A detailed landscape painting by Jean-François Heim. The scene depicts a valley with a stone bridge over a river. In the foreground, several figures are engaged in daily activities: a woman carries a basket on her head, a man kneels, and another stands with a staff. Various animals, including cows, goats, and a dog, are scattered throughout the scene. The background features rolling hills, a distant castle on a hillside, and mountains under a sky with soft clouds and birds. The overall style is characteristic of 18th-century landscape painting, emphasizing naturalistic detail and a sense of depth.

OWN A CLASSIC MASTERWORK
(FOR LESS THAN WHAT YOU THINK)

JEAN-FRANÇOIS HEIM
BASEL

OWN A CLASSIC MASTERWORK
(FOR LESS THAN WHAT YOU THINK)

Bäumleingasse 18 – Bâle 4051 – Suisse
Tél. +41 61 681 35 35 • Fax +41 61 681 75 70
Mobile +41 789 55 77 77 • jean.f.heim@galerieheim.com

Uniquement sur rendez-vous.
By appointment only.

www.galerieheim.com

OWN A CLASSIC MASTERWORK
(FOR LESS THAN WHAT YOU THINK)

CATALOGUE N° 29 / 2024



JEAN-FRANÇOIS HEIM
BASEL

Pour Albane, future marchande de tableaux

Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux personnes qui m'ont apporté leurs concours et en particulier à Mme Catherine Adam-Sigas, M. Stéphane-Jacques Addade, Mme Valérie Bajou, Mme Émilie Beck Saiello, Mme Béatrice Aupy Cagnino, Mme Sarah Catala, M. Jean-Pierre Cuzin, M. Arnaud Denis, Mme Nadja Garthoff, Mme Véronique Heim, Mme Françoise Joulie, Mme Marion Lagrange, M. Alastair Laing, Mme Jane MacAvock, M. David Mandrella, M. Pierre Rosenberg, Mme Emmanuelle Trief-Touchard, Mme Delphine Valmalle et M. Moana Weil-Curiel.

En 1^{re} de couverture : Pierre Patel l'Ancien, *Paysage avec des ruines antiques et des bergers*, vers 1650 (détail).

En 4^e de couverture : École française, *Page de profil coiffé d'un turban*, xviii^e siècle (détail).

Regarder une œuvre passionne toujours Jean-François Heim, et son enthousiasme est communicatif. Depuis plus de trente ans il partage avec joie sa passion des tableaux, dessins et sculptures d'artistes du XVI^e au XX^e siècle.

Aujourd'hui, la nature de ce métier réside dans la sélection des objets, le choix des contacts et l'analyse de l'expertise. Authenticité, état, rareté, mais aussi inventivité de l'artiste, virtuosité, puissance d'évocation de l'œuvre et émotion sont les principales raisons de ses choix artistiques. Le strict respect de ces critères a établi la réputation de la galerie et permet de satisfaire l'exigence de ses clients français et étrangers.

Jean-François Heim exerce une fonction d'expertise pour aider les collectionneurs d'œuvres d'art qui le sollicitent à réaliser un achat ou les conseiller afin d'organiser de la meilleure façon la vente de leur collection.

Son constat sur l'importance croissante des galeries d'art est le suivant :
« Dans une vente publique, le cumul des frais prélevés sur le vendeur et l'acheteur dépasse souvent 35 % de la valeur de l'œuvre. Dans une galerie, le montant de la commission de vente est souvent inférieur à 15 %, sans aucun frais pour le vendeur. »

Organiser une opération de mécénat ou une dation est une compétence reconnue de la galerie. Juriste de formation, Jean-François Heim est un conseiller indépendant, entre collectionneur, mécène et collection publique.

La galerie participe depuis plus de trente ans au Salon international TEFAF de Maastricht pour lequel elle édite régulièrement des catalogues.

xvii^e siècle

SPLendeur DES RUINES PIERRE PATEL L'ANCIEN	8
--	---

xviii^e siècle

BELLE ÉNIGME ÉCOLE FRANÇAISE	14
VIVANTE MORTE-SAISON FRANÇOIS BOUCHER	20
MER D'HUILE SUR TOILE JOSEPH VERNET	24
LAVANDIÈRES LAVANT AU LAVOIR HUBERT ROBERT	30

xix^e siècle

CHEVAL DE BATAILLE ANTOINE-JEAN GROS	34
LA JUSTICE ENTRE AU PANTHÉON FRANÇOIS GÉRARD	38
NU COIFFÉ CHRISTOFFER WILHELM ECKERSBERG	46
REPRÉSENTATION TRÈS THÉÂTRALE THÉODORE CHASSÉRIAU	50
Ô TEMPS, SUSPENDS TON VOL ! JEAN-LÉON GÉRÔME	56
VÉNUS À LA TERRINE BLAISE DESGOFFE	62
UNE PEINTRE MODÈLE JUANA ROMANI	70

xx^e siècle

PRÉCISIONNISME FRANÇAIS BERTRAND BOUTET DE MONVEL	76
CATALOGUE ENTRIES IN ENGLISH	81



SPLendeur DES RUINES

Sa poésie des ruines dans des champs inondés, parsemés de roseaux et d'arbres élancés, est d'une fraîcheur lumineuse. Avec ses paysages imaginaires, Patel crée des havres de paix que sa grande sensibilité à l'atmosphère rend particulièrement attachants. Ami et collaborateur de Simon Vouet puis d'Eustache Le Sueur, il participe aux décors les plus prestigieux de son temps, comme celui de l'hôtel Lambert. Il élabore un style s'inscrivant parfaitement dans ce que l'on a appelé l'Atticisme parisien.

Fils de maçon, Pierre Patel l'Ancien (1605-1676) est né en Picardie, à Chauny, ville située à une dizaine de kilomètres du magnifique château de Blérancourt, disparu aujourd'hui. Édifié par Salomon de Brosse, ce château constitue un important chantier artistique entre 1612 et 1620. Il est tout à fait possible que le jeune Patel se soit rendu sur ce chantier où travaillait entre autres le peintre Martin Fréminet (1567-1619). On ne sait rien de la formation de Pierre Patel.

Il est désigné comme peintre lorsqu'il se marie à Paris en 1632. Comme de nombreux artistes provinciaux et étrangers, Patel s'installe près de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, quartier ne relevant pas de la corporation parisienne, assez contraignante. Devant l'afflux de peintres étrangers, celle-ci avait rendu en 1619 plus long et plus coûteux l'accès à la maîtrise, et dans la première moitié du XVII^e siècle, le quartier devient le fief des artistes nordiques à Paris. Patel est reçu maître

peintre à la maîtrise de Saint-Germain-des-Prés au plus tard en 1634¹. Il accède l'année suivante à la maîtrise parisienne de peinture et de sculpture, future Académie de Saint-Luc, à laquelle il restera fidèle. Il ne sera jamais membre de l'Académie royale, moins ouverte à l'époque à la peinture de paysage.

Dans l'atelier de Simon Vouet

Les années suivantes semblent marquées par l'ascension professionnelle et sociale de Patel. Il devient l'un des collaborateurs de Simon Vouet (1590-1649), peintre le plus en vogue pendant le deuxième quart du XVII^e siècle et qui renouvelle la peinture parisienne. Après avoir passé quinze ans à Rome où il avait mené une brillante carrière, celui-ci avait été rappelé à Paris par Louis XIII en 1627. La date d'entrée de Patel dans son atelier demeure incertaine, entre 1635 et 1639. En 1641, Simon Vouet est le parrain de son fils Simon, et Marie Grégoire, épouse

PAYSAGE AVEC DES RUINES ANTIQUES ET DES BERGERS

Huile sur toile, H. 0,61 m ; L. 0,81 m. Date : vers 1650

Provenance : vente anonyme (*The Property of a Gentleman*), Londres, Christie's, 23 avril 1887, n° 101 ; acquis à cette vente par un collectionneur anglais, resté dans sa famille jusqu'à la vente chez Sotheby's Londres, 10 juillet 2003, n° 53 ; collection privée.

Bibliographie : Natalie Coural, « Ruines antiques et lumière d'Île-de-France. Quelques nouveaux Patel », *Mythes et réalités du XVI^e siècle. Foi, idées, images*, Alessandria, 2008, p. 208-209, p. 213-214, p. 227 fig. 3.

Œuvres en rapport : une copie de notre tableau, *Paysage avec des ruines classiques et des bergers*, est signalée par Natalie Coural, *Les Patel. Pierre Patel (1605-1676) et ses fils. Le paysage de ruines à Paris au XVII^e siècle*, Paris, 2001, p. 199, CP5. Cette copie est de nouveau passée en vente à Versailles, Chevaux Légers, 22 juillet 2007, *Paysage avec des ruines classiques et des bergers gardant un troupeau*, voir Coural 2008, p. 214-215.

du sculpteur Jacques Sarazin, en est la marraine. Patel côtoie alors le style brillant de Vouet dans l'atelier duquel il semble se spécialiser dans le paysage. Il s'attache à la réalisation de cartons de tapisserie, apprend à travailler en équipe et y fait des rencontres déterminantes. Ainsi l'artiste se lie avec Eustache Le Sueur (1616-1655), qui sera en 1644 le parrain de sa fille Elisabeth.

Commandes prestigieuses

D'importantes commandes jalonnent dès lors sa carrière. En 1645-1646, Patel travaille à la décoration du Cabinet de l'Amour de l'hôtel de Nicolas Lambert. Ce chantier réunit des peintres de premier plan : Eustache Le Sueur, Jan Asselijn, Berthollet Flémalle, Henri Mauperché, François Perrier, Giovanni Francesco Romanelli et Herman van Swanevelt. Patel atteint alors une totale maîtrise de son style. Dans ses trois paysages², il se distingue par l'emploi d'une gamme colorée plutôt froide, avec une prédominance de bleus et de tons sonores et chantants, et par la représentation de ruines antiques.

Il intervient une seconde fois à l'hôtel Lambert entre 1651 et 1655. Pour le Cabinet des Muses, l'artiste crée les paysages de cinq toiles de grandes dimensions, dont les figures des *Muses* sont dues à Eustache Le Sueur (Paris, musée du Louvre)³.

Il reçoit sa première commande royale en 1660 : deux paysages pour le décor du Cabinet sur l'Eau d'Anne d'Autriche au Palais du Louvre (Paris, musée du Louvre). Entre 1668 et sa mort huit ans plus tard, il exécute une série de vues des résidences royales, dont on connaît la *Vue de Versailles* (1668, château de Versailles). Il termine sa carrière en devenant « Peintre ordinaire du Roy pour les maisons royales ».

Son fils Pierre-Antoine Patel le Jeune (1648-1707), qui fut son élève, poursuivra son style sans toutefois atteindre la même célébrité.

L'œuvre et son évolution stylistique

Dans son catalogue raisonné de l'artiste publié en 2001, Natalie Coural attribue à Pierre Patel une cinquantaine de tableaux, dont quelques-uns sont signés et datés, ainsi qu'une vingtaine de dessins. Natalie Coural pense

que l'artiste travaillait lentement, broyait soigneusement les pigments et surtout respectait scrupuleusement les temps de séchage⁴, raisons pour lesquelles la plupart de ses tableaux sont remarquablement conservés.

Ses premières œuvres datent des années 1630 et sont fortement marquées par l'influence flamande, notamment celle de Jacques Fouquières (1580/90-1659). Ses compositions gardent alors un aspect mouvant et instable qui disparaîtra par la suite. Ses figures sont trapues, parfois voûtées, proches de celles de Paul Bril (1554-1626), et les contrastes d'ombre et de lumière rappellent les tableaux de Cornelis van Poelenburgh (1594-1667). Autour des années 1640-1645, l'influence de Claude Lorrain (1600-1682) se fait remarquer dans l'équilibre des éléments architecturaux et végétaux et l'harmonie générale, ainsi que dans les lignes principales de ses compositions, dans lesquelles on trouve davantage d'éléments réalistes.

Atticisme parisien

À la différence des paysages contemporains peints à Rome par Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain et Gaspard Dughet (1615-1675), ceux de Patel sont tous peints à Paris. L'artiste ne se serait en effet jamais rendu en Italie⁵. C'est dans la capitale française que Patel élabore aux côtés de Laurent de La Hyre (1606-1656), Henri Mauperché (1602-1686) et Gabriel Périelle (1602-1677), un modèle de paysages aux couleurs lumineuses qui mêle avec rigueur et élégance la nature aux éléments antiques dans une qualité de lumière claire et transparente. L'accord subtil entre le végétal et la ruine, avec des effets savants de perspective atmosphérique, est l'un des traits les plus originaux de ces paysagistes parisiens. Patel occupe une place à part dans un nouveau style de peinture qui s'épanouit au temps de Mazarin. Défini comme l'Atticisme parisien par Jacques Thuillier⁶, il se caractérise par un retour au monde antique et une quête d'équilibre et de clarté⁷.

Passionné de ruines

Au milieu du XVII^e siècle, on assiste en effet, en France et tout particulièrement à Paris, à l'éclosion d'un genre



de peinture traduisant une véritable « poétique des ruines »⁸, qui répond parfaitement à l'intérêt grandissant pour la perspective et au goût sophistiqué pour les édifices antiques et la vie champêtre qui se manifeste dans les romans à sujets pastoraux. Il s'agit là d'une Arcadie transposée en Île-de-France.

Pour inventer ses reconstitutions antiques, Patel s'est sans doute constitué un répertoire de formes. La diffusion la plus large se faisait grâce aux nombreux recueils d'estampes illustrant les monuments de l'Antiquité romaine, publiés dès le ^{xvi}^e siècle, dont celui publié à Paris en 1585 par Jacques Androuet Du Cerceau, très répandu au ^{xvii}^e siècle⁹.

On retrouve dans notre tableau le goût de Patel pour la pierre rongée par le temps, dans laquelle s'incrustent des éléments de végétation ; la ruine, inséparable de la nature, est recouverte d'arbustes et de plantes grimpantes. Elle se dresse dans une lumière cristalline, et sa rigueur géométrique est contrebalancée par une recherche poussée du rendu de l'atmosphère. L'artiste nous fait sentir l'air entourant les formes.

Fervent des lointains

Notre paysage présente une composition parfaitement équilibrée, avec les restes d'un temple antique d'inspiration romaine sur la droite et, sur la gauche, un arbre au tronc filiforme dont le feuillage se découpe à contre-jour telle une dentelle sur le ciel bleu et orangé. L'articulation des plans est nettement marquée. Des zones sombres

alternent avec des parties plus claires. Les contrastes, assez forts dans les premiers plans, s'estompent dans les lointains. Cette échappée vers des horizons bleutés est une idée chère à Patel.

Épris de reflets sur l'eau

Une rivière se glisse par la droite, entre le premier plan et les ruines, et forme une petite cascade. Elle sillonne par des diagonales à travers la composition et fait progresser le regard du spectateur vers les lointains. Le goût de Patel pour les paysages inondés vient peut-être des marais picards qu'il avait sans doute contemplés dans sa jeunesse. L'eau avec ses ombres mystérieuses et ses reflets bleus et blancs, les pierres qui s'effritent et que recouvrent mousses et brins d'herbes, sont en effet une constante dans l'œuvre de l'artiste. Les pierres plates au bord de l'eau, tantôt couvertes de mousses, tantôt aux angles aigus, sont typiques de Patel, comme le sont les roseaux acérés des premiers plans.

Typique de Patel

Le tableau présente une lumière froide et précise tout à fait caractéristique de l'art de Patel. La gamme colorée est dans l'ensemble froide, avec des bleus très lumineux qui s'étendent en s'éloignant, et des verts aux multiples nuances. Les groupes d'animaux et de personnages, vêtus de costumes contemporains, animent la composition de couleurs vives. On découvre avec bonheur à l'arrière-plan d'autres minuscules silhouettes très allongées



Pierre Patel, *Paysage de ruines avec un berger*, vers 1640 (Paris, Banque Paribas)



Pierre Patel, *Paysage avec des figures et une ruine à gauche*, 1650 (Bâle, Kunstmuseum)

se détachant sur un fond sombre. Il s'agit là d'une autre signature de Patel. On remarque au fond du tableau plusieurs constructions rustiques. La coexistence d'une architecture antique et d'éléments familiers ou contemporains est également tout à fait caractéristique de l'art de Patel, comme le sont la façon de représenter les troncs couverts de végétation légère, le traitement des feuillages, en faisant contraster des découpes sombres et des branches plus fines, avec des feuilles aigües bien caractéristiques, ainsi que le graphisme du feuillage et des joncs au premier plan.

Notre tableau dans l'œuvre de Patel

Certains motifs de notre tableau se retrouvent précisément dans d'autres toiles de Patel. Par exemple, l'arbre du premier plan à gauche, ainsi que la chèvre au centre, se retrouvent dans une œuvre datée aux alentours de 1640¹⁰. Il semblerait que le peintre se serve d'un même

dessin pour plusieurs compositions peintes, preuve qu'il réutilise des motifs à plusieurs années d'écart.

Natalie Coural rapproche également notre tableau d'un paysage conservé au musée de Bâle, signé et daté de 1650¹¹. On y remarque une organisation similaire des plans, la même répartition des masses d'arbres, et enfin la présence de la même lavandière portant une corbeille de linge sur la tête.

Caractéristique d'un classicisme clair et raffiné, notre tableau illustre parfaitement la période de la maturité de l'artiste, dans son aisance de la mise en page, l'attention portée aux plus fines nuances de l'atmosphère, le rendu des reflets sur les eaux et l'habileté à camper des petites figures. Selon Natalie Coural, notre tableau ne faisait probablement pas partie d'un décor et était destiné à un amateur. Elle le date autour de 1650¹².

(For English text, refer to p. 81)

1- Natalie Coural, *Les Patel. Pierre Patel (1605-1676) et ses fils. Le paysage de ruines à Paris au XVII^e siècle*, Arthéna, Paris, 2001, p. 17.

2- *Ibid.*, p. 13-15.

3- *Ibid.*, p. 23-27.

4- Natalie Coural, « Ruines antiques et lumière d'Île-de-France. Quelques nouveaux Patel », *Mythes et réalités du XVI^e siècle. Foi, idées, images*, Alessandria, 2008, p. 207.

5- Le fait qu'un certain nombre d'artistes – comprenant Michel Corneille l'Ancien (vers 1601-1664), Philippe de Champaigne (1602-1674), Laurent de La Hyre (1606-1656), Charles Poerson (1609-1667) et Eustache Le Sueur (1616-1655) – n'aient pas ressenti le besoin d'effectuer le voyage en Italie est interprété par leurs contemporains comme un signe de maturité de l'École française de peinture. Sylvain Laveissière, cat. exp. *Le Classicisme français. Masterpieces of Seventeenth Century Painting*, Dublin, The National Gallery of Ireland, 1985, p. XXXVIII.

6- Jacques Thuillier, « Au temps de Mazarin. L'«atticisme» parisien », *La Peinture française. De Le Nain à Fragonard*, Genève, 1964, p. 65-69 ; l'expression « atticisme » vient de Bernard Dorival, *La Peinture française*, Paris, 1942, t. I, p. 6.

7- Alain Mérot, *Éloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, cat. exp. Dijon, musée Magnin, Le Mans, musée de Tessé, 1998.

8- Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

9- Jacques Androuet Du Cerceau, *Livre des édifices antiques romains, contenant les ordonnances et desseings des plus signalez et principaux bastiments qui se trouvaient à Rome du temps qu'elle estoit en sa plus grande fleur... par Jaques Androuet Du Cerceau*, [Paris] : [Denis Duval], 1584.

10- *Paysage de ruines avec un berger*, vers 1640, huile sur toile, H. 0,78 m ; L. 0,97 m, Paris, Banque Paribas. Natalie Coural, *op. cit.*, 2001, p. 10.

11- *Paysage avec des figures et une ruine à gauche*, huile sur cuivre, H. 0,31 m ; L. 0,45 m, signé et daté en bas au centre : P. PATEL 1650., Bâle, Kunstmuseum, inv. I 181. Natalie Coural, *op. cit.*, 2001, p. 17.

12- Natalie Coural, *op. cit.*, 2008, p. 208.



BELLE ÉNIGME

La représentation des pages noirs aux XVII^e et XVIII^e siècles, avec leur collier d'esclave et leur perle à l'oreille, se situe entre marque de prestige et réalité coloniale. Si l'auteur de notre tableau demeure anonyme, la grande qualité d'exécution nous permet toutefois de supposer qu'il revient à un artiste important.

En dehors de sujets particuliers, tels l'adoration des mages ou le baptême de l'eunuque éthiopien, l'image de l'homme noir dans la peinture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle est généralement celle d'un serviteur soumis, accompagnant sa maîtresse ou son maître dans un portrait. À partir du milieu du XVIII^e siècle, cette figure laisse place à celle de la personne noire elle-même.

Ces représentations apparaissent dès le XVI^e siècle, à l'exemple du *Portrait de Laura Dianti*¹, peint par le Titien vers 1523, dans lequel la future épouse d'Alfonso d'Este pose sa main sur l'épaule d'un jeune garçon africain vêtu d'une veste multicolore.

On voit ensuite des portraits de personnes accompagnées d'un page noir en Angleterre et aux Pays-Bas, deux puissances coloniales. La popularité de cette formule s'explique par l'influence directe d'Antoine van Dyck (1599-1641) en Angleterre. *Elena Grimaldi*² qu'il peint à Gênes et *Henriette de Lorraine*³ à Bruxelles, sont toutes deux accompagnées d'un page noir. Aux Pays-Bas, ce

thème devient très courant à partir des années 1660 comme le montrent Adriaen Hanneman (1603-1671) et Caspar Netscher (1639-1684)⁴. Cette mode s'étend en Europe à la fin du XVII^e et dans le premier tiers du XVIII^e siècle⁵. Dans un second temps on constate que la présence de pages noirs, utilisés comme faire-valoir ou images de fantaisie, se raréfie au profit de représentations individuelles de personnes noires.

Les pages noirs dans la peinture

Généralement représenté comme un enfant ou un jeune garçon – donc de petite taille, ce serviteur noir lève un regard admiratif vers la personne portraiturée. Richement vêtu, il porte parfois, dès la première moitié du XVII^e siècle, un collier de servitude en argent⁶. Comment pouvons-nous interpréter cette allusion indéniable à sa condition d'esclave? Bien souvent, sa présence s'attache à affirmer un statut social privilégié, sans que le commanditaire n'employât pour autant de personne noire. Elle permet également d'accentuer

PAGE DE PROFIL COIFFÉ D'UN TURBAN

Huile sur toile, H. 0,65 m ; L. 0,54 m.

Provenance : selon la tradition, donné par Frederik VII (1808-1863), roi du Danemark, à Jacob Kornerup (1825-1913) ; il est alors attribué à Karl van Mander III (1609-1670) ; collection privée, Danemark ; vente Rasmussen, 18-22 novembre 1988, n° 326 : Peintre anonyme, *Nubien au turban* ; collection privée.

Œuvres en rapport : plusieurs copies sont connues – 1) dessin : *Tête d'homme au turban*, attribué à Théodore Géricault (1791-1824), trois crayons et rehauts de pastel rouge sur papier, H. 505 mm ; L. 395 mm, Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. 1987-45-D (fig. 4)⁷ ; 2) tableau : collection Agnelli⁸, vente Christie's New York, 10 janvier 1990, n° 230 A : « Circle of Claude Vignon (1593-1670)⁹ », huile sur toile, H. 0,648 m ; L. 0,534 m ; puis vente Christie's Londres, 19 avril 1996, n° 177 : « Follower of Aert de Gelder », huile sur toile, 0,65 m ; L. 0,53 m (fig. 5) ; 3) vente Million & Associés, Paris, 14 décembre 2007, n° 13 : « Attribué à Matthäus Loder (actif en Allemagne de 1759 à 1790) », huile sur toile, H. 0,655 m ; L. 0,54 m (fig. 6) ; 4) une variante : Sotheby's, 11 décembre 2003, puis vente Sotheby's Londres, 8 juillet 2004, n° 334 : « French School, 18th Century », huile sur toile, H. 0,646 m ; L. 0,52 m (avec en provenance des éléments de la version 2) ; puis vente Sotheby's Londres, 25 avril 2006, n° 423 : « French School c. 1800 », huile sur toile, H. 0,648 m ; L. 0,522 m (fig. 7) ; 5) une variante : Sotheby's New York, 11 juin 2020, n° 42 : « French School, c. 1700 », huile sur toile, H. 0,97 m ; L. 0,89 m, Paris, Galerie Valorée (fig. 8) ; 6) à 8) s'y ajoutent trois tableaux signalés par Pierre Rosenberg : vente Bourges, Darmancier-Clair, 15 février 2014 ; Sotheby's New York, 30 janvier 2020 ; collection privée, tableau annoté Peyre 71.

par contraste la blancheur de la peau de la personne portraiturée. On trouve de nombreux exemples de ce phénomène de mode dans la seconde moitié du xvii^e et au début du xviii^e siècle. L'ajout d'un serviteur noir est alors préconisé dans la littérature artistique, comme dans *l'Introduction à la haute école de l'art de peinture* publiée par Samuel van Hoogstraten en 1678¹⁰. Si les personnes de couleur noire vivant en Europe aux xvii^e et xviii^e siècles ne sont pas toutes des esclaves, la présence de ces jeunes pages dans la peinture européenne reflète tout de même la triste réalité du commerce triangulaire et de la traite en Angleterre, aux Pays-Bas et en France¹¹.

En France

Dans la peinture française, les rares représentations de pages noirs au milieu de xvii^e siècle ne correspondent pas encore au type des portraits à la mode anglaise ou nordique : un jeune maure portant un collier de servitude tient les partitions de la *Joueuse de luth* (1638) de Jean Daret (1614-1668)¹², et un beau jeune homme noir apparaît dans *La Tabagie*¹³ des frères Le Nain en 1643. Plus tard, en 1682, Antoine Coyppel représente le trompette enturbanné de Louis XIV en compagnie d'une jeune fille¹⁴, dans un petit tableau pittoresque. Le premier exemple de portrait de prestige avec page de couleur semble dater de cette même année : le portrait de la maîtresse du roi d'Angleterre Charles II, *Louise Renée de Kérouaille*¹⁵, peint pendant son séjour

en France par Pierre Mignard (1612-1695). Nous connaissons également un jeune maure au côté du *Prince de Conti* (1697)¹⁶, et un autre serviteur *August III de Pologne* (1715)¹⁷ de Hyacinthe Rigaud (1659-1743), dont l'inventaire après décès comprend deux portraits de jeunes maures ; l'un correspond à celui du musée de Dunkerque (fig. 1)¹⁸. Nicolas de Largillière représente quant à lui en 1729 *Madame de Souscarrière et son page*¹⁹.

Les « figures de fantaisie » en Europe

Certains portraits de personnes noires, comme le nôtre, peuvent être rattachés au phénomène des « figures de fantaisie »²⁰. Ces représentations d'un personnage en buste ou à mi-corps se caractérisent par une immédiateté et une liberté vis-à-vis des conventions. Les traits du modèle sont empruntés ou adaptés dans le but de créer un sujet fictif. Ce genre de peinture comprend aussi bien les figures de fantaisie françaises que les *tronies* (« visages ») néerlandais²¹, les *teste di fantasia* vénitiennes et bolonaises, et les *fancies pictures* britanniques. Citons par exemple la *Tête d'homme noir* (fig. 2) de Govert Flinck (1615-1660) ou l'étonnante effigie frontale d'un homme noir habillé en costume de roi mage, attribuée, comme notre portrait, à un artiste français anonyme (fig. 3)²².

Notre page enturbanné

Notre portrait est caractérisé par un cadrage serré qui



Fig. 1 : Hyacinthe Rigaud, 1710 (Dunkerque, musée des Beaux-arts)



Fig. 2 : Govert Flinck, vers 1640 (Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya)



Fig. 3 : École française, vers 1700 (Baltimore, The Walters Art Museum)



Fig. 4 : attribué à Théodore Géricault (Dijon, musée des Beaux-Arts)



renforce la présence du personnage. Représenté de profil, le visage est mis en valeur par le jeu entre la lumière et le grain de sa peau. Le rouge carmin fait ressortir le drapé blanc du turban, tandis que la perle opalescente se détache sur l'épiderme brun. Contrairement à celui du *Jeune Maure* d'Hyacinthe Rigaud (fig. 1), le collier d'esclave en argent donne ici l'impression de serrer véritablement la gorge du modèle.

La lumière, créant un halo lumineux derrière le personnage, le met en relief sur un arrière-plan lumineux et le détache en contre-jour du fond maintenu neutre, portant notre attention sur les détails du visage et du costume.

Caractéristique du XVIII^e siècle

Nous pouvons rapprocher notre tableau d'œuvres de la première moitié du XVIII^e siècle, par sa matière picturale crémeuse et par l'accent mis sur la beauté exotique du jeune homme, que souligne une abondance de textures et de couleurs.

Son somptueux costume, d'un jaune-orangé rutilant et orné de cordelettes, est traité avec des touches apparentes et de petites stries parallèles grattés par le manche du pinceau. On retrouve ce traitement ainsi qu'une matière picturale aussi onctueuse associés à un raffinement de couleurs chez Jean Barbault (1718-1762), notamment dans son *Cheveu-léger*²³, portrait d'homme au costume rouge vif richement galonné d'or. Les empâtements blancs sur fond gris utilisés par le peintre

pour les cordelettes et le turban se retrouvent dans un *Portrait d'homme*²⁴ actuellement attribué à Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745), tandis que l'emploi de couleurs éclatantes rapproche notre tableau des études peintes par Joseph-Marie Vien (1716-1809) pour *La Caravane du grand seigneur à la Mecque*²⁵, tableaux rappelant le goût prononcé pour l'exotisme au XVIII^e siècle.

Les copies et variantes de notre tableau

L'existence de nombreuses copies de notre tableau – sept tableaux et un dessin sont connus à ce jour²⁶ – parfois assez éloignées, témoigne du succès et de l'importance de leur modèle dans lequel le visage du personnage, empreint d'un grand calme et d'une grande dignité est réalisé avec un naturalisme qui contraste avec le traitement enlevé du turban et du costume coloré. Le visage évoque un travail d'après un modèle. Certains détails, comme le double menton qu'occasionne le port du collier, ne se retrouvent sur aucune de ces nombreuses variantes (fig. 4 à 8).

Une copie mise en vente chez Christie's à New York en 1990 (fig. 5) est proposée comme cercle de Claude Vignon (1593-1670). Cette dernière est rejetée par Paola Pacht Bassani²⁷ dans son catalogue raisonné de l'artiste, avant de passer en vente à Londres en 1996, attribuée cette fois-ci à un suiveur d'Aert de Gelder (1645-1727). Une autre copie est passée en vente à Paris en 2007 comme attribué à Matthäus Loder, peintre actif en Allemagne de 1759 à 1790 (fig. 6).

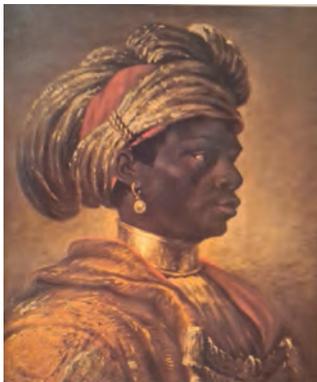


Fig. 5 : suiveur d'Aert de Gelder (collection Agnelli, ventes Christie's 1990 et 1996)



Fig. 6 : attribué à Matthäus Loder (vente Paris, Million & Associés 2007)



Fig. 7 : École française, XVIII^e siècle (ventes Sotheby's 2003, 2004 et 2006)



Fig. 8 : École française, vers 1700 (vente Sotheby's 2020 ; Paris, Galerie Valoree)

Ces deux tableaux, de dimensions identiques, sont relativement fidèles au nôtre, sans toutefois exprimer la même force. Leur traitement par des touches nerveuses donne un résultat plus décousu, avec moins de vigueur, les rendant moins intenses que le nôtre. Le calme et la dignité du modèle de notre tableau n'a pas été reproduite.

Le musée des Beaux-Arts de Dijon conserve une copie dessinée²⁸, portant l'inscription « Géricault » (fig. 4). Les traits plus lâches et légèrement indécis ne laissent pas supposer qu'il pourrait s'agir d'un dessin préparatoire.

Attribution mystérieuse

L'attribution de notre portrait garde encore aujourd'hui tout son mystère. L'hypothèse d'un peintre de l'École hollandaise ou flamande ayant été définitivement écartée²⁹, nous pensons que notre tableau a été peint en France; l'harmonie, le sens de l'équilibre et une certaine retenue semblent en effet tout à fait français. Nous pensons également qu'il le fut au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, quand cette iconographie était à la mode. Reconnaissons que sa beauté indiscutable et sa qualité picturale relèguent son attribution à un rôle secondaire.

