6} Although the work is referred to in the 1818 Bern catalogue as a “sketch”, it is nevertheless the most accomplished of Legrand’s three versions of the subject.

The second, currently held at the Walters Art Museum, Baltimore, was formerly attributed to Samuel Drummond (1766–1844), no doubt because Drummond had given his account of the event in his painting *The Death of Nelson*.^{7,8} The reattribution to Legrand de Sérant seems to have come about as a result of correspondence between the two institutions in the 1960s, in particular Michael Compton’s description of the work in the Ferens Art Gallery, which that gallery had just acquired.⁹ The Baltimore version was purchased by Henry Walters in 1909 and acquired by the Walters Art Museum in 1931.

It is an oil on paper mounted on canvas and is more of a preparatory study than the painting in the Ferens Art Gallery, but although there are noticeable differences, particularly in the attitude of the figures, the overall composition remains close.

The same cannot be said of the third version, which is directly related to our drawing and held at the National Maritime Museum, Greenwich. (ill.2).¹⁰ This sketch, which is signed, seems to have been Legrand’s first idea, for the following reason: the composition is completely inverted as compared to the two paintings referred to above in which a major historical mistake had been rectified. Nelson had lost his right arm during the Battle of Santa Cruz de Tenerife in 1797, but in the composition in the National Maritime Museum in Greenwich, Legrand has depicted him with his left arm amputated. The artist’s way of correcting the mistake was to switch the whole composition around in the other two paintings.

Our drawing is a preparatory sketch for this first version; it portrays a grief-stricken sergeant of Marines, his eyes trained on the admiral as he is lifted up and welcomed by the various divinities and allegories. Our sergeant has disappeared in the sketch belonging to the Walters Art Museum, but reappears, facing to the right and armed with a bloody knife, in the painting from the Bern exhibition. Drawings by Legrand that have been identified as his are rare. Our sheet is therefore a valuable addition to the corpus of the artist. While the black chalk lines combine finesse, precision and speed of execution, the very light touches of sanguine indicate the colouring to be used in the painting. The sergeant, detached as he is in our drawing from the dense composition of the painted version, conveys all the pathos of the scene he will be part of. In our drawing he is depicted full-length, although Legrand opted to depict only his upper body, making his legs disappear into the darkness in the painting in the National Maritime Museum, Greenwich.

This sheet has belonged in two distinguished collections. The first was that of Reinhold von Liphart (1864–1940), grandson of Karl Eduard von Liphart (1808–1891), an enlightened collector who eventually settled in Florence. Reinhold von Liphart inherited this opulent collection in 1891, but his is the only mark on the reverse of our sheet, so there is no indication that he inherited the Legrand drawing from his grandfather. A second, no less distinguished collection has been documented for this study, the collection of the art historian Michael Jaffé (1923–1997), who was, among other artists a Rubens specialist, Professor at Cambridge University and Director of the Fitzwilliam Museum. Michael Jaffé mentioned this drawing in the course of his numerous exchanges with Michael Compton: “I have in my rooms in King’s a splendid drawing in red and black chalks which Legrand made for the Marine Sergeant reclining at the left.”¹¹ (S.A.-T. - tr. J.H.)

iii. 1. (p. 34) Benjamin West, *The immortality of Nelson*, 1807, oil on canvas, 90.8 × 76.2 cm, London, Greenwich, National Maritime Museum, Inv. BHC2905.
 iii. 2. (p. 36) Pierre Nicolas Legrand de Sérant, *Death and Apotheosis of Admiral Nelson at the Battle of Trafalgar*, circa 1805-1818, oil on canvas, 63.5 × 53.5 cm, London, Greenwich, National Maritime Museum, Inv. BHC2906.

1. For a more detailed biography of the artist, see Philippe Bordes in *Varia. Peintures et dessins, de Jacques Stella à Eugène Leroy*, exhib. cat., Paris, Galerie Michel Descours, 2022, p. 18-19, n° 4-5.
2. *Verzeichniß der Kunstwerke auf der Kunst-austellung in Bern, welche eröffnet worden den 20. Juni 1818*, exhib. cat., Bern, 1818, p. 10, n° 51.
3. London, Greenwich, National Maritime Museum, Inv. BHC2905.
4. Bordes, *op. cit.*, p. 18.
5. Inv. KINCM: 2005.5142.
6. Documentation of paintings in the Louvre, correspondence between W. T. Right and Michael Compton, 26 March 1964.
7. Walters Art Museum, Baltimore Inv. 37.205.
8. National Maritime Museum, Greenwich, London, Inv. BHC0547.
9. Letter from Michael Compton (Director of the Ferens Art Gallery, Hull) to Edward S. King (Director of the Walters Art Gallery, Baltimore), 21 April 1964, documentation from the Paintings Department of the Musée du Louvre, Legrand de Sérant box, *L'Apothéose de Nelson* file.
10. Inv. BHC2906. The work was acquired by the National Maritime Museum in 1935 from the auction house Spink & Son Ltd. Letter from M. S. Robinson (Curator of Paintings at the National Maritime Museum, Greenwich, London) to Michael Compton (Director of the Ferens Art Gallery, Hull), 17 April 1964, documentation from the Paintings Department of the Musée du Louvre, Legrand de Sérant box, *L'Apothéose de Nelson* file.
11. 29 May 1963, documentation from the Paintings Department of the Musée du Louvre, Legrand de Sérant box, *L'Apothéose de Nelson* file.



Franz KAISERMANN (Yverdon, 1765 – Rome, 1833)

13. *Study of a Tree*, 1791

Pen and brown ink, brown wash, graphite, 40 × 54 cm.
 Signed, located and dated lower right: "Kaiserman fct. Roma 1791".
Literature: Unpublished.

Dating from 1791, this *Study of a Tree* by Swiss artist Franz Kaisermann is a work of great subtlety in its capturing of

the majesty of a solitary tree by placing it at the centre of the composition. The remarkable precision of each branch and leaf testifies to Kaisermann's ability to convey nature's beauty and complexity, while the close-up format encourages close contemplation and appreciation of the finesse of the pen, brown ink, wash and graphite drawing.

Far from being a simple botanical representation, this work invites contemplation of nature in all its serenity, an artistic quality particularly prized in the late eighteenth century. Kaisermann's interest in trees and the natural environment was part of a broader trend at the time, as landscape began to be seen as a reflection of the artist's mood, a space for meditation and a return to one's roots. This trend heralded the Romanticism to come, in which nature became the mirror of human emotions.

This study shows similarities to the one in the Frankfurt-er Goethe Museum,¹ in which a central tree captures all the attention, relegating the surrounding natural setting to a secondary role.² In these works, the tree functions as both model and source of inspiration, illustrating an artistic stance which emphasises the simplicity and purity of nature.

After training in Switzerland Kaisermann went to Rome in 1789, at the invitation of his compatriot Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (1748–1810). After several trips throughout Italy, he settled permanently in Rome in 1798. Although he is best known for his views of Rome and the Campagna, this *Study of a Tree* shows reveals a talent that transcends the grandiose representations so much appreciated by travellers on the Grand Tour.³ The influence of Jakob Philipp Hackert (1737–1807), whom Kaisermann met in Naples in 1795, is obvious.⁴ Hackert, then official painter to the court of Naples, was renowned for his tree studies,⁵ which were often characterised by their meticulous precision and a composition centred on a single tree; this undoubtedly inspired Kaisermann. Thus this *Study of a Tree* stands out not only as a testament to Kaisermann's technical skill, but also as a delicate and profound celebration of nature. (Nora Sophie Belmadani - tr. J.T.)

iii. 1. (p. 38) Franz Kaiserman, *Walldinneres*, 1796, lead pencil, 40.4 × 51.1 cm, Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, inv. III-15209, Public Domain Mark 1.0.

1. INV. III-15209.
2. Neela Struck, *Zeichnen im Zeitalter Goethes. Zeichnungen und Aquarelle*, Munich, Freien Deutschen Hochstift, p. 136, cat. 41.
3. Fabio Benzi, Francesco Leone, *Franz Keiserman: un paesaggista neoclassico a Roma e la sua bottega*, Rome, Antichità A. Di Castro, 2007, pp. 4–15.
4. Pier Andre de Rosa, Paolo Emilio Trastulli, *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, exhib. cat., Rome: Museo del Corso, 2002, pp. 260–261.
5. Wolfgang König, *Baum-Bilder von Philipp Hackert (1737-1807). Der einzelne Baum als Thema seiner Kunst*, Jahrbuch der Berliner Museen, volume 32, 1990, pp. 209–235.



Jeanne-Louise VALLAIN, known as Nanine VALLAIN (1767–Paris, 1815)

14. *Portrait of a young girl holding a ribbon*, circa 1797

Oil on canvas, 56 × 46 cm.
 Annotated at the stretcher: "Le portrait de [illegible] à l'âge de [illegible] l'année 1797 / Je le donne à ma fille Amélie / F (?) Flandin".
 Annotated on the stretcher: "Je prie mon neveu Eugène Flandin de conserver ce / portrait de ma chère mère / Amélie Delaunay".
 Annotated on a label mounted on the back of the original canvas: "Madame Flandin / née d'Echaz / Mère d'Amélie Flandin / devenue Mme Delaunay".
Provenance: France, Flandin family collection; probably by descent, Delaunay family collection; probably by descent, Eugène Flandin collection.
Literature: Unpublished.

15. *Portrait of a young boy holding his portfolio*, circa 1797

Oil on canvas, 55.7 × 46.2 cm.
 Signed lower right : «Nanine Vallain / fecit».
 Annotated at the top of the stretcher: "Le portrait de mon frère [illegible] à l'âge de [illegible] en 1797. / Je le donne à ma fille Amélie / F (?) Flandin".
 Annotated in the centre of the stretcher: "Je prie mon neveu Eugène Flandin de conserver ce / portrait de mon oncle, le comte d'Echaz. / Amélie Delaunay".
Provenance: France, collection of the Flandin family; probably by descent, collection of the Delaunay family; probably by descent, collection of Eugène Flandin; collection of the Duke of Castro-Terreño (sales of his collection in 1885 and 1901).
Literature: Unpublished.



The life and work of Jeanne-Louise Vallain, known as Nanine Vallain, remain hazy except for her contributions to the Paris salon. Her place of birth is uncertain, but the young artist trained and shaped her career in Paris in 1785–1791. She showed portraits and allegories at the *Exposition de la Jeunesse* – the Young Painters Exhibition – on Place Dauphine, where artists not yet admitted to the Academy were allowed to exhibit. While she was cited at the time as a pupil of Suvée and David, it would seem that this association with the doyen of the neoclassicist school is open to question;¹ nonetheless the critical response was flattering, with the literary review *Mercur de France* praising her progress and the 'truthfulness' of her compositions.²

From 1793 until 1810 Nanine Vallain exhibited at the Paris Salon. Only the Salon booklets provide any quantitative information about the artist's corpus – some thirty paintings and an unknown number of drawings – and to date only three paintings by the artist are known with any certainty: an *Autoportrait allégorique ou L'Innocence*, signed and dated around 1788, acquired by the Musée Cognacq-Jay;³ *La Liberté*, which can be considered his masterpiece, now in the Musée de la Révolution Française in Vizille,⁴ near Grenoble; and a *Portrait of a Woman or Self-Portrait (?)* dated around 1804–1805 and now in the National Gallery of Ireland in Dublin.⁵ Thus our two portraits of a young girl holding a ribbon while

stroking her dog and a boy with his drawing case, dated in ink on the original canvas in 1797, constitute a major addition to the Vallain corpus. Exhibited at the Salon the following year, *Portrait of a Child* (no. 400) may correspond to our young boy. Both standing out against a dark background, these portraits seem to be in line with the comments made to the artist during her entries at the Young Painters Exhibition. The “truthfulness”, the “rather firm manner” and the “highly expressive head “⁠⁠ can be found in both, together with the delicacy and finesse of execution, particularly in the young girl’s hair, and the heightened perception of the models’ psychology. The young girl with her admonishing gaze contrasts with the boy’s dreaminess.

While only the portrait of the boy bears the artist’s signature, its medium and format, together with its composition and provenance, allow for conclusive attribution of the second portrait. And while the attribution and addition of our two pictures to the Vallain corpus is unequivocal, identification of the two models turns out to be tricky. Several labels and inscriptions by the same hand are to be found on the back of both, enabling their provenance to be traced from the Flandin family to the Delaunay family and, in the case of the boy’s portrait, to the collection of the Duke of Castro-Terreño.