(For English text, refer to p. 82)

- 1- Jean Michel Massing, *The Image of the Black in Western Art, From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition*, Londres, 2011, vol. III, part 2, p. 222. Il cite l'exemple assez précoce du *Portrait de Laura Dianti* du Titien (vers 1523, huile sur toile, H. 1,19 m ; L. 0,93 m, collection H. Kisters, Kreuzlingen, Suisse).
- 2- Antoine Van Dyck, *Elena Grimaldi Cattaneo avec un page noir*, 1623, huile sur toile, H. 2,46 m ; L. 1,72 m, Washington D.C., National Gallery of Art.
- 3- Antoine Van Dyck, *Princesse Henriette de Lorraine*, 1634, huile sur toile, H. 2,13 m ; L. 1,27 m, Londres, English Heritage, The Iveagh Bequest, Kenwood (inv. 88028826).
- 4- Jean Michel Massing, *op. cit.*, p. 225-226.
- 5- Jean Michel Massing, *op. cit.*, p. 229.
- 6- Jean Michel Massing, *op. cit.*, p. 228 et note 55. Selon Massing, ces colliers de servitude ont réellement existé, mais il pense que leur représentation doit être néanmoins vue comme un symbole, signifiant la dévotion du serviteur; plutôt que comme une image littérale de la réalité.
- 7- *Le Grand Tour. Voyage(s) d'artistes en Orient. Les collections orientalistes du musée des Beaux-Arts de Dijon*, cat. exp. Dijon, musée des Beaux-Arts, 22 novembre 2019 - 9 mars 2020, p. 38 (ill.).
- 8- Nous remercions Pierre Rosenberg pour cette information.
- 9- Ce tableau a été rejeté par Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, 1993, p. 510, R21, *Tête de roi mage*, huile sur toile, H. 0,648 m ; L. 0,534 m.
- 10- Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678, p. 141.
- 11- Anne Lafont, « De Balthazar à Auguste. Figures et personnalités noires dans l'art à l'époque de la traite atlantique », cat. exp. *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, musée d'Orsay, 2019, p. 32-46, p. 43.
- 12- Jean Daret, *Joueuse de luth*, 1638, huile sur toile, H. 1,26 m ; L. 0,96 m, New Haven, Yale University Art Gallery.
- 13- Frères Le Nain, *La Tabagie*, 1643, huile sur toile, H. 1,17 m ; L. 1,37 m, Paris, musée du Louvre (RF 1969 24).
- 14- Antoine Coypel, *Jeune noir tenant une corbeille de fruits et jeune fille caressant un chien*, 1682, huile sur panneau, H. 0,28 m ; L. 0,22 m, Paris, musée du Louvre (INV 3518).
- 15- Pierre Mignard, *Louise Renée de Penencouet de Kérouaille*, 1682, huile sur toile, H. 1,21 m ; L. 0,95 m, Londres, National Portrait Gallery (NPG 497).
- 16- Hyacinthe Rigaud, *François Louis de Bourbon Conti*, 1697, huile sur toile, localisation actuelle inconnue, gravé par Pierre Drevet en 1700.
- 17- Hyacinthe Rigaud, *August III de Pologne*, 1715, huile sur toile, H. 2,50 m ; L. 1,73 m, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. 760).
- 18- Hyacinthe Rigaud, *Jeune Maure*, 1710, huile sur toile, H. 0,57 m ; L. 0,43 m, Dunkerque, musée des Beaux-arts (inv. P82.3).
- 19- Nicolas de Largillière, *Madame de Souscarrière et son page*, 1729, huile sur toile, H. 1,37 m ; L. 1,04 m, Londres, National Gallery.
- 20- Melissa Percival, « Les figures de fantaisie. Un phénomène européen », *Figures de fantaisie du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris et Toulouse, 2015, p. 17-36.
- 21- Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Portrait in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 2008 ; Franziska Gottwald, *Das Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk: die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt*, Munich, 2009 ; Dagmar Hirschfelder, Léon Krempel (éd.), *Tronies: Das Gesicht in der frühen Neuzeit*, Munich, 2013.
- 22- École française, *Le Roi Balthazar*, vers 1700, huile sur toile, H. 0,88 m ; L. 0,69 m, Baltimore, The Walters Art Museum. Une inscription au verso donne le tableau à un peintre originaire de Valenciennes, Jacques-Albert Gérin (1640-1702). Cette attribution a été depuis écartée pour des raisons stylistiques.
- 23- Jean Barbault, *Cheveu-léger*, 1751 (?), huile sur toile, H. 0,25 m ; L. 0,18 m, Orléans, musée des Beaux-Arts (inv. 71.7.1).
- 24- Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745) attr., *Portrait d'homme*, huile sur toile, H. 0,80 m ; L. 0,64 m, Stockholm, Nationalmuseum.
- 25- *Caravane du grand seigneur à la Mecque* (titre de l'ensemble), trois études peintes, huile sur papier (H. 265 mm ; L. 205 mm chaque), Paris, musée du Petit Palais (inv. PDUT1093 à 1095). Elles ont été réalisées à l'occasion d'une mascarade des pensionnaires de l'Académie de France à Rome organisée au moment du carnaval de 1748. Voir Dominique Jacquot, cat. exp. *Jean Barbault (1718-1762)*, Strasbourg, 2010, p. 65-79.
- 26- Nous remercions Pierre Rosenberg d'avoir généreusement partagé sa documentation sur ce sujet.
- 27- Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, 1993, p. 510, R21.
- 28- Théodore Géricault attr., *Tête d'homme au turban*, trois crayons et rehauts de pastel rouge sur papier, H. 505 mm ; L. 395 mm, Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. 1987-45-D.
- 29- Selon Nadja Garthoff, conservateur au RKD (Institut néerlandais pour l'histoire de l'art), notre tableau n'est probablement pas peint par un artiste flamand ou hollandais (e-mail du 17 janvier 2023).



VIVANTE MORTE-SAISON

La représentation d'enfants dans la peinture française prend véritablement son essor au XVIII^e siècle. La parution en 1762 de l'*Émile* de Rousseau déclenche un vif intérêt pour les questions pédagogiques. Cette scène champêtre, au style éclatant de fraîcheur et de grâce, s'inscrit brillamment dans ce mouvement.

Avec sa vision d'un monde heureux, François Boucher (1703-1770) est l'un des peintres les plus représentatifs du règne de Louis XV. Par sa verve élégante, aimable et facile, son sens de l'ornementation, l'artiste contribue à développer le style rocaille, caractérisé par les arabesques et les courbes ondulantes. Grand décorateur, il est associé aux principales commandes des maisons royales, travaille pour des hôtels particuliers, conçoit des décors pour l'Opéra et dessine des cartons pour les manufactures royales de tapisserie. Grâce aux arts décoratifs et à la gravure, le rayonnement de son art est considérable. Connaissant tous les honneurs, il est nommé surinspecteur de la manufacture des Gobelins à la mort de Jean-Baptiste Oudry en 1755, avant de succéder à Carle Vanloo en 1765 aux postes de Premier peintre du roi et de directeur de l'Académie.

Les enfants dans l'art de Boucher

Devenu le centre de toutes les attentions dans la

deuxième moitié du XVIII^e siècle, considéré pour lui-même, non plus comme un petit adulte imparfait, mais comme un être doué de sensations, l'enfant apparaît fréquemment dans l'œuvre de Boucher, selon trois types¹. L'artiste le représente sous la forme d'amours (ou *putti*), bébés nus avec ou sans ailes, ou de petits enfants habillés, symbolisant habituellement les arts et les sciences. Les « enfants champêtres » correspondent au troisième type. Âgés de 7 à 10 ans, ils portent des costumes contemporains, dénués de référence sociale. Toujours représentés à l'extérieur, les garçons et les filles s'adonnent indistinctement à des activités rurales. Ce type de représentation orne volontiers les chaises, les canapés et les écrans de cheminées fabriqués à la manufacture des Gobelins dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Un tableau source d'inspiration

Notre tableau met en scène deux enfants de ce type, dit « champêtre », qui se réchauffent à un feu. Boucher

ALLÉGORIE DE L'HIVER

Huile sur toile, H. 0,56 m ; L. 0,69 m. Date : 1766-1767.

Provenance : vente liquidation de la société « Styles », Paris, Galerie Georges Petit, 4 décembre 1922, n° 11, reproduit (vendu à 18 000 francs à M. Decour) ; collection M. Decour, Paris ; sa vente, Hôtel Drouot, Paris, 25 novembre 1969, n° 32 ; collection privée.

Bibliographie : Alexandre Ananoff et Daniel Wildenstein, *François Boucher, catalogue des peintures*, t. II, Genève, 1976, n° 373, reproduit (comme « François Boucher »).

Œuvres en rapport : François Boucher, dessin au crayon et au lavis montrant les mêmes deux enfants piégeant des oiseaux, Londres, Victoria and Albert Museum (inv. n° 4908), A. Ananoff et D. Wildenstein, *François Boucher, Catalogue des peintures*, t. II, Genève, 1976, n° 373/1, fig. 1093 ; Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781), *La Chasse*, eau-forte et pointe sèche d'après le dessin de Boucher (voir plus haut), A. Ananoff et D. Wildenstein, *François Boucher, Catalogue des peintures*, t. II, Genève, 1976, n° 373/2, fig. 1092 ; Pierrette Jean-Richard, *L'Œuvre gravé de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, n° 1384 ; écrans de cheminées *Les Enfants se réchauffant* tissés par la manufacture des Gobelins (voir note 4).

reprend ici l'une des iconographies habituelles de l'hiver dans les cycles des quatre saisons².

On retrouve ces deux enfants sur un dessin de l'artiste conservé au Victoria and Albert Museum de Londres³, sur lequel ils prennent une pose identique devant une cage à oiseaux. Un certain nombre d'éléments diffèrent légèrement de notre tableau, à l'exemple des jambes du petit garçon cachant celles de la petite fille et de la présence d'une hutte à l'arrière-plan. Notons que ce dessin est de format vertical présenté dans un encadrement rocaille fait d'arabesques. On retrouve le même couple d'enfants sur un écran de cheminée ovale de format vertical, tissé par la manufacture des Gobelins, dont on connaît au moins cinq exemplaires⁴.

Expertise

Après un examen de visu, Françoise Joulie confirme la pleine paternité de notre tableau à François Boucher⁵. Alastair Laing, qui a reçu des photos du tableau après nettoyage, considère également notre tableau comme une œuvre authentique et autographe de l'artiste⁶. Il a remarqué le repentir sur le front du jeune garçon et a particulièrement apprécié la belle touche spontanée dans le rendu des grains de blé et des branches fleuries. Il relève par ailleurs que notre tableau diffère des écrans de cheminée par son format et sa composition. Une copie en a dû être exécutée pour servir de modèle aux tapisseries. Évoquant l'achat de l'un des écrans de cheminée en 1768⁷, il propose par conséquent de dater notre tableau antérieurement à 1766-1767.

(For English text, refer to p. 84)

- 1- Edith A. Standen, « Country Children: Some "Enfants de Boucher" in Gobelins Tapestry », *Metropolitan Museum Journal* 29, 1994, p. 112.
- 2- Dans son cycle des quatre saisons peint en 1744-1745, Boucher représente l'Hiver par des *putti* qui se chauffent devant un bûcher. A. Ananoff, D. Wildenstein, *L'Opera completa di Boucher*, Milan, 1980, n° 288, *L'Hiver*, 1745, huile sur toile, H. 0,90 m ; L. 1,16 m, localisation actuelle inconnue.
- 3- Dessin au crayon et au lavis, Londres, Victoria and Albert Museum (inv. n° 4908), A. Ananoff et D. Wildenstein, 1976, n° 373/1, fig. 1093. Dessin gravé à l'eau-forte par Jean-Baptiste Le Prince sous le titre *La Chasse*, A. Ananoff et D. Wildenstein, 1976, n° 373/2, fig. 1092 et Pierrette Jean-Richard, *L'Œuvre gravé de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, n° 1384. Ce dessin est à mettre en lien avec le plateau d'un service en porcelaine fabriqué à Vincennes, conservé au Louvre, Tamara Préaud et Antoine d'Albis, *Porcelaine de Vincennes*, Paris, 1991, n° 186, voir Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 130, note 41.
- 4- Écrans de cheminées *Les Enfants se réchauffant* tissés par la manufacture des Gobelins ; trois sont localisés à Munich (Residenz), à Michelham et à l'abbaye de Welbeck ; un quatrième exemplaire fabriqué pour Madame de Pompadour, passé par la collection de la famille Gregory, acheté par les Duveen Brothers en 1903, collection Georges Cooper, localisation actuelle inconnue ; le cinquième a été acheté par le sixième comte de Coventry du fils de Jacques Neilson pour Croome Court en 1768, voir Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 130, note 43.
- 5- L'expertise de Françoise Joulie a eu lieu à Paris le 26 octobre 2021. Françoise Joulie et Alastair Laing font aujourd'hui autorité pour tout ce qui concerne les tableaux et les dessins de Boucher.
- 6- Communication écrite du 2 octobre 2021.
- 7- L'un des écrans de cheminée, *Les Enfants se réchauffant*, a été acheté en 1768 par le sixième comte de Coventry du fils de Jacques Neilson pour Croome Court. Geoffrey Beard, « Decorators and Furniture Makers at Croome Court », *Furniture History*, n° 29 (1993), p. 96 ; Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 130, note 43.





J. Vermeer
1661

MER D'HUILE SUR TOILE

Vernet était considéré au XVIII^e siècle comme un artiste novateur pour son rejet de l'esthétique rocaille et ses études en plein air à partir desquelles il composait ses tableaux. Les amateurs y saisissaient la vérité de la nature, qu'ils appréciaient également dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle, collectionnée avec ferveur. Notre tableau a été commandé pour servir de pendant à un paysage hollandais de Berchem, un véritable honneur pour Vernet.

Originaire d'Avignon, Joseph Vernet (1714-1789) passe une première partie de sa carrière à Rome, le centre européen de l'art au XVIII^e siècle. Grâce à son mécène Joseph de Seytres, marquis de Caumont, il s'y rend dès l'âge de vingt ans afin de compléter la formation qu'il avait reçue dans l'atelier d'un peintre français de marines de grand renom, Adrien Manglard (1695-1760). Il y séjourne de 1734 à 1753, à l'exception de deux visites prolongées en France, en 1751 et 1752.

Sa réputation de peintre de marines et de paysages est scellée à partir de 1740 et les Italiens, reconnaissant son talent, l'élisent membre de l'Académie de Saint-Luc en 1743¹. Les diplomates français et les Anglais effectuant le Grand Tour comptent dès lors parmi ses clients. Les rapports de Vernet avec ces derniers sont sans doute

facilités par son mariage en 1745 avec Virginia Parker, dont le père, ancien officier irlandais de la marine papale, lui sert occasionnellement d'intermédiaire. Les noms de ses clients anglais et irlandais apparaîtront régulièrement dès cette année-là, et pendant une vingtaine d'années, dans ses « Livres de raison »².

À partir de 1746, Vernet commence à exposer au Salon de Paris où ses tableaux sont accueillis avec enthousiasme. Le frère de Madame de Pompadour, Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny et futur directeur des Bâtiments du Roi, visite son atelier à Rome lors de son tour éducatif en 1750. C'est sur son initiative qu'en 1753, Vernet sera rappelé en France afin de peindre les *Ports de France*³, constituant l'une des commandes les plus importantes du règne de Louis XV.

LE ROCHER PERCÉ

Huile sur toile, H. 0,87 m ; L. 0,69 m. Signée et datée en bas à droite : J Vernet / f 1766. Date : 1766.

Provenance : commandé par François-Michel Harenc de Presles (1710-1802) en novembre 1765 ; vente collection Harenc de Presles, Paris, 16 avril 1792, n° 60 ; François-Antoine Robit (1752-1815) ; vente Paris, 30 avril 1795, n° 68 (1 000 francs à Mion) ; John McNamara en 1909, selon une étiquette sur le verso ; collection privée.

Bibliographie : Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle. Avec les textes des Livres de raison, et un grand nombre de documents inédits*, Paris, 1864, p. 345, n° 217 ; Florence Ingersoll-Smouë, *Joseph Vernet, Peintre de marine 1714-1789. Étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, Paris, 1926, t. II, p. 13, n° 846.

Œuvres en rapport : une réplique non signée, huile sur toile, H. 0,87 m ; L. 0,71 m, Munich, Wittelsbacher Ausgleichsfonds (inv. WAF I 66), voir Helge Siefert, *Claude-Joseph Vernet 1714-1789*, cat. exp. Munich, Neue Pinakothek, 1997, n° 8 (ill.) ; une réplique avec collaboration de son atelier ; huile sur toile H. 0,87 m ; L. 0,70 m, signée et datée en bas à gauche : J. Vernet / 1772, vente Paris, Thierry de Maigret, 5 juin 2013, n° 18, localisation inconnue ; une estampe par Marie Rosalie Bertaud, *Le Rocher percé*, vers 1770-1785, voir Pierre Arlaud, *Catalogue raisonné des estampes gravés d'après Joseph Vernet*, Avignon, 1976, p. 21-22, n° 68.

Les sources de l'art de Vernet

L'art de Vernet s'inscrit dans une tradition européenne. Il se familiarise avec les paysages et les marines d'artistes tels que Claude Lorrain (1600-1682), Gaspard Dughet (1615-1675) et Salvator Rosa (1615-1673) dans les collections d'Avignon et d'Aix-en-Provence. Il découvre également les maîtres de la prolifique école hollandaise de paysage et de marine, tel Ludolf Backhuysen (1630-1708) auquel la critique contemporaine le compare parfois, et contemple à Rome les scènes dramatiques de tempêtes de Pietro Tempesta (1637-1701)⁴.

Sa capacité à peindre le corps humain, acquise lors d'une première formation de peintre d'histoire dans l'atelier de Philippe Sauvan (1697-1792) à Avignon, est sans doute l'une des clés de son succès. Pour ces personnages aux attitudes diverses, placés au premier plan de ses paysages et de ses marines, Vernet exécute un grand nombre de dessins préparatoires. La vente Vernet de 1790, postérieure à sa mort, comportera près de 700 dessins que l'artiste avait probablement conservés pour s'y reporter.

Un artiste novateur

Moins idéaliste que Claude Lorrain, l'art de Vernet correspond exactement au goût de ses contemporains. La « vérité » dans l'art de peindre, tant prisée à partir du milieu du XVIII^e siècle, se retrouve dans son œuvre, comme le constate avec enthousiasme La Font de Saint-Yenne en 1746⁵. Il est intéressant que la réputation grandissante de Vernet à partir de 1745 coïncide avec un regain d'intérêt pour la peinture hollandaise du XVII^e siècle, preuve de l'importance croissante du « sentiment de la nature » prisé par ses contemporains.

Rejetant l'art rocaille et se tournant vers une étude attentive de la nature, Vernet est perçu en son temps comme un artiste novateur. Il sera même considéré, jusque tard dans le XIX^e siècle, comme l'un des rénovateurs de l'art français. Son nom apparaît en 1852 dans les écrits des frères Goncourt, alors qu'ils décrivent l'école de Barbizon comme « l'école du XIX^e siècle, inaugurée au XVIII^e par Vernet, qui commençait à regarder [...] »⁶.

L'étude d'après la nature

Vernet présente des vues plus réalistes et plus vraisemblables que celles de Claude Lorrain. Elles sont également plus proches de la nature, nature qu'il exhorte sans cesse ses collègues à étudier. Il dit un jour à Pierre Henri de Valenciennes, un moment son élève, qu'il avait passé sa vie à étudier le ciel et qu'il ne fut pas un jour sans qu'il eût appris quelque chose⁷ ; il est ainsi allé jusqu'à se faire attacher au mât d'un navire pour observer une tempête au plus près⁸. Très certainement influencé par ce maître scrupuleux, Valenciennes étudiera par la suite les effets de la nature à partir d'esquisses à l'huile faites à l'extérieur.

Provenance

La commande de notre œuvre est très précisément documentée. Vernet en fait mention dans ses « Livres de raison » dans lesquels il répertorie ses commandes⁹. L'artiste y inscrit le 14 novembre 1765 une demande de la part de Monsieur de Presle, pour la réalisation d'un tableau aux dimensions spécifiques, avec une échéance de six mois. Il s'agit du banquier et collectionneur François-Michel Harenc de Presles (1710-1802), qui souhaite obtenir une œuvre en pendant à un paysage du peintre néerlandais Nicolaes Berchem (1620-1683). Cette commande illustre la grande réputation dont jouit alors Vernet. Ces deux tableaux, de dimensions identiques, sont présentés comme des pendants lors de la vente de la collection Harenc de Presles le 16 avril 1792¹⁰. Notre tableau fera ensuite partie de la collection de François-Antoine Robit (1752-1815)¹¹. Florence Ingersoll-Smouse¹², dans son catalogue raisonné de l'artiste établi en 1926, répertorie notre tableau en se basant sur l'estampe de Marie Rosalie Bertaud de la fin du XVIII^e siècle, et fait un lien entre les informations de la commande de 1765 et la vente de 1792, dont le descriptif coïncide avec l'estampe.

Coucher de soleil au bord de la mer

Cette scène dans un port méditerranéen est de pure invention, comme la quasi-totalité des marines de Vernet,



qui les composait à partir de divers éléments pris sur le vif, à l'instar de Gian Paolo Panini (1691-1765) qui assemblait plusieurs ruines pour en faire un tableau. La douceur de l'atmosphère et l'élégance et la vivacité des personnages du peintre italien que Vernet côtoyait à Rome, l'ont certainement considérablement influencé. La composition de notre tableau est dominée par une large étendue de ciel qui lui confère une clarté extraordinaire. Au premier plan, des pêcheurs s'affairent à décharger de riches prises, que leurs épouses s'apprentent à recevoir dans leurs paniers. À droite, un chemin s'élève

au flanc d'un coteau rocheux surmonté de fortifications, d'un phare carré et d'un bouquet de grands arbres. La gauche offre la voûte d'un rocher percé où passent des voyageurs. Au centre, la mer s'étend jusqu'aux lointains où l'on aperçoit un grand voilier.

L'harmonie générale des tons froids et chauds en font une belle peinture caractéristique de la manière de notre artiste, les roses, les rouges et les bleus des personnages renforçant les tons pastel de l'arrière-plan. L'artiste décrit de façon séduisante la vie des ports, avec un métier brillant aux effets des jeux de lumière sur l'eau.

(For English text, refer to p. 84)

1- Philip Conisbee, cat. exp. *Joseph Vernet 1714-1789*, Paris, musée de la Marine, 15 octobre 1976 - 9 janvier 1977, p. 13.

2- *Ibid.*, p. 17.

3- Cette célèbre série de tableaux, dont 15 furent achevés (conservés au Louvre, en partie déposés au musée de la Marine), est gravée par Cochin et Le Bas à partir de 1760.

4- Philip Conisbee, « La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet », cat. exp. *Autour de Claude-Joseph Vernet, la marine à voile de 1650 à 1850*, Rouen, musée des Beaux-Arts, 20 juin - 15 septembre 1999, p. 29-30.

5- La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, 1747, p. 102 : « Tout cela est d'un grand Peintre, d'un Phisicien [sic] habile scrutateur de la Nature dont il sait épier les moments les plus singuliers avec une sagacité étonnante. »

6- Edmond et Jules de Goncourt, *Le Salon de 1852*, 1852, p. 34.

7- Pierre Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, an VIII (1799/1800), p. 220.

8- Cette anecdote servira de sujet à un grand tableau de son petit-fils Horace, *Joseph Vernet attaché à un mât étudie les effets de la tempête*, 1822, huile sur toile, H. 2,77 m ; L. 3,59 m, Paris, musée du Louvre (inv. 8398), déposé au musée Calvet, Avignon. Cf. Philip Conisbee, *op. cit.*, p. 22.

9- Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle. Avec les textes des Livres de raison, et un grand nombre de documents inédits*, Paris, 1864, p. 345, n° 217 : « Pour M. de Presle un tableau de 31 pouce neuf lignes de haut sur 25 pouces 4 lignes de large ordonné le 14^e novembre 1765 et promis pour six mois après. »

10- *Catalogue d'objets rares et précieux en tout genre, formant le cabinet de M. Aranc de Presle [...]* : [vente du 16 avril 1792], n° 60 (Vernet) et n° 37 (son pendant Nicolas Berchem).

11- De nombreux lots de la vente du 16 avril 1792 réapparaissent dans la vente du 30 avril 1795 (notre tableau y figure sous le n° 68). Burton B. Fredericksen (Getty Provenance Index) avance l'hypothèse qu'en 1792 la collection de François-Michel Harenc de Presles a déjà été rachetée par François-Antoine Robit dont la vente aura lieu le 11 mai 1801 (sans notre tableau) ; Robit décède en 1815 à la tête d'une importante collection de tableaux.

12- Florence Ingersoll-Smousse, *Joseph Vernet, Peintre de marine 1714-1789. Étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, Paris, 1926, t. II, p. 13, n° 846.





LAVANDIÈRES LAVANT AU LAVOIR

Peintre de paysage spécialisé dans l'architecture et les ruines, également grand dessinateur et concepteur de jardins, Hubert Robert est l'un des artistes les plus prolifiques de son temps. Son goût prononcé pour la théâtralité et la décoration marque la peinture de son époque, dont la sensibilité s'exprime parfaitement dans ce que Diderot définit comme la « poétique des ruines », non dépourvue d'une légère mélancolie. Par sa pratique continuelle du plein air, il ouvre le chemin à Pierre-Henri de Valenciennes et le paysage moderne.

Réputé pour son œuvre abondant, Hubert Robert dessine et peint tout au long de sa carrière. En Italie où il séjourne de 1754 à 1765, l'artiste produit surtout des sanguines sous la forme de caprices architecturaux inspirés par les gravures de Piranèse ou les caprices de Panini, ainsi que des vues des sites de Rome, du Latium et de la Campanie. Robert transpose certaines de ces compositions à l'aquarelle et plus rarement à l'huile. Ce recours à la variation permet à l'artiste d'être prolifique et de proposer à ses clients une œuvre unique qui en rappelle d'autres. À son retour en France, après avoir été agréé et reçu en 1766 à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Robert développe une importante production de peintures, essentiellement des vues de ruines, de jardins ou de paysages qui portent souvent le souvenir de ses voyages.

Membre de l'Académie royale, dessinateur des jardins du roi en 1779, puis garde des tableaux du Muséum royal dès 1784, Robert bénéficie tout au long de sa carrière du soutien de membres éminents comme le

duc de Choiseul, le comte d'Angiviller et le marquis de Laborde. Avec la chute de l'Ancien régime, Robert perd la majorité de sa clientèle française mais continue de répondre aux nombreuses commandes émanant des princes impériaux de Russie.

Quatre dessus-de-portes

Tableau méconnu des spécialistes, *Les Lavandières au lavoir*, incarne parfaitement un aspect majeur de l'art de Robert : le principe de variation pour répondre aux nombreuses commandes de décoration intérieure. Lors de son premier passage connu sur le marché de l'art en 1921, le tableau comptait encore parmi l'ensemble original de quatre dessus-de-portes sur le thème des lavandières et des porteuses d'eau. Ces femmes sont présentées s'affairant dans un lavoir, autour d'une fontaine, sous un pont et une passerelle de bois enjambant le bras d'une rivière. Toutes occupent le premier plan, à l'exception du tableau étudié ici qui montre un homme enveloppé dans une cape rouge, la tête couverte d'un large chapeau et la main tenant un bâton. C'est un

LAVANDIÈRES AU LAVOIR

Huile sur toile, H. 0,51 m ; L. 1,16 m. Date : vers 1770-1775.

Provenance : provient d'un ensemble de quatre dessus-de-portes ; vente anonyme, Paris, galerie Georges Petit, 4 mai 1921, lot 24, repr. (avec l'ensemble aux lots 23, 25 et 26) ; vente de la collection T.P.Thorne, Paris, galerie Georges Petit, 22-23 mai 1922, lot 23, repr. (avec l'ensemble aux lots 22, 24 et 25) ; acquis par M. Kremer ; vente du « docteur X », Paris, galerie Charpentier, 28 mars 1955, lot 78, repr. planche XVI (avec son pendant au lot 79).

personnage récurrent de l'œuvre de Robert, inspiré par les études croquées dans les carnets que l'artiste a gardés toute sa vie¹. Les quatre tableaux sont pensés comme deux paires s'opposant avec harmonie. Ainsi, la fontaine et le lavoir proposent deux vues à ciel ouvert tandis que le pont et la passerelle de bois sont composés selon le point de vue à travers une arche que Robert a tant apprécié chez Piranèse. Alors que les porteuses d'eau sont les principales protagonistes des vues avec la fontaine et le pont, les lavandières sont au centre des vues avec le lavoir et la passerelle. On aimerait pousser plus loin l'étude en observant les jeux de coloris mais les autres tableaux ne sont connus que par les reproductions en noir et blanc des catalogues de vente. Quoiqu'il en soit, les dessus-de-portes témoignent du sens de la construction de Robert, des effets visuels et lumineux qu'il aime aménager et de la rapidité de son pinceau pour traduire ses idées.

Un jeu de reformulation

Les archives et les sources dont nous disposons actuellement ne nous ont pas permis d'identifier le premier propriétaire de cet ensemble mettant en valeur les thèmes de l'eau et du labeur quotidien. On sait que Robert avait retenu ce sujet pour les quatre grandes vues de la salle des États à l'archevêché de Rouen, exécutées entre 1774 et 1775².

C'est aussi la thématique du grand tableau peint vers 1770-1775, pour la salle du billard dans le château de La Chapelle-Godefroy, appartenant à Jean Nicolas de Boullongne (voir ci-contre)³. Robert semble avoir d'ailleurs fractionné cette vaste composition en quatre parties pour créer l'ensemble de dessus-de-porte étudié ici. En effet, on reconnaît une portion de l'architecture du lavoir caractérisée par la voûte supportant une terrasse décorée d'une pergola. Sur le grand tableau, on retrouve l'association du pont de pierre et de la

passerelle en bois que Robert a représenté isolément sur deux toiles. Robert invente la composition avec la fontaine pour apporter une cohésion iconographique à l'ensemble. De tous les motifs, Robert a repris avec fidélité seulement les trois lavandières situées sous la voûte du lavoir. Comme à son habitude, l'artiste préfère davantage reformuler les compositions. Il commence par changer de format, en passant d'une forme presque carrée à un étroit rectangle. Ensuite, il isole les motifs sur les quatre nouvelles compositions et modifie alors les architectures, en ajoutant ou retranchant des détails. Pour réaliser ce jeu de reformulation, Robert s'est peut-être appuyé sur un modello inconnu à ce jour, à moins qu'il ait travaillé directement d'après le grand tableau de Boullongne. C'est une hypothèse à envisager d'autant que Robert aimait recevoir ses clients dans son atelier pour susciter le désir de posséder la variation d'après une composition en cours d'exécution. Enfin, on connaît une copie moderne du tableau, passée en vente en 1993 sur le commerce d'art américain⁴.

Sarah Catala

(For English text, refer to p. 85)



Hubert Robert, *Pont en ruine*, vers 1770-1775

1- Par exemple, la feuille de six études de figures, pierre noire sur papier vergé, H. 450 ; L. 355 mm, Lille, musée des beaux-arts, inv. PI 1466. À sa mort, Robert possédait encore cinquante carnets et albums de croquis.

2- Voir les reproductions dans cat. exp. *Hubert Robert (1733-1808), un peintre visionnaire*, Paris, musée du Louvre, 2016, cat. 91.

3- *Pont en ruine*, vers 1770-1775, huile sur toile, H. 2,55 ; L. 2,90 m, Troyes, musée Saint-Loup, inv. 835.17. Voir l'étude complète de Guillaume Faroult dans *ibid.*, cat. 70.

4- Vente à New York, Christie's, 14 janvier 1993, lot 54 (comme « attribué à Hubert Robert »).





CHEVAL DE BATAILLE

L'un des élèves les plus illustres de Jacques-Louis David, Gros est devenu célèbre grâce à ses vastes compositions relatant l'épopée napoléonienne. Il innova par sa manière de représenter les mouvements et par la force des coloris qu'il utilisait. Point de bataille sans chevaux, et Gros, futur maître de Géricault, s'était exercé à les dessiner dès sa jeunesse, capturant avec justesse leur impétuosité et leur vigueur. Il reste probablement inégalé dans cet exercice.

Si Antoine-Jean Gros (1771-1835), talent précoce, est l'élève de David dès l'âge de quinze ans, il n'obtient toutefois pas le grand prix. Il part à ses frais et passe plusieurs années en Italie du Nord, à Gênes notamment, où il étudie l'art de Rubens. Il rencontre en 1796 la future impératrice Joséphine qui le fait venir à Milan pour le présenter à Bonaparte. Gros obtient alors un emploi dans les armées et se familiarise ainsi avec la vie militaire. De retour à Paris, il se spécialise dans la représentation réaliste des épisodes guerriers les plus glorieux du Consulat et de l'Empire. Innovant dans le rendu des mouvements et l'effet des coloris, il développe une peinture d'histoire résolument moderne.

Études approfondis des chevaux

Un peintre de batailles doit nécessairement avoir un talent et un intérêt particuliers pour la représentation des chevaux dont il s'agit de rendre l'impétuosité et la vigueur. Sans nourrir une passion aussi exclusive pour ces animaux que celle de son futur élève Géricault,

Gros les a toutefois beaucoup dessinés dès sa jeunesse¹, avec une habileté qui laisse supposer une pratique assidue.

Notre tableau est une étude vivace d'un étalon arabe, montrant un profil concave et une encolure arquée. La vigueur de l'animal, le traitement de la lumière en petites touches sur la selle arabe et ses parties métalliques, le mouvement de la queue sont stylistiquement très proches d'autres esquisses de chevaux de Gros.

La bataille des Pyramides

On peut mettre notre étude en relation avec la *Bataille des Pyramides*², peinte pour la salle de l'Empereur au Luxembourg et exposée au Salon de 1810, dont Gros avait reçu la commande le 16 août 1809³. Peint dans un format vertical, le tableau sera complété de bandes latérales sous Louis Philippe. Il est possible que Gros se soit servi de notre étude pour peindre le cheval à robe sombre de Joachim Murat, au centre à gauche de la composition.

ÉTALON

Huile sur toile, H. 0,57 m ; L. 0,59 m. Date : vers 1810

Provenance : collection privée.

Œuvres en rapport : Antoine Jean Gros, *Bataille des Pyramides*. 21 juillet 1798, 1810, huile sur toile, H. 3,89 m ; L. 5,11 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Antoine-Jean Gros, *Bataille des Pyramides*. 21 juillet 1798, 1810
(Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon)

Des esquisses conservées

Gros conservait dans son atelier plusieurs études de chevaux, rangées parmi des œuvres de jeunesse et des esquisses qu'il appréciait particulièrement. Ainsi, dans son inventaire après décès publié par Valérie Bajou, on trouve plusieurs mentions : « n° 661 : *Cheval de Mamelouk, prisé cent francs* », et « n° 663 : *Deux études de Chevaux arabes, prisés cent francs* »⁴. Quelques études de chevaux de Gros apparaissent également dans la vente après-décès de son élève Auguste Debay (1804-1865)⁵ qui, selon le souhait de l'artiste, termina l'agrandissement de la *Bataille des Pyramides* en 1835-1836.

Nous remercions Madame Valérie Bajou pour son aide apportée à la rédaction de cette notice. Notre tableau sera inclus dans son catalogue raisonné sur Antoine-Jean Gros à paraître chez Arthéna.

(For English text, refer to p. 86)

1- Jean-Baptiste Delestre, *Gros. Sa vie et ses ouvrages*, 2^e édition, Paris, 1867, p. 12 (ill.).

2- Antoine-Jean Gros, *Bataille des Pyramides*. 21 juillet 1798, 1810, huile sur toile, H. 3,89 m ; L. 5,11 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

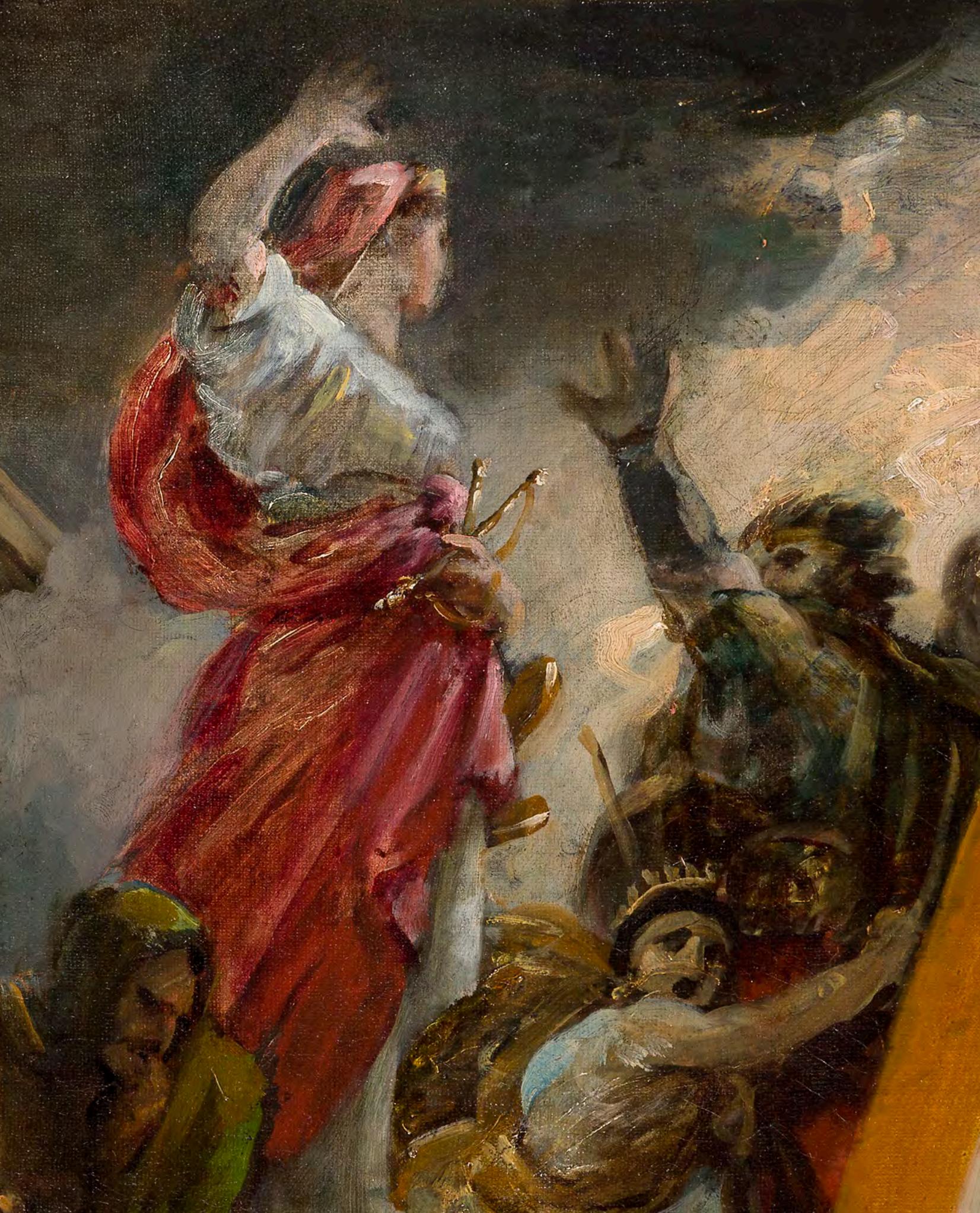
3- Manfred Heinrich Brunner, *Antoine-Jean Gros. Die napoleonischen Historienbilder*, thèse de doctorat, Université de Bonn, 1979, p. 291 et note 669.

4- Valérie Bajou et Sidonie Lemeux-Fraitot, *Inventaires après décès de Gros et de Girodet*, Paris, VBSLF, 2002, p. 79-80.

5- Vente après-décès d'Auguste Debay, Paris, 24-27 mai 1865, n^{os} 34 et 35. Nous remercions Valérie Bajou pour cette information.

GROS





LA JUSTICE ENTRE AU PANTHÉON

Formé sous l'Ancien Régime, François Gérard entame sa carrière sous le Directoire, s'affirme sous le Consulat puis l'Empire, avant d'être consacré sous la Restauration. Auteur de près de 300 portraits, il demeure avant tout un peintre d'histoire dont l'œuvre considérable et varié comprend de nombreux grands décors.

Né à Rome d'une mère italienne et d'un père français, François Gérard (1770-1837) arrive à Paris à l'âge de douze ans. Révélant un talent prometteur dès son plus jeune âge, il fréquente successivement les ateliers du sculpteur Pajou et du peintre Brenet, avant de rejoindre en 1786 celui de Jacques-Louis David dont l'enseignement le marquera profondément. Il compte, avec Gros et Girodet, parmi ses élèves les plus célèbres. Pendant les troubles révolutionnaires, Gérard assure les besoins de sa famille en dessinant les illustrations du *Virgile* et du *Racine* édités par les frères Didot. Grâce à la protection de David, il devient membre du tribunal révolutionnaire, évitant ainsi d'être enrôlé dans l'armée. Son *Bélisaire*¹ (Salon de 1795) et le portrait de son ami Isabey² (Salon de 1796) lancent sa carrière. Il connaît dès lors un très grand succès, notamment dans l'art du portrait. Repéré par la famille Bonaparte, Gérard est engagé pour travailler à Malmaison avant de devenir l'un des peintres officiels de l'Empire, peignant tableaux d'histoire et effigies officielles.³ Glorifiant la famille de l'empereur, il devient premier peintre de l'impératrice en 1806. Il excelle également dans la réalisation de grands décors, comme sa *Bataille d'Austerlitz*⁴ (1810) pour le plafond de la salle du Conseil d'État aux Tuileries qui rencontre un grand succès.

Sa discrétion politique et son indépendance d'esprit jouant en sa faveur, la chute de l'Empire ne l'empêche pas de poursuivre une brillante carrière, et la Restauration renforce les succès européens de ce peintre érudit aux multiples talents. À la suite de son triomphe au Salon de

1817 avec *L'Entrée d'Henri IV dans Paris*, le roi Louis XVIII le fait baron après l'avoir nommé premier peintre du Roi, titre qu'il conservera sous Charles X. Dans les années 1820, Gérard travaille sur d'importantes commandes royales: *Le Roi Louis XVIII dans son cabinet de travail des Tuileries*⁵ (1823), le portrait de Philippe de France, futur Charles X⁶ (1824) et surtout, entre 1826 et 1829, l'immense toile du *Sacre de Charles X à Reims*⁷ (vers 1827). Gérard atteint ainsi les sommets de sa renommée sous la Restauration⁸. Cette renommée, immense de son vivant, contraste avec le semi-oubli dans lequel son œuvre semble être aujourd'hui plongée, aucune étude complète n'ayant curieusement été réalisée sur le peintre⁹.

La commande des pendentifs

Il n'est pas inutile de rappeler ici l'histoire du Panthéon de Paris dont la destination aura oscillé pendant plus d'un siècle entre le culte catholique et l'idéal républicain. Louis XV pose en 1764 la première pierre de l'édifice imaginé par l'architecte Soufflot, destiné à devenir une église dédiée à sainte Geneviève, patronne de la ville de Paris. Mais à la suite de la mort de Mirabeau en 1791, la jeune Assemblée nationale décide de transformer l'église à peine achevée en temple laïc destiné à accueillir les cendres des « grands hommes » et lui donne le nom de Panthéon¹⁰. En 1806, Napoléon I^{er} transige: la crypte continuera à recevoir les dépouilles des dignitaires du régime, tandis que la nef sera consacrée, comme cela était initialement prévu, à la pratique religieuse. L'empereur commande en 1811 à Antoine-Jean Gros

une peinture – toujours en place – mettant en scène sainte Geneviève protégeant quatre souverains présentés comme étant les plus notables de l'histoire de France : Clovis, Charlemagne, saint Louis et... l'empereur lui-même ! Après la chute de l'Empire, Louis XVIII mène, sous la pression du clergé et de l'aristocratie, une politique de plus en plus réactionnaire, et on assiste à un retour draconien de la religion. Il est en conséquence décidé, en 1816, que l'église Sainte-Geneviève sera dorénavant totalement destinée au culte catholique et que tous les ornements et emblèmes qui y sont étrangers seront supprimés. La figure de l'empereur sera donc remplacée par celle... du roi ! C'est entre 1821 et 1822 que ce dernier commande à François Gérard les quatre pendentifs – toujours en place – destinés à décorer la partie supérieure de chacune des piles qui soutiennent la coupole du monument.¹¹ Ses premiers projets, qu'il devait alors soumettre à l'archevêque de Paris, ne nous sont malheureusement pas parvenus. Les commandes royales citées plus haut et l'accès rendu difficile par la présence d'échafaudages sous la coupole¹² différeront

l'exécution de plusieurs années¹³, et ce n'est qu'à partir de 1832¹⁴, sous Louis-Philippe, que l'artiste peindra les quatre figures commandées par Louis XVIII, pour les achever en 1836, quelques mois avant sa mort¹⁵.

Le régime avait en effet changé, et le gouvernement, né de la Révolution de juillet 1830 et s'associant aux idéaux de la Révolution de 1789, ne tarde pas à céder devant un anticléricalisme véhément¹⁶ et les sentiments anti-monarchistes et pro-bonapartistes du peuple de Paris. L'église Sainte-Geneviève de Louis XVIII redevient donc le Panthéon des parlementaires de 1791, et on envisage, par prudence, de couvrir la coupole peinte par Gros¹⁷. Pour Gérard, habile diplomate, la création des pendentifs dans ce contexte politique ne représente aucune difficulté. Le peintre avait toujours pris le soin d'éviter, dans la mesure où une commande ne l'y obligeait pas, d'introduire dans ses compositions des éléments pouvant évoquer la religion¹⁸. Le nouveau ministre de l'Intérieur, Guizot¹⁹, lui témoigne sa confiance en septembre 1830 : « Je laisse à votre jugement le soin de rassembler et de concilier les idées qui doivent

LA JUSTICE I ET II, DEUX ESQUISSES POUR LE PENDENTIF DU PANTHÉON DE PARIS

Paire d'huiles sur toile et papier huilé marouflé sur toile, rentoilées sur châssis d'origine, H. 0,46 m ; L. 0,55 m chaque.

Une étiquette ancienne en bas à gauche, portant le numéro 9 ; une étiquette ancienne en bas à gauche, portant le numéro 8. Selon la tradition familiale, ces étiquettes furent probablement appliquées pendant le partage successoral du comte Foy. Date : 1832-1836.

Provenance : baron Henri Gérard (1818-1903), neveu et héritier du baron François Gérard ; comtesse Marie Foy (1849-1915), fille du précédent ; demeuré dans sa descendance ; collection privée.

Œuvres en rapport : François Gérard, *La Justice*, 1832-1836, huile sur plâtre, H. 8,25 m, *in situ*, Paris, Panthéon, pendentif de la grande coupole. Élodie Lerner, *François Gérard, peintre d'histoire*, thèse de doctorat, Université de Paris IV Sorbonne, 2005, p. 287-290, n° 231. François Gérard, *La Justice, La Patrie, La Mort, La Gloire*, huiles sur toile, H. 1,30 m ; L. 1,63 m, peut-être les modèles pour les quatre pendentifs du Panthéon, provenant des collections des descendants de l'artiste, Paris, Galerie Michel Roche, 1999, localisation actuelle inconnue.

Études préparatoires en lien avec l'esquisse à l'huile *La Justice II* : étude pour un pendentif du Panthéon, *La Justice*, crayon de graphite sur papier beige, H. 150 mm ; L. 220 mm. Mise au carreau chiffrée au crayon de graphite. Annotations le long des bords, au crayon de graphite, à gauche : *la Violence / brutale / la Fourberie / la Vertu* ; en bas au centre : *la Justice* ; à droite : *la Vanité / la Calomnie / l'Envie*, Paris, musée du Louvre, inv. RF 35614.²⁰ *Homme drapé à l'antique, brandissant le poing droit*, crayon de graphite sur papier beige, H. 180 mm ; L. 112 mm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 35662.

Deux autres études dessinées pour le pendentif *La Justice* du Panthéon, sans lien direct avec les compositions de nos esquisses : François Gérard, *Étude pour un pendentif du Panthéon : 'La Justice'*, crayon noir, estompe, rehauts de blanc, sur papier gris découpé en forme de pendentif, H. 444 mm ; L. 470 mm (partie supérieure) et L. 187 mm (partie inférieure), Paris, musée du Louvre, inv. RF 35610.²¹ François Gérard, *Étude pour La Loi (ou La Justice)*, crayon de graphite, lavis d'encre brune et noire sur papier vergé, H. 1100 mm ; L. 950 mm, Paris, musée du Petit Palais (inv. PPD4766). Sur le montage, cachet sous le dessin à droite : *SUCCESSION / F. GERARD*, et annotation en bas à centre au crayon bleu : *la Loi*.

Marie-Éléonore Godefroy (1778-1849), attr., aquarelles gouachées des quatre compositions, H. 140 mm ; L. 190 mm, illustration d'un pamphlet : *Pendentifs du Panthéon peints par M. Gérard*, Paris, Imprimerie de Bachelier, 1841 (Paris, Bibliothèque de l'INHA).

Gravure par Charles-Louis Bazin (1802-1859) en 1853 : épreuve au département des Estampes, Dc 55 c pet. In-fol Mar rouge ; Henri Gérard, *Œuvre du baron François Gérard*, Paris, Typographie de Firmin Didot Frères Fils et Cie, 1856, avec les indications suivantes : *F. Gérard p.it 1832, Drouart Imp.r du Fourre l l Paris, Ch. Bazin scit 1853, 'la justice', l'un des quatre pendentifs de l'Eglise S.te Geneviève*.

Bibliographie : Monique Moulin, *François Gérard, peintre d'histoire*, 1984, thèse de doctorat, manuscrit non publié en 2 tomes, documentation des peintures, musée du Louvre, p. 163-170. Élodie Lerner, *François Gérard, peintre d'histoire*, thèse de doctorat, Université de Paris IV Sorbonne, 2005, p. 287-290, n° 231.



assurer désormais au Panthéon un caractère purement patriotique et national²².» Gérard prend alors le parti de se concentrer sur le caractère laïc du monument et imagine quatre allégories autour de l'honneur lié à l'accès des grands hommes de la patrie à ce mausolée²³ : La Mort, La Patrie, La Gloire et La Justice.

Cheminevements iconographiques

Dans une première phase de création, Gérard hésite entre plusieurs compositions²⁴. Il commence par représenter cette allégorie sous les traits d'une femme assise sur un trône, tenant les Tables de la Loi²⁵, références universelles de justice en vue du bien commun, devenues le symbole des idéaux révolutionnaires. Une balance à deux plateaux les remplace sur un dessin préparatoire assez proche²⁶. Gérard abandonne finalement ses deux premières inspirations et représente la Justice debout, chassant les vices, comme cela est visible sur nos deux esquisses.

La Justice I

Sur la première de nos deux esquisses, la figure de la Justice est représentée de profil, à la différence des figures des trois autres pendentifs. Elle détourne son visage et lève son bras droit, menaçant les vices qui prennent la fuite sous la tempête. On devine la présence de la balance à coupelles sous son bras gauche.

La Justice II

Notre seconde esquisse est très proche d'un troisième dessin préparatoire²⁷ et de l'exécution finale du décor. Représentée debout de face, tenant le glaive et la balance

(dont les coupelles ne sont pas détaillées sur l'esquisse), la fière figure de la Justice est ici immédiatement reconnaissable. Elle veille sur l'accès au Panthéon, visible dans un déchirement de nuages derrière elle. Sa seule présence semble suffire à écarter les vices. La figure de la Vertu est représentée à terre, au premier plan.

Des annotations de l'artiste sur le dessin préparatoire permettent d'identifier chacun des vices présents : en haut à gauche, la « Violence animale », représentée par un soldat portant un casque et un bouclier, visible dans l'œuvre finale ; à gauche au milieu, la « Fourberie²⁸ », sous les traits d'un homme brandissant le poing droit ; à droite en haut, la « Vanité », jeune femme couronnée, sommairement esquissée sur notre tableau, qui, effrayée, prend la fuite ; juste en dessous, la « Calomnie », qui tourne son regard vers la Justice en désignant la figure de la Vertu ; enfin, en bas à droite, l'« Envie », assise et repliée sur elle-même, au regard menaçant.

Vision ténébreuse du romantisme

L'aspect esquissé des figures et leur tension expressive, le désordre apparent et l'atmosphère mortifère de nos deux esquisses rappellent fortement le courant du romantisme. Tous les éléments mis en place contribuent au caractère dramatique : l'expressivité des visages, la brutalité des gestes, les coloris intenses et contrastés ainsi que le traitement des ombres et de la lumière. L'œuvre finale, où subsiste une certaine gravité, adoptera en revanche un calme beaucoup plus classique. À la fin de sa carrière, Gérard demeurerait ainsi fidèle à sa formation acquise dans l'atelier de David.

(For English text, refer to p. 87)

1- *Bélisaire portant son guide piqué par un serpent*, 1795 (perdu, connu par la gravure).

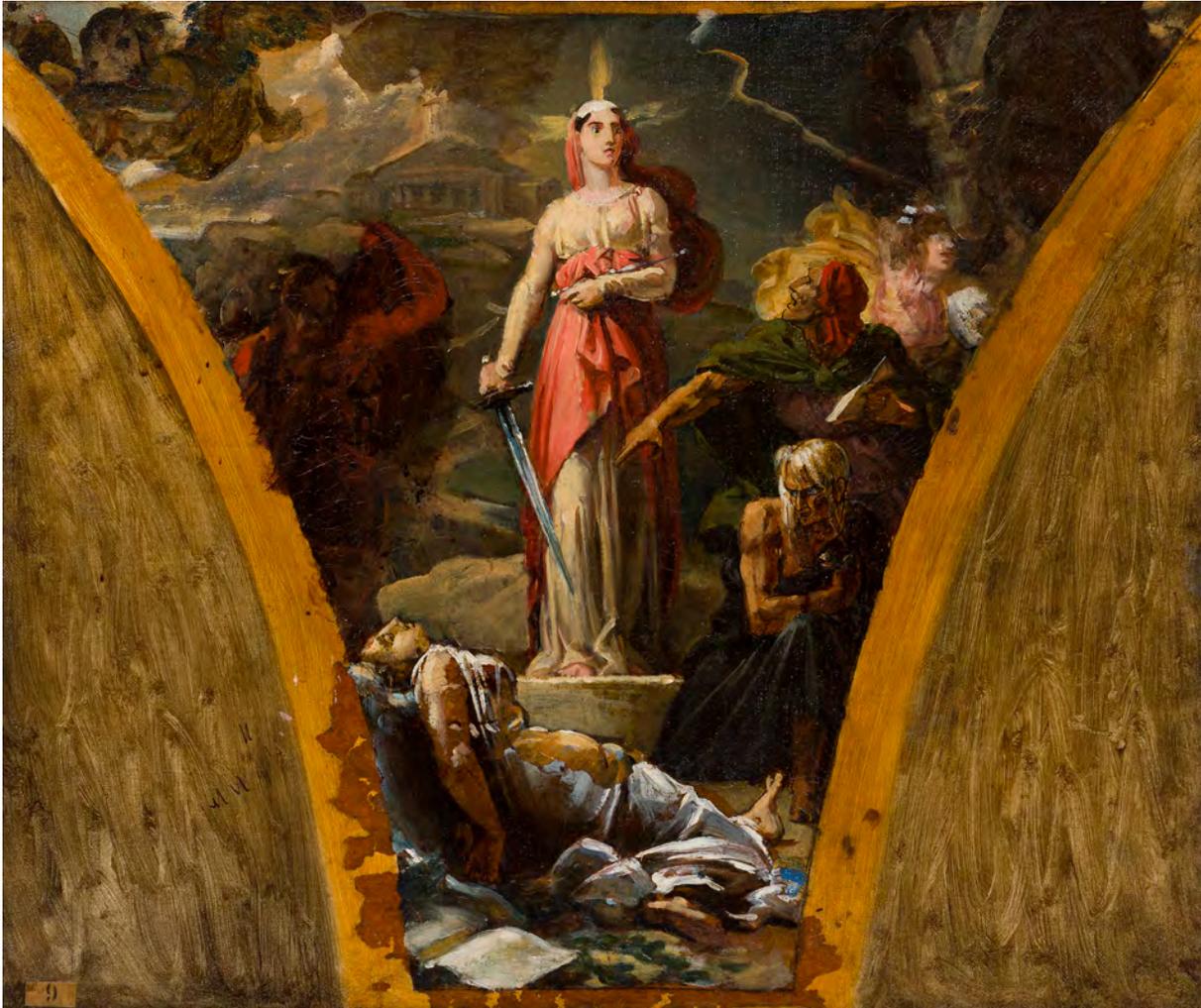
2- *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), peintre en miniature, et sa fille Alexandrine, enfant, plus tard Mme Cicéri (1791-1871)*, 1795, Salon 1796, H. 1,95 m ; L. 1,30 m, Paris, musée du Louvre (inv. 4764).

3- Le portrait officiel de Napoléon I^{er} lui est commandé pour la salle du trône aux Tuileries, et payé l'importante somme de 12.000 francs : *Napoléon I^{er}*, 1805, huile sur toile, H. 2,26 m ; L. 1,46 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 5321).

4- *La Bataille d'Austerlitz*, 1810, huile sur toile, H. 5,10 m ; L. 9,58 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 2765).

5- François Gérard réalise ce tableau pour l'inauguration du château de Saint-Ouen, offert par Louis XVIII à sa favorite, Madame de Cayla : *Portrait de Louis XVIII aux Tuileries*, 1823, huile sur toile, H. 2,71 m ; L. 3,17 m, collection privée, château de Haroué (voir Monique Moulin, *François Gérard, peintre d'histoire*, 1984, thèse de doctorat, documentation des peintures, musée du Louvre, 1984, t. II, p. 107).

6- *Portrait de Philippe de France, duc d'Anjou, déclaré roi d'Espagne (Philippe V) le 16 novembre 1700*, 1824, huile sur toile, H. 3,43 m ; L. 5,60 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. M.V. 2108, en dépôt au château de Chambord.



- 7- *Sacre de Charles X à Reims le 25 mai 1825*, 1826-1829, huile sur toile, H. 5,14 m ; L. 9,72 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. M.V. 1792.
- 8- Charles Lenormant, *François Gérard, peintre d'histoire : essai de biographie et de critique*, 2^e édition, Paris, 1847, p. 41.
- 9- Un catalogue raisonné sur l'œuvre de François Gérard était néanmoins annoncé (Wildenstein Institute, Paris) par Alain Latreille, auteur en 1973 d'une thèse inédite de l'École du Louvre (*François Gérard (1770-1837). Catalogue raisonné des portraits peints par le Baron François Gérard*). En France, deux thèses de doctorat ont été consacrées à l'activité de peintre d'histoire de François Gérard, l'une par Monique Moulin (*op. cit.*) et l'autre par Élodie Lerner (*François Gérard, peintre d'histoire*, thèse de doctorat, inédite, Université de Paris IV Sorbonne, 2005). L'importante exposition monographique de Xavier Salmon (*Peintre des rois, roi des peintres. François Gérard (1770-1837) portraitiste*) au château de Fontainebleau en 2014 s'est quant à elle concentrée sur sa brillante carrière de portraitiste.
- 10- Décret du 4 avril 1791, sur proposition d'Emmanuel de Pastoret, procureur général syndic du département de Paris, transformant l'église Sainte-Geneviève en « Panthéon patriotique ».
- 11- Lettre de François Grille, chef du Bureau des Beaux-Arts du ministère de l'Intérieur, du 27 mars 1821. Il confirme que Gérard peut « s'illustrer » dans cette commande. Le 8 janvier 1822, Grille informe officiellement le peintre qu'il est chargé de ces quatre peintures, dont il doit soumettre les sujets à l'archevêque de Paris. AN F21/578.
- 12- Monique Moulin, *op. cit.*, 1984, p. 167.
- 13- Quatremère de Quincy, *Suite de recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts*, Paris, 1837, p. 227 : « [...] l'exécution même en étoit commencé. » Anonyme, *Pendentifs du Panthéon peints par M. Gérard*, Paris, Imprimerie de Bachelier, 1841, p. 2.
- 14- Charles Lenormant, *op. cit.*, p. 181.
- 15- Les dimensions des pendentifs sont importantes : plus de huit mètres de haut. Ils ont été exécutés sur place, à même le plâtre, à une hauteur d'une trentaine de mètres, uniquement pendant les mois les plus chauds (Anonyme, *op. cit.*, p. 2). Certains auteurs ont avancé que Gérard ne les avait pas achevés, ce que contredit Élodie Lerner (*op. cit.*, p. 289-290).
- 16- La campagne anticléricale gagne en violence lors du sac de Saint-Germain-l'Auxerrois et du palais archi-épiscopal en février 1831. Barry Bergdoll, « Le Panthéon / Sainte-Geneviève au XIX^e siècle. La monumentalité à l'épreuve des révolutions idéologiques », *Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, cat. exp., Paris, Hôtel de Sully, 1989, p. 201.
- 17- Dans une lettre au ministre de l'Intérieur datée du 23 février 1831, le préfet de police suggère de soustraire aux regards la coupole de Gros « dont la vue risquerait de provoquer le mécontentement populaire », Barry Bergdoll, *op. cit.*, p. 203, note 79.
- 18- Élodie Lerner, « Le "Tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène" par François Gérard », *Revue de l'Institut Napoléon*, n° 193, 2006-II, p. 59-60.
- 19- Historien et homme d'État, François Guizot (1787-1874) a exercé d'importantes responsabilités politiques sous la Monarchie de Juillet.
- 20- Arlette Sérullaz, cat. exp. *Gérard, Girodet, Gros : l'Atelier de David*, Cabinet des dessins, musée du Louvre, Paris, Milan, 2005, p. 77, n° 18.
- 21- *Ibid.*, n° 14.
- 22- Lettre de Guizot à Gérard, le 24 septembre 1830, AN F21/578, Élodie Lerner, *op. cit.*, p. 287.
- 23- Lors de la commande des pendentifs en 1821, 44 personnes avaient déjà été transférées dans la crypte du Panthéon, dont Voltaire et Rousseau. Mirabeau, qui avait été le premier à y entrer en avril 1791, a également été le premier à en sortir, en septembre 1794, le jour même où Marat y était accueilli. Celui-ci en sortit à son tour moins de six mois plus tard. Les cendres de Jacques-Germain Soufflot rejoignirent la crypte en février 1829, près de cinquante ans après sa mort.
- 24- Arlette Sérullaz, *op. cit.*, p. 76-77, n°s 14 et 18.
- 25- *Étude pour un pendentif du Panthéon : "La Justice"*, crayon noir, estompe, rehauts de blanc, sur papier gris découpé en forme de pendentif, H. 444 mm ; L. 470 mm (partie supérieure) et L. 187 mm (partie inférieure), Paris, musée du Louvre, inv. RF 35610.
- 26- *Étude pour La Loi (ou "La Justice")*, crayon de graphite, lavis d'encre brune et noire sur papier vergé, H. 1100 mm ; L. 950 mm, Paris, musée du Petit Palais, inv. PPD4766.
- 27- *Étude pour un pendentif du Panthéon : "La Justice"*, crayon de graphite sur papier beige, H. 150 mm ; L. 220 mm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 35614.
- 28- Pour cette figure, le musée du Louvre conserve une étude préparatoire, sans doute dessinée d'après un modèle (*Homme drapé à l'antique, brandissant le poing droit*, crayon de graphite sur papier beige, H. 180 mm ; L. 112 mm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 35662).





NU COIFFÉ

Contemporain de l'écrivain Hans Christian Andersen et du philosophe Søren Kierkegaard, le peintre Christoffer Wilhelm Eckersberg est à l'origine de l'Âge d'or de la peinture danoise, tant par son œuvre que par son enseignement à l'Académie de Copenhague. La réforme qu'il y mène s'inspire de l'enseignement de Jacques-Louis David à Paris et préconise notamment l'étude peinte d'après le modèle vivant.

Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853) naît dans le Schleswig et grandit à Blans, où des maîtres régionaux assurent sa première formation. À partir de 1803, il se forme à l'Académie royale de Copenhague, où il pratique le dessin d'après modèle vivant à la lumière artificielle. D'origine modeste, il parvient à gagner sa vie en réalisant des dessins de motifs populaires pour la gravure ainsi que des tableaux de paysage. Ambitieux, il vise cependant une carrière de peintre d'histoire. Il est influencé par Nicolai Abraham Abildgaard (1743-1809), alors directeur de l'Académie, mais également par l'œuvre du portraitiste et paysagiste Jens Juel (1745-1802) qui vient de mourir. Eckersberg remporte en 1809 la médaille d'or de l'Académie, qui lui permet d'aller étudier à Paris puis à Rome.

Travail d'après le nu à Paris

Eckersberg arrive à Paris en octobre 1810 en compagnie de son mécène, le collectionneur Tønnes Christian Bruun Neergaard (1776-1824)¹. Il y découvre le travail d'après le nu féminin, comme cela était courant, dans un cadre privé où, avec des peintres allemands, il fait poser alternativement des modèles des deux sexes².

Il entre dans l'atelier de David en septembre 1811 et profite de l'enseignement exigeant de ce chef de file de la peinture française pendant un an. Dans ce fameux atelier se pratiquent le dessin, mais également la peinture,

d'après le nu masculin, à lumière naturelle, pendant la journée, et non pas à la lumière artificielle, le soir, comme à l'Académie. Cette différence favorise une observation plus précise et un traitement plus nuancé des dégradés. Eckersberg, doué d'une grande acuité dans l'étude de la forme et de la couleur du corps humain, reçoit les éloges de David³.

Plein air à Rome

Le séjour d'Eckersberg à Rome de 1813 à 1816 se révèle décisif pour sa maturation artistique. Le peintre y bénéficie de l'aide et des conseils du sculpteur Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Ses vues de la ville, peintes à l'huile entièrement en plein air, n'ont pas de caractère spontané, mais frappent par leurs compositions construites et leurs points de vue inhabituels. Ces tableaux, qui ne sont pas destinés à être vendus, seront plus tard accrochés dans son appartement de Charlottenborg où ses étudiants pourront les voir.

Carrière de peintre polyvalent à Copenhague

De retour à Copenhague en 1816, Eckersberg devient, jusqu'au milieu des années 1820, le portraitiste le plus recherché du Danemark. Il est élu membre de l'Académie royale des Beaux-Arts du Danemark en 1817. Il reçoit huit commandes de tableaux d'histoire pour le palais de Christiansborg, en majorité dans les années 1820 et

FEMME NUE ASSISE

Graphite sur papier; H. 212 mm; L. 163 mm. Signé en haut à droite : E. Au verso : esquisse (coupée) de jambes et d'un bras de femme assise sur un canapé; chiffre 369 écrit sur la marge. Date : vers 1840.

Provenance : collection privée.

1830. Les marines sont son sujet de prédilection dans les dernières décennies de sa carrière, et les scènes de la vie quotidienne prennent de nouveau une part importante de son art.

Eckersberg pratique ainsi tous les genres picturaux. Ses œuvres sont marquées par son goût pour une narration claire et dénuée d'effet dramatique, servies par la représentation d'une réalité finement observée, avec une attention particulière portée à la géométrie des effets de lumière. La perspective linéaire devient l'une des composantes essentielles de son enseignement à l'Académie. Dans ses deux traités sur le sujet, publiés en 1833 et 1841, il définit les règles de la construction de l'espace ainsi que du traitement des ombres.

Réforme de l'enseignement à Copenhague

Nommé professeur à l'Académie de Copenhague en 1818, Eckersberg entreprend avec son collègue Johan Ludvig Lund (1777-1867), qui a également étudié chez David, des réformes de l'enseignement artistique au Danemark. Novateurs, ils proposent en 1822 d'introduire des cours de peinture à l'Académie, quand cette formation n'avait lieu qu'au sein d'ateliers privés. Tandis que le système maître-élève se maintient encore longtemps, des premiers cours de peinture ont lieu en journée, notamment d'après des modèles vivants, uniquement masculins. L'autre grande nouveauté, mise en place par l'Académie à partir de 1833⁴, réside dans le travail d'après des modèles féminins, encore interdit, pour des questions de décence, dans la plupart des académies européennes. Ils ne sera autorisé à l'École des Beaux-Arts de Paris qu'en 1863⁵. L'Académie de Copenhague se distingue ainsi comme précurseur de

l'enseignement artistique en Europe. À partir de 1839, Eckersberg organise également des cours d'été dédiés à l'étude du modèle à la lumière naturelle. Ces cours, durant la plupart desquels posent des modèles féminins, ont lieu de 1839 à 1841, en 1843 et 1844, puis entre 1847 et 1850. Eckersberg y participe activement, dessinant et peignant sur de petits formats, comme notre dessin, même s'il conseille à ses élèves de travailler sur des formats plus grands.

Dans ses études de nus féminins créées entre 1833 et 1844, il représente toujours le modèle dans un espace défini, cherchant un équilibre entre les formes du corps et celle de son œuvre. Tandis qu'il travaille d'après nature, il compose activement et transforme souvent la réalité en une scène de genre, en ajoutant des accessoires. Il obtient alors une image d'un réalisme quasiment photographique par le cadrage serré de la composition et le traitement de la lumière claire et naturelle. Les nus ultérieurs d'Eckersberg seront davantage des portraits d'individus nus que des études de modèles.

Nu bien coiffé

Une série de dessins de nus féminins d'Eckersberg datés des environs de 1833 représentent des femmes portant un drapé sur les hanches⁶. Sur notre dessin, les bras du modèle, délicatement posés sur ses cuisses, semblent jouer le rôle de ce drapé. La superposition des mains est si soigneusement calculée qu'une petite ouverture se forme entre les deux. La femme, assise de profil, semble vouloir protéger sa nudité des regards, qui s'arrêtent finalement sur sa chevelure, détaillée avec autant de soin que le reste de la composition.

(For English text, refer to p. 88)

1- Son ouvrage publié à Paris en 1801, *Sur la situation des beaux-arts en France*, montre l'étendue des connaissances de Neergaard sur l'art et les artistes de son temps.