These inscriptions make mention of the models’ identities. The boy, if we are to believe Amélie Delaunay’s inscription on the stretcher, is the Count of Echauz: “Je prie mon neveu Eugène Flandin de conserver ce portrait de mon oncle, le comte d’Echauz” / “I beg my nephew Eugène Flandin to keep and care for this portrait of my uncle, the Count of Echauz”. According to another inscription on the stretcher, the painting seems to have been inherited from her parents,. The girl is identified as the mother of Amélie Delaunay, née Flandin: “Je prie mon neveu Eugène Flandin de conserver ce portrait de ma chère mère” / “I beg my nephew Eugène Flandin to keep and care for this portrait of my beloved mother”, the latter identified on another label as “Madame Flandin née d’Echauz / mother of Amélie Flandin become madame Delaunay”.

The Comte d’Echauz in question was Amédée de Carabène (1785–1873), born Jacques Caraben, whose life is worthy of a Balzac novel. Enlisted in the 10th Regiment of Hussars, he distinguished himself in the Napoleonic campaigns and was appointed to the service of Joseph Bonaparte, first in Naples and then in Madrid. His social rise was confirmed when, in 1818, he married the Marquise de Montehermoso, Countess d’Echauz, a former mistress of Joseph Bonaparte, and the couple settled in France at the Château de Caresse.⁷ Placed on half-pay by Louis XVIII and authorised by royal decree on 20 May 1819 to title himself “Amédée de Carabène d’Echauz”, he devoted the rest of his life, with the help of his wife, to

his political commitments, becoming a leading figure in his village. Dated 1797 on the original canvas, the portrait of our young man would therefore represent young Jacques, the future Amédée, at the age of 12, a hypothesis that seems likely at first sight. Moreover the Flandin and Delaunay families were close to the future Count, and were listed present in his funeral procession in 1873. However, several factors contradict this persuasive hypothesis. First of all, the above-mentioned inscriptions suggest a sibling bond between our two young subjects; but Jacques Caraben, the future Amédée de Carabène, was an only child. Secondly, these same inscriptions suggest that these two young persons were born “Echauz”, but as already indicated, Amédée de Carabène only became Count of Echauz through his marriage in 1818 to the Marquise de Montehermoso, Countess of Echauz, holder of the title. It cannot be excluded that secret family links existed between Amédée de Carabène and the Flandins and Delaunays,⁸ and these annotations could be justified in terms of a genealogical tradition aimed at establishing the title of Count of Echauz at an earlier point on the family tree. Unfortunately this theory is definitively sabotaged by one last factor: Carabène’s social origin. Born Jacques Caraben in Avignon, he was the son of Maurice Caraben and Anne Rieu, both of farming stock and working in the dyeing trade. Given their social status, commissioning bourgeois portraits of their offspring would have been out of the question.

And so, while the identity of the models remains a mystery to this day, the finesse of execution, charm and intelligent composition of our two delightful portraits make them precious examples of Nanine Vallain’s talent. **(S.A.-T. - tr. J.T.)**

- In a memo dated 27 April 2010 regarding the acquisition of the picture currently in the Musée Cognacq-Jay, Jose de Los Llanos wrote, “Although she has sometimes been presented as a pupil of David, this seems a flimsy assertion, based rather on Vallain’s connection with the Commune Générale des Arts, where David’s pupils triumphed, and a portrait attributed to her showing a young woman copying *The Oath of the Horatii* (Paris, Musée Marmottan).”
- Mercur*e de France, pp. 188–189, quoted in Pierre Sanchez, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en Province, 1673-1800*, Dijon, L’Échelle de Jacob, 2004, p. 1639).
- Inv. 2010.1.
- Inv. MRF D1986-4, on loan from the Musée du Louvre.
- Inv. NGI.669.
- Sanchez, *op. cit.*, 2004.
- Regarding the biographical material quoted here, and for additional information concerning the Marquise de Montehermoso and Amédée de Carabène, see Alexis Ichas, *Madame de Monterhermoso. Marquise des plaisirs et dame de Caresses*, Biarritz, Atlantica, 2001.
- My warm thanks go to Monsieur Alexis Ichas for his help with my research.



Stéphanie DE VIRIEU

(Saint-Mandé, 1785 – Poudenas, 1873)

16. *Portrait of Guy Joseph François Louis Timoléon d’Auberjon, Marquis de Murinais*, circa 1820

Black chalk, charcoal, white gouache highlights on paper, drawing: d. 19 cm / sheet: 20.8 × 19.5 cm.
Annotation lower left: “Mis de Murinais... [illegible]”.
Literature: Unpublished.

Born on 14 July 1785 in Saint-Mandé into an old aristocratic family from the Dauphiné, Stéphanie de Virieu was an atypical artist whose life was the stuff of a novel. Her early years were marked by the troubles of the revolutionary period: the family chateau at Pupetières was ransacked and partly destroyed by fire, forcing the young girl, with her mother and sister, to take refuge in Lausanne, while her brother Aymon was entrusted to a nanny in Lyon. In 1793, her father, the Marquis François Henri de Virieu, a former member of the States General, was killed during the siege of Lyon. Painful though it may have been, Stéphanie’s exile in Switzerland enabled her to develop her drawing skills. She learned the basics from François Gérard, who was close to her mother, then studied with Lavoipierre, a former pupil of David. With the change of regime, the Virieu family returned to a more tranquil existence in France, and settled around 1803 into the Château de Lemps, just a few kilometres from their former

home at Pupetières, which had fallen into ruin. The years that followed were more peaceful; Stéphanie was able to pursue her work far from the hustle and bustle of the Paris salons, and she befriended the young poet Alphonse de Lamartine, her brother Aymon’s classmate at the Collège de Belley.

Combining charcoal, black chalk and gouache with a skilful use of white paper left in reserve, our striking portrait illustrates the technical mastery Stéphanie de Virieu achieved in her drawings. The annotation “Mis de Murinais” at the bottom of the sheet has enabled us to identify the sitter precisely. Guy Joseph François Louis Timoléon d’Auberjon, Marquis de Murinais (1759–1831), was a close friend of Stéphanie’s father, sitting with him in the Estates General from January 1789 and deputising for the nobility of the Dauphiné region. After the death of the Marquis de Virieu, he became the legal guardian of his friend’s young children.¹ Stéphanie felt a deep admiration for his wife, Lucile de La Forest-Divonne, Marquise de Murinais, herself an excellent draughtswoman. The de Virieu girls were regular guests at the couple’s Château de Marlieu, just twenty kilometres from their home in Lemps: “They were received there by the Marquis de Murinais, whose dignified, noble and elegant manners held them spellbound.”² Stéphanie’s attention to detail endows her brushstrokes with the feel of a miniaturist, as she meticulously captures the textures of the clothes, the wrinkles furrowing the skin, the raised eyebrows and the slightly open mouth. With a few subtle touches of white gouache she emphasises the scattered white hairs at the temple, as well as the reflections of light in the pupils of the dark eyes, and the lenses and silver frames of the round glasses. While the circular framing of the head and shoulders is reminiscent of Renaissance portraits, the delicately shaded background enhances the facial expression with a luminous halo, in a more modern style borrowed from the finest examples of Girodet and Jean-Baptiste Isabey. **(Maximilien Ambroselli - tr. J.T.)**

- See Marie-Renée Morin, «Une artiste en Italie, Correspondance de Stéphanie et Aymon de Virieu (1823-1824) et Récit du voyage en Italie par S. de Virieu», *Cahiers d’études sur les correspondances du XIX^e siècle*, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques de l’université Blaise-Pascal (Clermont II), *Cahier No. 3*, Clermont-Ferrand, 1993, p. 68.
- Anne Leflaive, *Stéphanie de Virieu*, Paris, Éditions du Pavois, 1947, pp. 114–115.

Johan Christian DAHL (Bergen, 1788 – Dresden, 1857)

17. *Sheep near the Elbe*, 1824

Oil on vellum marouflaged on canvas, 35.4 × 42.5 cm.
Signed and dated lower left: “Dahl 1824”.
History: Oslo, Johan Schweigaard; Norway, private collection; Sweden, private collection.
Literature: Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857. Life and works*, Oslo, 1987, Vol. II, p. 162, n°464; Vol. III, pl. 188, n°464, repr.
Exhibition: *Norges Jubilaumsutstilling*, Oslo, Nasjonalgalleriet, 1914, n°61;



J. Circa Dahl Jubilaeumsutstilling, Oslo, Nasjonalgalleriet, 1988, n°84.

Sheep near the Elbe carries the eye to the banks of the Elbe in Dresden. This oil on paper by Norwegian artist Johan Christian Dahl is signed and dated 1834.¹ It reflects perfectly the artist's particular ability to capture nature and light in every detail of his work. The composition features a group of sheep resting in the shade of an imposing tree trunk. Dahl's attention to the texture and soft shadows of their fleece accentuates the peacefulness of the scene, at the same time revealing his mastery of the effects of light. The tree, with its intricately textured bark, is at the centre of the composition. It is emblematic of Dahl's style, in which nature is magnified.

The landscape in the background, dominated by a wide horizon and a boat on a river, opens the composition towards a distant vastness. This contrast between the intimacy of the group of sheep and the vastness of the background is an important characteristic of Dahl's art. He would combine the tranquillity of the pastoral life with the immensity of the natural landscape, thus fostering the romantic idea of the sublime, a sense of nature as being both familiar and mysterious.² The presence of a human figure on the right, no doubt a shepherd with his dog, introduces a discreet narrative dimension, reinforcing the link between man and nature.

Johan Christian Dahl is recognised as one of the great nineteenth-century Romantic landscape artists. Born in Bergen, he trained at the Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen and, later, moved to Dresden. What had been intended as just a stage on his journey to the south turned into a stay of almost two years, followed by a permanent move in 1821. He became involved in the city's artistic scene and became close to the German painter Caspar David Friedrich (1774-1840), with whom he shared not only a house and studio

but also the same spiritual vision of nature.³ For both artists, nature acted as a reflection of human emotions, a space for reflection and contemplation. In *Sheep near of the Elbe*, the balance between realistic detail and the sensation of immense calm resonates with this philosophy.

His work marked a major turning point in the history of landscape painting, particularly in Northern Europe, in that it combined meticulous observation of nature with the powerful emotions characteristic of Romanticism.⁴ It is acclaimed today for having reminded people of the beauty of northern landscapes. (Nora Sophie Belmadani - tr. J.H)

1. Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857. Life and works*, Oslo, 1987, Vol. II, p. 162, n° 464, and Vol. III, p. 188, n° 464.
2. Sidsel Helliesen, *Johan Christian Dahl, dans 'Nature's way': romantic landscapes from Norway: oil studies, watercolours and drawings by Johan Christian Dahl (1788-1857) and Thomas Fearnley (1802-1842)*, exhib. cat., Manchester, Whitworth Art Gallery, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1993, p. 15-22.
3. Gerd Spitzer, «in wechselseitiger Anerkennung ihr Werk fördernd» *Die Begegnung von Dahl und Friedrich in Dresden*, in *Dahl und Friedrich: romantische Landschaften*, Sandstein Verlag, Dresden, 2014, p. 32-43.
4. Alice-Anne Tod, *Sur le motif. Peindre en plein air 1780-1870*, exhibition handbook, Fondation Custodia, Paris, 2021-2022, n° 14.

Joseph-Nicolas ROBERT-FLEURY

(Cologne, 1797 – Paris, 1890)

18. *Charles V Picking up Titian's Paintbrush*, 1842

Oil on canvas, 93 × 105 cm.

Signed and dated lower right: "Robert-Fleury / 1842".

Provenance: Reims, collection Verlé (probably Edouard Werlé); Toulouse, private collection since 1994; then by descent.

Literature: Bathild Bouniol, *Gringalet au Salon: espèce de critique* (Salon de 1843), Paris, Guilbert, 1843, p. 13; Eugène Montrosier, *Peintres modernes. Ingres – H. Flandrin, Robert-Fleury*, Paris, Ludovic Basset Éditeur, 1882, p. 130 et p. 140 ; Céline Chauvin, *Joseph Nicolas Robert FLEURY (1797-1890)*, Master's dissertation in Art History under the supervision of Bruno Foucart and Barthélemy Jobert, Université Paris IV – Paris-Sorbonne, 1999-2000, p. 46, Annexes, notice 102, p. 125.

Exhibition: Paris, Salon of 1843, n°1021.

Born in Cologne, Robert-Fleury was sent by his family to Paris in 1804. Although he spent a great deal of time in the museums of Paris during his childhood, Robert-Fleury began his career as an ornamental painter, earning a living by painting coats of arms on carriages. The Conte de Forbin noticed his talent and took him under his wing, which enabled him to attend the atelier of Horace Vernet. The young pupil is actually portrayed in Vernet's painting *L'Atelier*. Robert-Fleury stayed with Vernet for a year, then left to continue his training at the École des Beaux-Arts and in Girodet's atelier, where he remained for four years. He also worked in the atelier of Baron Gros, where he became friends with Delaroche, Lami and Barye.¹



When he returned from a trip to Italy with a stay in Switzerland, he exhibited his portraits and genre scenes at the Paris Salon in 1824. Although he also painted portraits, Robert-Fleury was a master of historical genre scenes, a speciality he made his own in 1833 with paintings of great Renaissance figures such as Charles V, Luther, Michelangelo and Raphael. Our painting features two important historical figures, Charles V and Titian. The story of the incident depicted is recounted in the booklet of the 1843 Salon, where the painting was exhibited: "Under the pontificate of Paul III, Titian had been invited to Bologna where he painted some large works in the pope's palace. Charles V, who liked to visit him while he was working, arrived unannounced one day. Titian, taken by surprise, dropped a paintbrush. Charles V picked it up and, when Titian declared: 'Sire, one of your servants does not deserve such an honour,' Charles replied: 'Titian deserves to be served by Caesar.'" In his review of the Salon, Bathild Bouniol remarked on the "splendid colour and vigorous drawing. The scene is perhaps a little lacking in movement."² Eugène Montrosier described it as "a supreme tribute to the majesty of genius."³ As he always did, Robert-Fleury took pains to ensure that the costumes and settings were historically accurate – the result of meticulous research.

Some criticised his use of colour, and in particular his use of red, as Montrosier pointed out: "His choice of subjects has often been criticised, along with his fondness for that particular shade of red, a colour that looks as if it were a century old, the painter having prematurely given it a patina that only comes with the years."⁴ But the painter denied using any such process: "The different means I have used in making my paintings are not those that many have presumed, who criticise me for applying glazes which, they claim, give my works a premature appearance of being old."⁵ In his *Réflexions de M. Robert-Fleury sur l'art et les artistes*, the painter advocated a "return to the simplicity of traditional methods [...] This is what has led me to limit the number of colours," conclu-

ding that "the straightforward practice of our forefathers is, in my opinion, the best."^{6, 7}

Although our painting was well known thanks to the engraving by Jorel, all trace of it seemed to have been lost since its exhibition at the Salon, until it resurfaced recently on the art market.⁸ Eugène Montrosier, however, in his book published in 1882, mentions that our painting hung in the home of a certain Monsieur Verlé in Reims.⁹ This was most probably Mathieu Édouard Werlé (1801-1884), Sales Director of the Champagne house Veuve Cliquot-Ponsardin, who became Director of the company on the death of Madame Cliquot. He was also Mayor of Reims from 1852 to 1868. (S.A.T. - tr. J.H.)

1. For a more detailed biography: Céline Chauvin, *Joseph Nicolas Robert FLEURY (1797-1890)*, Master's dissertation in Art History under the supervision of Bruno Foucart and Barthélemy Jobert, Université Paris IV -Paris-Sorbonne, 1999-2000.

2. Bathild Bouniol, *Gringalet au Salon: espèce de critique (Salon de 1843)*, Paris, Guilbert, 1843, p. 13.

3. Eugène Montrosier, *Peintres modernes. Ingres – H. Flandrin, Robert-Fleury*, Paris, Ludovic Basset Éditeur, 1882, p. 130.

4. Eugène Montrosier, *op. cit.*, 1882, p. 132.

5. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, « Réflexions de M. Robert-Fleury sur l'art et les artistes » in Eugène Montrosier, *Peintres modernes. Ingres – H. Flandrin, Robert-Fleury*, Paris, Ludovic Basset Éditeur, 1882, p. 136.

6. *Ibid.*

7. Robert-Fleury in Montrosier, *op. cit.*, 1882, p. 137.

8. Chauvin, *op. cit.*, 1999-2000, plate 41, p. 45.

9. Montrosier, *op. cit.*, 1882, p. 140.



Constantin HANSEN (Rome, 1804 – Copenhagen, 1880)

19. *Preparatory sketch for Scene on the Molo, Naples: A reciter of Orlando furioso surrounded by his audience, circa 1838*

Oil on paper mounted on canvas, 17 × 19 cm.
Literature: Unpublished.

Constantin Hansen was the son of the portrait painter Hans Hansen, who was his first teacher. At the age of twelve, the young artist enrolled at the Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen in the architecture class, before eventually joining the painting class in 1825. There he studied under Clemens, Lund and Lorentzen. After the death of his parents, Constantin Hansen became close to Ekersberg as well as his fellow students Wilhelm Marstrand and Christen Købke. In 1835 he travelled to Italy, where he stayed for almost ten years. His years as an architecture student are reflected in his views of Italy, but he was also an excellent painter of genre scenes and portraitist.¹ All these qualities are evident in his painting

entitled “*Scene on the Molo, Naples: A Reciter of Orlando Furioso Surrounded by his Audience* (ill. 1), for which our work is a preparatory study. Hansen depicts a scene in which a crowd of ordinary people are gathered on the Molo Beverello (a pier) in Naples, listening attentively to a speaker reciting Ariosto’s famous work. The composition is skilfully divided into two parts: in the background, the lighthouse and a smoking Vesuvius structure the landscape, while the attentive crowd is grouped around the central figure of the storyteller, who holds up his book bearing the title *Orlando furioso*. Begun in the summer of 1838, this painting seems to have been much on Hansen’s mind. He devoted a great deal of study to it, starting with an overall sketch of the composition before more detailed studies of the individual figures. Standing out against a light, neutral background, our young Neapolitan boy in a straw hat is at least the fourth study of the kind for this painting. There is another study of our model – naked in this one – and also a sketch for the young boy lying on his stomach on the left of the composition, as well as the boy sitting cross-legged in the front row.² There are minor differences between our study and the final draft: the straw hat is softer, the boy’s trousers reach to his knees, and a chain has appeared around his neck. Emil Hannover, who wrote a biography of the artist, also mentions sketchbooks full of drawings related to this composition.³ Although Constantin Hansen’s choice of *Orlando furioso* was entirely in keeping with the fashion of the time, as contemporary travel writing testifies, his rendering of the play in painting is far removed from any sense of realism. The abundance of studies for the figures, in addition to any sketched on the spot, reveals the painter’s primary objective: “to represent the wonderful visual beauty that lurks in the position of each character.”⁴ Incidentally, half-hidden by the speaker’s hand, there is a portrait of Købke in the crowd, a friendly nod from Hansen to his compatriot. The artist’s final version of the scene, painted in 1839, is a feigned and discreetly idealised piece of folklore. (S.A.-T. - tr. J.H.)

ill. 1. (p. 50) Constantin Hansen, *Scene on the Molo, Naples: A reciter of Orlando furioso surrounded by his audience*, 1839, oil on canvas, 93.5 × 118 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. KMS393.

1. Kasper Monrad, *Turner and romantic nature*, exhib. cat., Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 4 September 2004-9 January 2005, Statens Museum for Kunst, 2004, p. 262.
2. Emil Hannover, *Maleren Constantin Hansen, en studie i dansk kunsthistorie*, Copenhagen, Udgiven af Kunstforeningen, 1901, p. 88.
3. *Ibid.*, p. 88.
4. *Ibid.*, p. 92.



Peder BALKE (Helgøya, 1804 – Christiania [Oslo], 1887)

20. *Moonlit view of Stockholm, circa 1850*

Oil on canvas, 34.1 × 45 cm.
History: Sweden, private collection.
Literature: Unpublished.

Born Peter Andersen in 1804 into a family of landless peasants on the island of Helgøya, Peder Balke grew up in Ringsaker, before moving to the Balke family farm in Toten in the county of Oppland in the 1820s. From an early age, he showed a strong aptitude for drawing and painting, and the Balke family supported him in his pursuit of a career in art by financing his studies. In addition to the decorations he designed for several of their farms in Toten, the painter was keen to acknowledge his debt to his first patrons, which he did by taking the name ‘Peder Balke’ in 1825. As a means of avoiding military conscription but also in order to complete his training, Balke joined the Academy of Fine Arts in Stockholm in 1829, where, until 1833, he was taught by the Swedish landscape painter Carl Johan Fahlcrantz. In keeping with the tradition of the travelling painter, from the early 1830s he made numerous expeditions to Norway, on foot or by boat, recording his impressions, which were full of romanticism, in sketches. In 1835, he visited Dresden, where he had a decisive encounter with Johan Christian Dahl and Caspar David Friedrich. Dahl’s naturalism combined with Friedrich’s more spiritual vision of nature reinforced and encouraged Balke’s fondness for Nordic landscapes. Some of the paintings inspired by his sketches attracted critical interest when they were exhibited in Stockholm, and were directly acquired by members of the royal family. As he travelled around the continent to educate his eye, the artist gradually acquired a solid network of collectors in St Petersburg, Berlin, London and Paris. He spent some time in Paris at the end of 1846,

where he sold some thirty of his paintings to King Louis-Philippe, who found they brought back memories of his journey to Lapland in 1795 as a young prince exiled by the Revolution.

Our oil on canvas of Stockholm in the moonlight can be dated to around 1850, some twenty years after Balke left the Academy of Fine Arts. With its mysterious and somewhat melancholy atmosphere, this view seems to reflect the influence of the nocturnal prospects of Dresden painted by Dahl, with whom Balke studied in 1836 and again from 1843 to 1844. The painter has structured the scene in several successive planes, contrasting the dark, cloudy sky, enlivened by a few flashes of pink, with the horizon on which the city’s main architectural features are clearly picked out. Viewed from the island of *Kungsholmen* on the banks of the *Norström*, Balke has placed the massive architecture of Stockholm Palace at the centre of his composition, flanked on the right by the steeple of St Nicholas’s Cathedral and the Gothic spires of the churches of St Gertrude and *Riddarholmen*, which at the time was Sweden’s royal burial church. On the far right, in the distant background, stands the distinctive Baroque outline of Katarina Church, up on the slopes of the *Södermalm* district. As Dahl had done in Dresden, Balke worked in series, painting several variants of the painting presented here. It can thus be directly compared with another night view by the artist, recently loaned to the Metropolitan Museum, New York. A sailing boat in the foreground of our work gives greater depth and romanticism to Balke’s composition; it is moored to the jetty, where a couple of figures draw us into a contemplation of the view. (Maximilien Ambroselli - tr. J.H.)

Louis JANMOT (Lyon, 1814 – *id.*, 1892)

21. *The guardian angel, 1836*

Oil on canvas, 103 × 126.5 cm.
 Located, dated and signed lower left: “ROME 1836 L. JANMOT”.
History: gift of the artist to his daughter, Marie Louise, then by descent; Sarcelles, Hubert Doucerain collection; South of France, private collection.
Literature: Georges Claudius Lavergne, *Claudius Lavergne, peintre d’histoire et peintre verrier*, Paris, Bloud & Cie, w. d. (1910), p. 12 ; Élisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot*, doctoral thesis in art history, under the direction of Daniel Ternois, Lyon, Université Lyon II, 1969, 4 vols, cat. of oil paintings, pp. 16-22-38, no. 2; Élisabeth Hardouin-Fugier, *Le Poème de l’âme par Louis Janmot* (1814-1892), Châtillon-sur-Chalaronne, Éditions La Taillanderie, 2007, pp. 6-30-31; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure etc. Faisant partie de l’exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon, Vol/ 1, Lyon, 1837, n°196, p. 44.*
Exhibition: Salon de Lyon, 1837, n°196.

The name Louis Janmot is synonymous with great religious decorative projects in Lyon – the decoration of the chapel in the Hôpital de l’Antiquaille, the wall paintings in the church of Saint-François-de-Sales – but above all with the hybrid and unclassifiable work the *Poème de l’âme* (“Poem of the Soul”).