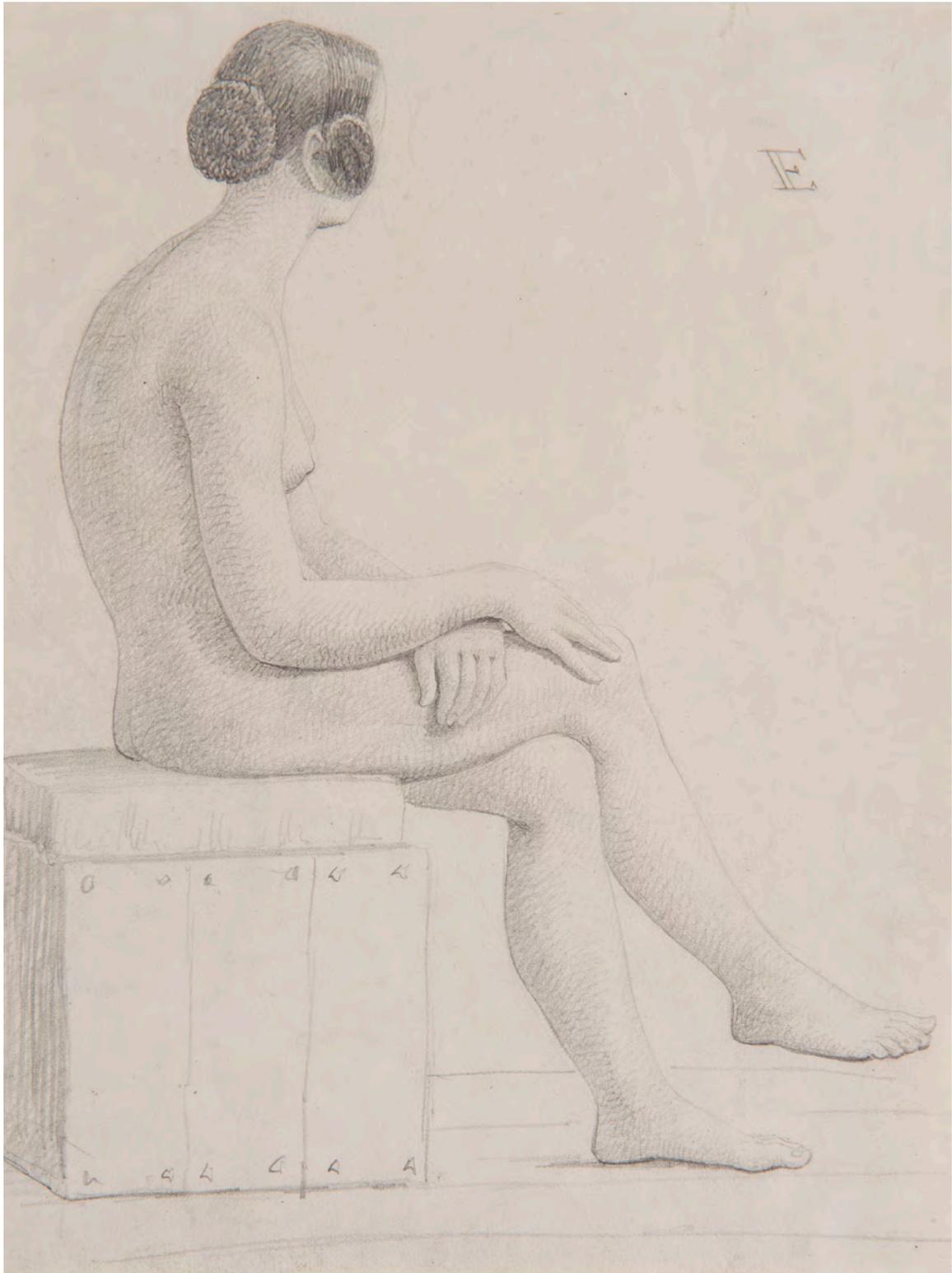
2- Deux lettres d'Eckersberg datées de juin et juillet 1811 témoignent de cette académie privée. De même, son journal documente le fait qu'il employait à ses frais des modèles féminins nus. Voir Neela Struck, « Le Corps humain. Entre le nu et le dévêtu », cat. exp. *C.W. Eckersberg 1783-1853, Artiste Danois à Paris, Rome & Copenhague*, Paris, Fondation Custodia, 2016, p. 92.

3- David Jackson, *Danish Golden Age Painting*, New Haven et Londres, 2021, p. 31, note 13.

4- Cat. exp. *L'Âge d'or de la peinture danoise 1800-1850*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 5 décembre 1984 - 25 février 1985, p. 164.

5- On travaille d'après des modèles féminins à l'Accademia degli Incamminati à Bologne vers 1600 et à la Royal Academy de Londres à la fin du XVIII^e siècle. Voir Barbara Eschenburg, *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Munich, 2001, p. 30.

6- Erik Fischer, *Tegninger af C.W. Eckersberg, Statens museum for kunst, Kobberstiksamlng*, Copenhague, 1983, p. 179, n° 15.





REPRÉSENTATION TRÈS THÉÂTRALE

Comme de nombreuses œuvres théâtrales, musicales ou cinématographiques, notre tableau s'inspire de l'un des événements qui ponctuèrent la vie tumultueuse de Marie Stuart, l'assassinat de son conseiller Riccio. Théodore Chassériau ne choisit pas ici de représenter l'acte lui-même au milieu d'une situation confuse, mais propose d'en saisir le dénouement tragique.

Né à Saint-Domingue en 1819, Chassériau est élevé à Paris par son frère aîné qui encourage son goût pour le dessin. Il entre à l'âge précoce de 11 ans dans l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) qui le considère comme son meilleur élève. Il expose pour la première fois, avec succès, au Salon de 1836, à l'âge de 17 ans. Après son voyage en Italie, Chassériau se tourne vers l'Orient et évolue vers une manière plus colorée et plus inspirée par Delacroix. Il rapporte d'un séjour en Algérie en 1846 de nombreuses études peintes et aquarelles, sources d'inspiration qu'il

utilisera jusqu'à la fin de sa vie. Pratiquant tous les genres, l'artiste peint des sujets religieux ou historiques ainsi que des portraits, et exécute des décors pour des églises ou des bâtiments civils.

Chassériau sait concilier les tendances opposées de son temps en associant la couleur et l'expression de Delacroix à la ligne et à la construction de son maître Ingres. Son œuvre entière, dans sa force et sa sensibilité, est néanmoins singulièrement personnelle, au point d'influencer des artistes de la génération suivante, tels Gustave Moreau ou Puvis de Chavannes.

MARIE STUART DÉPLORANT LA MORT DE RICCIO

Huile sur toile, H. 0,65 m ; L. 0,55 m. Cachet en cire rouge de la vente Chassériau au verso. Date : vers 1849.

Provenance : vente Chassériau, 16 mars 1857, n° 16 (*Marie Stuart jurant la vengeance*) ; Berlin, Otto Skaller ; vente Berlin, Paul Graupe, 13 novembre 1930, n° 3 ; vente Berlin, Internationales Kunst- und Auktionshaus, 2 février 1932, lot 356 ; probablement vente Chassériau, Paris, 14 juin 1944 (*Portrait de Mlle Alice Ozy*) ; Chambourg, André Derain ; vente Paris, Galerie Charpentier, collection André Derain, 22 mars 1955, lot 63, *Alice Ozy dans le rôle de Marie Stuart. Peint en 1845* (invendu) ; vente Paris, Hôtel Drouot, 24 juin 1955 (75 000 francs) ; New York, collection Claus Virch ; collection privée.

Expositions : *Empire und Romantik, Kunstsalon*, Munich, Galerie Zimmermann, 1909, n° 3 ; Annick Notter, *Marie Stuart, une figure romantique ? La destinée de la reine d'Écosse au XIX^e siècle*, cat. exp. La Rochelle, musée des Beaux-Arts, 16 octobre 2009 - 18 janvier 2010, Versailles, 2009, p. 49 et p. 87 (*Marie Stuart jurant la vengeance*, collection privée).

Bibliographie : Théophile Gautier, « Atelier de feu Théodore Chassériau », *L'Artiste*, VI^e Série, XIII, 15 mars 1857, p. 211 (cité parmi les œuvres les plus importantes : *Marie Stuart jurant la vengeance*) ; Valbert Chevillard, *Un peintre romantique, Théodore Chassériau*, Paris, 1893, n° 138 ; Marc Sandoz, « Chassériau (1819-1856). Quelques œuvres inédites ou peu connues publiées à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 51, janvier-juin 1958, p. 119-120 ; Marc Sandoz, *Théodore Chassériau 1819-1856, catalogue raisonné des peintures et estampes*, Paris, 1974, p. 216, n° 104 (*Marie Stuart jurant la vengeance* ou *Portrait de Mlle. Alice Ozy*), comme localisation « non connue (se trouverait aux États-Unis) » ; Louis-Antoine Prat, « Théodore Chassériau : œuvres réapparues », *Revue de l'Art*, n° 125, 1999, p. 71-74 ; Christine Peltre, *Théodore Chassériau*, Paris, 2001, p. 202.

Œuvres en rapport : dans un carnet de dessins de Chassériau conservé au musée du Louvre (RF 26 069)¹, une série de croquis, peut-être pris devant des acteurs sur une scène de théâtre, évoquent l'époque de Marie Stuart. Au verso du folio 3 se trouve un dessin qui est en lien avec le costume de Marie dans notre tableau. Une étude au verso du folio 5 montre le luth de Riccio abandonné à terre. Une huile sur toile de dimensions légèrement inférieures montre l'épisode du meurtre de Riccio. Ce tableau figurait également dans la vente posthume de l'artiste (n° 15) : *Marie Stuart protégeant Riccio contre les assassins*, huile sur toile, H. 0,61 m ; L. 0,48 m, La Rochelle, musée des Beaux-Arts.

Un passionné de théâtre

La localisation exacte de notre tableau restait inconnue lors de la publication du catalogue raisonné de Chassériau par Marc Sandoz². Louis-Antoine Prat³ a pu l'identifier et le publier en 1999, précisant son lien avec des croquis figurant dans un carnet de dessins conservé au Louvre. Peut-être exécutés devant des acteurs sur une scène de théâtre, ils évoquent l'époque de Marie Stuart (1542-1587). Un dessin en lien avec le costume de la célèbre reine d'Écosse de notre tableau se trouve effectivement au verso du folio 3. Une autre étude, au verso du folio 5, montre un luth semblable abandonné à terre.

Il est probable que Chassériau ait assisté à une représentation de *Marie Stuart* de Schiller au Théâtre français en 1845. L'actrice Alice Ozy (1820-1893), l'amante de Chassériau à partir de 1849, en a-t-elle tenu le rôle principal comme l'affirme Marc Sandoz ? Il semble pourtant que la jeune actrice, amie de Théophile Gautier qui allait plus tard la présenter à Chassériau, ait été sous contrat avec le Théâtre du Vaudeville jusqu'en 1847. Mais il est tentant de retrouver dans la reine explorée de notre tableau les traits de l'actrice que l'on distingue également sur la *Baigneuse endormie près d'une source* (1850, Avignon, musée Calvet).

Marie Stuart, une héroïne romantique

La scène représentée ici ne figure pas dans le drame de Schiller, qui se concentre sur la fin tragique de Marie I^{re} d'Écosse, pas plus que dans l'opéra de Donizetti, créé à Paris en 1845. *Marie Stuart*, roman de la série des *Crimes célèbres* d'Alexandre Dumas parue en 1839-1840 a pu contribuer également à nourrir l'imaginaire du peintre. L'écrivain y met en avant la légendaire beauté de la reine, sa dignité et son courage devant la mort, ainsi que la fidélité de ses compagnons. Chassériau est sans doute stimulé par ces représentations dans l'air du temps qui touchent la sensibilité romantique de l'artiste.

Nous n'avons toutefois pas d'information plus précise sur la source d'inspiration de notre tableau. Une autre toile de Chassériau montre la scène qui précède immé-

diatement la nôtre, *Marie Stuart protégeant Riccio contre les assassins* (La Rochelle, musée des Beaux-Arts)⁴. Ces deux tableaux resteront dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sa mort précoce à 37 ans.

Une figure contrastée au destin tragique

Reine d'Écosse dès le plus jeune âge, Marie dut faire face aux pires difficultés : fanatisme du pasteur John Knox, hostilité des anglicans, agitation nobiliaire, complots fomentés par sa lointaine cousine Elisabeth I^{re} d'Angleterre qui craignait qu'elle ne fit valoir ses droits à la couronne britannique et qui la fit décapiter à la hache le 8 février 1587, après qu'elle fut jugée coupable d'avoir voulu tuer la souveraine anglaise. Les incertitudes sur la réalité des faits sont à l'origine des nombreux mythes attachés à Marie Stuart, tantôt martyre innocente, tantôt traîtresse coupable. La pénurie de sources fiables et l'abondance de documentation de seconde main permettent d'expliquer les inépuisables controverses sur son règne et sa personnalité⁵.

Drame conjugal

Marie Stuart épousa en 1565 son cousin catholique Lord Henry Darnley contre l'avis de son entourage



Théodore Chassériau, *Marie Stuart protégeant Riccio contre les assassins*, 1845 (La Rochelle, musée des Beaux-Arts)



mais avec l'assentiment de son favori, le musicien italien David Riccio. Contrairement à la légende, il semble que Marie soit restée amoureuse de son époux, sans toutefois lui permettre de gouverner. Le 9 mars 1566, des conjurés firent irruption dans la salle où Marie dînait avec Riccio, s'emparèrent du musicien et le passèrent au fil de l'épée sous les yeux de la reine, alors enceinte du futur Jacques VI. Soupçonné d'avoir joué un rôle trop important à la cour et d'avoir entretenu une liaison avec Marie – et d'avoir été, qui sait, le père de l'enfant qu'elle portait, Riccio aurait été, selon certaines sources, la victime d'un complot ourdi par le roi consort. D'autres sources incriminent Elisabeth I^{re} d'Angleterre qui aurait pactisé avec les nobles écossais pour provoquer la chute de Marie Stuart.

Fin de la pièce

Notre tableau saisit l'effroi de Marie aux pieds de laquelle gît dramatiquement Riccio, alors que les meurtriers, dont on distingue les jambes à l'extrême gauche, viennent de quitter la pièce. La composition frappe par sa verticalité, les deux protagonistes placés directement l'un au-dessus de l'autre. Une réduction au strict nécessaire confère une certaine monumentalité au tableau. Seuls sont évoqués deux sièges, le trône derrière la reine et un tabouret renversé, ainsi que le luth du musicien. La reine affligée, debout, désigne d'un geste presque mécanique les coupables.



Annibale Carrache, *Déploration du Christ mort (Pietà)*, vers 1600 (Naples, musée Capodimonte)

Après avoir en vain tenté de le protéger, Marie ne proteste plus, ne s'approche pas du corps de Riccio qu'elle ne regarde pas.

La position du cadavre, les bras étendus, les jambes repliées et les genoux tournés vers le spectateur, fait inmanquablement penser à une *pietà*, en particulier à celle d'Annibale Carrache du musée Capodimonte de Naples⁶ qui a exercé une influence durable sur ce type de représentation.

La palette réduite utilisée par Chassériau, avec l'arrière-plan peint dans un camaïeux de bruns, rappelle son esquisse *Roméo et Juliette*⁷, où il place l'héroïne sur le corps de son amant défunt. La facilité apparente et la touche enlevée avec laquelle l'artiste fixe cette scène avec peu de moyens est tout à fait remarquable. La composition, le geste de Marie, les dallages au sol et les assassins qui sortent de la scène, contribuent à donner

un caractère théâtral à notre tableau. Épris de théâtre

comme Delacroix, Chassériau a représenté des scènes tirées d'*Othello*, *Macbeth* ou *Roméo et Juliette* de Shakespeare dans plusieurs peintures de petit format en y mêlant à la fois sa connaissance des gravures anglaises et son expérience directe de la scène. Louis-Antoine Prat rapproche notre tableau de ce groupe d'œuvres, en particulier de deux petites toiles rapidement brossées, datant de 1849, *La Toilette de Desdémone* (Strasbourg, musée des Beaux-Arts) et *Roméo et Juliette*, et propose de dater notre tableau de cette même année.

(For English text, refer to p. 89)

- 1- Louis-Antoine Prat, *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins. École française. Dessins de Théodore Chassériau (1819-1856)*, Paris, 1988, n° 2248. M. Prat date ce carnet de 1844-1845.
- 2- Marc Sandoz, *Théodore Chassériau 1819-1856, catalogue raisonné des peintures et estampes*, Paris, 1974, p. 216, n° 104.
- 3- Louis-Antoine Prat, «Théodore Chassériau : œuvres réapparues», *Revue de l'Art*, n° 125, 1999, p. 71-74.
- 4- Théodore Chassériau, *Marie Stuart protégeant Riccio contre les assassins*, huile sur toile, H. 0,61 m ; L. 0,48 m, La Rochelle, musée des Beaux-Arts.
- 5- Monique Weis, *Marie Stuart : l'immortalité d'un mythe*, Académie royale de Belgique, Éditions l'Académie en poche, 2013, p. 9-18.
- 6- Annibale Carrache, *Déploration du Christ mort (Pietà)*, vers 1600, huile sur toile, H. 1,56 m ; L. 1,49 m, Naples, musée Capodimonte (inv. Q 363). Chassériau représente un cadavre dans la même position au premier plan des *Cavaliers arabes enlevant leurs morts*, 1850, huile sur toile, H. 1,73 m ; L. 2,32 m, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum (inv. 1943-219), voir Louis-Antoine Prat, 1988 et 1999.
- 7- Théodore Chassériau, *Roméo et Juliette*, huile sur toile, H. 0,50 m ; L. 0,61 m, Paris, musée du Louvre (RF 3920).





Ô TEMPS, SUSPENDS TON VOL!

Représentant d'un réalisme académique, Jean-Léon Gérôme est surtout connu pour ses tableaux orientalistes. Cette œuvre de jeunesse, antérieure à ses voyages au Moyen-Orient, s'inspire des dessins qu'il rapporta d'Italie. Le peintre, ébloui par la grandeur architecturale de ce sanctuaire dorique parfaitement conservé, témoigne ici tout autant de son amour profond pour l'Antiquité que de son habileté à représenter les animaux.

À l'âge de 16 ans, Gérôme intègre l'atelier du peintre d'histoire Paul Delaroche (1797-1856) alors au faite de sa renommée, dont les principes marqueront durablement l'œuvre de son jeune élève. Il accompagne son maître en Italie en 1843, visite Rome, Florence et Naples où il réalise nombre d'études architecturales, de paysages, de figures et d'animaux – il s'intéresse particulièrement aux buffles, utilisés pour transporter des pierres¹. C'est au cours de ce voyage qu'il découvre les fameux temples de Paestum. Il rapportera à Paris plusieurs albums de dessins, en grande partie disparus, qu'il utilisera pour certains de ses tableaux, à l'image du nôtre².

La fièvre typhoïde le contraint à retourner l'année sui-

vante à Paris où il suit pendant trois mois l'enseignement du peintre suisse Charles Gleyre (1806-1874), figure majeure de l'art pompier, avant de devenir l'assistant de Delaroche pendant un an.

Il continue à dessiner beaucoup d'animaux en compagnie des sculpteurs animaliers Emmanuel Frémiet (1824-1910) et Alfred Jacquemart (1824-1896)³. C'est probablement au Jardin des Plantes que l'artiste étudie avec minutie un troupeau de buffles, en préparation de notre tableau.

Chef de file du courant hyperréaliste

Il remporte un vif succès au Salon de 1847 avec son tableau de style néo-grec, *Jeunes Grecs faisant battre*

BUFFLES DEVANT LES TEMPLES DE PAESTUM

Huile sur toile, H. 0,65 m ; L. 0,81 m. Signée et datée en bas à gauche : J.L. GEROME. / 1851. Date : 1851.

Provenance : collection Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927) ; vente Moreau-Nélaton, Paris, Galerie Georges Petit, du 11 au 15 mai 1900, n° 42, *Troupeau de buffles paissant dans la campagne de Paestum* (ill.) ; France, collection privée.

Expositions : Paris, Salon de 1852, n° 535 ; Paris, Cercle de l'Union artistique, 1866.

Bibliographie : Fanny Field Hering, *Gérôme, his life and works*, New York, 1892, p. 60 ; Gilles Cugnier, *Jean-Léon Gérôme 1824-1904. Peintre, sculpteur et graveur. Ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, Vesoul, 1981, p. 18 et p. 21 (ill.) ; Gerald M. Ackerman, *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris, 1986, p. 192, n° 40 (ill.) ; Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, 2000, p. 220-221, n° 40 (ill.).

Œuvres en rapport : un grand dessin au fusain mis au carreau, H. 465 mm ; L. 600 mm, en lien direct avec notre tableau, se trouvait selon Ackerman 2000 sur le marché parisien en 1977 ; esquisse pour notre tableau : *Vue de Paestum*, huile sur toile, H. 0,59 m ; L. 0,78 m, La Roche-sur-Yon, musée municipal (inv. 2020.7.1) ; gravure sur bois (parue selon Ackerman 2000 dans *Le Magasin pittoresque*, 1862) ; *Vue de Paestum*, vers 1847, esquisse, huile sur toile, H. 0,19 m ; L. 0,27 m, montrant le même temple sous un angle différent (sud-est), sans le temple d'Héra à gauche, passé par David & Constance Yates, New York, 1995, collection privée ; le carton mis au carreau de cette composition a été vendu par Sotheby's New York le 16 novembre 1991 ; Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, 2000, p. 220-221, n° 40.2 (ill.) ; une autre version : *Vue de Paestum*, Ackerman, n° 25, exposé au Salon de 1849, « hors catalogue », selon Ackerman, sans troupeau de buffles, localisation inconnue.

des coqs ou *Un combat de coqs*⁴, qui lui vaut de remporter une médaille de troisième classe augurant des nombreux honneurs dont il sera comblé tout au long de sa carrière. Jean-Léon Gérôme sera en effet l'un des peintres français les plus célèbres de son temps. L'artiste entreprend plusieurs voyages au Moyen-Orient entre 1853 et 1875. Ses nombreux tableaux orientalistes révèlent sa fascination pour la culture arabe. Le réalisme que lui confère sa touche précise marque d'authenticité le fantasme de l'Orient en cours à l'époque, où se mêlent la sensualité et la violence. Professeur à l'École des Beaux-Arts, il s'oppose avec acharnement aux Impressionnistes et devient le symbole de l'académisme. Longtemps considéré comme réactionnaire, l'artiste a été réhabilité par les travaux pionniers de Gilles Cugnier et de Gerald M. Ackerman au cours des années 1970-1980.

Paestum et le temple dit de Poséidon

Située à une centaine de kilomètres au sud-est de Naples dans la région que les Romains appelaient « Magna Graecia » (Grande Grèce), Paestum (actuellement Capaccio-Paestum) était une ville portuaire fondée vers 600 av.J.-C. par des colons grecs sous le nom de Poseidonia, placée sous la protection de la déesse Héra. Une colonie romaine, appelée Paestum, y a été fondée au III^e siècle av.J.-C.

Ce site est surtout connu pour ses trois grands temples grecs doriques, « redécouverts » au milieu du XVIII^e siècle. Des fouilles mettant au jour monuments publics et tombeaux peints ne commenceront quant à elles qu'en 1907. Deux temples datent de la seconde moitié du VI^e siècle av.J.-C. et le troisième, dit de Poséidon, que Gérôme représente ici, du milieu du V^e siècle av.J.-C. Bien que la ville se soit appelée Poseidonia à l'époque de sa construction, il est probable que ce temple ait été dédié à un autre dieu, Zeus ou Apollon, ou encore Héra, comme le temple visible à gauche sur notre tableau. Contemporain du Parthénon d'Athènes, parfaitement conservé, ce temple est l'un des plus fameux exemples d'architecture grecque dorique. Il est entouré de trente-six colonnes imposantes mesurant deux mètres

de diamètre à leur base et supportant une architrave lisse et une frise où alternent les métopes, dont le décor peint a disparu, et les triglyphes. Le fronton repose sur une corniche en saillie. Gérôme décrit ce gigantesque sanctuaire dans le moindre détail, sous un angle qui s'abstient d'en renforcer la monumentalité. Sans aucun sentimentalisme, l'artiste restitue la lumière du soleil passant à travers la toiture disparue. Des buffles marchent en troupeau serré sur le sol aux herbes brûlées et s'enfoncent au premier plan dans une mare à la surface de laquelle flottent des nénuphars et s'élèvent des roseaux.

Paestum traité par Gérôme

Nous connaissons trois compositions de Gérôme sur le thème des temples de Paestum. Notre tableau est en relation directe avec une esquisse peinte sur toile d'un format presque identique, conservée aujourd'hui au musée municipal de La Roche-sur-Yon⁵. Gerald Ackerman cite par ailleurs un grand dessin au fusain mis au carreau et une gravure sur bois parue dans *Le Magasin pittoresque* en 1862⁶. Montrant le même temple sous un angle différent, sans le temple d'Héra à gauche, une petite *Vue de Paestum* datée de 1847 (collection privée) est publiée par Gerald Ackerman qui évoque un carton mis au carreau de cette composition⁷. Enfin, Gérôme expose une troisième composition au Salon de 1849, *Vue de Paestum*, sans troupeau de buffles selon l'historien de l'art⁸.

Les buffles devant le temple

Le troupeau de buffles noirs et la mare appartiennent à l'iconographie des temples de Paestum depuis le XVIII^e siècle. À titre d'exemple, un dessin à la sanguine d'Hubert Robert représente la même vue avec des buffles et des bergers devant le fameux temple⁹. En 1826, Anton Sminck van Pitloo (1790-1837) décrit ces temples avec un esprit d'archéologue et représente également des eaux stagnantes, des bergers et les mêmes buffles noirs¹⁰.

Néanmoins, les buffles de Gérôme sont peints dans un tout autre esprit que ces deux exemples. Ils ont tout



d'abord une taille bien plus imposante et couvrent près de la moitié de la toile, atténuant ainsi la monumentalité des temples. Chez Pitloo, les buffles contribuent à donner un aspect pittoresque à son tableau, à la différence de Gérôme qui décrit ces animaux avec un grand réalisme, restituant leurs masses corporelles et leurs mouvements, jusqu'aux détails des poils se dressant sur leurs croupes. Les buffles surprennent ainsi le spectateur par leur seule présence.

Contrastant avec les temples éternels de Paestum, Gérôme peint des buffles pleins de vie ruminant paisiblement.



Jean-François Millet, *Les Planteurs de pommes de terre*, 1861-1862 (Boston, Museum of Fine Arts)

La salive que l'on voit pendre à leurs lèvres fait que le temps semble s'être arrêté. Jean-François Millet utilisera le même procédé dix ans plus tard en reproduisant la chute de deux pommes de terre prêtes à être plantées¹¹. Plus que la fugacité et, finalement, l'éphémérité de notre existence, ces deux artistes semblent avoir célébré la densité du moment présent qui, une fois passé, appartiendra à l'éternité, tout comme les grains du sablier qui, une fois passé le diaphragme, sont recueillis et préservés. Ces éléments font de ce tableau puissant une œuvre résolument moderne. Aux environs de 1840-1850, le jeune Gérôme est alors en avance sur son temps. L'œuvre, exposée au Salon de 1852, suscite un commentaire élogieux des frères Goncourt : « La scène toute entière exhale une délicieuse fraîcheur. »¹²

Étienne Moreau-Nélaton

Notre tableau fait partie jusqu'en 1900 de la collection d'Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927), peintre et céramiste, qui brillait par son érudition et son travail d'historien de l'art. Les deux donations importantes d'œuvres d'art de ce grand collectionneur (1906 et 1919), ainsi que le legs du reste de ses collections et de sa bibliothèque en 1927, feront de lui l'un des plus grands donateurs à l'État français¹³.

(For English text, refer to p. 90)

- 1- « Nous faisons des études et beaucoup de croquis [...]. Dans les rues, il y avait du linge aux fenêtres, des costumes, des vaches, des buffles, beaucoup de buffles, qui servaient au transport des pierres. » Cité par Charles Moreau-Vauthier, *Gérôme, peintre et sculpteur*, Paris, 1906, p. 61.
- 2- Gilles Cugnier, « Notice biographique », *Jean-Léon Gérôme 1824-1904. Peintre, sculpteur et graveur. Ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, Vesoul, 1981, p. 17 : « De ce voyage datent [...] plusieurs albums de dessins qui serviront de modèles pour certains de ses tableaux : Paestum [...] » ; voir aussi p. 18 : « En 1851, il exposa une vue de Paestum, réalisée d'après des dessins faits sur place [...] »
- 3- Elmar Stolpe, « Gérôme, Jean-Léon », *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 52, Munich et Leipzig, 2006, p. 229.
- 4- *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* ou *Un combat de coqs*, 1846, huile sur toile, H. 1,43 m ; L. 2,04 m, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 88.
- 5- *Vue de Paestum*, vers 1848-1852, huile sur toile, H. 0,59 m ; L. 0,78 m, La Roche-sur-Yon, musée municipal.
- 6- Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, 2000, n° 40.
- 7- *Ibid.*, p. 220-221, n° 40.2 (ill.). Tableau vendu par Sotheby's New York le 16 novembre 1991.
- 8- *Ibid.*, n° 25. Cette *Vue de Paestum* n'est à ce jour pas localisée.
- 9- Hubert Robert, *Vue du temple de Neptune, avec la basilique au fond*, vers 1760, sanguine sur papier, H. 339 mm ; L. 457 mm, Rouen, musée des Beaux-Arts (AG.1964.4.10).
- 10- Anton Sminck van Pitloo, *Vue des trois temples de Paestum*, 1826, huile sur toile, H. 0,60 m ; 0,86 m, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.
- 11- Jean-François Millet, *Les Planteurs de pommes de terre*, 1861-1862, huile sur toile, H. 0,825 m ; L. 1,01 m, Boston, Museum of Fine Arts.
- 12- Cité par Fanny Field Hering, *Gérôme, his life and works*, New York, 1892, p. 60.
- 13- *De Corot aux impressionnistes. Donations Moreau-Nélaton*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 30 avril - 22 juillet 1991.





VÉNUMS À LA TERRINE

Passionné par les objets d'art, Blaise Desgoffe devient ce qu'on pourrait nommer un « portraitiste de collections ». Son art virtuose et délicat participe au culte des objets, reflet, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de la passion pour les inventaires, du goût pour la classification et de la diffusion des œuvres d'art conservées dans les collections publiques et privées.

Blaise Alexandre Desgoffe (1830-1901) naît à Paris où il fréquente le prestigieux collège Sainte-Barbe. Son penchant inné pour le dessin bénéficie du soutien bienveillant de son oncle, le célèbre peintre de paysages historiques et décoratifs, Alexandre Desgoffe (1805-1882), disciple émérite d'Ingres et membre distingué de l'Institut. Admis à l'École des Beaux-Arts de Paris en octobre 1852, Blaise Desgoffe se forme auprès du gendre de son oncle, autre élève d'Ingres, Hippolyte Flandrin (1809-1864). Cette immersion dans un univers ingresque nourrit chez l'artiste un intérêt prononcé pour la restitution minutieuse des matériaux selon une technique illusionniste. Il suit également l'enseignement de William Bouguereau (1825-1905) avec lequel il noue une amitié durable. Desgoffe épouse Camille Bastid en 1857 à Clermont-Ferrand ; de cette union naîtront quatre enfants, dont deux, Auguste et Jules¹, suivront une carrière artistique.

Portraits d'objets d'art

Blaise Desgoffe se spécialise dans la représentation des bijoux, des armes et des draperies anciennes et peint des natures mortes d'objets d'art et de curiosité. Ce nouveau thème appartient presque exclusivement au

XIX^e siècle², même si quelques pièces d'orfèvrerie aux belles formes plastiques ont été représentées au cours des siècles précédents. Certains peintres peignent alors de véritables portraits d'objets de valeur, suscitant un surcroît d'intérêt pour la qualité évocatrice et la valeur historique des modèles originaux. Cette vogue, qui consiste à représenter les objets d'art des musées, s'épanouit dans la seconde moitié du siècle. Elle est à replacer dans le contexte du culte des objets³ qui répond à la passion du siècle pour les inventaires, au goût pour la classification et pour la diffusion des œuvres d'art conservées dans les collections publiques et privées. Les livrets des Salons de l'époque signalent une dizaine d'artistes qui exposent ce genre de peinture⁴. Selon Michel Faré⁵, Blaise Desgoffe, qui en est incontestablement le promoteur, acquiert alors une immense réputation.

Desgoffe au Salon

Desgoffe fait son début au Salon en 1857 ; il y exposera régulièrement jusqu'à sa mort en 1901. La première année, deux de ses quatre tableaux exposés sont des natures mortes, des coupes orientales provenant de la salle des Bijoux du musée du Louvre. Sans doute encouragé par des retours positifs, il perpétuera ce

NATURE MORTE À LA VÉNUMS DE MILO

Huile sur toile, H. 1,00 m ; L. 0,80 m. Signée en bas à droite : *Blaise Desgoffe*. Date : 1860-1875.

Provenance : vente collection Samuel P. Avery et divers, New York, Leavitt Art Galleries, 9-10 avril 1878, n° 146, intitulé *Objects of Art from the Louvre and Hotel Cluny*, 39 x 31 [inches]⁶ ; collection privée.

thème tout au long de sa carrière, et exposera soixante-et-onze autres natures mortes d'objets d'art au Salon⁷. Il expose également à la Galerie George Petit, à Paris, en 1893. Comme beaucoup de peintres de son temps, il envoie ses tableaux à la suite du Salon parisien aux nombreux salons provinciaux. Il participe ainsi à sept salons à Bordeaux⁸, mais également à Nantes⁹, Rouen, Lille¹⁰, Marseille et Toulouse.

Desgoffe vend son premier tableau à l'État lors du Salon de 1859, une nature morte représentant un *Vase d'améthyste*¹¹. Il obtient une médaille de 3^e classe au Salon de 1861 où l'impératrice Eugénie lui achète ses deux compositions. Le Salon de 1863 lui apporte une nouvelle reconnaissance officielle : il est honoré de la médaille de 2^e classe et vend une seconde œuvre à l'État¹². Une médaille de 1^{re} classe au Salon de 1866 place l'artiste désormais « hors concours », ce qui lui permet d'y exposer sans se soumettre au jury. Après une longue pause de seize ans, et répondant à une sollicitation de l'artiste, l'État lui achète en 1879 un troisième tableau¹³. Puis Desgoffe est honoré d'une médaille de bronze à l'exposition universelle de 1889, avant de vendre à l'État son extraordinaire *Casque circassien* (Tours, musée des Beaux-Arts)¹⁴ exposé au Salon de 1890. Entre 1886 et 1901, la Société française des amis des arts lui achète neuf natures mortes au Salon¹⁵. Il est nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1878. Peu avant son décès le 1^{er} mai 1901, Desgoffe peut se réjouir d'une cinquième acquisition par l'État de l'une de ses œuvres exposées au Salon, représentant une vitrine de la Galerie d'Apollon (Bordeaux, musée des Beaux-Arts)¹⁶.