Combining graphic and literary work – each composition is accompanied by a poem – the entire work is imbued with a feeling that is at once mystical, religious and symbolist. The work consists of two major cycles: eighteen paintings in the first cycle (1835-1855), and sixteen large drawings in the second (1856-1881). In these, Janmot narrates the earthly journey of a soul as embodied by a young boy, descended from heaven and longing to return there, who has to face the trials and torments of life on earth, such as the loss of his lover. Although several drawings make it possible to locate and date the beginnings of the project in Rome in 1835-1836, the painting we present here was the first painted work in the first cycle. Louis Janmot began his training at the École des Beaux-Arts in Lyon in 1831 under Claude Bonnefond. The following year, he was awarded the Gold Medal for his striking self-portrait, now in the Musée des Beaux-Arts de Lyon.¹ In 1833 he continued his apprenticeship in Paris with the Lyon painter Victor Orsel and Jean-Auguste-Dominique Ingres. Ingres’s appointment as director of the Académie de France in Rome in 1835 was an obvious incentive for Louis Janmot to travel to Italy.² Accompanied by his fellow Lyonnais Claudius Lavergne and Jean-Baptiste Frénet, the young artist set sail for Rome at the end of 1835. After a period of quarantine in the port of Civitavecchia, the young artists arrived in Rome on 21 December 1835. Although they were not pensionnaires at the Villa Medici, Janmot and his friends were invited to the musical evenings hosted by Ingres, which provided them with many opportunities to meet up with the Flandrin brothers.³

Lavergne’s correspondence provides invaluable information on what the three friends did in Rome. While Lavergne was assiduously copying the great works of the Renaissance, Frénet and Janmot were reluctant to tackle them and both began very personal projects, against the advice of Ingres: “M. Ingres did not like the fact that these gentlemen were already starting to work on paintings.”⁴ Lavergne was himself critical of their attitude and, in the course of a letter to his father, mentioned our painting: “Janmot will shortly be returning to the Vatican: since we have been in Rome, he has not made a single sketch. Instead of rushing straight into his painting, he should have begun with a study. He has painted a little guardian angel with an infant on its lap.”⁵ The stylistic similarity of our work to the Madonnas of Perugino and Raphael suggests that although Janmot was not an assiduous copyist, his eye was nonetheless steeped in the masterpieces around him.

Among the drawings from the Roman period, several are preparatory drawings for his later *Poème de l’âme*, two of which are directly linked to our painting. This is the case for a drawing entitled *L’Ange gardien* (“The Guardian Angel”) (ill. 1) and a landscape depicting the Acqua Acetosa near Rome (ill. 2). In this Roman landscape, an angel with outstretched wings holds a sleeping infant on its lap. The stillness of the scene and



the serenity of the child contrast with the anxious look in the angel’s eyes. There are only a few minor changes between the drawing and our painting, and these are mainly in the landscape. The differences are more noticeable in the final version of the poem (ill. 3), entitled *The Angel and the Mother*. This episode is the third painting in the first cycle and recounts the first day on earth of the soul, now incarnate in the newborn child. The landscape is still that of the Acqua Acetosa, in spite of a few changes, notably in the vegetation, but also the stream, which was present in the drawing of the guardian angel from the Roman period, and now reappears. Here, the mother figure has taken the place of our angel and is cradling the child in her bosom. The angel is seen from behind, kneeling and praying fervently, as is reflected in the poem:

*May the peace of our Lord rest
On this mother and her treasure,
And may it pour golden dreams
On their closed eyelids!
Sleep child, for you I pray,
And must watch with love,
So that at the end of life
You may bless this first day.*⁶

The Manichaean vision that runs through the poem is reinforced in the final version of the painting. The palpable anxiety of the angel in our painting is made explicit in the second version by the angel at prayer: it knows the torments to come. The many compositional changes between our painting and *L’Ange et la mère* prompted Élisabeth Hardouin-Fugier to see them as “similar paintings rather than a painting and its preparatory sketch.”⁷

Here Janmot uses the iconography of the guardian angel, a pre-existing theme but one that enjoyed renewed interest in the early 19th century thanks to Jean Reboul’s poem of 1828. The guardian angel is often depicted leaning over the newborn’s cradle, or as a psychopomp to accompany the infant’s soul to heaven. Our guardian angel, however, is not confident and reassuring but, rather, anxious and combative.

Although Janmot was not, strictly speaking, a landscape artist, he nevertheless gave landscape a prominent place in his work. It is more than just a setting for his protagonists, but also acts as a catalyst, amplifying the joys and trials of the soul. Charles Lenormant underlined this aspect in his 1854 review: “M. Janmot also knows, to a remarkable degree, how to make the landscape contribute to the expression of his ideas [...] he senses with accuracy and vivacity the harmony that exists between the feelings of the soul and what might be called the passions of nature, and in none of his compositions is this important accessory lacking.”⁸ There is thus a concordance between meteorological and seasonal elements and the scene depicted. The luminosity and the presence of the moon in our painting suggest that the scene takes place at dawn. The verdant vegetation, and in particular the detail of the budding flowers in the lower left of the composition, infuse the scene with a sense that it is spring. All these elements are in perfect harmony with the concept of the earthly birth of the soul.

Although it was begun in 1835, the whole of the first cycle was not exhibited until 1854. A large number of drawings attest to this long creative process but preparatory paintings are rare. The painting *La ronde* – in the same format as our guardian angel – which was replaced by *Rayons de soleil*, was an earlier example of a fully finished, painted version.⁹ In the 1893 probate sale catalogue after the artist’s death, a painting is mentioned under the title “Poème de l’âme, variante” (“Poem of the soul, variant”), which would suggest the existence of a third painting.¹⁰ The only remaining question is whether *L’Ange gardien* was originally conceived as the opening of the first cycle before finally being moved to third place.

At the end of 1836, Claudius Lavergne became seriously ill and had to be brought back to Lyon. Out of friendship for Lavergne, Louis Janmot cut short his stay in Italy and returned home after only a year away.¹¹ Back in Lyon, he presented our painting at the Salon de Lyon; this was the first step in his official career.¹² Janmot later gave our *Ange gardien* to one of his daughters, Marie Louise, who eventually passed it on to her heirs. The work had remained in private hands until then, and was listed in the collection of Monsieur Hubert Doucerain in 1969.¹³ That would have been the second public showing of *L’Ange gardien* since the Salon de Lyon in 1837.

Begun in Rome, *Le Poème de l’âme* occupied the artist for the rest of his life. Despite an exhibition in Lyon in 1854, then

one in Paris, and finally one at the Exposition Universelle of 1855 thanks to help from Delacroix, the work never achieved the success that its creator had hoped for during his lifetime, but it remains his masterpiece, as was amply demonstrated by the remarkable exhibition that opened at the Musée d’Orsay in September 2023.¹⁴ (S.A.-T. - tr. J.H.)

-
- ill. 1. (p. 56) Louis Janmot, *L’Ange gardien*, 1835, graphite, with stumping and white chalk highlights, 26.7 × 37.7 cm, collection C. Boyer Thiollier.
 ill. 2. (p. 56) Louis Janmot, *L’Acqua Acetosa*, 1836, graphite, with stumping and white chalk highlights on grey paper, 17.6 × 41.8 cm, Galerie Michel Descours.
 ill. 3. (p. 56) Louis Janmot, *L’Ange et la mère*, oil on canvas, 112.6 × 143.8 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Inv. 1968-159.
-

1. Inv. 2010.3.1.
2. For a full biography: Élisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot 1814-1892*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981.
3. Georges Claudius Lavergne, *Claudius Lavergne, peintre d’histoire et peintre verrier*, Paris, Bloud & Cie, s. d. (1910), p. 11.
4. Lavergne, *op.cit.*, s. d. (1910), p. 11.
5. *Ibid.*, p. 12.
6. Extract from «L’Ange et la mère», Louis Janmot, *Le Poème de l’âme*, poème III.
7. Élisabeth Hardouin-Fugier, *Louis Janmot*, doctoral thesis in art history, under the direction of Daniel Ternois, Lyon, Université Lyon II, 1969, 4 vol., cat. des peintures à l’huile, p. 38.
8. See Bruno Foucart, Didier Rykner, «L’Ange et l’Enfant, iconographie d’un thème romantique sous l’inspiration de Jean Reboul», *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 2003, p. 258-279.
9. Charles Lenormant, *Le Correspondant*, 1854, p. 293.
10. Tomaselli Collection.
11. *Catalogue des œuvres de feu Louis Janmot* (catalogue of the sale after the artist’s death), Lyon, Me L. Gazagne, 1893, n° 11.
12. Lavergne, *op.cit.*, n. d. (1910), p. 14.
13. Salon de Lyon, 1837.
14. Hardouin-Fugier, *op.cit.*, 1969, n°2, n. p.
15. Elena Marchetti, Isabelle Saint-Martin, Servane Dargnies-de Vitry (ed.), Stéphane Paccoud (ed.), *Louis Janmot. Le Poème de l’âme*, exhib. cat., Paris, Musée d’Orsay, 12 September 2023-7 January 2024, Musée d’Orsay/In Fine éditions d’art, 2023.

Jean-Baptiste FRÉNET (Lyon, 1814 – Charly, 1889)

22. *The Porta Maggiore in Rome, 1836*

Black chalk, brown wash and white chalk, 27.6 × 43.4 cm.
 Signed, located and dated lower left: “Porte majeure / Rome 22 8bre 1836”.
Literature: Stéphanie Dagand, *Jean-Baptiste Frénet (1814-1889): un artiste lyonnais de l’atelier d’Ingres* Master’s dissertation in art history under the supervision of François Fossier, Lyon, Université Lumière Lyon II, 2000-2001.

Jean-Baptiste Frénet began his training at the École des Beaux-Arts in 1827. Like many of his fellow students from Lyon, he was keen to make his mark in the capital. Claude Bonnefond, his teacher and director of the school since 1831, encouraged him to go to Ingres’s atelier, which in the 1830s was at the cutting edge of art instruction.¹ After a brief period at the École des Beaux-Arts in Paris, Frénet was admitted to the Montauban painter’s atelier in 1834. Enthusiasm was such among Ingres’s pupils that many of them were keen to follow him to Rome when he was appointed director of the Académie de France the following year. Although Frenet did not win the Prix de Rome



creating a picturesque atmosphere that accords perfectly with the artist's stay in Rome. Frénet's last sketch in Rome dates from 10 July 1837, which makes our *Porta Maggiore* an important record of the later part of the painter's formative sojourn there. (R.T. - tr. J.H.)

1. Stéfania Lapenta, *La Pittura di Jean-Baptiste Frénet (1814-1889), tra Francia e Italia*, Master's thesis in art history, under the supervision of Anna Ottani Cavina, Bologna, Università degli Studi, 1998, p. 17.
2. According to Lavergne, they arrived on 21 December at one o'clock in the morning, cf. Michel Régner et al., "Voyage d'étude en Italie", *Jean-Baptiste Frénet, 1814-1889 : peintre, photographe et homme politique lyonnais*, Éditions La Taillanderie, 2002, p. 26.
3. In Italian: "convivenza di architettura e natura", in: S. Lapenta, *op. cit.*, 1998, p. 30.
4. On this subject, see Lavergne's letter of 27 June 1836 quoted by M. Régner, *op. cit.*, 2002, p. 30.
5. S. Lapenta, *op. cit.*, 2002, p. 35.
6. J-B. Frénet, *Le Colisée à Rome*, drawing in wash and black pencil, 427 × 885 mm, Private collection.



Thorald LÆSSØE (Frederikshavn, 1816 – Copenhagen, 1878)

23. *View of the Casa del Portinaio in the gardens of the Villa Borghese in Rome*

Oil on paper pasted on canvas, 33.3 × 38.3 cm.
Literature: Unpublished.

Thorald Læssøe began as a pupil of the animal painter Christian Holm before entering the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen in 1834. He was an apprentice in the workshop of Christen Købke, one of the greatest painters of the Danish Golden Age. Læssøe then exhibited occasionally at Charlottenborg between 1836 and 1876. He was friends with several of his compatriots, including painters Lorenz Frøhlich and

Johan Thomas Lundbye, and sculptor Jens Adolf Jerichau. In 1842 he left Denmark for Prague, then headed for Italy, where many of his fellow artists had travelled, partly because that was the custom, but also drawn to Thorvaldsen's workshop. Thorald Læssøe spent a long time in Italy, particularly in Rome, spread across two separate stays: from 1844-1857 and from 1866-1868.¹ The present work was painted during one of these stays. It depicts Raphael's House, also known as the Villa Cenci or Casa del Portinaio. This, at first sight, unremarkable building was located in the grounds of the Villa Borghese in Rome, and was a favourite subject for all those artists indulging in *plein air* painting in the Roman landscape during the first half of the 19th century. Its success was due to the myth surrounding the place, which was rumoured, wrongly, to have been the home and atelier of Raphael. Nordic artists were sensitive to the aura of this motif, and the illustrious house was painted by some of the greatest names of the period, including Ekersberg, Rørbye and Dahl. While some artists depicted the famous façade in a more advanced state of disrepair, our work shows a dwelling that still appears to be occupied, as evidenced by the flowers on the balcony.² While Læssøe has taken great care to paint the rough textures of the building's walls, the landscape is much more sketchy. The sky, the perimeter wall, and the lane that provides a perspective to the right, are painted in solid colours or in broad brushstrokes; the vegetation, although it has more variation in shade, particularly in the grass in the foreground, is sketched in the rapid brushstrokes characteristic of work *en plein air*. Our artist seems to have been more interested here in the house and has simply laid down the landscape elements. Læssøe painted at least one other version of the same subject (ill. 1), a painting that suggests a fair amount of work in the studio: he added trees, shrubs, ruins and figures, as well as a few streaks of cloud in the sky – all with an acute sense of detail. It is very difficult to date our work more precisely; the state of the villa is an unreliable clue as there have been as many different interpretations of it as artists have painted it. The temptation to add a romantic aspect to the scene probably encouraged some artists to abandon the realism of the subject and to accentuate an impression of its being in ruins. (S.A.-T. - tr. J.H.)

ill. 1. (p. 60) Thorald Læssøe, *Casa Cenci à la villa Borghese*, oil on canvas, location unknown.

1. Michael Bjorn Nellemann, Peter Jonas Storsve, *De Abildgaard à Hammershoi - 75 dessins danois*, exhib. cat., Paris, Maison du Danemark, 21 March-27 May 2007, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 23 June-2 September 2007, Dossiers VIII, Fondation Custodia, Paris, 2007, p. 74.
2. See Johan Christian Dahl, *Villa Borghese*, 1821, oil on canvas, 22.5 × 33.2 cm, Kode Art museums and composer homes, Inv. RMS.M.00063.



Frédérique O'CONNELL

(Potsdam, 1822 – Neuilly-sur-Marne, 1885)

24. *Portrait of Théophile Gautier, 1857*

Oil on canvas, 103.5 × 74.7 cm.
 Signed and dated lower right: "F. O'connell 1857".

History: France, private collection.

Literature: Philippe Burty, "L'atelier de Madame O'Connell", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 15 March 1860, p. 352; Henriette Corkran, "Madame O'Connell and her atelier", *Celebrities and I*, Hutchinson, 1902, p. 116-117.

Born in Germany as Emilie Friederike Auguste Miethe, the future Madame O'Connell displayed artistic talent from her early teens. At the age of 18 she entered the atelier of Berlin painter Charles-Joseph Bégas, a former pupil of Baron Gros. It was during this period of training that she produced her first painting, *The Day of the Dupes*. From the beginning, the young artist tried her hand at all the media – watercolour, pastel, etching – as well as a variety of subjects such as genre scenes with historical overtones and portraits. In around 1844 she settled in Brussels where

she married Adolphe O’Connell, a professional soldier, and changed her name to Frédérique Émilie Auguste O’Connell. She exhibited for the first time at the Brussels Salon, where her work was awarded a first-class medal in 1851. However, it was not until the couple moved to Paris around 1853 that she really began to gain recognition.¹ Indeed, at the Paris Salon of the same year, she submitted a portrait of the famous actress Rachel (1821-1858), which was extremely well received by the public. From then on, she turned her attentions almost exclusively to portraiture.

She painted portraits of the Parisian bourgeoisie, artists and the literary figures in vogue at the time. There was no shortage of sitters for Madame O’Connell who, in addition to her studio, held a highly popular salon every Saturday. A contemporary newspaper, *L’Évènement*, gives a lively account: “Yesterday, Saturday, Madame O’Connell held the gayest, liveliest, wittiest and certainly most amusing fancy-dress ball of the season . Everyone laughed and danced among the artists, with rare and indescribable gusto [...] even Henri Delaage, the mystic philosopher, Delaage ... danced. The chandeliers must have quivered in surprise and dread.”²

The regulars at 19 Place Vintimille included Alexandre Dumas fils, Alfred de Musset, Arsène Houssaye and Théophile Gautier, the subject of the present work. Created in 1857, our portrait depicts the famous man of letters in confident pose, with his left hand on his hip and a charcoal drawing in his right hand. Gautier is wearing a large jacket, the same as the one he wore in Nadar’s portrait of him in 1854 (ill). In the memoir of one of her students, we read Frédérique O’Connell’s explanation for this choice of clothing: “It was a pleasure to paint such a delightful man – he was as fascinating as his books; You see he is in his dressing gown. I insisted on painting him in that costume, for I abhor the nineteenth-century male dress; a shiny suit of black cloth is to me a nightmare. [...] when a man is a genius he needn’t care about his coat.”³ Poet, novelist and art critic, the author of *Mademoiselle de Maupin* and *Captain Fracasse* is represented here as an artist. Eugène de Mirecourt, who wrote a brief biography of him, recalls that Gautier’s first vocation was painting: “Gautier became a poet only accidentally. All his instincts initially pointed him towards becoming a painter.”

⁴ To this end, he was a tireless museum visitor and spent a certain amount of time in Louis-Édouard Rioult’s atelier. However, Gautier soon realised the limits of his talents as a painter, and opted for the pen rather than the paintbrush. When Frédérique O’Connell painted this portrait, Théophile Gautier was editor-in-chief of the prestigious art magazine *La Revue de Paris*.

Our portrait was mentioned as being in the artist’s studio in 1860. It has all the characteristics that made Frédérique O’Connell such a success in this demanding genre.⁵ The palette

of dark tones in subtle shades of brown, the strong impastos and glazes, the touches of light skilfully placed in the whiteness of the shirt and on the model’s face, these chiaroscuro effects are reminiscent of O’Connell’s admiration for the Nordic schools. Critics made much of the psychological depth that she infused into her portraits: “She excels in depicting passionate natures; on her palette she has found the secret of the pallor that the weariness of an active day and a sleepless night leaves on a face; she has the ability to ignite a feverish sparkle in the eyes of poets; she seeks their likeness less in their features than in their souls.”

Frédérique O’Connell exhibited at the Paris and Brussels Salons from 1846 to 1868. The reputation of this prolific artist seemed firmly entrenched in the Parisian social set. However, her situation gradually declined, and she ended up totally isolated and forgotten by everyone. Her career had already been blighted by scandal in 1858, following the death of the tragic actress Rachel. The family of the deceased commissioned a photographer to take the traditional funeral portrait. The prints were for the exclusive use of the family, but O’Connell obtained one and painted an idealised version. The painting was exhibited at the Goupil & Cie auction house and also published by the newspaper *L’Illustration*. The tragedienne’s family filed a lawsuit against all those involved in the affair. The action was decisive on the point of image rights, and subsequently set a precedent in the matter. Frédérique O’Connell lost the case and was ordered to pay damages.⁶ That first faux pas undoubtedly tarnished the artist’s reputation. The fall of the Second Empire was a second blow for O’Connell. Dependent on commissions for portraits of the nobility and bourgeoisie, the change of regime had a considerable impact on her activity. Her husband also left her. Frédérique O’Connell found temporary support from Nadar, who hired her to work in his studio, retouching prints or painting portraits from photographs.⁷ Her pastel portrait of Nadar’s wife Ernestine is a fine example of the latter kind of work.⁸ Alone and mentally ill, Frédérique O’Connell was committed to a psychiatric hospital in Charenton and died in 1885. (S.A.-T. - tr. J.H.)

ill. 1. (p. 62) Félix Tournachon a.k.a. Nadar, *Théophile Gautier à la blouse blanche*, albumen print from a collodion glass negative, between 1854 and 1855, Paris, Musée d’Orsay, Inv. PHO1991-2-74.

1. Éléments bibliographiques: Philippe Burty, «L’atelier de Madame O’connell», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 15 mars 1860-1, p. 349-353.
2. Georges Maillard, «Hier – Aujourd’hui – Demain», *L’évènement*, Paris, 9 April 1866, n.p.
3. Henriette Corkran, “Madame O’Connell and her atelier”, *Celebrities and I*, Hutchinson, 1902, p. 116-117.
4. Eugène de Mirecourt, *Théophile Gautier*, Paris, Gustave Havard Editeur, 1857, p. 29.
5. Burty, *op. cit.*, 1860, p. 352.
6. Edouard Bourdet, «Cours et tribunaux. Le portrait mortuaire de Mlle Rachel – Mlle Sarah Félix contre Mme O’connell», *La Presse*, Paris, 18 June 1858, p. 3.
7. https://expositions.bnf.fr/les-nadar/grand/nad_023.php, accessed 25 September 2024.
8. Le Bourget, Musée de l’Air et de l’Espace, INV. 3491.



Pierre PUVIS DE CHAVANNES

(Lyon, 1824 – Paris, 1898)

25. *Le Recueillement*, study for the decoration of the townhouse of Claude Vignon, circa 1866–1867

Red chalk, white chalk, 26.4 × 13 cm. Signed lower left: “P. Puvis de Chavannes”.

Provenance: Galerie Hopkins-Thomas, Paris (label on the back of the frame); Pully (Switzerland), Sam Josefowitz; then by descent. **Literature:** Unpublished.

“The true role of painting is to enliven extensive walls. Apart from that, one should never make pictures larger than the hand.”¹

A major artistic figure in the second half of the 19th century, Pierre Puvis de Chavannes left his stamp on large-scale decorative painting. Among his many prestigious commissions were the Musée de Picardie, the Palais Longchamp in Marseille, the Panthéon and the Sorbonne, and the staircase at the Musée des Beaux-Arts in Lyon (cat. 26). This non-exhaustive list concerns only his public commissions, for another aspect of his career is of particular interest: the decoration of private premises. Even so, he drew up few decorative programmes for private homes, and only three can be mentioned. The first was for the Château du Brouchy (1854), his brother’s residence, the second for Claude Vignon’s townhouse, directly related to our drawing (1866–1867), and the last for Léon Bonnat’s townhouse (1882).

The second of these projects was commissioned by the mistress of the house, Noémie Cadiot (1828–1888) under the pseudonym Claude Vignon, when she had her new home built at 148 Rue de la Tour in the 16th arrondissement of Paris. Intended for the drawing room, the decor consisted of four canvases on a theme dear to the artist: the process of artistic creation. A pupil of James Pradier, Claude Vignon was a writer and a literary and art critic, as well as a sculptor. She exhibited regularly at the Salon between 1852 and 1885, obtaining official commissions for the Louvre and the Tuileries among others, before turning more to portraits, notably of politicians, after her marriage to the French parliamentarian Maurice Rouvier in 1872.² In her review of the 1861 Salon, Vignon expressed her admiration for Puvis de Chavannes: “M. Pu-

vis de Chavannes unquestionably arrives with a different artistic ideal from the everyday painter. He seeks neither realism, that god of the present, nor colour, that elusive chimera of the last quarter-century; he seeks the grand sweep of Renaissance decorations without, however, lapsing into pastiche.”³

Doubtless enjoying a free hand in his choice of subject, Puvis de Chavannes insisted on the intellectualisation of the creative process, artistic creation being for him the fruit of a slow maturation of ideas that drew their inspiration from history and the reinterpretation of models from the past. The decorative programme for the Hôtel Vignon perfectly expresses this standpoint via *Le Recueillement* (reflection that gives rise to the subject) (ill. 1), *L’Histoire* (the subject), *La Fantaisie* (which confers form) and *La Vigilance* (which oversees the whole). *La Vigilance* and *Le Recueillement* are embodied by isolated figures, while *L’Histoire* and *La Fantaisie* bring together several protagonists, justifying a slightly larger format. Although the artist produced this decor early in his career, we can already detect the main characteristics of his work: a soft, bluish monochrome and sculptural figures set in idyllic natural surroundings. Although the influence of Chassériau has already been much emphasised,⁴ there is a clear resemblance to the iconography of his decor for the Cour des Comptes, featuring *Le Silence*, *La Méditation* and *L’Étude*, and likewise to the visual expression of its programme. Whereas Chassériau used grisaille, Puvis de Chavannes opted for camaieu, while also using the physiognomy of feminine beauty inspired by ancient sculpture, in isolation and devoid of any attributes. Our drawing is a study for a variant (1867) of *Le Recueillement* which also exists in a painted version (ill. 2). This second draft includes a few differences, both in the colouring, which loses its bluish tinge and reverts to more naturalistic tones, and in the pose, for which the drape of the robe has been lengthened and the contrapposto mitigated. This gives the figure a less classical look. There is no discernible difference from our drawing; the artist has simply reverted to monochrome, using red chalk and adding highlights with white chalk.