Travail assidu au Louvre

Les objets d'arts représentés par Desgoffe¹⁷ sont principalement des pièces d'orfèvrerie, des émaux peints, des majoliques et des armes. Ce sont cependant les gemmes, et plus particulièrement les cristaux de roche, comme on en voit dans notre tableau, qui fascinent le plus le peintre. Le choix des objets représentés correspond bien au goût de son époque. Desgoffe s'intéresse avant tout aux objets du Moyen Âge et de la Renaissance, avec une prédilection pour l'extraordinaire collection

de Charles Sauvageot (1781-1860), dont le musée du Louvre reçoit le don en 1856.

Si d'autres artistes¹⁸ ont peint également des objets d'art provenant des salles du musée du Louvre, aucun ne l'a fait avec l'assiduité et la constance de Blaise Desgoffe, qui y a posé son chevalet pendant quarante-six ans. Isabelle Balandre¹⁹ évoque les lettres de l'artiste conservées aux Archives des musées nationaux, dans lesquelles il demande l'autorisation de peindre dans telle ou telle salle. Sa notoriété, sa familiarité avec les lieux et son amitié avec le personnel sont si grandes que les œuvres sont sorties des vitrines. Le peintre les rapporte le soir pour qu'elles soient de nouveau enfermées. Il repère certaines petites salles du musée, parfois fermées au public, dont la qualité d'éclairage, critère indispensable à son travail, lui paraît idéale.

Clients fervents en Europe

Dès la seconde moitié des années 1860, Desgoffe est recherché par une clientèle de grands bourgeois et d'aristocrates possédant d'importantes collections d'objets d'art, à partir desquelles le peintre crée régulièrement des natures mortes. C'est le cas pour *Statuette de marbre, vase d'agate, étoffes persanes et indiennes*, tableau exposé au Salon de 1865, appartenant au banquier ottoman Théodore Baltazzi²⁰. Deux compositions exposées au Salon de 1869 montrent des objets de la collection du comte de Nieuwerkerke, directeur des musées impériaux. Parmi ses commanditaires se trouvent notamment le comte Welles de La Valette²¹, le duc de Morny, le prince Stirbey, le comte Camondo, madame Boucicaut, la marquise de Tholozan, le préfet de police Symphorien Boittelle, le vicomte de Saint-Albin, bibliothécaire de l'impératrice Eugénie, et Louis Marcotte de Quivières, collectionneur et mécène de Chassériau. Entre 1879 et 1881, Desgoffe fait plusieurs séjours à Londres, où il peint notamment des objets de la collection de Sir Richard Wallace à Hertford House²².

Louanges aux États-Unis

Aux États-Unis, l'engouement pour l'art européen est à son apogée dans la seconde moitié du XIX^e siècle,

et Desgoffe y devient alors l'un des artistes les plus populaires. À partir des années 1870, les journalistes et critiques d'art américains chantent ses louanges et invitent les peintres locaux à s'inspirer de ses créations²³. Les tableaux descriptifs d'objets d'art exercent ainsi une certaine influence sur les peintres William Michael Harnett (1848-1892) et William Merritt Chase (1849-1916)²⁴.

Notre tableau provient de la collection de l'un des fondateurs du Metropolitan Museum of Art, Samuel Putnam Avery (1822-1904), marchand d'art new-yorkais, graveur sur bois et collectionneur de livres rares et d'estampes. En important l'art français et européen, il joue un rôle crucial dans la constitution des collections américaines. Lors de ses nombreux séjours à Paris, il soigne ses contacts avec les artistes et commande des œuvres pour des clients tels que William Henry Vanderbilt, magnat des chemins de fer, dont la description de la collection en 1883 comporte un tableau de Desgoffe²⁵ dont Avery semble avoir été un client important pendant de nombreuses années. En 1879, l'année suivant la vente aux enchères durant laquelle il s'est défait de notre tableau, celui-ci lui passe une autre commande²⁶. On compte également parmi ses clients américains John Wolfe (1871) et sa cousine Catherine Lorillard Wolfe (1874), qui lui commande un tableau représentant une sélection de ses objets préférés du musée du Louvre²⁷.

Le succès de Desgoffe s'estompe avec le temps, jusqu'aux années 1890 qui semblent en marquer la fin. Si les critiques, impitoyables, ne comprennent pas son art, ils sont cependant unanimes pour reconnaître la qualité de son métier, ce qui ne lui suffit pas pour vivre dans l'opulence. Peu de temps avant sa mort, Desgoffe occupe un petit appartement à Paris où il vit seul depuis que sa femme est repartie à Clermont-Ferrand. Il doit encore trois ans et demi de loyer à son propriétaire et l'estimation de son mobilier s'élève alors à 710 francs²⁸. L'inventaire après décès ne mentionne aucun tableau.

Les objets présents sur notre tableau

Notre tableau, qui date probablement des années 1860, quand Blaise Desgoffe pratique une peinture extrême-

ment fine et polie, illustre à merveille la virtuosité du peintre pour reproduire les matières précieuses et les jeux de lumière sur leurs surfaces. Il crée ici une composition somptueuse à partir d'objets d'art rivalisant de luxe, issus principalement de la galerie d'Apollon du musée du Louvre. Ces objets variés semblent dépourvus de tout lien entre eux. L'artiste, qui n'a jamais pu les voir réunis, les a « portaiturés » un à un, cherchant à attirer l'attention dans une éclatante composition. Si leurs proportions ne sont pas respectées scrupuleusement, ils sont revanche tous réels et reconnaissables, décrits fidèlement jusqu'au moindre détail. C'est comme si l'artiste conviait son public à un jeu de devinette, offrant ainsi l'opportunité de commenter ces pièces magnifiques.

Tapiserie de la Manufacture royale des Gobelins

Un pan de tenture de tapisserie occupe théâtralement la partie supérieure de la composition. Il s'agit d'une tapisserie dite à « alentour » à fond jaune imitant le damas, dans la production de la Manufacture royale des Gobelins de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et qui pourrait faire partie de la tenture de *l'Histoire de Don Quichotte*. Cette dernière, tissée à plusieurs reprises entre 1717 et 1794, est le plus grand succès des Gobelins.

Le cheval

On distingue au fond à gauche de la composition un cheval qui se cabre à contre-jour devant une colonne cannelée. Il est évident qu'il ne s'agit pas d'une figurine en porcelaine polie. Desgoffe reproduit ici un tableau, ce qui est peut-être unique dans son œuvre, le *Saint George luttant avec le dragon* de Raphaël²⁹, de l'ancienne collection royale depuis 1665 et que Desgoffe a pu contempler au Louvre. Dans ce tableau, plus que le cheval magnifique ou le paysage enchanteur, ce sont plutôt les reflets sur la cuirasse de saint George qui ont attiré l'artiste.

Des matières et des couleurs

La table est drapée d'un somptueux tissu en satin de soie orangé, soigneusement cousu sur un fond de satin vert, et embelli de tulle ou d'organza brodé de rubans. Une note colorée est ajoutée par une étoffe indienne

en laine à rayures, habilement disposée sur le dossier de la chaise.

L'aiguière en cristal de roche

Sur cette table, l'objet mis en exergue est une aiguière en cristal de roche³⁰, que Desgoffe a pu admirer dans la galerie d'Apollon. Elle fut taillée au milieu du XIV^e siècle à Paris dans une seule pièce de cristal de roche, matériau spécialement prisé par Charles V (1338-1380). La technique, considérée comme une spécialité italienne, était maîtrisée par les cristalliers parisiens depuis le XIII^e siècle. L'aiguière est composée d'une panse ovoïde à douze pans prolongés par un large col droit et une anse élaborée. Sa monture en argent doré a subi quelques réfections et comporte des éléments du XVII^e au XIX^e siècle. Sa forme à pans coupés reflète celle de l'orfèvrerie contemporaine.

La terrine à l'artichaut

Cette grande terrine couverte de forme oblongue à quatre pieds sur son présentoir en faïence émaillée blanche, est ornée d'un décor polychrome en relief et

peint de fleurs. La prise du couvercle est formée d'un artichaut, de feuillage et de fruits en relief. Ses bords sont soulignés d'un peigné pourpre et de filets vert et jaune. Il s'agit d'une œuvre de la manufacture de Sceaux datée vers 1760³¹.

Le chandelier Limoges

Un chandelier en émail polychrome sur fond bleu foncé, en partie sur paillons, est placé juste devant la terrine. Il fait partie d'une paire de chandeliers intitulée *Les Travaux d'Hercule*³², repérée par Desgoffe dans la galerie d'Apollon. Créé à Limoges vers 1600, ce chandelier porte l'inscription IC en or au revers, qui identifie « Maître IC », anciennement associé à Jean Courteys, ou Jean de Court. Ce chandelier est composé d'une large base circulaire et convexe à douze godrons saillants, et d'un disque plat surmonté d'un vase balustre. Les godrons se détachent sur un fond bleu semé de fins rinceaux dorés, représentant alternativement six travaux d'Hercule et six divinités. La panse, ou vase balustre, reproduit le *Triomphe d'Amphitrite* d'après Jacques Androuet Du Cerceau (1520-1586).



Raphaël, *Saint Georges luttant avec le dragon*, 1503-1505 (Paris, musée du Louvre)

Chandelier d'une paire: *Les Travaux d'Hercule*, vers 1600 (Paris, musée du Louvre)



Aiguière en cristal de roche, vers 1350 (Paris, musée du Louvre)



Grande terrine couverte de forme oblongue sur quatre pieds et son présentoir, vers 1760 (Sceaux, musée de l'Île-de-France)

Martial Courteys, *Plat rond: Le Massacre des Niobides*, 1580-1590 (Paris, musée du Louvre)





L'aiguière en sardoine

Couchée sur la partie droite de la table, de sorte qu'elle n'est pas immédiatement reconnaissable, on découvre une très fameuse pièce provenant de l'ancienne collection de Louis XIV : une aiguière en sardoine³³ que l'on peut toujours admirer dans l'une des vitrines de la galerie d'Apollon. Plusieurs compositions de Desgoffe représentent cette aiguière³⁴. Le corps en sardoine brune de ce grand vase cannelé, venant de la Rome antique, a été monté par des orfèvres français vers 1665, avec un bec en forme d'aigle, une poignée représentant une sirène ailée et une base en or ciselé et émaillé. Sous cet angle inhabituel, Desgoffe nous fait admirer la base de la monture, où alternent des acanthes blanches à rehauts roses et bleus et des feuilles de laurier en émail vert translucide.

Le plat des Niobides, la Vénus de Milo et la ceinture

Au premier plan à droite, juste derrière la statuette en bronze reproduisant la célèbre *Vénus de Milo*³⁵, Desgoffe représente le fameux plat des Niobides³⁶, lui aussi exposé à l'époque dans la galerie d'Appolon. Il s'agit d'un plat en émail polychrome sur fond noir, en partie sur paillons, avec des rehauts d'or, daté des années 1580. Desgoffe n'hésite pas à le transformer pour les besoins de sa composition ; en réalité, ce plat est rond et non

pas ovale. La composition de la scène du massacre des Niobides qui s'y trouve illustrée, est également altérée pour apparaître de part et d'autre de la *Vénus de Milo*. On aperçoit Diane dans les nuées et Apollon, se trouvant juste à son côté sur le plat, est représenté par Desgoffe plus à gauche pour ne pas être masqué par la *Vénus de Milo*. Ce plat est attribué à Martial Courteys, en pleine activité vers 1580. Il est très proche d'un plat peint par son père Pierre Courteys³⁷.

Aux pieds de la *Vénus de Milo*, Desgoffe a placé sa signature dans un cartouche apposé sur un ferret de ceinture³⁸ auquel une petite boule est suspendue. Cette ceinture de velours rouge, dont on découvre la boucle en cuivre doré et ciselé sur la table, a été créée en Allemagne au XVI^e siècle. Faisant partie du don Sauvageot de 1856, elle était jadis exposée dans une des vitrines centrales de la galerie d'Appolon.

Selon le titre de notre tableau à la vente de 1878, certains objets proviennent du musée de Cluny ; la mandoline napolitaine au premier plan, instrument très proche d'un exemplaire du XVIII^e siècle conservé au musée de la Musique³⁹, et la bourse en métal ciselé suspendue sur la chaise, décrite en 1878 comme boîte à poudre (« Steel tinder box and chain »), en attestent.

(For English text, refer to p. 91)

1- Jules Desgoffe (1864-1905) devient peintre et débute au Salon en 1886.

2- Michel Faré, *La Nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVII^e au XX^e siècle*, Genève, 1962, t. I, p. 250-251.

3- Véronique Moreau, *Peintures du XIX^e siècle. Catalogue raisonné*, vol. 1, musée des Beaux-Arts de Tours, Château d'Azay-le-Ferron, 1999, p. 245.

4- Parmi les peintres de natures mortes d'objets d'art on peut citer : Leprince-Ringuet, Georges Beniers, Louis Roedler, Antoine Vollon, Mme Claire Giard, Alphonse Hirsch, Jules Barbé, Julien Chappée, Félix Clouet (1806-1882), Charles Vallet, Jean-Pierre Lays (1825-1887), Mlle Louise Fery, Benoît Chirat (1795-1870) et son imitateur Henri Roszczewski.

5- Michel Faré, *op. cit.*, p. 250.

6- Ce catalogue est en ligne : <https://archive.org/details/frick-31072001526492/page/n41/mode/2up>, consulté le 28 novembre 2023.

- 7- Élisabeth Hardouin-Fugier, *Les Peintres de natures mortes en France au XIX^e siècle*, Paris, 1998, p. 295-296 ; Base Salons musée d'Orsay, <https://salons.musee-orsay.fr/>, consulté le 17 novembre 2023.
- 8- Serge Fernandez, Pierre Sanchez, *Salons et expositions Bordeaux. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1771-1950*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2017, t. I, p. 519 (1859, 1869, 1896, 1898, 1900, 1901 et 1902).
- 9- Pierre Sanchez, *Salons et expositions Nantes. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1825-1920*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2016, t. I, p. 307 (1894).
- 10- Nicolas Buchanec, Pierre Sanchez, *Salons et expositions dans le département du Nord. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1773-1914*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2019, t. I (Rouen en 1891 et 1893 ; Lille en 1866).
- 11- *Nature morte au vase d'améthyste*, huile sur panneau, H. 0,35 m ; L. 0,27 m, Paris, musée d'Orsay, dépôt au musée des Beaux-Arts d'Arras.
- 12- *Vase de cristal de roche du XVI^e siècle, escarcelle de Henri II, émaux de Jean Limosin, etc.*, huile sur panneau, H. 1,25 m ; L. 0,95 m, signé et daté en bas de la niche en émail, à droite : *Blaise Desgoffe. 1862*, Paris, musée d'Orsay, RF 81.
- 13- AN F/21/4304, Base Arcade, <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/arcade/>, consulté le 17 novembre 2023 ; Isabelle Balandre, « Blaise Desgoffe, peintre passionné des objets d'art du Louvre », *Objets d'art. Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffé*, Dijon, 2004, p. 405, note 29.
- 14- *Casque circassien, poire à poudre orientale du musée de l'artillerie*, 1890, huile sur toile, H. 0,80 m ; 0,60 m, Tours, musée des Beaux-Arts (inv. 947-58-1).
- 15- Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 405.
- 16- Salon de 1901, n° 639 : *Reliquaire du XVI^e siècle, cristaux de roche, bibelots, etc* [titre actuel *La Galerie d'Apollon au Louvre*], huile sur toile, H. 1,00 m ; L. 0,81 m, achat de l'État en 1901, exposé au Salon de Bordeaux en 1902 (n° 176), déposé en 1903 au musée de Bordeaux (Bx E 1181). Voir aussi Base Archim http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr (*Albums des acquisitions de l'État de 1864 à 1901*), consultée le 17 novembre 2023.
- 17- Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 404.
- 18- Henri-Dominique Roszczeski, Louise-Marie-Hortense Pauvert (1870-1950), ou encore Georges Croegaert (1848-1923). Cf. Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 406.
- 19- Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 402-404.
- 20- Lorsque ce tableau est mis en vente un an plus tard (vente Paris, Hôtel Drouot, M^e Charles Oudart, 9 avril 1866), il est précisé que « ce tableau [...] a été fait pour M. B...i, qui a fourni les modèles de tapis et autres objets d'art. »
- 21- *Porcelaine de Saxe, calice, tapis de Smyrne, et autres objets de la collection du comte Welles de La Valette*, huile sur toile, H. 1,26 m ; L. 1,05 m, signée et datée en bas à droite : *Blaise Desgoffe 1873*, Salon de 1874, localisation actuelle inconnue.
- 22- *Nature morte dite aux Objets Wallace*, 1880, huile sur toile, H. 1,00 m ; L. 1,50 m, vente Christie's Monaco, 20 juin 1992, lot 111, localisation actuelle inconnue. *Olifant de saint Hubert*, 1881, huile sur panneau, H. 0,25 m ; L. 0,61 m, Chantilly, musée Condé (inv. 542).
- 23- William H. Gerdts et Russel Burke, *American Still-Life Painting*, New York, 1971, p. 135.
- 24- *Ibid.*, p. 200.
- 25- Edward Strahan, *Mr. Vanderbilt's house and collection*, Boston, 1883-1884, vol. 3, <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/33098/rec/1>, consulté le 17 novembre 2023.
- 26- Lettre de Blaise Desgoffe à Samuel Putnam Avery, 25 janvier 1879, New York, The Metropolitan Museum of Art, « Samuel Putnam Avery papers », <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll13/id/4132>, consulté le 17 novembre 2023. Desgoffe y demande un acompte de 1 500 ou 2 000 francs pour une commande de tableau (H. 0,73 m ; L. 0,54 m).
- 27- *Objets d'art du Louvre*, 1874, huile sur toile, H. 0,73 m ; L. 0,92 m, signée et datée en bas à gauche : *Blaise Desgoffe / -74*, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 87.15.119).
- 28- Minutes non déposées de l'étude du M^e Cottin, notaire à Paris, citée par Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 405-406.
- 29- Raphaël, *Saint Georges luttant avec le dragon*, 1503-1505, huile sur panneau, H. 0,29 m ; L. 0,26 m, Paris, musée du Louvre (inv. 609).
- 30- *Aiguïère en cristal de roche*, vers 1350, montures XVI^e-XIX^e siècles, cristal de roche et montures modernes d'argent doré, H. 0,25 m ; L. 0,13 m, Paris, musée du Louvre (inv. OA 62 A, MV 869), actuellement visible aile Richelieu, salle 3.
- 31- *Grande terrine couverte de forme oblongue sur quatre pieds et son présentoir*, vers 1760, faïence, décor petit feu, H. 0,31 m ; L. 0,39 m ; présentoir : H. 0,36 m ; L. 0,50 m, Sceaux, musée de l'Île-de-France (inv. 69.6.1). Cat. exp. *Sceaux - Bourg la Reine. 150 ans de céramique, des collections privées aux collections publiques*, Sceaux, musée de l'Île-de-France, 1986, n° 57. Desgoffe a pu peindre cette pièce au musée national de la céramique à Sèvres, qui conserve deux exemplaires (MNC 4174.1-2 ; MNC 26000/CI. 7422).
- 32- Maître I.C., *Chandelier d'une paire : Les Travaux d'Hercule*, créé à Limoges vers 1600, Paris, musée du Louvre (MR 2504 ; N 1368). Actuellement visible aile Richelieu, salle 20, vitrine 10. Sophie Baratte, *Les Émaux peints de Limoges*, Paris, 2000, p. 358-359.
- 33- *Aiguïère*, H. 0,24 m ; L. 0,22 m, sardoine du I^{er} siècle av. J.-C. – I^{er} siècle après J.-C., monture en or émaillé, Paris, vers 1665, Paris, musée du Louvre (MR 114). *Les Gemmes de la couronne*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2001, p. 49-51.
- 34- *Objets d'art du Louvre*, 1874, huile sur toile, H. 0,73 m ; L. 0,92 m, signée et datée en bas à gauche : *Blaise Desgoffe / -74*, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 87.15.119). Desgoffe représente la même aiguïère dans trois tableaux (localisation actuelle inconnue) : *Nature morte*, huile sur toile, H. 0,50 m ; L. 0,36 m, vente Christie's New York, 16 octobre 1991, n° 3 ; *Nature morte*, huile sur toile, H. 1,15 m ; L. 1,51 m, vente Christie's New York, 30 octobre 1992, n° 1 ; *Nature morte à l'aiguïère en pierre dure*, 1857, huile sur panneau, H. 0,46 m ; L. 0,31 m, signé et daté en bas à gauche : *Blaise Desgoffe 1857*, vente Sotheby's Paris, 10 novembre 2021, n° 140.
- 35- Reproduction en bronze de la célèbre *Vénus de Milo*, sculpture originale grecque, datant de la fin du II^e siècle av. J.-C., découverte en 1820 sur l'île de Mélos, au sud-ouest des Cyclades ; marbre de Paros, H. 2,02 m, Paris, musée du Louvre (MA 399). Au temps de Desgoffe, les reproductions de cette pièce maîtresse du musée du Louvre sont déjà en vente en diverses tailles.
- 36- Martial Courteys (actif entre 1544 et 1581, mort en 1592), *Plat rond : Le Massacre des Niobides*, 1580-1590, émail peint, diamètre : 46,7 cm ; hauteur : 5,5 cm, porte l'inscription *COURTOIS* sur le revers, Paris, musée du Louvre (MR 2412 ; N 1344). Actuellement visible aile Richelieu, salle 20, vitrine 7. Sophie Baratte, *op. cit.*, p. 364.
- 37- Vente *Rothschild Masterpieces I*, Christie's New York, 11 octobre 2023, lot 14.
- 38- *Boucle et ferret de ceinture*, Allemagne, XVI^e siècle, Paris, musée du Louvre (inv. OA 602).
- 39- *Mandoline napolitaine*, vers 1790, Paris, musée de la Musique (D.E.CI.3484), en dépôt au musée de la Renaissance.



UNE PEINTRE MODÈLE

Peintre dans le Paris de la Belle Époque, Juana Romani débute en tant que modèle, posant pour de nombreux artistes de renom. Une brusque maladie psychiatrique met fin à sa courte carrière, couronnée de succès, qui n'est pas sans rappeler sa contemporaine Camille Claudel. Notre Madeleine, héroïne biblique à la chevelure rousse, est proche de l'art de Jean-Jacques Henner, mais s'en démarque par son caractère envoûtant et sauvage.

Giovanna Carolina Carlesimo, plus connue sous le nom de Juana Romani (1867-1923), naît à Velletri, à une quarantaine de kilomètres au sud de Rome. Elle arrive à Paris en 1877 avec sa mère et son beau-père. Musicien ayant grandi dans un environnement intellectuel, ce dernier lui transmet une culture artistique. Sa mère Marianna, illettrée, gagne sa vie en étant modèle. Juana Romani découvre ainsi l'univers des ateliers d'artistes et entame son activité de modèle professionnel à l'âge de quinze ans, dans les académies privées de Rodolphe Julian et du sculpteur d'origine italienne Filippo Colarossi, puis dans des ateliers privés d'artistes¹. Elle pose dès 1883 pour Alexandre Falguière, professeur à l'École des Beaux-Arts, et donne ses traits à sa *Nymphe chasseresse*, sculpture encensée au Salon de 1884. Le succès de cette ronde-bosse dont la posture est jugée audacieuse contribue sans doute à la réputation du modèle. Ses cheveux cuivrés et son corps juvénile à la taille marquée, déformé par le port du corset, font de

Juana Romani l'un des modèles les plus recherchés de Paris. Elle ne se trouve pas cantonnée à des rôles d'Italiennes ou d'Orientales, mais s'apparente davantage à « une Parisienne de Paris, qui aurait pu poser indifféremment pour une Madeleine de Véronèse, ou pour quelque nymphe allégorique de Rubens² », s'adaptant parfaitement aux sujets traités. Elle devient le modèle du peintre nancéien Victor Prouvé à partir de 1883, et pose bientôt pour Jean-Jacques Henner et Carolus-Duran, qui seront l'un et l'autre des sources d'inspiration pour elle.

Lors des séances de pose, Juana Romani profite des temps de repos pour griffonner des dessins, jusqu'à ce que les peintres reconnaissent en elle le potentiel d'une artiste et l'encouragent à poursuivre⁴. La jeune Italienne se découvre bientôt une passion pour la peinture et entame sa formation en se faisant aider par les artistes dont elle fréquente les ateliers. Entre 1886 et 1889, elle étudie probablement à l'Atelier des Dames, important atelier privé, créé en 1874 par Jean-Jacques Henner

MADELEINE

Huile sur panneau, H. 1,15 m ; L. 0,72 m, signé et daté *Juana Romani 1891*. Date : 1891.

Provenance : collection privée.

Exposition : *Juana Romani (1867-1923), peintre et modèle. Un rêve d'absolu*, cat. exp. musée Roybet Fould, Courbevoie, 2021, p. 127, n° 75 (ill.).

Œuvres en rapport : une autre version datée de 1890 est exposée au Salon de 1891, n° 1422, « Madeleine »³ ; vente Paris, Hôtel Drouot, 7 décembre 1906, n° 73 : « Une Madeleine », huile sur panneau, H. 1,30 m ; L. 0,70 m, « Debout, vue jusqu'aux genoux, les cheveux roux pendant sur les épaules, la poitrine et les bras découverts, une robe de velours noir serrée à la taille : elle a les yeux baissés sur une croix qu'elle tient de ses deux mains. Signé à droite et daté : 1890. » ; Londres, collection privée.

et Carolus-Duran, puis auprès de Ferdinand Roybet (1840-1920), peintre très recherché à l'époque mais dont le style l'influencera peu. Sa peinture sera le plus marquée par les œuvres de Jean-Jacques Henner et d'Henri Regnault (1843-1871), telle la sensuelle figure féminine *Salomé* (1870)⁵.

Carrière fulgurante

Juana Romani entame sa carrière de peintre à vingt-et-un ans au Salon de 1888 où elle est immédiatement remarquée par les critiques. Elle expose ensuite ses toiles au Salon de 1889 ainsi qu'à l'Exposition universelle où elle remporte une seconde médaille. Désormais « hors concours », elle n'est plus soumise au jury pour présenter ses œuvres et exposera au Salon tous les ans jusqu'en 1904. Sa métamorphose impressionnante d'un très jeune modèle en une artiste prometteuse semble avoir inspiré le roman de Fortuné Méaulle (1844-1916), *Le Maître*⁶.

Elle ne pose plus à partir de 1890, et son corps ne sera plus exposé au Salon qu'habillé dans les œuvres de Ferdinand Roybet, dont l'atelier était un lieu de rencontre entre de nombreux artistes et critiques d'art⁷ et avec qui elle entame la même année une relation. Le couple voyage dans les années 1890 en Italie et en Espagne. Les premiers troubles psychiatriques de Juana se manifestent dès 1903. Son compagnon la soutient dans les périodes difficiles et lors de ses internements, et devient son tuteur légal en 1909.

Femmes bibliques

La représentation de figures féminines isolées issues de l'Ancien et du Nouveau Testaments est courante à la fin du XIX^e siècle, particulièrement dans les années 1880. Jean-Jacques Henner peint plusieurs héroïnes bibliques : *Hérodiade* – pour laquelle Romani pose en 1887, *Judith* (1887-1891) et *Rébecca* (1903-1905). Sa figure de prédilection restera toutefois *Marie-Madeleine pénitente* pendant près de trente ans. Il la représente allongée, assise sur des genoux, penchée en avant se morfondant en pleurs ou debout, toujours avec une longue chevelure rousse. Ces différentes compositions

exercent certainement une grande influence sur Romani qui, entre 1890 et 1892, crée une série de femmes bibliques fortes et sensuelles : *Hérodiade*, *Salomé*, *Judith* et *Marie-Madeleine*⁸.

Sa touche vaporeuse, proche du *sfumato*, et la luminosité des carnations émergeant d'un fond sombre constituent un hommage manifeste à Henner. Elle s'en démarque cependant et commence à trouver son style personnel. Contrairement à l'anonymat poétique des figures de son maître, elle aborde ses héroïnes avec un réalisme saisissant, au point que certains critiques voient en elles les portraits d'une même jeune femme rousse dotée des attributs des différentes héroïnes. Quand Romani expose *Judith* et *Madeleine* en 1891, l'un d'eux évoque « deux sœurs jumelles⁹ ». Particulièrement notable, le tempérament farouche et quelque peu perturbant de ces personnages s'éloigne résolument de l'esthétique propre à l'univers de Henner.

Armand Silvestre (1837-1901), poète et critique d'art, ami du couple, commente cet aspect : « Car beaucoup qui ne la regarderaient pas bien, la pourraient prendre, à certains instants, pour une bonne enfant rieuse. Mais, chez elle, la Femme n'abdique pas dans l'artiste ; au contraire, son art serait plutôt fait d'un féminisme exagéré. La Fontaine s'est bien demandé ce que peindraient les lions, s'ils savaient peindre. Eh bien, j'imagine que si les grandes charmeresses Dalila, Judith, Lucrèce avaient su peindre, elles auraient tracé ces figures à la fois délicieuses et farouches dont nous a charmé, avec quelque effroi en nous, Juana Romani, et dans lesquelles il m'a toujours semblé qu'il y avait beaucoup d'elle-même.¹⁰ »

Marie-Madeleine sulfureuse

Apparue au XIX^e siècle dans un contexte anticlérical, l'image d'une Marie-Madeleine sulfureuse n'a aucun fondement dans les Écritures ou la tradition. Elle est un exemple de sexualisation de figures bibliques, telle qu'on en trouve notamment chez Klimt (*Judith et Holopherne*¹¹) et dans des œuvres littéraires contemporaines, comme *Salomé* d'Oscar Wilde, pièce écrite en 1892 et représentée à Paris en 1896. Ce phénomène peut

ROMANI



être interprété comme une réaction aux contraintes de la morale traditionnelle. En présentant des figures religieuses de manière sensuelle, les artistes remettent en question les notions de sainteté et de pureté, tout en célébrant la libération sexuelle et en remettant en cause le rôle traditionnel assignés aux femmes.



Victor Prouvé,
Étude de Juana Romani
coiffée d'un foulard,
encre et lavis sur papier,
H. 370 mm ; L. 300 mm,
signé en bas à droite
(Londres, Colnaghi Elliott
Master Drawings)

Madeleine : une beauté étrange

Nous avons connaissance à ce jour de quatre compositions de Romani sur le thème de Marie-Madeleine. L'artiste la peint tenant un livre¹², ou nue, en buste, tournée vers la gauche, mains crispées rapportées sur sa poitrine, les yeux fermés¹³.

Notre composition est une réplique d'après une huile sur panneau montrant Madeleine debout¹⁴. On y voit une femme, le visage de profil vers la droite, qui baisse son regard vers la croix qu'elle tient. Ses longs cheveux roux couvrent ses épaules. Telle une apparition au cœur de l'obscurité, sa poitrine et ses bras dénudés irradient de lumière. Elle porte la même robe de velours noir que ses autres héroïnes bibliques. Il pourrait s'agir d'une robe de soirée comme le suggère une caricature du Salon de 1891¹⁵, où est exposée l'une de ses *Madeleine*, probablement celle en collection privée londonienne, de dimensions légèrement supérieures, signée et datée de 1890.

(For English text, refer to p. 94)

- 1- Marion Lagrange, « Modèle italien et maîtres parisiens : la muse et l'élève », cat. exp. *Juana Romani (1867-1923), peintre et modèle. Un rêve d'absolu*, Courbevoie, musée Roybet Fould, 2021, p. 20.
- 2- Camille de Sainte-Croix, « L'École des Beaux-Arts (notes d'un ami de la maison) », *Le Figaro*, 28 août - 4 septembre 1889, cité par Annie Jacques (dir.), *Les Beaux-Arts, de l'Académie au Quat'z'arts [...]*, Paris, 2001, p. 177.
- 3- *Madeleine partant pour le bal*, caricature, *Journal Amusant*, 9 mai 1891, p. 5. Description par Armand Gouzien comme *Madeleine à la croix* : « Las exposiciones de bellas artes de Paris », *La ilustración española y americana*, Madrid, 30 mai 1891, p. 334.
- 4- Jacopo Caponi Folchetto, « La vita a Parigi », *L'illustrazione italiana*, n° 15, 14 avril 1895, p. 238-239.
- 5- Henri Regnault, *Salomé*, Salon de 1870, huile sur toile, H. 1,60 m ; L. 1,01 m, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 16.95).
- 6- Fortuné Méaulle, *Le Maître (la vie d'un artiste)*, Paris, 1906.
- 7- Le couple partage de nombreux amis, tels le peintre Louis Prétet, le photographe Antoine Lumière, le pharmacien et industriel Angelo Mariani, les critiques d'art Armand Silvestre et Roger-Milès.
- 8- Emmanuelle Trief-Touchard, « Hérodiade, Judith et Marie-Madeleine », cat. exp. *Juana Romani (1867-1923), peintre et modèle. Un rêve d'absolu*, Courbevoie, musée Roybet Fould, 2021, p. 124-130.
- 9- E. Jacques, « Le Salon aux Champs-Élysées », *L'Intransigeant*, 1^{er} mai 1891, p. 2, cité par Emmanuelle Trief-Touchard, *op. cit.*, p. 127, note 11.
- 10- Armand Silvestre, « Juana Romani », *Figures contemporaines tirées de l'Album Mariani*, vol. 2, 1896 (1894).
- 11- Gustav Klimt, *Judith et Holopherne*, 1901, huile sur toile, H. 0,84 m ; L. 0,42 m, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere (inv. 4737).
- 12- *Madeleine lectrice ou La Liseuse*, vers 1890-1892, Malden, Malden Public Library Art Gallery, acquis en 1940, voir cat. exp. 2021, p. 130, fig. 83.
- 13- *Marie Madeleine*, s.d. [vers 1890], huile sur panneau, Londres, collection privée, reproduite dans le cat. exp. 2021, p. 51, fig. 33.
- 14- *Madeleine*, huile sur panneau, H. 1,30 m ; L. 0,70 m, signé à droite et daté 1890, Londres, collection privée.
- 15- *Madeleine partant pour le bal*, caricature, *Journal Amusant*, 9 mai 1891, p. 5.





PRÉCISIONNISME FRANÇAIS

Durant ses séjours aux États-Unis à partir de 1926, Bernard Boutet de Monvel, portraitiste de la haute société américaine, devient également un peintre de paysages urbains, dans lesquels il s'attache à saisir la modernité de villes en construction. Ses vues étourdissantes d'aciéries et de gratte-ciels, qui constituent une partie significative de son œuvre, font de l'artiste une figure majeure du mouvement précisionniste.

Fils du peintre et illustrateur Louis-Maurice Boutet de Monvel (1850-1913), Bernard Boutet de Monvel (1881-1949) se destine à une carrière de peintre dans les toutes dernières années du XIX^e siècle. Il est l'élève de Luc-Olivier Merson (1846-1920) et s'initie très tôt à l'eau-forte dont il devient rapidement un maître reconnu, sans pour autant négliger la peinture. À partir de 1909, il peint dans un style Art déco, géométrisant ses portraits avec une palette limitée. Parallèlement, il illustre des magazines de mode, notamment la *Gazette du Bon Ton*, *Vogue* et *Harper's Bazar*.

L'artiste se fait également connaître comme le peintre des *sportsmen* et des dandys. D'une grande beauté, il passe pour l'un des hommes les plus élégants de son temps. Il n'en faut pas davantage pour que, dès son premier voyage à New York en 1926, à l'occasion d'une exposition rétrospective organisée par Anderson Galleries, celui que la presse qualifie déjà de « most handsome man in Europe » devienne le portraitiste incontournable de la *Café Society* : Getty, Vanderbilt, Astor, du Pont, deviennent ses modèles les plus assidus.

Commande à Chicago

En décembre 1927, Bernard Boutet de Monvel, dont la décoratrice Rue Winterbotham Carpenter (1879-1931)

présente une rétrospective de l'œuvre peint et sculpté à l'Arts Club of Chicago, reçoit la commande d'une vaste composition destinée à être placée dans le hall de réception d'une banque de Chicago¹. Il voit dans cette commande l'opportunité de révéler outre-Atlantique son talent de peintre-décorateur et entreprend, dès janvier 1928, de réaliser études préparatoires et maquettes, premiers travaux de l'artiste portant directement sur la modernité des États-Unis.

Le tableau, tout à la gloire de l'industrie américaine, montrera, devant un haut-fourneau qu'un train relie à un immeuble en construction, *L'Abondance nourrissant les enfants de l'Amérique*². Malgré la complexité de la composition, l'artiste jouera avec une évidente facilité du rythme des décrochements – celui, régulièrement scandé, des façades d'immeubles traitées en aplats, et celui, dynamique et puissant, des conduites de gaz.

Élaboration à l'aide de photographies

Visitant une aciérie afin d'y étudier la partie gauche de son panneau, Bernard Boutet de Monvel se promène le long de la Chicago River pour y photographier les immeubles en construction nécessaires à la partie droite de sa composition. Son choix s'arrête sur ceux bordant Michigan Avenue, vus depuis Rush Street : à

ÉTUDE DE CHICAGO, MICHIGAN AVENUE DEPUIS RUSH STREET

Huile sur toile, H. 0,66 m ; L. 0,51 m. Date : 1928.

Provenance : collection privée.

gauche, encore en construction, le Michigan Building (1927-1928)³, situé au n° 333, que poursuit le n° 319 et, à droite, le London Guarantee Building (1923) situé au n° 360. Entre ces trois buildings, le vide.

Contraint par la plage focale de son appareil photographique, le peintre n'utilise pas un mais deux clichés qu'il accole pour mettre en place sa composition. Le carreau de ces derniers reportés sur la toile, il supprime toute la partie inférieure des prises de vue montrant Michigan Avenue Bridge⁴ dont n'apparaît plus sur le tableau que le pot à feu coiffant l'une des quatre lanternes maçonnées marquant chacune des extrémités du pont. Ainsi, selon son habitude, l'artiste met en scène une image à partir d'une vue à l'objectivité photographique apparente. Une fois le dessin préparatoire mis en place à la règle et au compas, Boutet de Monvel esquisse rapidement la masse des immeubles à l'aide de « jus », peinture à l'huile fortement diluée à l'essence, de manière à n'indiquer que les tonalités et les valeurs : terres de Siègne, terre d'ombre naturelle et brûlée, bleu de cobalt, rehauts de blanc... Puis, tandis que des parties entières de la toile demeurent en réserve, l'œuvre est abandonnée.

Assurément, la trop grande place laissée au ciel ne permet pas d'intégrer convenablement la puissante diagonale gouvernant la composition au reste du panneau. Il entreprend donc une seconde ébauche⁵, cette fois-ci retenue, d'après des photographies prises l'année précédente à New York et montrant un ensemble d'immeubles devant lesquels grues et palans soulèvent des poutrelles d'acier. L'artiste avait découvert dans cette « city of windows » une nouvelle Metropolis, la ville futuriste en pleine mutation.

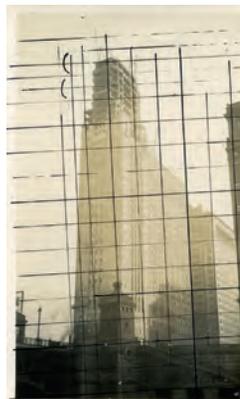
Cette première ébauche, jouant déjà de la répétition des fenêtres comme d'autant de figures géométriques, reste la seule vue de Chicago réalisée par l'artiste qui nous soit parvenue. Elle est, à l'instar de la seconde, à l'origine de l'ensemble des paysages new-yorkais réalisés par le peintre entre 1928 et 1932. Ces compositions vertigineuses, toutes exécutées à partir de photographies, sont caractéristiques du précisionnisme, mouvement fondateur de la modernité américaine oscillant entre hyperréalisme et cubisme.

Stéphane-Jacques Addade⁶

(For English text, refer to p. 95)



Bernard Boutet de Monvel, *L'Abondance nourrissant les enfants de l'Amérique*, photographie d'époque (collection Stéphane-Jacques Addade)



Bernard Boutet de Monvel, *Paysages de Chicago - Michigan building en construction et London Garantie building*, photographies d'époque mises au carreau, 1928 (collection Stéphane-Jacques Addade)

1- A. G. Becker & Co., banque d'investissement située LaSalle Street, que venait d'entièrement réaménager l'architecte Samuel A. Marx (1885-1964).

2- Huile sur toile, H. 2 m ; L. 2,50 m, localisation actuelle inconnue, voir S.-J. Addade, *Bernard Boutet de Monvel*, 2001, p. 204-207 et 2016, p. 223-230.

3- Célèbre gratte-ciel Art Déco édifié par Holabird & Roche en 1927-1928.

4- Ce pont a pris le nom de DuSable Bridge en 2010.

5- *Vue de New York*, 1928, huile sur toile, H. 0,76 m ; L. 0,62 m, vente Christie's Londres, 4 mars 2022, lot 433, localisation actuelle inconnue.

6- Stéphane-Jacques Addade, expert reconnu de Bernard Boutet de Monvel, possède les archives de l'artiste et a publié deux monographies richement documentées en 2001 et 2016 à son sujet. Par ailleurs, il occupe le poste de vice-président de la Chambre européenne des Experts d'Art.



CATALOGUE ENTRIES IN ENGLISH

Landscape with Ancient Ruins and Shepherds

PIERRE PATEL THE ELDER

p. 9

The poetry of Patel's ruins in flooded fields, dotted with reeds and slender trees, is luminous and fresh. With his imaginary landscapes, Patel creates havens of peace that are made particularly endearing thanks to his great sensitivity to atmosphere. A friend and associate of Simon Vouet and afterwards of Eustache Le Sueur, he worked on some of the most prestigious decors of his time, such as the Hôtel Lambert. He developed a style that fits perfectly with what is called Parisian Atticism.

The son of a mason, Pierre Patel the Elder (1605-1676) was born in Picardy, in Chauny, a town around ten kilometres from the magnificent Château de Blérancourt, which no longer exists. Built by Salomon de Brosse, this château was a major artistic project between 1612 and 1620, and it is quite possible that the young Patel visited this site where the painter Martin Fréminet (1567-1619) was among those working. Nothing is known about Pierre Patel's formation.

He was described as a painter when he married in Paris in 1632. Like many provincial and foreign artists, Patel settled near the abbey of Saint-Germain-des-Prés, an area not governed by the rather restrictive Parisian guild. In 1619, in response to the influx of foreign painters, the guild had made it longer and more expensive to become a master painter, and in the first half of the 17th century, the district became the stronghold of Dutch and Flemish artists in Paris. Patel was admitted as a master painter to the Saint-Germain-des-Prés Corporation in 1634 at the latest¹. The following year, he became a member of the Paris guild of painting and sculpture, the future Académie de Saint-Luc, to which he remained loyal. He was never a member of the Royal Academy, which was less open to landscape painting at the time.

In Simon Vouet's Workshop

The following years appear to have been marked by Patel's professional and social development. He became a collaborator of Simon Vouet (1590-1649), the most fashionable painter of the second quarter of the 17th century, who revived painting in Paris. After spending fifteen years in Rome, where he had enjoyed a brilliant career, Vouet was called back to Paris by Louis XIII in 1627. The precise date of Patel's arrival in his workshop between 1635 and 1639 remains uncertain. In 1641, Simon Vouet was made godfather to Patel's son Simon, while Marie Grégoire, wife of the sculptor Jacques Sarazin, was his godmother. Patel then became familiar with Vouet's brilliant style, and seems to have specialised in landscapes in the master's studio. He created tapestry cartoons, learned to work as part of a team, and made some decisive encounters. The artist became friends with Eustache Le Sueur (1616-1655), who he asked to be godfather to his daughter Elisabeth in 1644.

Prestigious Commissions

Patel's career was marked by major commissions. In 1645-1646, he worked on the decoration of the *Cabinet of Love* in Nicolas Lambert's mansion. This project brought together leading painters: Eustache Le Sueur, Jan Asselijn, Berthollet Flémalle, Henri Mauperché, François Perrier, Giovanni Francesco Romanelli and Herman van Swanevelt. By this time, Patel had achieved complete mastery of his style. In his three landscapes², his use of a rather cold palette with a predominance of blues and sonorous, lilting tones, and his depiction of ancient ruins are remarkable.

Working for a second time at the Hôtel Lambert between 1651 and 1655, Patel painted the landscapes of five large canvases for the *Cabinet of the Muses*, in which the Muses were painted by Eustache Le Sueur (Paris, Musée du Louvre)³.

His first royal commission came in 1660: two landscapes to decorate Anne of Austria's cabinet overlooking the river in the Louvre Palace (Paris, Musée du Louvre). Between 1668 and his death eight years later, he painted a series of views of royal residences, including a *View of Versailles*, 1668 (Château de Versailles). He ended his career as "Ordinary Painter to the King for the Royal Households".

His son Pierre-Antoine Patel the younger (1648-1707), who was his pupil, continued in the same style but did not achieve the same level of fame.

The Work and Stylistic Development

In her 2001 catalogue raisonné of the artist, Natalie Coural attributes around fifty paintings to Pierre Patel, some of which are signed and dated, as well as around twenty drawings. Natalie Coural believes that he worked slowly, carefully grinding pigments and especially paying particular attention to the time needed for drying⁴, which is why most of his paintings are remarkably well preserved.

His earliest works date to the 1630s and are greatly influenced by Flemish artists, in particular Jacques Fouquières (1580/90-1659). Patel's early compositions had a shifting, unstable quality that would later disappear: His figures are stocky, sometimes arched, similar to those of Paul Bril (1554-1626), and the contrasts of light and shadow are reminiscent of the paintings of Cornelis van Poelenburgh (1594-1667). Around 1640-1645, Claude Lorrain's (1600-1682) influence can be seen in the balance of architecture and vegetation and the general harmony, as well as in the main lines of his compositions, in which there are more realistic elements.

Parisian Atticism

Unlike the landscapes painted in Rome by contemporaries Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain, and Gaspard Dughet (1615-1675), Patel's were all painted in Paris. In fact, Patel seems never to have travelled to Italy⁵. It was in the French capital that, alongside Laurent de La Hyre (1606-1656), Henri Mauperché (1602-1686), and Gabriel Périelle (1602-1677), Patel developed a model of landscape using luminous colours which blend nature rigorously and elegantly with ancient elements in clear, transparent light. The subtle harmony between vegetation and ruins, with skilful effects

CATALOGUE ENTRIES IN ENGLISH

of atmospheric perspective, is among the most original features of these Parisian landscape painters. Patel occupies a special place in a new style of painting that flourished under Mazarin's prime ministership. Called Parisian Atticism by Jacques Thuillier⁶, it is characterised by a return to the ancient world and a quest for balance and clarity⁷.

A Passion for Ruins

In the middle of the 17th century, France, and Paris in particular, saw the emergence of a genre of painting that reflected a 'poetic of ruins'⁸ that was perfectly in tune with the growing interest in perspective and the sophisticated taste for ancient buildings and country life that was evident in novels with pastoral themes. This is an Arcadia transposed to the Île-de-France.

To create his antique reconstructions, Patel undoubtedly built up a repertoire of forms. They were more widely distributed thanks to numerous albums of prints illustrating ancient Roman monuments, published from the 16th century onwards, including the one published in Paris in 1585 by Jacques Androuet Du Cerceau, which was very popular in the 17th century⁹.

Patel's taste for weathered stone embedded with vegetation can be seen in our painting. The ruin, inseparable from nature, is covered with shrubs and climbing plants. It sits in a crystalline light, its geometric rigour is counterbalanced by a keen eye for atmosphere. The artist makes us feel the air surrounding the forms.

A Fan of Far-Flung Places

Our landscape is a perfectly balanced composition, with the ruin of an ancient Roman inspired temple on the right and, on the left, a tree with a slim trunk whose foliage is placed against the light like lace against the blue and orange sky. The succession of planes is clearly marked. Darker areas alternate with lighter ones. The rather strong contrasts in the foreground fade in the distance. This escape into bluish horizons is an idea dear to Patel.

In Love with Reflections on Water

A river slides in from the right, between the foreground and the ruins, forming a small waterfall. It flows diagonally through the composition, leading the viewer's gaze into the distance. Patel's interest in flooded landscapes may have come from the marshes of Picardy, which he had probably contemplated in his youth. Water, with its mysterious shadows and blue and white reflections, crumbling stones covered in moss and blades of grass, are a constant in the artist's work. The flat stones at the water's edge, covered with moss, or with sharp corners, are typical of Patel, as are the sharp reeds in the foreground.

Typical Patel

The painting has cold, precise light characteristic of Patel's art. The overall colour range is cool, with very luminous blues that expand as they recede and multiple shades of green. The groups of animals and figures wearing modern costumes enliven the composition with bright colours. In the background, other tiny, elongated silhouettes stand out against a dark background. This is another of Patel's characteristics. A number of rustic buildings are placed in the background. The coexistence of ancient architecture and familiar or contemporary elements is also quite typical of Patel's manner, as is the way in which he depicts trunks covered with light vegetation, his treatment of foliage, contrasting dark cuttings and thinner branches with characteristic pointed leaves, and the drawing of the foliage and rushes in the foreground.

Our Painting in Patel's Oeuvre

Some of the motifs in our painting can be found in other paintings by Patel. For example, the tree in the left foreground and the goat in the centre appear in a work dated around 1640¹⁰. Patel seems to have used the same drawing for several painted compositions, proving that he reused motifs several years apart.

Natalie Coural also compares our painting to a landscape in the Kunstmuseum Basel, signed and dated 1650¹¹, in which the space is similarly organised, the trees are distributed in the same way, and the same washerwoman is carrying a basket of washing on her head.

Characteristic of a clear and refined classicism, our painting illustrates perfectly the artist's mature period in its confident compositional arrangement, the attention paid to the finest nuances of atmosphere, its rendering of reflections on the water and its skill in portraying small figures. According to Natalie Coural, our painting was probably not part of a décor and was intended for an amateur. She dates it to around 1650.¹²

1- Natalie Coural, *Les Patel. Pierre Patel (1605-1676) et ses fils. Le paysage de ruines à Paris au XVII^e siècle*, Arthéna, Paris, 2001, p. 17

2- Natalie Coural, 2001, p. 13-15.

3- Natalie Coural, 2001, p. 23-27.

4- Natalie Coural, "Ruines antiques et lumière d'Île-de-France. Quelques nouveaux Patel", *Mythes et réalités du XVII^e siècle. Foi, idées, images*, Alessandria, 2008, p. 207.

5- The fact that certain artists, including Michel Corneille the Elder (c. 1601-1664), Philippe de Champaigne (1602-1674), Laurent de La Hyre (1606-1656), Charles Poerson (1609-1667) and Eustache Le Sueur (1616-1655), did not feel a need to travel to Italy was seen by their contemporaries as a sign of the maturity of the French school of painting. Sylvain Laveissière, exh. cat. *Le Classicisme Français. Masterpieces of Seventeenth Century Painting*, Dublin, The National Gallery of Ireland, 1985, p. XXXVIII.

6- Jacques Thuillier, "Au temps de Mazarin. L'atticisme 'parisien'", *La Peinture française. De Le Nain à Fragonard*, Geneva, 1964, p. 65-69; the expression "atticism" comes from Bernard Dorival, *La Peinture française*, Paris, 1942, t. I, p. 6.

7- Alain Mérot, *Éloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, exh. cat. Dijon, musée Magnin, Le Mans, musée de Tessé, 1998.

8- Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Geneva, Droz, 1974.

9- Jacques Androuet Du Cerceau, *Livre des édifices antiques romains, contenant les ordonnances et desseins des plus signalez et principaux bastiments qui se trouvaient à Rome du temps qu'elle estoit en sa plus grande fleur... par Jaques Androuet Du Cerceau*, [Paris]: [Denis Duval], 1584.

10- *Landscape with Ruins and a Shepherd*, c. 1640, oil on canvas, H. 0,78 m; W. 0,97 m, Paris, Banque Paribas. Natalie Coural, *Les Patel. Pierre Patel (1605-1676) et ses fils. Le paysage de ruines à Paris au XVII^e siècle*, Arthéna, Paris, 2001, p. 10.

11- *Landscape with Figures and a Ruin on the Left*, oil on copper, H. 0,31 m; W. 0,45 m, signed and dated lower centre P. PATEL 1650, Basel, Kunstmuseum, inv. 1181. Natalie Coural, *Les Patel. Pierre Patel (1605-1676) et ses fils. Le paysage de ruines à Paris au XVII^e siècle*, Arthéna, Paris, 2001, p. 17.

12- Natalie Coural, 2008, p. 208.

Portrait of a Page in Profile, Wearing a Turban

FRENCH SCHOOL

p. 15

The depiction of black pages during the 17th and 18th centuries, with their slave collars and pearls in their ears, lies somewhere between a mark of prestige and a colonial reality. Although our painting's author remains anonymous, its high quality of execution indicates that it is the work of an important artist.

Apart from specific subjects, such as the *Adoration of the Magi* or the *Baptism of the Ethiopian Eunuch*, in 16th to 18th century European painting a black man was generally depicted as a submissive servant, accompanying his mistress or master in a portrait. From the mid-18th century onwards, this representation was gradually replaced by that of the black person in his own right.

These depictions had appeared as early as the 16th century, in Titian's *Portrait of Laura Dianti*¹, painted around 1523, for example, in which Alfonso d'Este's future wife places her hand on the shoulder of an African boy wearing a multi-coloured jacket.

Portraits of people accompanied by a black page subsequently appeared in England and the Netherlands, both of which were colonial powers. This formula's popularity can be explained by the direct influence of Antoon van Dyck (1599-1641) in England. Elena Grimaldi², whom he painted in Genoa, and Henriette de Lorraine³ in Brussels, are both accompanied by a black page. In the Netherlands, this theme became common from the 1660s onwards, as Adriaen Hanneman (1603-1671) and Caspar Netscher (1639-1684) show⁴. This fashion spread throughout Europe in the late 17th and first third of the 18th centuries⁵. In a second phase, the presence of black pages, used as stooges or fantasy images, diminished to be replaced by individual representations of black people.

Black pages in painting

Usually depicted as a child or young boy - and therefore small in stature - black servants raise an admiring eyebrow towards the main sitter. Richly dressed, from

the first half of the 17th century they sometimes wore a silver slave collar⁶. How can we interpret this undeniable allusion to his condition as a slave? Very often, the presence of a page is intended to assert a privileged social status, without the patron necessarily being the employer of a black person. They could also serve to emphasize, by contrast, the whiteness of the sitter's skin. There are many examples of this fashion from the second half of the 17th and early 18th centuries. The addition of a black servant was advocated in art literature, as in Samuel van Hoogstraten's *Introduction to the Academy of Painting*, first published in 1678⁷. While not all black people living in Europe in the 17th and 18th centuries were slaves, the presence of these young pages in European painting nonetheless reflected the sad reality of "triangular" trade and the slave trade in England, the Netherlands, and France⁸.

In France

In French painting, the rare depictions of black pages in the mid-17th century did not yet correspond to the English or Nordic portrait tradition: a young Moor wearing a slave collar holds the sheet music in *The Lute Player* (1638) by Jean Daret (1614-1668)⁹, and a handsome young black man appears in the Le Nain brothers' *La Tabagie* of 1643¹⁰. Later, in 1682, Antoine Coytel portrayed Louis XIV's turbaned trumpeter with a girl, in a small picturesque painting¹¹. The first example of a prestige portrait with a black page seems to date from the same year: the *Portrait of Louise Renée de Kérouaille*¹², mistress of the English king Charles II, painted by Pierre Mignard (1612-1695) during her sojourn in France. A young Moor is shown alongside the Prince de Conti (1697)¹³, and another serves August III of Poland (1715)¹⁴ in paintings by Hyacinthe Rigaud (1659-1743), whose posthumous inventory includes two portraits of young Moors; one of which corresponds to a painting in the Dunkirk museum (Fig. 1)¹⁵. In 1729, Nicolas de Largillière portrayed Madame de Souscarrière with her page¹⁶.

"Fantasy figures" in Europe

Some portraits of black people, like ours, can be linked to the phenomenon of "fantasy figures"¹⁷. These depictions of bust- or half-length figures are characterized by immediacy and freedom from convention. The model's features are borrowed or adapted to create a fictitious subject. This genre of painting includes French fantasy figures, Dutch *tronies* ("faces")¹⁸, Venetian and Bolognese *teste di fantasia*, and British *fancy pictures*. Examples include Govert Flinck's *Head of a Black Man* (1615-1660) (Fig. 2) or the astonishing frontal depiction of a black man wearing the costume of a Magi, attributed, like our portrait, to an anonymous French artist (Fig. 3)¹⁹.

Our Page Wearing a Turban

The tight composition of our portrait reinforces the figure's presence. Depicted in profile, the face is enhanced by the interplay of light and skin texture. The carmine red emphasizes the turban's white cloth, while the opalescent pearl stands out against the brown skin. Unlike Hyacinthe Rigaud's *Young Moor* (Fig. 1), here the silver slave collar gives the impression of truly squeezing the model's neck. By creating a luminous halo behind the figure, the light makes him stand out from a bright background and sets him against the neutral background, focusing our attention on the details of the face and costume.

Eighteenth-century Characteristics

Our painting can be linked to works from the first half of the 18th century, due to its creamy paint and the emphasis on the young man's exotic beauty, highlighted by an abundance of textures and colours.

His luxurious costume, gleaming yellow-orange and decorated with cord, is described with visible brushstrokes and small parallel streaks scraped with the handle of the brush. This treatment and similarly unctuous paint, combined with refined colour, are found in works by Jean Barbault (1718-1762), especially in his *Cheval-léger*²⁰, the portrait of a man in a bright red suit richly trimmed with gold. The white impasto on a grey background used for the cords and turban can be found in the *Portrait of a Man* currently attributed to Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745)²¹, while the use of bright colours connects our painting to Joseph-Marie Vien's (1716-1809) painted studies for *The Caravan of an Important Lord at Mecca*²², paintings reminiscent of the pronounced taste for exoticism in the 18th century.

Copies and Variants of our Painting

The existence of several copies of our painting (seven paintings and one drawing are currently identified)²³ sometimes with important differences, confirms the success and importance of the original in which the model's face, imbued with great calm and dignity, is described with a naturalism that contrasts with the spirited treatment of the turban and the colourful costume. The face suggests the artist worked directly from a model. Some details, such as the double chin caused by the collar, are not found in any of these many variants (Fig. 4 to 8). A copy offered for sale at Christie's in New York in 1990 (Fig. 5) was attributed to the circle of Claude Vignon (1593-1670). This was rejected by Paola Pacht Bassani in her catalogue raisonné of the artist²⁴, after which it was sold in London in 1996, this time attributed to a follower of Aert de Gelder (1645-1727). Another copy was sold in Paris in 2007 with an attribution to Matthäus Loder, a painter active in Germany from 1759 to 1790 (Fig. 6).

Both paintings, which have identical dimensions, are relatively faithful to ours, but do not express the same force. Their style with nervous strokes gives a more disjointed result, with less vigour, making them less intense than our version. The calm and dignity of the model in our painting has not been reproduced.

The Musée des Beaux-Arts in Dijon owns a drawn copy²⁵, inscribed *Géricault* (Fig. 4). The looser, slightly indecisive lines do not suggest that this is a preparatory drawing.

Mysterious Attribution

The attribution of our portrait remains a mystery to this day. As the hypothesis of a Dutch or Flemish painter has been definitively ruled out²⁶, we believe that our picture was painted in France. The harmony, balance and certain restraint do indeed seem entirely French. We also believe that it was painted in the first half of the 18th century, when this iconography was fashionable. But its indisputable beauty and pictorial quality relegate its attribution to a secondary question.

- 1- Jean Michel Massing, *The Image of the Black in Western Art, From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition*, London, 2011, vol. III, part 2, p. 222. The author cites the rather early example of the *Portrait by Laura Dianti* by Titian (c. 1523, oil on canvas, H. 1,19 m; W. 0,93 m, Collection H. Kisters, Kreuzlingen, Switzerland.)
- 2- Antoon Van Dyck, *Elena Grimaldi Cattaneo with a Black Page*, 1623, oil on canvas, H. 2,46 m; W. 1,72 m, Washington D.C., National Gallery of Art.
- 3- Antoon Van Dyck, *Princesse Henriette of Lorraine*, 1634, oil on canvas, H. 2,13 m; W. 1,27 m, London, English Heritage, The Iveagh Bequest, Kenwood (inv. 88028826).
- 4- Jean Michel Massing, *op. cit.*, p. 225-226.
- 5- Jean Michel Massing, *op. cit.*, p. 229.
- 6- Jean Michel Massing, *op. cit.*, p. 228 and note 55. According to Massing, these slave collars did really exist, however, he thinks that depictions of them should nevertheless be seen as a symbol, signifying a servant's devotion rather than a literal image of a society reality.
- 7- Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678, p. 141.
- 8- Anne Lafont, "De Balthazar à Auguste. Figures et personnalités noires dans l'art à l'époque de la traite atlantique", exh. cat. *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, musée d'Orsay, 2019, p. 32-46, p. 43.
- 9- Jean Daret, *Lute Player*, 1638, oil on canvas, H. 1,26 m; W. 0,96 m, New Haven, Yale University Art Gallery.
- 10- Frères Le Nain, *La Tabagie*, 1643, oil on canvas, H. 1,17 m; W. 1,37 m, Paris, musée du Louvre (RF 1969 24).
- 11- Antoine Coytel, *Young Black Man holding a basket of fruit and a Girl Stroking a Dog*, 1682, oil on panel, H. 0,28 m; W. 0,22 m, Paris, musée du Louvre (INV 3518).
- 12- Pierre Mignard, *Louise Renée de Pennecoet de Kérouaille*, 1682, oil on canvas, H. 1,21 m; W. 0,95 m, London, National Portrait Gallery (NPG 497).
- 13- Hyacinthe Rigaud, *François Louis de Bourbon Conti*, 1697, oil on canvas, current location unknown, engraved by Pierre Drevet in 1700.
- 14- Hyacinthe Rigaud, *August III of Poland*, 1715, oil on canvas, H. 2,50 m; W. 1,73 m, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. 760).
- 15- Hyacinthe Rigaud, *Young Moor*, 1710, oil on canvas, H. 0,57 m; W. 0,43 m, Dunkirk, musée des Beaux-arts (inv. P.82.3).
- 16- Nicolas de Largillière, *Madame de Souscarrière and her Page*, 1729, oil on canvas, H. 1,37 m; W. 1,04 m, London, National Gallery.
- 17- Melissa Percival, "Les figures de fantaisie. Un phénomène européen", *Figures de fantaisie du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris and Toulouse, 2015, p. 17-36.

- 18- Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Portrait in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 2008; Franziska Gottwald, *Das Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk: die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt*, Munich, 2009; Dagmar Hirschfelder, Léon Krempel (éd.), *Tronies: Das Gesicht in der frühen Neuzeit*, Munich, 2013.
- 19- French School, *King Balthazar*, c. 1700, oil on canvas, H. 0,88 m; W. 0,69 m, Baltimore, The Walters Art Museum. An inscription on the verso attributes the painting to a painter from Valenciennes, Jacques-Albert Gérin (1640-1702). This attribution has been rejected for stylistic reasons.
- 20- Jean Barbault, *Cheveu-léger*, 1751 (?), oil on canvas, H. 0,25 m; W. 0,18 m, Orléans, Musée des Beaux-Arts (inv. 71.7.1).
- 21- Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745) attr., *Portrait of a Man*, oil on canvas, H. 0,80 m; W. 0,64 m, Stockholm, Nationalmuseum.
- 22- *The Caravan of an Important Lord at Mecca* (overall title), three painted studies oil on paper (each H. 265 mm; W. 205 mm), Paris, musée du Petit Palais (inv. PDUT1093 to 1095). They were created for festivities organized by the residents of the French Academy in Rome during the 1748 Carnaval. See Dominique Jacquot, exh. cat. *Jean Barbault (1718-1762)*, Strasbourg, 2010, p. 65-79.
- 23- We are grateful to Pierre Rosenberg who generously shared his records on this subject.
- 24- Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, 1993, p. 510, R21.
- 25- Géricault, attr., *Head of a Man Wearing a Turban*, trois crayons and red pastel highlights on paper, H. 505 mm; W. 395 mm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, no. inv. 1987-45-D.
- 26- According to Nadja Garthoff, curator at the RKD, Netherlands Institute for Art History, our painting was probably not painted by a Dutch or Flemish artist (E-mail dated 17 January 2023).

Allegory of winter

FRANÇOIS BOUCHER

p. 21

Children shown in French painting reached a peak in the 18th century. The publication in 1762 of Rousseau's *Émile*, provoked a lively interest in issues of relating to learning. This pastoral scene, with its incredibly fresh and graceful style, is a perfect example of this fashion.

François Boucher (1703-1770) is one of the most characteristic painters of the reign of Louis XV. With his elegant liveliness, which was both amiable and facile, his sense of ornamentation, he contributed to the development of the rococo style and its arabesques and twisting curves. A great decorator, he is associated with the most important commissions by the royal family, worked for private residences, and designed decors for the Opera, in addition to preparing cartoons for the royal tapestry manufactories. His art was widely circulated through the decorative arts and printmaking. Boucher enjoyed a highly successful career: When Jean-Baptiste Oudry died in 1755, he was appointed Inspector at the Gobelins manufactory before succeeding Carle Vanloo in 1765 as First Painter to the King and Director of the Académie.

Children in Boucher's Work

In the second half of the century, children were considered for themselves as beings with feelings, and no longer as imperfect mini adults. They appear frequently in Boucher's work, and his depictions can be divided into three types.¹ He showed them as putti, nude babies, sometimes with wings, or small children in clothes, usually symbolising the arts and the sciences. "Country children", make up the third group. Aged between seven and ten, they wear contemporary costume, without any social reference. Always shown outside, they engage indifferently in rural activities. This type of depiction frequently appears in designs for chairs, sofas and fire screens made at the Gobelins factory during the second half of the 18th century.

A Painting that is a Source of Inspiration

Our painting shows this type of children. A girl and boy, sitting in front of a hedge, are warming themselves by a fire. This is one of the common iconographies of Winter that Boucher used in series of the four seasons.² The children of our painting can be found in a drawing by Boucher at the Victoria

and Albert Museum in London,³ where their pose is identical next to a birdcage. A certain number of elements are slightly different to our painting, such as the boy's legs which hide his sister's and the presence of a hut in the background. This drawing has a vertical format in a rococo frame made of arabesques. The same pair of children appears on an oval fire screen in a vertical format woven by the Gobelins factory, of which at least five examples are known.⁴

Expertise

After examining our painting directly, Françoise Joulie has confirmed that it is by François Boucher.⁵ Alastair Laing, who received photographs of the painting after it was cleaned, also considers it an autograph and authentic work by the artist.⁶ He noticed a *pentimento* on the boy's forehead and especially appreciated the spontaneous handling in the wheat grains and the flowery branches. He also noted that our picture's format and composition are different to the fire screens. A copy must have been made to serve as the model for the tapestries. Referring to the purchase of one of the fire screens in 1768,⁷ he suggests dating our painting around 1766-1767.

- 1- Edith A. Standen, "Country Children: Some 'Enfants de Boucher' in Gobelins Tapestry", *Metropolitan Museum Journal* 29, 1994, p. 112.
- 2- In his series of the Four Seasons painted in 1744-1745, Boucher illustrates *Winter* by putti who are warming themselves in front of an open fire. A. Ananoff, D. Wildenstein, *L'opera completa di Boucher*, Milan, 1980, no. 288, *L'Hiver*, 1745, oil on canvas, H. 0,90 m; W. 1,16 m, current location unknown.
- 3- Pencil and wash drawing, London, Victoria and Albert Museum (inv. no. 4908), A. Ananoff and D. Wildenstein, *op. cit.*, no. 373/1, fig. 1093. Composition etched by Jean-Baptiste Le Prince with the title *La Chasse*, A. Ananoff and D. Wildenstein, 1976, no. 373/2, fig. 1092 and Pierrette Jean-Richard, *L'Œuvre gravé de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, no. 1384. This drawing can be connected to a porcelain serving platter made at Vincennes, in the Louvre, Tamara Préaud and Antoine d'Albis, *Porcelaine de Vincennes*, Paris, 1991, no. 186, see Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 130 note 41.
- 4- Of the fire screens of *Children Warming Themselves*, woven by the Gobelins factory; three are in Munich (Residenz), at Michelham and at Welbeck Abbey; a fourth example made for Madame de Pompadour; passed to the Gregory family collection and was bought by the Duveen Brothers, in 1903, Georges Cooper collection, current location unknown; a 5th fire screen was bought by the 6th Earl of Coventry from Jacques Neilson's son for Croome Court in 1768, see Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 130 note 43.
- 5- Françoise Joulie examined the painting in Paris, on 26 October 2021. Françoise Joulie and Alastair Laing are today the authorities for anything to do with paintings and drawings by Boucher.
- 6- Email of 2 October 2021.
- 7- One of the fire screens, *The Children Warming Themselves*, was bought in 1768 by the 6th Earl of Coventry from Jacques Neilson's son for Croome Court. Geoffrey Beard, "Decorators and Furniture Makers at Croome Court", *Furniture History*, no. 29 (1993), p. 96; Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 130, note 43.