Although the Hôtel Vignon was demolished in 1912, all the paintings were saved by Maurice Rouvier, who kept them at least until 1919, when *La Fantaisie* appeared on the art market.⁵ It was rediscovered in Japan, at the Ohara Museum of Art, and only identified in the 1970s. *L’Histoire*, *Le Recueillement* and *La Vigilance* were sent to Germany during the Second World War, but were fortunately recovered after the War and are now in the Musée d’Orsay.⁶ (S.A.-T - tr. J.T.)

ill. 1. (p. 68) Pierre Puvis de Chavannes, *Le Recueillement*, 1866, oil on canvas, 271 × 104 cm, Musée d’Orsay, Inv. MNR 973 Circa
ill. 2. (p. 68) Pierre Puvis de Chavannes, *Le Recueillement*, 1867, oil on canvas, 105.7 × 52.5 cm, private collection.

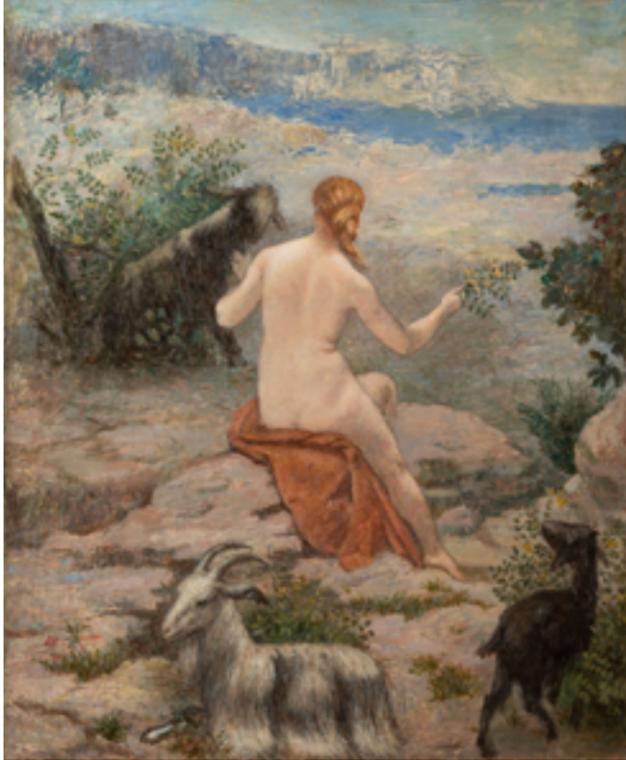
1. Puvis de Chavannes, quoted by Marius Vachon in *Puvis de Chavannes* (Paris: Braun, Clément et Cie., 1895), p. 33 (quoted by Marie-Christine Boucher, “La décoration de Puvis de Chavannes pour l’hôtel Vignon” in *La revue du Louvre et des musées de France*, March–April 1978, no. 2, p. 99).
2. Anne Pingéot, *La femme artiste – d’Élisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur*, exhib. cat., Donjon-Lacataye, Mont-de-Marsan, November 1981 – February 1982, s. I., Lacoste, 1982, pp. 86–88.
3. Claude Vignon, “Une visite au Salon de 1861” in *Le Correspondant*, 1861, pp. 148–149 (quoted by Boucher, *op. cit.*, p. 101).
4. Louise d’Argencourt (trouver dir. = avec Jacques Foucart et Reynold Arnould), *Puvis de Chavannes 1824-1898*, exh. cat., Grand Palais, Paris, 26 November 1976 – 14 February 1977, National Gallery of Canada, Ottawa, 18 March 1977 – 1 May 1977 (Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1976), p. 17.
5. Boucher, *op. cit.*, 1978, p. 101.
6. Inventoried as MNR 973 A, MNR 973 B, Inv. MNR 973 Circa

Pierre PUVIS DE CHAVANNES (Lyon, 1824 – Paris, 1898)

26. *Study for Vision of Ancient Greece*, circa 1883-1884

Oil on canvas, 61 × 50 cm.
History: Lyon, Édouard Aynard collection; by descent.
Literature: Unpublished.

Following a rebuilding and extension project carried out by the architect Abraham Hirsh (1828-1913), the city of Lyon decided to commission a decoration for the monumental new staircase in the south-east wing of the Palais Saint-Pierre. After some hesitation between two local artists, Pierre Puvis de Chavannes eventually prevailed over Paul Chenavard to win this prestigious commission. It was a large-scale project: four walls ranging from 5.78 metres to 10.40 metres in length and 4.60 metres in height to be covered, taking into account the specific architectural features of the site. Puvis de Chavannes was a seasoned artist in this field, having already created masterful decorations for the Musée d’Amiens, the Palais Longchamp in Marseille, the Town Hall in Poitiers and the Pantheon in Paris. He was given a completely free hand in choosing the iconographic themes, and opted to transpose the notion of art itself onto the walls in the form of an idealised, universal vision. Puvis de Chavannes began the cycle with *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* (“The Sacred Wood of the Arts and the Muses”) on the central wall. It was the starting point for the iconographic programme and featured allegorical figures of the Visual Arts and the Muses. This is the first tableau that the visitor sees. The eye then turns to the left-hand wall, which is covered by *La Vision antique* / “*Vision of Ancient Greece*” (ill. 1) – a sort of Hellenistic golden age, showing the gentle pace of life in a pastoral landscape. The viewer then looks up towards the right-hand wall, where Christian inspiration suggests an alliance between man’s creative activity and his religious feelings, thus contrasting with the paganism of ancient Greece. The scene is a cloister in Italy, probably at the beginning of the Renaissance, where the pious



images covering the walls seem to inspire artists and passers-by alike.¹ Finally, on either side of the door that leads to the Galerie des Peintres Lyonnais, there are allegories of the Rhône and the Saône, thereby creating a link between the principles evoked in the painting and the city of Lyon.

While some critics viewed the work as a historical-progressive interpretation in which “the art of ancient Greece and the religious art of the Christian era were the two extreme points of that divergence”, Édouard Aynard opined that “the idea of form that gives rise to supreme beauty is associated with ancient art; the idea of feeling belongs to Christian art. Ancient art is the head; Christian art is the heart.”^{2,3} Édouard Aynard (1837-1913) was a major figure in nineteenth-century Lyon. He came from a family of drapers. He worked in the family business before devoting himself to a career as a banker. Among other things, he became director of the Lyon branch of the Banque de France, then a regent of the Banque de France and finally president of the Chamber of Commerce in 1889. At the same time, he enjoyed a distinguished political career, serving as a Lyon city councillor and then as a member of parliament. This successful businessman was also renowned for his appreciation of art. When part of his extensive collection was sold in 1913, the quality and eclecticism of its contents reflected the discerning taste of this enlightened connoisseur and patron of the arts.⁴ It was under his impetus that the Musée des Beaux-Arts de

Lyon considerably enlarged its collections, with Aynard himself also bequeathing part of his Islamic art collection to the museum. When Puvis de Chavannes was commissioned to decorate the staircase, Édouard Aynard had been president of the Musées du Palais Saint-Pierre since 1878. The appointment of Puvis de Chavannes was no coincidence, as Aynard’s admiration and affinity for the Lyon artist’s work is clear from an article he wrote in 1884, shortly after Puvis de Chavannes’s canvases were mounted on the walls.⁵ Indeed, there were works by Puvis de Chavannes in his extensive collection; he owned *La famille du pêcheur* (“The Fisherman’s Family”), which the artist painted in 1887, as well as our preparatory study for *La Vision antique* (“*Vision of Ancient Greece*”).⁶

On a stepped rocky promontory overlooking the sea in the far distance, Puvis de Chavannes depicts the gentle pace of life in his vision of ancient Greece, which is enlivened only by the frieze of the Panathenaic procession, which seems to have come back to life on the edge of the shore. There are no allegorical figures here, apart from the muse top right of the composition, who is handing sculptor’s chisels to a young man. The rest of the figures are: a shepherd playing the flute with his goats, and a group of female figures in various attitudes. One has just fetched water, three others are lost in languid thought, and one seems to be chiding a goat. Our painting is a preparatory study for this part of the composition. Although the decoration in the Palais des Beaux Arts gives the illusion of being a fresco, it is actually a number of separate paintings on canvas marouflaged onto the stone walls. The compositions were prepared in the artist’s studio, where he would produce numerous sketches and more detailed studies. With regard to the painted studies that are of more immediate interest to us here, we should mention a sketch in black chalk and watercolour (ill. 2) which, in a few almost abstract strokes, lays down the landscape with a few figures. Although we recognise the female bodies and the presence of the goats, our figure seen from behind has not yet appeared. A further study, this time in oil and in a larger format, establishes the position and attitude of the three women on the right of the composition.⁷ Our painting depicts the young woman seen from behind, whose place will be in the lower left corner of the final composition. If we compare our work with the sketches mentioned above, what is most striking is the finished quality of our painting. The female figure with her back to us appears to be scolding a goat, holding it by the beard with her left hand and threatening it with a branch of some sort in her right, while two other caprids complete the scene. These elements are largely identical in the final version. A few details, however, attest to the preparatory nature of our painting, in particular the grey goat, which has changed places in the Palais Saint-Pierre decoration. Elements of vegetation also differ, and our composition extends further to the left compared with the final mural. In the hastily sketched background landscape there are scraping effects in the paint layer, typical of the artist’s

touch in his preparatory work; their abstraction contrasts with the perfect modelling of the young woman’s body. By dint of its composition and the sheer charm of the scene, this painting, which might appear anecdotal in the Lyon mural, has nonetheless attracted the attention of a number of commentators. Henri Lechat, for example, wrote “This young woman, with her superbly shaped back bathed in light, is a magnificent piece of painting in its own right; but her squabble with the young goat turns this part of the large painting into a delightful little picture.”⁸ That comment could equally be applied to our work, which functions as an independent easel painting. Édouard Aynard was also aware of this when he commented on “the superb back of the woman in *Vision antique*,” and our painting entered his collection, to be passed on to his descendants.⁹

Unquestionably one of Puvis de Chavannes’ masterpieces, the decoration for the staircase in the Musée des Beaux-Arts encapsulates all the stylistic characteristics of the artist at the height of his maturity. These include the subtle shades of colour, the tranquil poses ,devoid of dramatic impetus, of figures arranged in timeless landscapes.¹⁰ These constants in the art of Puvis de Chavannes explain, according to Robert de la Sizeranne, the timelessness of his work: “He sought, when all is said and done, to create the purest and the healthiest impressions in art, that is to say quite devoid of witty or bawdy undertones; the calmest impressions, that is to say, the furthest removed from dramatic and passionate interest; the most profound, that is to say, unfettered by the passing concerns of prevailing fashions or everyday affairs.”¹¹ Robert de la Sizeranne’s observations, written the day after the artist’s death, were highly perceptive. The Lyon artist became a powerful role model for subsequent generations, extending as far as Matisse and Picasso.¹² (S.A.-T. - tr. J.H.)

- ill. 1. (p. 70) Pierre Puvis de Chavannes, *Vision antique* (“*Vision of Ancient Greece*”), 1884, oil on canvas, 460 × 578 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. B 398.
- ill. 2. (p. 72) Pierre Puvis de Chavannes, *Étude pour Vision antique* / *Study for Vision of Ancient Greece*, circa 1883-1884 watercolour over graphite, 19.2 × 24.4 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Inv. 2014.3.1.

1. Henri Lechat, «Puvis de Chavannes au musée de Lyon : la décoration de l’escalier neuf du Palais des arts (deuxième et dernier article)», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1920, p. 310.
2. Henri Lechat, «Puvis de Chavannes au musée de Lyon : la décoration de l’escalier neuf du Palais des arts (premier article)», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1920, p. 244.
3. Édouard Aynard, *Les peintures décoratives de Puvis de Chavannes au Palais des arts*, Lyon, Imprimerie Mougin-Rusaud, 1884, p. 7.
4. *Collection Édouard Aynard. Tableaux anciens. Objets d’art de haute curiosité et d’ameublement*, after-death sale catalogue; Paris, Imp. Georges Petit, 1913.
5. Aynard, *op. cit.*, 1884.
6. *op. cit.*, 1913, n°12, p. 14.
7. Aimée Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes, a catalogue raisonné of the painted work*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, vol. II, cat. 307, p. 285.
8. Lechat, *op. cit.*, 1920, p. 246.
9. Aynard, *op. cit.*, 1884, p. 12.
10. Robert de la Sizeranne, *Puvis de Chavannes*, *Revue des deux Mondes*, 1898, 4^e période, tome 150, p. 406-420.
11. *Ibid.*, p. 407.
12. See Serge Lemoine (ed.), *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso: vers l’art moderne*, exhib. cat., Venice, Palazzo Grassi, February-June, 2002, Paris, Flammarion, 2002.



Fedor FLINZER (Reichenbach, 1832 – Leipzig, 1911)

27. *Cats on the Roofs*

Oil on canvas, 66 × 56 cm.
Signed lower right: “F Flinzer”.
Literature: Unpublished.

Fedor Flinzer is not widely known known to the French public, but he had a remarkable career in Germany. His first teacher was the painter Johann Gottlieb Hantzsch (1794-1848), who gave him private lessons. Flinzer then moved to Dresden, where he attended the Academy of Fine Arts from 1849. The young artist continued his studies under Ludwig Richter (1803-1884) and Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), a leading figure of the Nazarene movement. With this training behind him, Fedor Flinzer embarked on a dual career in which he enjoyed equal success. He became a major figure in the illustration of animal themes for children’s literature, as well as a teacher and leading theorist on the subject of drawing. From 1859 he held a position as a drawing teacher in Chemnitz in Saxony, not far from Dresden.¹ Drawing lessons had become compulsory in elementary schools and Flinzer’s progressive ideas about teaching and his theoretical approach brought him to people’s notice. The traditional method of learning to draw by systematically copying from a model was challenged; the idea was now to fully and consciously understand the laws of perspective, light, and so on. This new method of learning earned him an immense reputation as a reformer of the education system, and his *Lehrbuch des Zeichenunterrichts an deutschen Schulen* (“Textbook for the Teaching of Drawing in German Schools”) became a standard work of reference.² In 1876 he moved to Leipzig, where he also

worked as a municipal inspector of art education. From a purely artistic point of view, Fedor Flinzer made his mark as an illustrator. His fables, sometimes humorous and sometimes satirical, feature slightly anthropomorphic animals, the most famous of which is probably *König Nobel*. Although almost all animals are represented in his books, Flinzer was particularly fond of illustrating cats, an enthusiasm that earned him the nicknames *Katzen-Flinzer*, (Cat Flinzer), or *Sächsischer Katzen-Raffael* (the “Saxon Raphael of cats”).³ The painting presented here, which reflects this passion for felines, is quite remarkable given the rarity of the artist’s painted works, which are more likely to date from the beginning of his career.⁴ Our work depicts the artist’s much-loved cats in the moonlight, three of them interacting in the foreground, while in the background a feline silhouette stands proud at the top of a corbie gable. A spiral break in the thick clouds reveals the full moon, the only source of light. The strange scene is reminiscent of the famous panel *L’Apothéose des chats* (“Apotheosis of the Cats”) by another brilliant illustrator, Théophile Alexandre Steinlen, at the beginning of the following century (ill. 1). (S.A.-T. - tr. J.H.)

ill. 1. (p. 74) Théophile-Alexandre Steinlen, *L’Apothéose des chats / Apotheosis of the cats*, 1905, oil on canvas, 164.5 × 300 cm, Genève, Association des amis du Petit Palais, Inv. 15887.

1. Fedor Bochow, „Fedor Flinzer“, in *Sächsische Biografie*, Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, [https://saebi.isgv.de/biografie/Fedor_Flinzer_\(1832-1911\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Fedor_Flinzer_(1832-1911)), accessed 2 Oct. 2024.
2. Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seeman, 1907, p. 104.
3. Bochow, *op. cit.*, 2024, n. p.
4. Thieme, Becker, *op. cit.*, 1907, p. 104.

Berndt LINDHOLM (Loviisa, 1841 – Göteborg, 1914)

28. *Rocks*, 1898

Oil on canvas, 52 × 35.5 cm.
Signed and dated lower right: “14/10 98. B. Lindholm.”.
Literature: Unpublished.

Berndt Lindholm had a multi-faceted education, influenced by the various artistic movements that swept northern Europe in the second half of the 19th century. He began his studies in Turku, Finland, in 1856, continued in the Finnish capital Helsinki and moved to Germany in 1863, living in Düsseldorf, Munich and, finally, Karlsruhe, where he studied under Hans Gude. A brief stay in Paris in 1867, followed by a longer one between 1868 and 1870, had a crucial impact on his practice. At that time he was much influenced by the spirit of friendly rivalry instigated by Théodore Rousseau and Charles-François Daubigny among others, as well as the groundbreaking approaches of the Impressionist painters Edouard Manet, Camille Pissarro and Johan Barthold Jonkind, whom he



admired most of all.¹ The *Vue sur le boulevard de Clichy*² that he produced in these years is one of the most striking examples of the inspiration he drew from these artists. Plein-air realism was very much in vogue in France and Lindholm became a devotee, along with his teacher Louis Cabat, a partisan of the Barbizon School. As a result he learned to look at nature with greater sincerity and quickly became one of the “pioneers”³ of Impressionism among Finnish landscape painters.

Lindholm continued to cling to his eclectic training, even though his style went through regular changes after 1876 and his arrival in in Sweden, where he became successively a curator and a teacher in Göteborg. Our painting, dated 1898, belongs to the final third of his life, when realism prevailed to a very large extent in his art. Late in his career, Lindholm completely abandoned his Impressionist urban views, finding his subjects “mainly on the rocky coasts of western Sweden”, then in ‘Norwegian mountain landscapes’.⁴

Rocks, shown here, is a fine example. Admittedly this work still betrays the urge to paint from life –visible in the vibrant,

contrasting brushstrokes, especially the orange ones that give the rock face all its ruggedness – but Lindholm is almost a geologist here, or at least he confirms his status as a seasoned observer. His love of detail, doubtless the legacy of his training in Düsseldorf and his subsequent interest in naturalism, emerges in our painting through the play of light and the organic-mineral symbiosis. It’s no coincidence that art historian Torsten Gunnarsson believes the artist embodies “a bridge between the Düsseldorf landscape style and the new Realism.”⁵ At once scientific and naturalistic, while retaining “an almost photographic impression of life”,⁶ Berndt Lindholm’s *Rocks* are the perfect synthesis of their creator’s artistic practice. (R.T. - tr. J.T.)

1. Soili Sinisalo et al, (eds.), *L’horizon inconnu: l’art en Finlande 1870-1920*, exhib. cat., Musées de Strasbourg, galerie de l’ancienne douane, 18 June – 17 September 1999; Palais des beaux-arts de Lille, 8 October 1999 – 3 January 2000; Helsinki, Strasbourg, Lille, Ateneum, Éditions Musée national des beaux-arts Musées de Strasbourg Palais des beaux-arts, 1999, p. 107.
2. Berndt Lindholm, *Vue sur le boulevard de Clichy*, 1870, oil on canvas, 46 × 37 cm, private collection.
3. Paris, Documentation de la conservation du musée d’Orsay, file “Berndt Lindholm”.
4. Éric Eydoux, *Peintres du Nord en voyage dans l’Ouest: modernité et impressionnisme, 1860-1900*, exhib. cat., Caen, Musée des Beaux-arts, 2 June – 27 August 2001; Helsinki, Ateneum, 21 September – 2 December, 2001, Caen, Presses universitaires Musée des Beaux-arts, 2001.
5. Torsten Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1998), p. 150.
6. Sinisalo Soili, *op. cit.*, 1999, p. 107.

Fanny BRATE (Stockholm, 1861 – *id.*, 1940)

29. *Study of vegetation*, circa 1885

Oil on canvas, 38 × 59 cm.
Annotated in Swedish by Sixten Strömbom (1888-1983), art historian and museum curator, on verso on a label: “This study was executed by Fanny Brate according to information from her daughter”.
Literature: Unpublished.

In 1879, when she entered the Royal Swedish Academy of Fine Arts on 28 August, Fanny Brate was still using her maiden name – Ekbon.¹ It was the beginning of an auspicious period in the artist’s career: until 1885, she followed the classes of Swedish painter August Malmström.² There is no question that he played a major role in shaping Fanny Ekbon’s taste for realism. He was particularly keen on the study of nature and detail, as can be seen for example in his watercolour *Grönska vid en gårdesgård* (“Verdure by a garden fence”), and he seems to have passed on those precepts perfectly to his pupil.³ In both works, we find plants painted en plein air, vibrant greens and particularly lively brushwork. There is no doubt that Malmström’s study of vegetation strongly echoes our own, while at the same time suggesting an initial hypothesis as to the context in which it was created: did Brate paint it while she was Malmström’s pupil? There is no doubt that this kind of painted sketch would have been a compulsory requirement in an academic teaching course.



Whatever the case, the way the motifs are dispersed on the canvas does not suggest a finished composition, but rather a preparatory study for some larger project. The unfinished background, with a few green and grey reflections standing out, creating the effect of a mirror of water, is further evidence of this. Moreover, we can confidently situate the genesis of our study in the short period of Brarte's training at the Academy, between 1880 and 1885. An important painting in the artist's corpus seems to provide even more reliable evidence in support of this postulate. In fact, the similarities between the plants in our study, which are arranged almost randomly on the canvas, and those in the bottom right-hand corner of a finished composition entitled *Barnen retas (Teasing children)* (ill. 1), are striking. The care taken in the creation of our study would make perfect sense if it had been in the service of this large genre painting dated 1885. Our motif has found its way into the foreground, almost engulfing the two teasing little boys.

On 15 May 1885, at the age of 24, Fanny Ekblom was awarded the Royal Medal for *Konstvännen*, which gave her the opportunity to make her first visit to Paris in 1887 and, like many other Swedish painters, to become familiar with *en plein air* painting.^{4 5} On her return that same year, Fanny Ekblom married the runologist Erik Brate. Although after her marriage she devoted most of her time to portraits and interior scenes, her apprenticeship years had proved to be as productive as they were exciting. (R.T. - tr. J.H.)

ill. 1. (p. 78) Fanny Brate, *Barnen retas*, 1885, oil on canvas, 76 × 98 cm, private collection.

1. Fanny Brate: minnesutställning, exhib. cat., Stockholm, Nationalmuseum, 29 October–28 November 1943, Stockholm, Nationalmuseum, 1943, p. 4.

2. Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker [Saur], vol. 13, 1996, p. 672.

3. August Malmström, *Grönska vid en gårdesgård*, watercolour and gouache, 31 × 42 cm, private collection.

4. Fanny Brate, *Konstvännen*, 1885, oil on canvas, 114.5 × 172.2 cm, musée d'Orsay, Inv. RF MO P 2022 6.

5. Brate, *op. cit.*, 1943, p. 4.

Léonie HUMBERT-VIGNOT (Lyon, 1878 – *id.*, 1960)

30. *Grace*, circa 1909

Oil on canvas, 220 × 190 cm. Signed lower left: "L. Humbert-Vignot".

Literature: Ludovic Baschet (ed.), *Catalogue illustré du Salon de 1909* (Paris: Bibliothèque des Annales, 1909); Guy Vignot, *Humbert Vignot Léonie, Femme peintre portraitiste de L'École lyonnaise, 1878–1960*, Lyon, Archives du musée des Beaux-Arts; Dominique Dumas, *Salons et expositions à Lyon 1786–1918: Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Villeneuve- l'Archevêque, Échelle de Jacob, 2007, pp. 690–691.

Exhibitions: Paris, Société des artistes français, 127th official exhibition, 1909, no. 918; Lyon, Salon de la société lyonnaise des Beaux-Arts, 1910, no. 305.