The Pierced Rock

CLAUDE JOSEPH VERNET

p. 25

In the 18th century, Vernet was considered an innovative artist because of his rejection of the rocaille aesthetic and also for the plein-air studies which he used to compose his paintings. In these studies, connoisseurs were able to grasp the truth of nature, which they also appreciated in Dutch 17th century paintings, which they collected enthusiastically. Our painting was commissioned to serve as a pendant to a Dutch landscape by Berchem, a considerable honour for Vernet.

Joseph Vernet (1714-1789), who was from Avignon, spent the first part of his career in Rome, the artistic centre of 18th century Europe. Thanks to his patron, Joseph de Seytres, Marquis de Caumont he went to Rome at the age of twenty to finish his training in the studio of the well-known French marine painter, Adrien Manglard (1695-1760). He lived there from 1734 to 1753, except for two extended visits to France in 1751 and 1752.

Vernet's reputation as a painter of seascapes and landscapes was confirmed

from 1740 and the Italians, recognizing his talent, elected him a member of the Accademia di San Luca in 1743¹. French diplomats and English nobles on their Grand Tour were among his clients from then on. Vernet's relations with the English were doubtless facilitated by his marriage in 1745 to Virginia Parker whose father, a former Irish officer in the papal marine, sometimes acted as intermediary. English and Irish clients would appear regularly for about twenty years from that time in his "account books"².

Starting in 1746, Vernet exhibited at the Paris Salon where his paintings were greeted enthusiastically. Madame de Pompadour's brother, Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny, the future Directeur des Bâtiments du Roi, visited his studio in Rome during his educational tour in 1750. It was on his initiative that in 1753, Vernet was called back to France to paint *The Ports of France*³, one of the most important commissions of the reign of Louis XV.

The Sources of Vernet's Art

Vernet's art corresponds to a European tradition. He was familiar with the landscapes and marine views of artists such as Claude Lorrain (1600-1682), Gaspard Dughet (1615-1675) and Salvator Rosa (1615-1673) in collections in Avignon and Aix-en-Provence. He also discovered masters of the prolific Dutch landscape and seascape school, such as Ludolf Backhuysen (1630-1708) with whom contemporary critics sometimes compared him. In Rome, Vernet discovered Pietro Tempesta's (1637-1701) dramatic storm scenes⁴.

His ability to paint the human body, acquired while training in Philippe Sauvan's (1697-1792) Avignon studio, is doubtless one of the keys to his success. For these figures with their varied poses, placed in the foreground of his landscapes and seascapes, Vernet made many preparatory drawings. The Vernet sale of 1790, after his death, included nearly 700 studies that he had probably kept to refer to them.

An innovative Artist

Vernet's art, less idealist than Claude Lorrain, corresponded perfectly to the taste of his contemporaries. The quality of "truth" in the art of painting that was valued so much from the mid-18th century can be found in his work, as La Font de Saint-Yenne noted in 1746⁵. It is noteworthy that Vernet's growing reputation from 1745 coincided with a renewal of interest in Dutch 17th century painting, proof of the increasing importance of the "feeling for nature" valued by his contemporaries. Rejecting rococo art and turning to the attentive study of nature, Vernet was viewed as an innovative artist by his contemporaries. He was even considered until the late 19th century to be among those who revived French art. His name appeared again in 1852 in the writings of the Goncourt brothers when they described the Barbizon School as the "school of the 19th century, inaugurated in the 18th century by Vernet, who started to look at..."⁶.

Study from Life

Vernet created more realist and accurate views than those of Claude Lorrain. They are also closer to nature, which he continually encouraged his colleagues to study. He told Pierre Henri de Valenciennes, who was his pupil for a while, that he had spent his life studying the sky and that there was never a day when he did not learn something⁷; Vernet apparently had himself tied to a ship's mast to experience a storm and observe it directly⁸. Doubtless influenced by Vernet, Valenciennes later studied the effects of nature using oil sketches made outside.

Provenance

The context of the commission for our work is very well documented as Vernet mentions it in his "Livres de raison", or order book, in which he listed his commissions⁹. On 14 November 1765, he recorded a request from 'Monsieur de Presle' for a painting with specific dimensions and a deadline of six months. The order came from the banker and collector François-Michel Harenc de Presles (1710-1802), who wanted a pendant for a landscape by the Dutch painter Nicolaes Berchem (1620-1683). This commission illustrates Vernet's great reputation at the time. These two paintings of identical size were presented as pendants at the sale of the Harenc de Presles collection on 16 April 1792¹⁰. Our work subsequently joined François-Antoine Robit's (1752-1815) collection¹¹. Florence Ingersoll-Smousse¹², in her Vernet catalogue raisonné of 1926, lists our painting by referring to the late 18th-century print by Marie Rosalie Bertaud, and connects the information on the 1765 commission with the 1792 sale, where the description coincides with the print.

Sunset by the Sea

This scene in a Mediterranean port is, like almost all of Vernet's seascapes, a pure invention. In fact he composed his marine views from various elements taken from life, in the same way that Gian Paolo Panini (1691-1765) whom Vernet knew in Rome, brought together several ruins to make a painting. The mildness of the atmosphere in the distance and the elegance and liveliness of Panini's figures certainly influenced him significantly.

The composition of our painting is dominated by a large extensive area of sky that gives extraordinary clarity. In the foreground, fishermen are busy unloading rich booty that their wives are preparing to put in their baskets. To the right, a path rises up the side of a rocky hill topped by fortifications, a square lighthouse, and a copse of tall trees. To the left is the arch of a pierced rock through which travellers pass. In the centre, the sea spreads into the distance, where a large yacht is visible.

The general harmony of the cold and warm colours make it a beautiful painting characteristic of our artist, the pinks, reds and blues of the figures reinforce the pastel shades of the background. The artist has seductively described the life of the ports using brilliant handling with pre-romantic effects in the play of light on the water.

- 1- Philip Conisbee, *exh. cat. Joseph Vernet 1714-1789*, Paris, Musée de la Marine, 15 October 1976 - 9 January 1977, Paris, 1977, p. 13.
- 2- *Ibid.*, p. 17.
- 3- This famous series of paintings of which 15 were finished (at the Louvre, some are on long term loan to the Musée de la Marine), was engraved by Cochin and Le Bas from 1760.
- 4- Philip Conisbee, "La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet", *exh. cat. Autour de Claude-Joseph Vernet, la marine à voile de 1650 à 1850*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 20 June - 15 September 1999, p. 29-30.
- 5- La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, 1747, p. 102: "Tout cela est d'un grand Peintre, d'un Phisicien [sic] habile scrutateur de la Nature dont il sait épier les moments les plus singuliers avec une sagacité étonnante." [All this is by a great Painter, a Physician, skilful observer of Nature of which he spies the most unusual moments with surprising shrewdness.]
- 6- Edmond and Jules de Goncourt, *Le Salon de 1852*, 1852, p. 34.
- 7- Pierre Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, An VIII (1799/1800), p. 220.
- 8- This anecdote provided the subject for a large painting by his grandson Horace, *Joseph Vernet Tied to a Mast Studies the Effect of the Storm*, 1822, oil on canvas, H. 2.77 m; W. 3.59 m, Paris, Musée du Louvre (inv. 8398), on long term loan to the Musée Calvet, Avignon. Cf. Philip Conisbee, *op. cit.*, p. 22.
- 9- Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle. Avec les textes des Livres de raison, et un grand nombre de documents inédits*, Paris, 1864, p. 345, no. 217: "Pour M. de Presle un tableau de 31 pouce neuf lignes de haut sur 25 pouces 4 lignes de large ordonné le 14^e novembre 1765 et promis pour six mois après." [For M. de Presle a painting of 13 pouces 9 lignes high by 25 pouces 4 lignes wide ordered on 14 November 1765 and promised for six months later]
- 10- *Catalogue d'objets rares et précieux en tout genre, formant le cabinet de M. Aranc de Presle [...]*: [auction of 16 April 1792], no. 60 (Vernet) and no. 37 (the pendant by Nicolas Berchem).
- 11- Many lots from the 16 April 1792 auction reappear in the sale of 30 April 1795 (our painting appears under no. 68). Burton B. Fredericksen (Getty Provenance Index) suggests that in 1792 François-Michel Harenc de Presles's collection had already been bought by François-Antoine Robit whose sale would take place on 11 May 1801 (without our picture); Robit died 1815, owner of a large painting collection.
- 12- Florence Ingersoll-Smousse, *Joseph Vernet, Peintre de marine 1714-1789. Étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, Paris, 1926, t. II, p. 13, no. 846.

Washerwomen at the Wash House

HUBERT ROBERT

p. 31

A landscape artist who specialised in painting architecture and ruins, and was also a great draughtsman and garden designer, Hubert Robert was one of the most prolific artists of his period. His strong interest in theatricality and decoration

influenced the art of his time. The sensitivity of his art was perfectly expressed in what Diderot defined as the “poetics of ruins”, not without slight melancholy. Through his constant practice of painting outdoors, he paved the way for Pierre Henri de Valenciennes and modern landscape painting.

Famous for his large body of work, Hubert Robert drew and painted throughout his career. In Italy, where he lived from 1754 to 1765, he created mainly red chalk drawings showing architectural caprices inspired by Piranesi's engravings and Panini's *capricci*, as well as views of the sites of Rome, Lazio and the Campagna. Robert transposed some of these compositions to watercolour and, less frequently, to oil. Thanks to this way of creating variants Robert was able to be prolific and to offer his clients a unique work that was reminiscent of others. On his return to France, after being admitted to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in 1766, Robert produced a large number of paintings, mainly views of ruins, gardens, and landscapes, often containing souvenirs of his travels. A member of the Académie Royale, Designer of the King's Gardens in 1779, and then Keeper of the Paintings in the Royal Museum from 1784, Robert benefited throughout his career from the support of eminent personalities such as the Duc de Choiseul, the Comte d'Angiviller and the Marquis de Laborde. With the fall of the Ancien Régime, Robert lost most of his French clients but continued to receive numerous commissions from the imperial princes of Russia.

Four Overdoors

A painting little known to specialists, *Washerwomen at the Wash House* is a perfect example of a variation created in response to several commissions for interior decoration and so embodies an essential aspect of Robert's art. When it appeared on the art market in 1921, the first time of which we are aware, the painting still formed part of a set of four overdoors on the theme of laundresses and water carriers. These women are shown busying themselves in turn at a washhouse, around a fountain, under a bridge, and under a wooden footbridge spanning a stream. In each case they are placed in the foreground, with the exception of the painting studied here, which shows a man wrapped in a red cape, his head covered by a large hat and his hand holding a stick. This is a recurring figure in Robert's work, inspired by the studies he sketched in the notebooks he kept throughout his life¹.

The four paintings are conceived as two pairs that create a harmonious opposition. Thus, the fountain and the wash-house are two open-air views, while the bridge and the wooden footbridge are composed with a scene under an arch that Robert appreciated so much in Piranesi's work. While the water carriers are the main protagonists of the views with the fountain and the bridge, the laundresses are the focus of the compositions with the wash-house and the footbridge. Further analysis through comparing the interplay of colours would be of interest, but the other paintings are known only from black and white reproductions in auction catalogues. Nevertheless, the overdoors illustrate Robert's sense of construction, the visual and lighting effects he liked to create, and the speed with which he translated his ideas with his brush.

Reformulating Ideas

Given the archives and sources currently available, it has not been possible to identify the initial owner of this group highlighting the themes of water and daily labour. We know that Robert chose this subject for the four large views of the Salle des États in the archbishop's palace in Rouen, painted between 1774 and 1775². It is also the theme of the large painting made around 1770-1775 for the billiard room in the château of La Chapelle-Godefroy, owned by Jean Nicolas de Boullongne³. In fact, Robert seems to have divided this vast composition into four sections to create the set of overdoors studied here. Part of the architecture of the wash-house, with a vault supporting a terrace decorated with a pergola is visible. In the large painting, the combination of the stone bridge and the wooden footbridge, which Robert had depicted separately in two paintings, reappears. Robert invented the composition with the fountain for overall iconographic cohesion. Of all the motifs, only the three laundresses under the vault of the washhouse have been reproduced faithfully. As usual, Robert has preferred here to reformulate his compositions. He began by changing the format, moving from an almost square shape to a wide rectangle. He then isolated the motifs in the four new compositions and modified the architecture, adding or subtracting details. Robert may have based this

reformulation on a modello that has yet to be identified, or he may have worked directly from Boullongne's large painting. This last hypothesis is worth considering, especially as Robert liked to receive his clients in his studio to arouse a desire to own a variation on a composition in progress. Finally, we know of a modern copy of the painting, which was sold in the USA in 1993⁴.

Sarah Catala

- 1- For example the study of six figures, black chalk on laid paper, H. 450 mm; W. 355 mm, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. PI 1466. When he died, Robert still owned 50 notebooks and sketchbooks.
- 2- See the reproductions in exh. cat. *Hubert Robert (1733-1808), un peintre visionnaire*, Paris, Musée du Louvre, 2016, cat. 91.
- 3- *Ruined Bridge*, c. 1770-1775, oil on canvas, H. 2,55 m; W. 2,90 m, Troyes, Musée Saint-Loup, inv. 835.17. See the full study by Guillaume Faroult in *ibid.*, cat. 70.
- 4- Sold in New York, Christie's, 14 January 1993, lot 54 (as "attributed to Hubert Robert").

Stallion

ANTOINE-JEAN, BARON GROS

p. 35

One of Jacques-Louis David's most important pupils, Gros became famous for his vast compositions depicting the epic events of Napoleon's career. He broke new ground in the way he showed movement and in the strength of colours he used. There can be no battle without horses and Gros, Géricault's future master, practised drawing them from his youth, accurately capturing their impetuosity and vigour. He is probably unequalled in this exercise.

Antoine Jean Gros (1771-1835) was a precocious talent and pupil of David from the early age of fifteen. However, he never won the Grand Prix. He went to Northern Italy, including Genoa, at his own expense, where he stayed for several years, and studied the art of Rubens. In 1796, he met the future Empress Josephine who brought him to Milan to introduce him to Bonaparte. Gros was then employed in the army and became familiar with military life in this way. After returning to Paris, he specialized in the realistic depiction of the most glorious military events of the Consulate and the French Empire. Gros was able to innovate in the rendering of movement and the effect of colour, and in this way developed a clearly modern form of history painting.

A battle painter must necessarily be talented and have a particular interest in the depiction of horses, as their impulsiveness and vigour are essential in these images. Without nurturing a passion for horses as exclusive as his future pupil Géricault would do, Gros nevertheless had a strong attraction for drawing horses that had started in his youth¹. His first equine studies reveal so much skill that it must be assumed that he practiced this type of representation assiduously.

Our painting is a lively study of an Arabian stallion, showing a concave profile and arched neck. This horse's vigour, the treatment of the light with small touches on the Arabian saddle and its metal parts, the movement of the horse's tail are close to Gros. These elements can be compared with the *Battle of the Pyramids*², painted for the Emperor's hall at the Luxembourg Palace and exhibited at the 1810 Salon. Gros had received the commission for it on 16 August 1809³, and painted the composition in a vertical format, which was only enlarged with pieces of canvas on the sides under Louis Philippe. Gros may have used our study to paint Joachim Murat's dark coated horse in the centre towards the left of the composition.

Gros kept several horse studies in his studio, which were stored among early works and sketches which he liked especially. Hence, in his posthumous inventory published by Valérie Bajou, there are several references: no. 661: "Cheval de Mamelouk, prisé cent francs" [*Mameluke horse, valued one hundred francs*], and no. 663: "Deux études de Chevaux arabes, prisés cent francs" [*Two studies of Arabian horses, valued one hundred francs*]⁴. Some of Gros's horse studies also appear in the posthumous sale of his pupil, Auguste Debay (1804-1865)⁵ who, in accordance with Gros's wishes, finished the enlargement of the *Battle of the Pyramids* in 1835-1836.

We are grateful to Valérie Bajou for her help in the preparation of this entry. Our painting will be included in her forthcoming catalogue raisonné of the work of Antoine-Jean Gros that will be published by Arthéna.

CATALOGUE ENTRIES IN ENGLISH

- 1- Jean-Baptiste Delestre, *Gros. Sa vie et ses ouvrages*, 2nd edition, Paris, 1867, p. 12 (ill.).
- 2- Antoine Jean Gros, *Battle of the Pyramids. 21 July 1798*, 1810, oil on canvas, H. 3,89 m; W. 5,11 m, Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.
- 3- Manfred Heinrich Brunner, *Antoine-Jean Gros. Die napoleonischen Historienbilder*, PhD dissertation Bonn University, 1979, p. 291 and note 669.
- 4- Valérie Bajou and Sidonie Lemeux-Fraitot, *Inventaires après décès de Gros et de Girodet*, Paris, VBSLF, 2002, p. 79-80.
- 5- Posthumous sale of Auguste Debay, Paris, 24-27 May 1865, no. 34 and 35. We are grateful to Valérie Bajou for this information.

Justice I and Justice II, two Sketches for a Pendentive in the Pantheon

FRANÇOIS GÉRARD, DIT BARON GÉRARD p. 39

François Gérard trained under the Ancien Régime, started his career under the Directoire, became established under the Consulate and the Empire, and finally came to prominence under the Restoration. He created almost 300 portraits, but was above all a history painter whose considerable and varied body of work includes numerous large-scale decors.

François Gérard (1770-1837), who was born in Rome to an Italian mother and a French father, arrived in Paris at the age of twelve. He showed talent from an early age, and attended the studio of the sculptor Pajou and then the painter Brenet before entering Jacques-Louis David's studio in 1786, where he was profoundly influenced by the teaching. Along with Gros and Girodet, Gérard was one of David's most famous pupils. During the Revolution, Gérard provided for his family by drawing illustrations for Virgil and Racine that were published by the Didot brothers. Thanks to David's support, he became a member of the revolutionary court, thus avoiding conscription into the army. His *Belisarius*¹ (Salon of 1795) and the portrait of his friend *Isabey*² (Salon of 1796) launched his career. From then on, he enjoyed great success, particularly in the art of portraiture. Spotted by the Bonaparte family, Gérard was hired to work at Malmaison before becoming one of the Empire's official artists, painting history subjects and official portraits³. He glorified the Emperor's family and was appointed First Painter to the Empress in 1806. He also excelled in large-scale decors, such as his *Battle of Austerlitz*⁴ (1810) for the ceiling of the Council of State room in the Tuileries, which met with great success. Gérard's political discretion and independent spirit worked in his favour. The fall of the Empire did not prevent him from pursuing his brilliant career, and the Restoration reinforced the European successes of this erudite and multi-talented painter. Following his triumph at the Salon of 1817 with the *Entry of Henri IV to Paris*, King Louis XVIII made him a Baron after appointing him First Painter to the King, a title he retained under Charles X. In the 1820s, Gérard worked on major royal commissions: *King Louis XVIII in his study in the Tuileries* (1823)⁵, the *Portrait of Philippe de France, future Charles X* (1824)⁶, and most importantly, between 1826 and 1829, the immense painting of the *Coronation of Charles X in Reims*⁷. Gérard thus reached the peak of his fame during the Restoration⁸. This immense reputation during his lifetime contrasts with the semi-oblivion into which his work seems to have sunk today, as curiously no comprehensive study of his work has ever been published⁹.

The Commission for the Pendentives

It is worth repeating the history of the Paris Panthéon here, as its purpose oscillated for over a century between Catholic worship and a Republican ideal. In 1764, Louis XV laid the foundation stone for the building designed by the architect Soufflot, which was to be a church dedicated to Saint Genevieve, patron saint of the city of Paris. However, following Mirabeau's death in 1791, the newly formed National Assembly decided to transform the barely completed church into a secular temple to house the ashes of "great men" and gave it the name of Panthéon¹⁰. In 1806, Napoleon I reached a compromise: the crypt would continue to house the remains of the dignitaries of the regime, while the nave would be dedicated to religious worship, as originally planned. In 1811, the Emperor asked Antoine-Jean Gros to create a painting - still in place - of Saint Genevieve protecting four sovereigns presented as the most notable in French history: Clovis, Charlemagne, Saint Louis and... the Emperor himself! After the

fall of the Empire, Louis XVIII, under pressure from the clergy and aristocracy, pursued an increasingly reactionary policy, including a draconian return to religion. Consequently, in 1816 it was decided that the church of Sainte-Geneviève would henceforth be used entirely for Catholic worship and that all non-religious ornaments and emblems would be removed. The figure of the emperor was to be replaced by... the king! Between 1821 and 1822 the king commissioned François Gérard to design the four pendants, still in place, that would decorate the upper part of each of the piers supporting the monument's dome¹¹. Gérard's initial designs, which he had to submit to the archbishop of Paris, have unfortunately not survived. The royal commissions mentioned above and the difficulty of access due to the presence of scaffolding under the dome¹² delayed execution for several years¹³, and it was not until 1832¹⁴, under Louis-Philippe, that Gérard painted the four figures commissioned by Louis XVIII, completing them in 1836, a few months before his death¹⁵.

The regime had in fact changed, and the government that came to power after the July Revolution of 1830 associated itself with the ideals of the Revolution of 1789. It soon gave in to vehement anti-clericalism¹⁶ and the anti-monarchist and pro-Bonapartist sentiments of the people of Paris. Louis XVIII's church of Sainte-Geneviève thus once again became the Panthéon of the parliamentarians of 1791. As a precaution, a plan was devised to cover the dome painted by Gros¹⁷. For Gérard, a skilful diplomat, creating pendants in this political context posed no difficulty. He had always taken care to avoid introducing elements that might evoke religion in his compositions¹⁸, unless a commission obliged him to do so. The new Minister of the Interior, Guizot¹⁹, expressed his confidence in Gérard in September 1830: "*I leave it to your judgement to bring together and reconcile the ideas that should henceforth give the Pantheon a purely patriotic and national character.*"²⁰ Gérard then decided to focus on the secular character of the monument and created four allegories based on the honour associated with the access of the great men of the nation to this mausoleum²¹: Death, Patriotism, Glory and Justice.

Iconographical Changes

In the first phase of creation, Gérard was still hesitating between several compositions²². He began by depicting this allegory as a woman seated on a throne, holding the tables of the Law²³, universal references to justice for the common good, which had become the symbol of French revolutionary ideals. They are replaced by a pair of scales in a similar preparatory drawing²⁴. Gérard finally abandoned these two initial ideas and depicted Justice standing, driving away the Vices, as our two sketches show.

Justice I

In the first of our two sketches, Justice is shown in profile, unlike the figures in the other three pendants. She turns her face away and raises her right arm, threatening the Vices that flee in the storm. We can make out the presence of the cupped scales under her left arm.

Justice II

Our second sketch is very close to a third preparatory drawing²⁵ and to the final version of the décor. The proud figure of Justice is depicted facing the viewer, holding the sword and scales (the cups are not detailed on the sketch) and is immediately recognisable. She is watching over the entrance to the Panthéon, visible among the clouds behind her. Her presence alone seems to be enough to ward off the Vices. Virtue is shown on the ground in the foreground.

The artist's annotations on the preparatory drawing make it possible to identify the Vices present: at top left, "*Beastly Violence*", represented by a soldier wearing a helmet carrying a shield, visible in the final work; at left centre, "*Deceit*"²⁶, in the form of a man brandishing his right fist; at the top right, "*Vanity*", a young woman wearing a crown, who flees terrified, roughly sketched in our painting; just below, "*Slander*", who turns her gaze towards Justice, pointing at the figure of Virtue; finally, at the bottom right, "*Envy*" huddles with a threatening look in her eyes.

A dark vision of Romanticism

The sketchy appearance of the figures and their expressive tension, the apparent disorder and deadly atmosphere of our two sketches are strongly reminiscent of the Romantic Movement. Various elements contribute together to the dramatic atmosphere: the expressive faces, the brutality of the gestures, the intense, contras-

CATALOGUE ENTRIES IN ENGLISH

ting colours and the chiaroscuro effects. In contrast, the final painting, which retains a certain gravity, adopts a much more classical calm. At the end of his career, Gérard remained faithful to the early training he had acquired in David's studio.

- 1- *Belisarius Carrying his Guide who had been Bitten by a Snake*, 1795 (lost, known from a print).
- 2- *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), Miniature Painter and his Daughter Alexandrine, as a Child, later Mme Cicéri (1791-1871)*, 1795, Salon 1796, H. 1,95 m; W. 1,30 m, Paris, Musée du Louvre (inv. 4764).
- 3- His official portrait of Napoleon I was commissioned for the throne room at the Tuileries Palace, and he received the high price of 12,000 francs: *Napoleon I*, 1805, oil on canvas, H. 2,26 m; W. 1,46 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 5321).
- 4- *The Battle of Austerlitz*, 1810, oil on canvas, H. 5,10 m; W. 9,58 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 2765).
- 5- François Gérard created this painting for the inauguration of the Château de Saint-Ouen, given by Louis XVIII to his mistress, Madame de Cayla: *Portrait of Louis XVIII aux Tuileries*, 1823, oil on canvas, H. 2,71 m; W. 3,17 m, private collection, Château de Haroué (see Monique Moulin, *François Gérard, peintre d'histoire*, 1984, PhD dissertation, unpublished manuscript in 2 volumes, documentation des peintures, musée du Louvre, t. II, p. 107).
- 6- *Portrait of Philippe de France, Duke of Anjou, Declared King of Spain (Philip V) on 16 November 1700*, 1824, oil on canvas, H. 3,43 m; W. 5,60 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 2108), on long term loan to the Château de Chambord.
- 7- *Coronation of Charles X in Reims on 25 May 1825*, 1826-1829, oil on canvas; H. 5,14 m; W. 9,72 m, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 1792).
- 8- Charles Lenormant, *François Gérard, peintre d'histoire : essai de biographie et de critique*, 2nd edition, Paris, 1847, p. 41.
- 9- A catalogue raisonné of François Gérard's work was announced (Paris, Wildenstein Institute) by Alain Latreille, author of an unpublished PhD dissertation of 1973 at the Ecole du Louvre (*François Gérard (1770-1837). Catalogue raisonné des portraits peints par le Baron François Gérard*). In France, two PhD dissertations have examined François Gérard's activity as a history painter: the first by Monique Moulin (*François Gérard, peintre d'histoire*, 1984, PhD dissertation, unpublished manuscript in 2 volumes, documentation des peintures, musée du Louvre) and the second by Élodie Lerner (*François Gérard, peintre d'histoire*, PhD dissertation, unpublished, Université de Paris IV Sorbonne, 2005). The major monographic exhibition organised by Xavier Salmon (*Peintre des rois, roi des peintres. François Gérard (1770-1837) portraitiste*) at the château de Fontainebleau in 2014 concentrated on his brilliant career as a portrait painter.
- 10- Decree of 4 April 1791, on a proposal by Emmanuel de Pastoret, General Procureur Général Syndic of Paris, transforming the church of Sainte-Geneviève into a "Patriotic Pantheon".
- 11- Letter from François Grille, Chief of the Bureau des Beaux-Arts of the Interior Ministry, dated 27 March 1821. He confirms that Gérard can "show his ability" in this commission. On 8 January 1822, Grille officially informed the painter that he was charged with these four paintings, and that he had to submit the subjects to the Archbishop of Paris. AN F21/578.
- 12- Monique Moulin, *op. cit.*, p. 167.
- 13- Quatremère de Quincy, *Suite de recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts*, Paris, 1837, p. 227: "[...] l'exécution même en étoit commencé". Anonymous, *Pendentifs du Panthéon peints par M. Gérard*, Paris, Imprimerie de Bachelier, 1841, p. 2.
- 14- Charles Lenormant, *op. cit.*, p. 181.
- 15- The pendentifs are very large: more than eight metres high. They were painted on site, directly onto the plaster 30 metres above ground, only during the warmest months (Anonymous, *Pendentifs du Panthéon peints par M. Gérard*, Paris, Imprimerie de Bachelier, 1841, p. 2). Some authors have suggested that Gérard did not finish them, but Élodie Lerner contradicts this (*op. cit.*, p. 289-290).
- 16- The anticlerical campaign became violent with the sack of Saint-Germain-l'Auxerrois church and the Archbishop's palace in February 1831. Barry Bergdoll, "Le Panthéon / Sainte-Geneviève au XIX^e siècle. La monumentalité à l'épreuve des révolutions idéologiques", *Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, exh. cat. Paris, Hôtel de Sully, 1989, p. 201.
- 17- In a letter to the Interior Minister dated 23 February 1831, the prefect of police suggested hiding Gros's cupola from view as its visibility "may risk provoking popular discontent", Barry Bergdoll, *op. cit.*, p. 203, note 79.

- 18- Élodie Lerner, "Le 'Tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène' par François Gérard", *Revue de l'Institut Napoléon*, no. 193, 2006-II, p. 59-60.
- 19- A Historian and man of State, François Guizot (1787-1874) had significant responsibilities under the July Monarchy.
- 20- Letter from Guizot to Gérard, 24 September 1830, AN F21/578, Élodie Lerner, *op. cit.*, 2005, p. 287.
- 21- When the pendentives were commissioned in 1821, 44 people had already been transferred to the Panthéon's crypt, including Voltaire and Rousseau. Mirabeau, who had been the first to be placed there in April 1791, was also the first to leave, in September 1794, the very day that Marat was brought there, but he was in turn removed less than six months later. The ashes of Jacques-Germain Soufflot were placed in the crypt in February 1829, nearly fifty years after his death.
- 22- Arlette Sérullaz, exh. cat. *Gérard, Girodet, Gros : l'Atelier de David*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Milan, 2005, p. 76-77, no. 14 and 18.
- 23- *Étude pour un pendentif du Panthéon : 'La Justice'*, black crayon stumping, white highlights on grey paper cut into the shape of a pendentive, H. 444 mm; W. 470 mm (upper section) et W. 187 mm (lower section), Paris, Musée du Louvre (inv. RF 35610).
- 24- *Study for Law (or 'Justice')*, graphite, brown and black wash on laid paper; H. 1100 mm; W. 950 mm, Paris, Musée du Petit Palais (inv. PPD4766).
- 25- *Study for a pendentive of the Panthéon: 'Justice'*, graphite pencil on grey paper; H. 150 mm; W. 220 mm, Paris, Musée du Louvre (inv. RF 35614).
- 26- The Louvre has a preparatory study for this figure, probably drawn from a live model (*Man draped in the antique manner, brandishing his right fist*, graphite on beige paper; H. 180 mm; W. 112 mm, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 35662).

Seated Female Nude

CHRISTOFFER W. ECKERSBERG

p. 47

Christoffer Wilhelm Eckersberg, who was a contemporary of the author Hans Christian Andersen and the philosopher Søren Kierkegaard, was the founder of the Danish Golden Age through both his art and his teaching at the Copenhagen Academy. His reforms there were inspired by Jacques-Louis David's pedagogy in Paris and advocated the creation of painted studies from life.

Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853) was born in Schleswig and grew up in Blans, where he received initial training from local artists. He started his education at the Royal Academy of Copenhagen in 1803, where he practiced drawing from life under artificial light. As he was from a modest background, he earned his living by making preparatory drawings of popular subjects for prints and painting landscapes. However, he was ambitious and aimed for a career as a history painter. Eckersberg was influenced by Nicolai Abraham Abildgaard (1743-1809), the director of the Academy at the time, and also by the portrait and landscape painter Jens Juel (1745-1802) who had recently died. In 1809, Eckersberg won the Academy's Gold Medal, which provided funding for him to continue his education in Paris and then Rome.

Working from the Nude in Paris

Eckersberg arrived in Paris in October 1810, travelling with his patron, the collector Tønnes Christian Bruun Neergaard (1776-1824)¹. There, he discovered working from the female nude, which was common in a private context where, with German painters, male and female models posed in turn². Eckersberg entered David's studio in September 1811 and for a year benefitted from his demanding teaching. Drawing was practiced in this famous studio, but so was painting from the male nude in natural light during the day rather than artificial light in the evenings, as was the case at the Academy. This difference favoured more precise observation and more subtle treatment of shading. Eckersberg, who was gifted with great acuity in the study of the forms and colours of the human body, was praised by David³.

Plein air in Rome

The time Eckersberg spent in Rome, from 1813 to 1816, proved to be decisive for his artistic development. In Rome, he benefitted from the help and advice of the sculptor Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Eckersberg's views of the city, painted

entirely outside in oil, do not have a spontaneous character, but are striking in their carefully constructed compositions and their unusual points of view. These paintings, which were not intended to be sold, were hung later in his apartment in Charlottenborg where his students could see them.

Career as a Versatile Painter in Copenhagen

After his return to Copenhagen in 1816, Eckersberg became the most sought after portrait painter in Denmark until the mid-1820s. He was elected to the Danish Royal Academy of Fine Arts in 1817. He received 8 commissions for history paintings for the palace of Christiansborg, mostly during the 1820s and 1830s. Seascapes were his favourite subjects during the final decades of his career, and scenes from daily life again occupied an important proportion of his work.

Eckersberg in this way practiced all the genres of painting, his works are marked by his interest in clear narrative without any dramatic effects, served by the depiction of carefully observed reality, paying particular attention to the geometry of light effects. Linear perspective became an essential component of his teaching at the Academy. In his two treatises on the subject, published in 1833 and 1841, he defined rules for constructing space as well as for creating shadows.

The Reformation of Teaching in Copenhagen

Appointed professor at the Copenhagen Academy in 1818, Eckersberg and his colleague Johan Ludvig Lund (1777-1867), who had also studied with David, set about reforming art education in Denmark. In 1822, they proposed introducing courses in painting at the Academy, as until then this training had previously only taken place in private workshops. While the master-student system would continue for a long time to come, the first painting classes were held during the day, mainly with live models, all of them male. The other major innovation, introduced by the Academy in 1833¹, was working from female models, which was still forbidden in most European academies for reasons of decency. For example, this was not authorised at the *École des Beaux-Arts* in Paris until 1863⁵. The Copenhagen Academy thus stood out as a precursor of art education in Europe. From 1839 onwards, Eckersberg also organised summer classes devoted to the study of models in natural light. These classes, during most of which female models posed, were held from 1839 to 1841, in 1843 and 1844, and again between 1847 and 1850. Eckersberg took an active part, drawing and painting small works like our drawing, although he advised his students to work on larger formats.