Our work made its first appearance at the 127th official exhibition of the Société des Artistes Français in Paris in 1909. Léonie Humbert-Vignot, a former student of Tollet and Bonnardel in Lyon and then of Baschet and Toudouze at the Académie Julian in Paris, received an honourable mention the same year for her work *Les Pauvres gens*, exhibited in 1908.¹ In Lyon, the artist showed *Le Bénédicité* at the Salon de la Société lyonnaise des Beaux-Arts in 1910,² and while its critical reception was lukewarm, its monumental proportions clearly did not go unnoticed. It was quite unusual at the time to devote such a large format to this kind of subject: by contrast, the same subject painted by Chardin in 1740 settled for much smaller dimensions, well suited to the genre scene,³ at least as it was understood in the eighteenth century. So here we see Humbert-Vignot breaking with the traditional models in a convergence of genres – historical, anecdotal and religious – that gives our work a remarkable singularity and endows this family scene with an impressive solemnity.

In the 1910s the artist, inspired by Zola's naturalism,⁴ painted monumental, movingly intimate scenes, sometimes enhanced with a spiritual dimension,⁵ as in *Le Bénédicité*. Despite the picture's atmosphere of hallowed silence, everyday elements break with the theological ambience: while the two little girls are visibly affected by their prayer – one of them, in the shadows, has even dropped her doll on the floor – the mother on the right of the composition is engaged in a more prosaic activity. In this way Humbert-Vignot sets out to imbue an apparently realistic scene with a religious feeling, certainly through this sacred moment, but more specifically through such profoundly anagogic touches as the pristine tablecloth, reminiscent of Christ's shroud and also to be found in Chardin's painting. The artist further enhances the intimacy of the moment by depicting only female figures who, moreover, belong to different generations. Everyone is invited to say grace, from the old woman to the mother, from the youngest girls to the newborn babe, echoing a large painting by Léonie Humbert-Vignot's contemporary, the Dutch artist Martinus Schildt, titled *Three Generations*.⁶

The parallel is all the more striking in that our painter, at the very beginning of the twentieth century, was still looking towards the Netherlands. As her cousin, Guy Vignot, puts it, during the 1910s “Rembrandt seems to be patrolling her studio at night.” Similarities between Schildt's and Humbert-Vignot's work situate our painting in the Dutch genre tradition. In addition to the monumental dimensions used for everyday subjects, both resorted to brown tones markedly characteristic of this art of the North. However, while Humbert-Vignot continued to draw her inspiration from Dutch painting until 1918, the end of the War saw her turn towards Spain; her style changed radically, becoming much less naturalistic and focusing essentially on representations of women and gypsies. (R.T. - J.T.)

1. Société des artistes français: *Le Salon*, 127^e Exposition officielle, 1909, 1^{re} Edition, XII.

2. Dominique Dumas, *Société et expositions à Lyon 1786–1918: Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Villeneuve-l'Archevêque, Échelle de Jacob, 2007, p. 690.

3. Jean Baptiste Siméon Chardin, *Le Bénédicité*, 1740, oil on canvas, 49.5 × 38.5 cm, Musée du Louvre.

4. Guy Vignot, *Humbert Vignot Léonie, Femme peintre portraitiste de L'École lyonnaise, 1878–1960*, Lyon, Archives du musée des Beaux-Arts, p. 3.

5. See Eva Belgherbi, *Varia: Peintures et dessins*, 2021, entry no. 24, pp. 98–99.

6. Martinus Schildt, *Three Generations*, oil on canvas, 100.5 × 73.5 cm, private collection.

7. Vignot, *op. cit.*, p. 2.



Robert POUGHÉON (Paris, 1886 – *id.*, 1955)

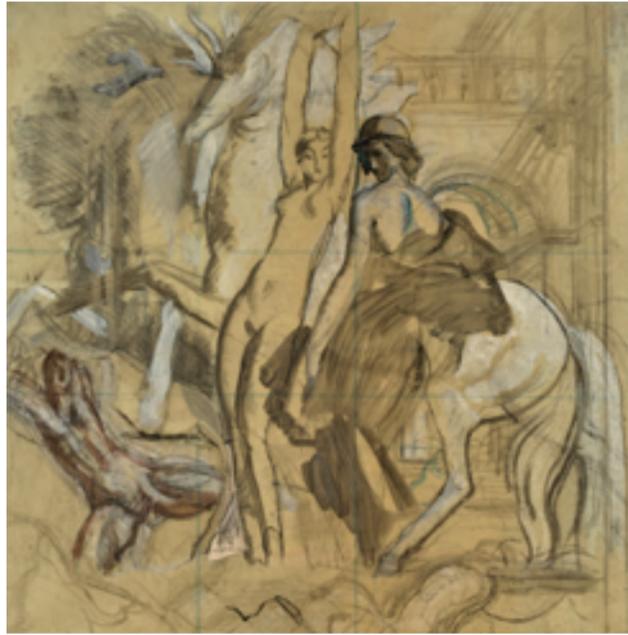
31. *Study for Fantaisie, Le Serpent*, circa 1928

Graphite, brown wash, blue pencil, red chalk, collage, pen and black ink, white gouache highlights, squared up with blue pencil on tracing paper, 56.4 × 56.1 cm. **Literature:** Unpublished.

Born in Paris in 1886, Robert Poughéon enrolled in Charles Lameire's studio at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs at the age of sixteen. In 1907 he entered the École des Beaux-Arts de Paris, where he studied under Fernand Cormon and Jean-Paul Laurens. After winning the Prix de Rome in 1914, he was conscripted during the First World War and was unable to take up his residency at the Villa Médicis until 1919. On his return to Paris in 1923 he exhibited regularly at the Salon des Artistes Français and quickly established himself as one of the leading lights in the “Rome group” led by Jean Dupas. In addition to several major commissions for large-scale decorative projects, including the Église du Saint-Esprit in Paris,

he painted the ceiling of the building pavilion at the 1937 International Exposition of Art and Technology in Modern Life. As professor at the École des Beaux-Arts and the Académie Julian, he briefly directed the Académie de France in Rome and became curator of the Musée Jacquemart-André.

Our drawing was a direct preparation for one of Poughéon's biggest canvases, presented at the Salon des Artistes Français in 1930 under the title *Fantaisie, Le Serpent* (ill. 1). The painting was immediately bought by the French State and shown two years later at the eighteenth International Exhibition of Fine Arts in Venice. Although it was a great success, its complex subject intrigued some critics. Indeed, by choosing to associate the “snake” with a certain “fantasy” in a double title, Poughéon had set out to reinterpret a major biblical theme as a manifesto for a new type of decorative painting. Meticulously squared up, this is one of the most accomplished studies of the creative process. Influenced as much by his classical training as by the experiments of the Cubists, Poughéon laid the geometric basis of an integrated composition on the paper in an almost square format, balancing the different elements via a judicious



use of perspective. The presence of the snake in the foreground, a reference to the incarnation of Evil and perversion, is only suggested in the lower part by a small, sinuous stroke of black ink. The architectural background, with its typically Roman balustrades probably borrowed from the casino at the Villa Borghese, frames the scene on the right. The artist's focus is mainly on the three Amazons in the middle ground, startled by the reptile. Two of them stand out against the light-coloured mass of the rearing horses, deftly caught with charcoal and nuanced with shades of white gouache. In the centre Poughéon has placed an Ingresque nude with her arms raised, her bosom small, her legs tapering and pressed together, leaning slightly backwards in a skilfully idealised equilibrium. As if to accentuate this hauntingly seductive invitation, on the left the artist has added a more sculptural female, worthy of the reliefs in the Parthenon, one knee on the ground and the body taut like a drawn bow. On the right he has placed a partially undressed woman, still wearing her boots and bowler hat; thus he definitively establishes these three graces in a modish, mannerist modernity all his own. (Maximilien Ambroselli - tr. J.T.)

ill. 1. (p. 82) Robert Poughéon, *Fantaisie, Le Serpent*, 1930, oil on canvas, 157.5 × 161.5 cm, acquired by the French State in 1930 (LUX. 1798 P), Roubaix, La Piscine – Musée d'Art et d'Industrie André Diligent.



Index des Artistes

	FR	EN
BALKE, Peder	52	105
BAYEU Y SUBIAS, Francisco	24, 25, 26	91, 92
BLANCHET, Thomas	14	88
BOULLOGNE, Bon	20	90
BRATE, Fanny	78	115
CHINARD, Joseph	28	93
DAHL, Johan Christian	46	101
DANEDI, Giovanni Stefano dit MONTALTO	10	86
DARET, Jean	12	87
DE VIRIEU, Stéphanie	44	101
DORIGNY, Michel	16	89
FLINZER, Fedor	74	114
FRÉNET, Jean-Baptiste	58	107
HANSEN, Constantin	50	104
HUMBERT-VIGNOT, Léonie	80	116
JANMOT, Louis	54	105
KAISERMANN, Franz	38	98
LÆSSØE, Thorald	60	108
LEGRAND DE SÉRANT, Pierre Nicolas	30, 34	94, 96
LINDHOLM, Berndt	76	114
O'CONNELL, Frédérique	62	109
POUGHÉON, Robert	82	117
PUVIS DE CHAVANNES, Pierre	66, 70	111, 112
ROBERT-FLEURY, Joseph-Nicolas	48	102
VALLAIN, Jeanne-Louise dite Nanine VALLAIN	40	99

Crédits photographiques

œuvres exposées:

© Galerie Michel Descours / Nohan Ferreira pour les cat. 1 à 4, 6 à 8, 10 à 25, 27 à 29 et 31.

© Galerie Michel Descours / Didier Michalet pour les cat. 5, 9, 26 et 30.

illustrations:

Montalto, ill. 1: © Pinacoteca di Brera, Milano – MiC

Dorigny ill. 1: © CICV / Centre des monuments nationaux

Boullogne ill. 1: © FRAYSSE & ASSOCIES

Boullogne ill. 2: © Lyon MBA

Photo Alain Basset

Bayeu ill. 1: © Mario Sedeño. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, 10247085

Legrand ill. 1: © C. Lancien, C. Loisel / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Legrand ill. 1: © National Maritime Museum, Greenwich, London

Legrand ill. 2: © National Maritime

Museum, Greenwich, London.

Janmot ill. 1: © Christine Boyer-Thiollier

Janmot ill. 2: © Lyon MBA - Photo

Martial Couderette

O'Connel ill. 1: © Musée d'Orsay, Dist.

GrandPalaisRmn / Patrice Schmidt

Puvis Recueillement ill. 1: © Musée

d'Orsay, Dist. GrandPalaisRmn / Patrice Schmidt

Puvis Recueillement ill. 2: © Christie's

Images Bridgeman Images

Puvis Vision ill. 1: © Lyon MBA -

Photo Martial Couderette

Flinzer ill. 1: © Studio Monique Bernaz, Genève

Brate ill. 1: © Bukowski Auktioner AB

Poughéon ill. 1: © Droits réservés /

© Musée La Piscine (Roubaix),

Dist. GrandPalaisRmn / Arnaud Loubry.

En couverture:

Fedor Flinzer, *Chats sur les toits*.

Huile sur toile, 56 × 66 cm (cat. 27, p. 74).

Conception graphique:

Perluette & BeauFixe, J. Séjourné /

L. Bataillard

Photogravure: Frédéric Basset

Impression: Alpha (Ardèche)

ISBN: 978-2-9580128-4-7

varia 2024

BALKE, Peder
BAYEU Y SUBIAS, Francisco
BLANCHET, Thomas
BOULLOGNE, Bon
BRATE, Fanny
CHINARD, Joseph
DAHL, Johan Christian
DANEDI, Giovanni Stefano
dit MONTALTO
DARET, Jean
DE VIRIEU, Stéphanie
DORIGNY, Michel
FLINZER, Fedor
FRÉNET, Jean-Baptiste
HANSEN, Constantin
HUMBERT-VIGNOT, Léonie
JANMOT, Louis
KAISERMANN, Franz
LÆSSØE, Thorald
LEGRAND DE SÉRANT, Pierre Nicolas
LINDHOLM, Berndt
O'CONNELL, Frédérique
POUGHÉON, Robert
PUVIS DE CHAVANNES, Pierre
ROBERT-FLEURY, Joseph-Nicolas
VALLAIN, Jeanne-Louise
dite Nanine VALLAIN