In his studies of female nudes created between 1833 and 1844, Eckersberg always showed the model in a defined space, seeking a balance between the forms of the body and that of his composition. While working from life, he actively composed, often transforming reality into a genre scene by adding accessories. The result is an image of almost photographic realism, thanks to the tight framing of the composition and the use of clear, natural light. Eckersberg's later nudes were more portraits of naked individuals than studies of models.

Well-Coiffed Nude

A series of drawings of female nudes by Eckersberg dating from around 1833 depict women wearing a drape over their hips⁶. In our drawing, the model's arms, delicately resting on her thighs, seem to act in the same way as this covering. The superimposition of the hands is so precisely calculated that a small opening is visible between them. The woman, seated in profile, seems to be trying to protect her nudity from view, so the gaze finally focuses on her hair, detailed with as much care as the rest of the composition.

1- His book published in Paris in 1801, *Sur la situation des beaux-arts en France*, confirms the extent of Neergaard's knowledge about contemporary art and artists.

2- Two letters by Eckersberg dated June and July 1811 refer to this private academy. His journal also documents the fact that he employed nude female models at his own expense. See Neela Struck, "Le Corps humain. Entre le nu et le dévêtu", exh. cat. *C.W. Eckersberg 1783-1853, Artiste Danois à Paris, Rome & Copenhague*, Paris, Fondation Custodia, 2016, p. 92.

3- David Jackson, *Danish Golden Age Painting*, New Haven and London, 2021, p. 31, note 13.

4- Exh. cat. *L'Âge d'or de la peinture danoise 1800-1850*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 5 December 1984 - 25 February 1985, p. 164.

5- At the *Accademia degli Incamminati* in Bologna, artists worked from female nudes around 1600 and at the London Royal Academy from the end of the 18th century. See

Barbara Eschenburg, *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Munich, 2001, p. 30.

6- Erik Fischer, *Tegninger af C.W. Eckersberg, Statens Museum for Kunst, Kobberstiksamling*, Copenhagen, 1983, p. 179, no. 15.

Mary Stuart Mourning the Death of Riccio

THÉODORE CHASSÉRIAU

p. 51

Like many plays, musicals or films, our painting is inspired by an event that marked the tumultuous life of Mary Stuart, the assassination of her adviser, Riccio. Here, Théodore Chassériau has not chosen to show the act itself in the middle of a confusing situation but has captured its tragic outcome.

Chassériau (1819-1856), who was born in Saint-Domingue (now Haiti), was raised in Paris by his oldest brother who encouraged his interest in drawing. At the precocious age of eleven, he entered the studio of Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) who considered him his best pupil. Chassériau exhibited with success at the Salon for the first time in 1836, at the age of seventeen. After travelling to Italy, Chassériau turned to the Orient and his work evolved towards a more colourful manner, influenced by Delacroix. He brought many painted sketches and watercolours back from a trip to Algeria in 1846 which he used as sources of inspiration until the end of his life. Working in all genres, he painted religious or historical subjects, as well as portraits and made decors for churches and civil buildings.

Chassériau managed to reconcile the opposing movements of his time by associating the colour and expressiveness of Delacroix with the line and construction of his master Ingres. His entire artistic production, with its strength and sensitivity, is nevertheless highly personal, so much so that it influenced artists of the next generation, such as Gustave Moreau and Puvis de Chavannes.

A Theatre Enthusiast

The precise location of our painting was unknown when Marc Sandoz published the catalogue raisonné of Chassériau.¹ Louis-Antoine Prat² identified and published the painting in 1999, specifying its connection with studies in a sketchbook at the Louvre. These drawings, doubtless made directly from actors on a stage, evoke the period of Mary Stuart (1542-1587). A drawing relating to Mary Stuart's costume in our painting is in fact on the verso of folio 3. Another sketch on the verso of folio 5 shows Riccio's lute, abandoned on the ground.

Chassériau probably saw a performance of Schiller's play *Marie Stuart* at the Théâtre Français in 1845. Could the actress Alice Ozy (1820-1893), Chassériau's lover from 1849, have played the part of Mary Stuart as Marc Sandoz claimed? It seems that the young actress, a friend of Théophile Gautier who later introduced her to Chassériau, was still under contract with the Théâtre du Vaudeville until 1847. But it is tempting to recognize the actress's features in the Mary Stuart of our painting, which are also visible on the *Bather Sleeping near a Spring* (1850, Avignon, Musée Calvet).

Mary Stuart, a Romantic Heroine

The scene shown here does not appear in Schiller's play, which concentrates on the tragic destiny of Mary I of Scotland; nor in Donizetti's opera which premiered in Paris in 1845. *Marie Stuart*, the novel from the series of *Celebrated Crimes* by Alexandre Dumas published in 1830-1840 could also have nurtured the painter's imagination. The writer highlights the queen's legendary beauty, her dignity and her courage faced with death, as well as her companions' loyalty. Chassériau was doubtless stimulated by all these representations in tune with the times.

However, the precise source he used to create this work remains unknown. Another composition by Chassériau shows *Mary Stuart Protecting Riccio from the Assassins* (La Rochelle, Musée des Beaux-Arts).³ These two paintings remained in the artist's studio until his untimely death at the age of 37.

Mary Stuart, a Personality of Contrasts with a Tragic Destiny

Queen of Scotland from a very young age, Mary was faced with the greatest difficulties: the fanaticism of the preacher John Knox, hostility of the Anglicans, agitation of the nobility. Her distant cousin Elizabeth I of England who was afraid

she would claim her rights to the English crown devised plots against her and had her beheaded with an axe on 8 February 1587, after she was found guilty of plotting to kill the English queen. Uncertainty about the veracity of the facts of which she was accused is the source of the many myths associated with Mary Stuart, who is seen either as an innocent martyr or as a guilty traitor. The lack of reliable sources and the abundance of secondary documentation helps to explain the endless controversies about her personality and reign.⁴

The Drama

In 1565, Mary Stuart married her catholic cousin Lord Henry Darnley against the advice of her entourage, but with the approval of her favourite, the Italian musician David Riccio. Contrary to legend, Mary seems to have been in love with her husband, but did not allow him to govern. On 9 March 1566, conspirators burst into the room where Mary was dining with Riccio, grabbed the musician and stabbed him with a sword in front of the queen, who was pregnant with the future James VI. Riccio was suspected of playing too important a role in the court and of being in a relationship with Mary, perhaps even the father of the child she was carrying. According to certain sources he was the victim of a plot hatched by the king consort while other sources incriminated Elizabeth I of England who may have made a pact with Scottish nobles to provoke the fall of Mary Stuart.

Our Painting

Our painting has captured Mary's dread while Riccio is lying dramatically at her feet and the murderers, whose legs can be seen on the far left, have just left the room. The composition is striking in its verticality, the two protagonists placed directly one above the other. The reduction to the strict necessary has given the painting a certain monumentality. Only two chairs are evoked, the throne behind the queen and an overturned stool in addition to the musician's lute. The grieving queen is pointing towards the attackers with an almost mechanical gesture. After trying to protect him in vain, Mary has stopped protesting, she is not moving closer to Riccio's body, or looking at it. The position of the corpse, the arms stretched out and the legs folded, its knees turned towards the viewer, is inevitably reminiscent of a *Pieta*, especially Annibale Carracci's example in the Capodimonte Museum in Naples⁵ which had a lasting influence on this subject.

The limited palette used by Chassériau with the background painted in a range of browns is reminiscent of his sketch of *Romeo and Juliet*,⁶ where he had placed the heroine on her dead lover's body. The visible ease of the light touch with which the artist has captured this scene with little means is remarkable.

The composition, Mary's gesture, the paving on the ground and the assassins leaving the scene contribute to the theatrical character of our painting. A lover of theatre like Delacroix, Chassériau depicted scenes from Shakespeare's plays *Othello*, *Macbeth* and *Romeo and Juliet*, in several small paintings, combining both his familiarity with English prints and his direct experience of the stage. Louis-Antoine Prat has compared our painting to this group of works, especially two small rapidly painted canvases dating to 1849: *The Toilet of Desdemona* (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts), and *Romeo and Juliet* (Paris, Musée du Louvre) and suggests dating our painting to the same year.

1- Marc Sandoz, *Théodore Chassériau 1819-1856, catalogue raisonné des peintures et estampes*, Paris, 1974, p. 216, no. 104.

2- Louis-Antoine Prat, "Théodore Chassériau : œuvres réapparues", *Revue de l'Art*, no. 125, 1999, p. 71-74.

3- *Marie Stuart Protecting Riccio from the Assassins*, oil on canvas, H. 0,61 m; W. 0,48 m, La Rochelle, Musée des Beaux-Arts.

4- Monique Weis, *Marie Stuart: l'immortalité d'un mythe*, Académie Royale de Belgique, Éditions l'Académie en Poche, 2013, p. 9-18.

5- Annibale Carracci, *Lamentation over the Dead Christ (Pietà)*, about 1600, oil on canvas, H. 1,56 m; W. 1,49 m, Naples, Capodimonte Museum (inv. Q 363). Chassériau has shown a corpse in the same position in the foreground of his *Arab Horsemen Carrying Away Their Dead*, 1850, oil on canvas, H. 1,73 m; W. 2,32 m, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum (inv. 1943-219), see Louis-Antoine Prat, *op. cit.*

6- *Romeo and Juliet*, oil on canvas, H. 0,50 m; W. 0,61 m, Paris, Musée du Louvre (RF 3920).

Buffalo in Front of the Temples at Paestum

JEAN-LÉON GÉRÔME

p. 57

Jean-Léon Gérôme, who represents a form of academic realism, is known above all for his Orientalist paintings. This early work, predating his travels to the Middle-East, is inspired by drawings he brought back from Italy. Impressed by the architectural grandeur of this perfectly conserved Doric sanctuary, he shows here his profound love for Antiquity as much as his skill in painting animals.

At the age of 16, Gérôme entered the studio of the history painter Paul Delaroche (1797-1856) at the peak of his fame at the time and his principles would leave a lasting mark on his young pupil's work. Gérôme accompanied his master to Italy in 1843, visiting Rome, Florence, and Naples where he made many studies of architecture, landscapes, figures and animals. He was especially interested in buffalo which were used to transport rocks.¹ It was during this voyage that he discovered the famous temples of Paestum. He brought several albums of drawings back to Paris, most of which have disappeared, that he would use for paintings, such as our one.² Typhoid fever forced him to return to Paris the following year, where he attended classes held by the Swiss painter, Charles Gleyre (1806-1874), a prominent *pompier* painter, after which Gérôme worked as an assistant of Delaroche for a year. He continued to sketch animals in the company of the animal sculptors Emmanuel Frémiet (1824-1910) and Alfred Jacquemart (1824-1896), drawing from life.³ It is probably at the Jardin des Plantes in Paris that the artist studied a herd of buffalo in detail, to prepare our painting.

Leader of the hyperrealistic movement

Gérôme was highly successful at the 1847 Salon with his neo-Greek painting, *Young Greeks Attending a Cock Fight* or *A Cock Fight*,⁴ which earned him a third-class medal, the first of many awards he would receive during his entire career: Jean-Léon Gérôme was in effect one of the most famous French painters of his time. Gérôme went on several voyages to the Middle East between 1853 and 1875 and his numerous Orientalist paintings reveal his fascination for Arab culture. The realist effect rendered by his precise touch marks authentically the general fascination for the Orient at that time, where sensuality and violence were combined.

As Professeur at the École des Beaux-Arts, he was fiercely opposed to the Impressionists and became a symbol of Academism. Considered a reactionary for a long time, his reputation was rehabilitated by the pioneering research of Gilles Cugnier and Gerald Ackerman during the 1970s and 1980s.

Paestum and the so-called Temple of Poseidon

Located about a hundred kilometres south-east of Naples, Paestum was a port city founded about 600 b.c. by Greek colonisers who called it *Poseidonia*. A Roman colony, called *Paestum*, was founded there in the 3rd century B.C.

This site is known above all for its three large Greek Doric temples, "rediscovered" in the mid-18th century. Two temples date to the second half of the 6th century B.C. and the third, formerly thought to be dedicated to Poseidon, the one Gérôme shows here, was built in the mid-5th century B.C.

Although the town was called *Poseidonia* when it was built, it is likely that the temple was dedicated to another god, Zeus or Apollo, or perhaps Hera, like the temple visible on the left of our painting. This construction, dating to the same period as the Parthenon of Athens and perfectly conserved, is one of the most famous examples of Greek Doric architecture. It is surrounded by thirty-six impressive columns with a diameter of 2 metres at their base and supporting a smooth architrave and a frieze on which metopes, whose painted decoration has disappeared, alternate with triglyphs. The pediment sits on a prominent cornice. Gérôme describes this gigantic sanctuary with great precision, from a point of view that does not reinforce its monumentality. With no sentimentalism, the artist has reinstated the sunlight coming through the ruined roof. Buffalo are moving in a dense herd on ground with scorched grass and in the foreground sink into a pond on the surface of which reeds and water lilies are growing.

Paestum viewed by Gérôme

Three compositions by Gérôme of Paestum's temples are known. Our painting is directly related to a sketch painted on canvas of almost identical dimensions, now at

the Musée Municipal de La Roche-sur-Yon.⁵ Gerald M. Ackerman refers in addition to a charcoal drawing squared for transfer and a wood engraving that was published in 1862.⁶ Showing the same temple from a different point of view, without the temple of Hera on the left, a small *View of Paestum*, dated 1849 was published by Ackerman that relates to a squared study for this composition.⁷ Lastly according to Ackerman, Gérôme exhibited a third composition at the 1849 Salon, titled *View of Paestum*, without the herd of buffalo.⁸

The Buffalo in front of the Temple

The herd of black buffalo and the pond have belonged to the iconography of the temples of Paestum since the 18th century. For example, a red chalk drawing by Hubert Robert shows the same view with buffalo and shepherds in front of the famous temple.⁹ In 1826, Anton Sminck van Pitloo¹⁰ described these temples in the manner of an archaeologist and also shows a pond, shepherds and the same black buffalo.

However, Gérôme's animals are depicted in an entirely different way to these other two examples. First, they are much larger and cover almost half the canvas, thus lessening the temples' monumentality. In Pitloo's views, the buffalo contribute to the picturesque atmosphere of his painting, unlike Gérôme who describes these animals with great realism, reflecting the massiveness of their bodies and their movements, even the details of the hair on their rumps. The buffalo surprise the viewer in this way simply by their presence.

In contrast with the eternal temples of Paestum, Gérôme has painted lively buffalo ruminating peacefully. The saliva dripping from their mouths gives the impression that time has stood still. Jean-François Millet would use the same process ten years later by painting two potatoes falling as they are about to be planted¹¹. More than transience and, ultimately, the ephemeral nature of our existence, these two artists seem to have celebrated the density of an instant which, once passed, will belong to eternity, just as the sand of an hourglass which, once it has flowed through the diaphragm, is collected and preserved.

These elements make this powerful painting a very modern work. Around 1840-1850, the young Gérôme was ahead of his time. The picture, which was exhibited at the 1852 Salon, received praise from the Goncourt brothers: "*The entire scene breathes a delicious freshness.*"¹²

Provenance from the Étienne Moreau-Nélaton Collection

Our painting was in the collection of Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927) until 1900. He was a painter and ceramicist whose erudition and work as an art historian were exceptional. His two major donations of works of art (in 1906 and 1919) as well as the bequest of the rest of his collections and his library in 1927, make him one of the most important donors to the French State.¹³

1- "Nous faisons des études et beaucoup de croquis [...]. Dans les rues, il y avait du linge aux fenêtres, des costumes, des vaches, des buffles, beaucoup de buffles, qui servaient au transport des pierres. [We made studies and a lot of sketches [...] in the streets there was laundry at the windows, costumes, cows, buffalo, lots of buffalo, which were used to transport rocks]" cited by Charles Moreau-Vauthier; *Gérôme, peintre et sculpteur*, Paris, 1906, p. 61.

2- Gilles Cugnier; "Notice biographique", *Jean-Léon Gérôme 1824-1904. Peintre, sculpteur et graveur. Ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, Vesoul, 1981, p. 17: "De ce voyage datent [...] plusieurs albums de dessins qui serviront de modèles pour certains de ses tableaux : Paestum, [...]. [Several albums [...] of drawings date to this period and would serve as models for some of his paintings]"; see also p. 18: "En 1851, il exposa une vue de Paestum, réalisée d'après des dessins faits sur place [...]. [In 1851, he exhibited a view of Paestum, created from drawings made in situ (...)]"

3- Elmar Stolpe, "Gérôme, Jean-Léon", *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 52, Munich and Leipzig, 2006, p. 229.

4- *Young Greeks at a Cock Fight or A Cock Fight*, 1846, oil on canvas, H. 1,43 m; W. 2,04 m, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 88.

5- Jean-Léon Gérôme, *View of Paestum*, about 1848-1852, oil on canvas, H. 0,59 m; W. 0,78 m, La Roche-sur-Yon, Musée Municipal.

6- Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, 2000, no. 40.

7- *Ibid.*, p. 220-221, no. 40.2 (ill.). Sold by Sotheby's, New York, 16 November 1991.

8- *Ibid.*, no. 25. This *View of Paestum* has not been located to date.

9- Hubert Robert, *View of the Temple of Neptune, with the Basilica in the Background*, about 1760, red chalk on paper, H. 339 mm; W. 457 mm, Rouen, Musée des Beaux-Arts (AG.1964.4.10).

10- Anton Sminck van Pitloo, *View of the Three Temples at Paestum*, 1826, oil on canvas, H. 0,60 m; W. 0,86 m, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.

11- Jean-François Millet, *Potato Planters*, 1861-1862, oil on canvas, H. 0,825 m; L. 1,01 m, Boston, Museum of Fine Arts.

12- Cited by Fanny Field Hering, *Gérôme, his Life and Works*, New York, 1892, p. 60.

13- *De Corot aux Impressionnistes. Donations Moreau-Nélaton*, exh. cat. Paris, Grand Palais, 30 April - 22 July 1991.

Still Life with Venus de Milo

BLAISE DESGOFFE

p. 63

Fascinated by objects of art, Blaise Desgoffe became what might be called a "portraitist of collections". His virtuoso and delicate art contributed to the cult of objects, reflecting during the second half of the 19th century, the fascination for inventories, and the interest in classification and dissemination of works of art held in public and private collections.

Blaise-Alexandre Desgoffe (1830-1901) was born in Paris, where he attended the prestigious Collège Sainte-Barbe. His innate penchant for drawing benefited from the benevolence of his uncle Alexandre Desgoffe (1805-1882), the famous painter of historical and decorative landscapes, an outstanding disciple of Ingres and distinguished member of the Institut. Blaise Desgoffe enrolled in the Paris École des Beaux-Arts in October 1852 and trained with his uncle's son-in-law, Hippolyte Flandrin (1809-1864), another pupil of Ingres. This immersion in the world of Ingres fuelled the artist's interest in the meticulous rendering of materials using an illusionist technique. He also studied under William Bouguereau (1825-1905), with whom he formed a lasting friendship. Desgoffe married Camille Bastid in 1857 in Clermont-Ferrand. They had four children, two of whom, Auguste and Jules¹, would become artists.

Portraits of Objects of Art

Blaise Desgoffe specialised in depicting jewellery, weapons, and antique draperies, and made still life paintings of decorative art objects and curios. This new theme was almost exclusively associated with the 19th century², although gold and silver objects with beautiful forms had been depicted on occasion in earlier centuries. Some painters began to make actual portraits of valuable objects, arousing interest in the evocative quality and historical value of the models. This fashion for depicting art objects in museums flourished in the second half of the 19th century. It should be seen in the context of the fascination for objects³ that responded to the century's passion for inventories, the taste for classification and the dissemination of works of art held in public and private collections.

The Salon *livrets* list around ten painters who exhibited this type of painting⁴. For Michel Faré⁵, Blaise Desgoffe was undoubtedly the driving force behind this and became very well known.

Desgoffe at the Salon

Blaise Desgoffe made his debut at the Salon in 1857 and exhibited there regularly until his death in 1901. In his first year, two of the four paintings he exhibited were still lifes, Oriental bowls from the Louvre's Room of Jewellery. No doubt encouraged by the positive feedback, he continued this subject matter throughout his career; exhibiting 71 other still lifes of art objects at the Salon⁶. Desgoffe also exhibited at the Galerie George Petit in Paris during 1893. Like many contemporaries, after the Paris Salon he sent his paintings to provincial events, showing at seven salons in Bordeaux⁷, and also in Nantes⁸, Rouen, Lille⁹, Marseille, and Toulouse. Desgoffe sold his first painting to the State at the 1859 Salon, a still life of an *Amethyst Vase*¹⁰. At the 1861 Salon, he won a 3rd class medal and the Empress Eugénie bought two of his compositions. Further official recognition came at the 1863 Salon: he was awarded a 2nd class medal and sold a second work to the State¹¹. Thanks to a 1st class medal at the 1866 Salon, Desgoffe became "exempt from competition", allowing him to exhibit there without submitting to the jury.

CATALOGUE ENTRIES IN ENGLISH

After a long break of sixteen years, and in response to a request from the artist, the State bought a third painting from him in 1879¹². Desgoffe was then awarded a bronze medal at the 1889 Universal Exhibition, and then sold his extraordinary painting, which was shown at the 1890 Salon, *Circus Helmet* (Musée des Beaux-Arts de Tours) to the State¹³. Between 1886 and 1901, the Société Française des Amis des Arts bought nine still lifes from him at the Salon¹⁴. He was made a Chevalier of the Légion d'Honneur in 1878. Shortly before his death on 1 May 1901, Desgoffe was able to celebrate a fifth acquisition by the State of one of his works at the Salon, a painting of a display case from the Louvre's Apollo Gallery (Musée des Beaux-Arts, Bordeaux)¹⁵.

Desgoffe's success waned over time, until he fell into obscurity from the 1890s. Shortly before his death, Desgoffe occupied a small flat in Paris, where he had been living alone since his wife returned to Clermont-Ferrand. When he died, he still owed three and a half years' rent to his landlord and the estimated value of his furniture was 710 francs¹⁶. The posthumous inventory does not mention any paintings.

Assiduous Work at the Louvre

The objects of art represented by Desgoffe¹⁷ were mainly made from gold and silver, painted enamels, majolica and weapons. However, it was gems, and rock crystals in particular, as seen in our painting, that most inspired him. The choice of objects shown also reflected the tastes of his time. Desgoffe was above all interested in objects from the Middle Ages and the Renaissance, with a particular fondness for the extraordinary collection of Charles Sauvageot (1781-1860), which was donated to the Louvre in 1856.

Although other artists¹⁸ also painted objects of art from the Louvre's displays, none did so with the assiduity and constancy of Blaise Desgoffe, who worked in its spaces for forty-six years. Isabelle Balandre¹⁹ cites the letters, now preserved in the Archives des Musées Nationaux, in which he requested permission to paint in specific rooms. Thanks to his fame, his familiarity with the museum, and his relations with the staff, objects were taken out of their display cases and in the evenings, Desgoffe would return them to be locked up again. He spotted certain small rooms in the museum, some of which were closed to the public, where the quality of the light, essential for his work, seemed ideal.

Fervent clients in Europe

From the second half of the 1860s, Desgoffe was sought after by wealthy bourgeois and aristocratic clients who owned large collections of objects from which the painter regularly created still life paintings. This was the case for *Marble Statuette, Agate Vase, Persian and Indian Material*, exhibited at the Salon of 1865, owned by the Ottoman banker Théodore Baltazzi²⁰. Two compositions exhibited at the 1869 Salon show pieces from the collection of the Count of Nieuwerkerke, Director of the Imperial Museums. Desgoffe's patrons also included the Comte Welles de la Valette²¹, the Duc de Morny, Prince Stirbey, Comte de Camondo, Madame Boucaut, the Marquise de Tholozan, the Prefect of Police Symphorien Bottelle, the Vicomte de Saint-Albin, librarian to the Empress Eugénie, and Louis Marcotte de Quivières, Chassériau's collector and patron.

Between 1879 and 1881, Desgoffe visited London several times, where he painted objects from Sir Richard Wallace's collection at Hertford House²².

Praise in the United States

In the United States, the craze for European art was at its height in the second half of the 19th century, and Desgoffe became one of the most popular artists there. From the 1870s onwards, American journalists and art critics sang his praises and invited local artists to take inspiration from his creations²³. The painters William Michael Harnett (1848-1892) and William Merritt Chase (1849-1916)²⁴, were influenced by his descriptive paintings of objects.

Our painting comes from the collection of Samuel Putnam Avery (1822-1904), a New York art dealer, wood engraver and collector of rare books and prints, who was one of the founders of the Metropolitan Museum of Art. By importing French and European art, he played a crucial role in building up American collections. During his visits to Paris, he cultivated his contacts with artists and commissioned works for clients such as William Henry Vanderbilt, the railway magnate, whose 1883 description of the collection includes a painting by Desgoffe²⁵. For many years, Avery appears to have been an important client. In 1879, the year after he sold our painting at auction, he again commissioned a work from him²⁶. His American cus-

tomers also included John Wolfe (1871) and his cousin Catherine Lorillard Wolfe (1874), who ordered a painting from him showing a selection of her favourite objects from the Louvre²⁷.

The Objects in our Painting

Our painting probably dates from the 1860s, when Blaise Desgoffe practised an extremely fine, polished manner. He illustrated his skill in reproducing precious materials and the play of light on their surfaces perfectly. Here, he has created a luxurious composition based on objects of art rivaling in luxury, most of which were from the Apollo Gallery in the Louvre. This variety of objects seems not to be connected in any way. Desgoffe, who would never have seen them all together, has 'portrayed' each one separately, seeking to attract attention in a dazzling composition. Although their proportions are not scrupulously respected, they are all real and recognisable, faithfully described down to the smallest detail. It is as if he were inviting his audience to play a guessing game, offering them the opportunity to comment on these magnificent pieces.

Tapestry from the Manufacture Royale des Gobelins

A tapestry hanging theatrically occupies the upper part of the composition. This is an "alentour" tapestry, here with a border imitating yellow damask, produced by the Manufacture Royale des Gobelins during the second half of the 18th century. It may be a part of a tapestry series with episodes from the story of Don Quixote²⁸. This tapestry series, woven several times between 1717 and 1794, was the Gobelins' greatest success.

The Horse in the Background

In the left background of the composition, a horse rears against the light in front of a fluted column. This is clearly not a polished porcelain figurine, in fact Desgoffe, perhaps for the only time, has reproduced a painting. Raphael's *Saint George*²⁹ which entered the royal collection in 1665 and Desgoffe could have seen in the Louvre. In this painting, rather than the magnificent horse or enchanting landscape, the reflections on Saint George's breastplate inspired him.

A rich orange silk satin fabric carefully sewn onto a green satin backing covers the table. It is embellished with tulle or organza embroidered with ribbons, which is complemented by a striped Indian woollen fabric skilfully placed on the back of the chair.

Rock Crystal Ewer

The most prominent object on this table is a rock crystal ewer³⁰, which Desgoffe admired in the Apollo Gallery. It was carved in Paris during the mid-14th century from a single piece of rock crystal, a material especially prized by Charles V (1338-1380). The technique, considered an Italian speciality, was mastered by Parisian crystal makers in the 13th century. The ewer has a twelve-sided ovoid body with a wide, straight neck and an elaborate handle. Its silver gilt mount has been restored several times and includes elements from the 17th to the 19th centuries. Its shape with straight sides reflects that of contemporary goldsmiths.

Artichoke Tureen

This large covered oval tureen with four feet sitting on a white glazed earthenware stand is decorated with polychrome flowers, some of which are in relief. The lid features an artichoke, foliage, and fruit in relief, while a purple combed pattern and green and yellow filets decorate the edges. It was made at the Manufacture de Sceaux around 1760³¹.

Limoges Candlestick

A polychrome enamel candlestick with a dark blue background partly on foil, sits just in front of the tureen. It is one of a pair of candlesticks illustrating the *Labours of Hercules*³² that Desgoffe noticed in the Apollo Gallery. Created in Limoges around 1600, this candlestick is inscribed "IC" in gold on the reverse, identifying it as the work of the "Master IC" who was formerly thought to be Jean Courteys or Jean de Court. This candlestick has a wide, convex, circular base with twelve projecting gadroons, and a flat disc topped by a baluster-shaped vase. The gadroons are set against a blue background strewn with fine gilded foliage, alternately representing six labours of Hercules and six gods. The body, or baluster shaped vase, reproduces the *Triumph of Amphitrite* after Jacques Androuet Du Cerceau (1520-1586).

Sardonyx Ewer

Lying on the right side of the table, so it is not immediately recognisable, is a famous piece from the collection of King Louis XIV: a sardonyx ewer³³, still on display today in one of the cabinets of the Apollo Gallery. It appears in several compositions by Desgoffe³⁴. The brown sardonyx body of this large fluted vase, which dates to ancient Rome, was mounted by French silversmiths around 1665 and given an eagle-shaped spout, a handle representing a winged mermaid and a chased and enamelled gold base. From this unusual angle, Desgoffe shows us the mount's base, decorated with white acanthus leaves where pink and blue highlights alternate with laurel leaves in translucent green enamel.

In Front on the Right: Niobids Platter, Venus de Milo and a Belt

In the right foreground, just behind the bronze statuette of the celebrated *Venus de Milo*³⁵, Desgoffe has shown the famous Niobids Platter³⁶, which was also on view in the Apollo Gallery. This is a polychrome enamel dish from about the 1580s with a black ground, partly on foil with gold highlights. Desgoffe has transformed it for the purposes of his composition; in reality, the dish is round, not oval. The scene depicting the massacre of the Niobids has also been altered to be visible on both sides of the *Venus de Milo*. Diana can be seen in the clouds and Apollo, standing right next to her on the plate, is shown by Desgoffe further to the left so as not to be hidden by the *Venus de Milo*. This platter is attributed to Martial Courteys, who was active around 1580, and is very similar to one painted by his father Pierre Courteys³⁷. At the *Venus de Milo*'s feet, Desgoffe has placed his signature in a cartouche attached to the end of a belt³⁸ from which a small ball hangs. This red velvet belt, whose gilded and chased copper buckle can be seen on the table, was created in Germany in the 16th century. Included in the Sauvageot donation of 1856, it was once displayed in one of the central showcases in the Apollo Gallery. According to the title of our painting in the 1878 sale, some objects come from the Cluny Museum. The Neapolitan mandolin in the foreground, an instrument very similar to an 18th century example in the Musée de la Musique³⁹, and the chased metal purse hanging from the chair, described in 1878 as a "steel tinder box and chain", are confirmation of this.

- 1- Jules Desgoffe (1864-1905) became a painter and exhibited at the Salon for the first time in 1886.
- 2- Michel Faré, *La Nature morte en France. Son histoire et son évolution du xvii^e au xx^e siècle*, Geneva, 1962, vol. 1, p. 250-251.
- 3- Véronique Moreau, *Peintures du xx^e siècle. Catalogue raisonné*, vol. 1, Musée des Beaux-Arts de Tours, Château d'Azay-le-Ferron, 1999, p. 245.
- 4- Painters of still lifes showing decorative arts objects include the following: Leprince-Ringuet, Georges Beniers, Louis Roedler, Antoine Vollon, Mme Claire Giard, Alphonse Hirsch, Jules Barbé, Julien Chappée, Félix Clouet (1806-1882), Charles Vallet, Jean-Pierre Lays (1825-1887), Mlle Louise Fery, Benoit Chirat (1795-1870) and his imitator Henri Roszczewski.
- 5- Michel Faré, *op. cit.*, vol. 1, p. 250.
- 6- Elisabeth Hardouin-Fugier, *Les Peintres de natures mortes en France au xvii^e siècle*, Paris, 1998, p. 295-296. And the Musée d'Orsay Salons database, <https://salons.musee-orsay.fr/>, consulted on 17 November 2023.
- 7- Serge Fernandez, Pierre Sanchez, *Salons et expositions Bordeaux. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1771-1950*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2017, vol. 1, p. 519 (1859, 1869, 1896, 1898, 1900, 1901 and 1902).
- 8- Pierre Sanchez, *Salons et expositions Nantes. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1825-1920*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2016, vol. 1, p. 307 (1894).
- 9- Nicolas Buchanec, Pierre Sanchez, *Salons et expositions dans le département du Nord. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1773-1914*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2019, t. I (Rouen in 1891 and 1893; Lille in 1866).
- 10- *Still Life with an Amethyst Vase*, oil on panel, H. 0,35 m; W. 0,27 m, long term loan from the Musée d'Orsay to the Musée des Beaux-Arts d'Arras.
- 11- *16th century Rock Crystal Vase, Henri II's wallet, enamels by Jean Limosin, etc.*, oil on panel, H. 1,25 m; W. 0,95 m, signed and dated at the bottom of the enamel niche, right: *Blaise Desgoffe. 1862*, Paris, Musée d'Orsay, RF 81.
- 12- AN F/21/4304, Base Arcade, <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/arcade/> (consulted on 17 November 2023); and Isabelle Balandre, "Blaise Desgoffe, peintre passionné des objets d'art du Louvre", *Objets d'art. Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, Dijon, 2004, p. 405, note 29.

- 13- *Casque circassien, poire à poudre orientale du musée de l'artillerie*, 1890, oil on canvas, H. 0,80 m; W. 0,60 m, Tours, Musée des Beaux-Arts (inv. 947-58-1).
- 14- Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 405.
- 15- Salon of 1901, no. 639: *16th century Reliquary, rock crystal, trinkets, etc.* (current title, *The Apollo Gallery at the Louvre*), oil on canvas, H. 1,00 m; W. 0,81 m, State purchase in 1901, exhibited at the Bordeaux Salon in 1902 (no. 176), in 1903 placed on long term loan at the Bordeaux Museum (Bx E 1181). See also Base Archim (Albums of State acquisitions from 1864 to 1901).
- 16- The Paris notaire Maître Cottin's archives have not been deposited. Cited by Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 405-406.
- 17- Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 400-407, p. 404.
- 18- Henri-Dominique Roszczeski, Louise-Marie-Hortense Pauvert (1870-1950), and Georges Croegaert (1848-1923), cf. Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 406.
- 19- Isabelle Balandre, *op. cit.*, p. 402-404.
- 20- When this painting was sold a year later (Sale Paris, Hôtel Drouot, M^e Charles Oudart, 9 April 1866), it was specified that "this painting [...] was made for M. B...i, who provided the models of carpets and other objets d'art."
- 21- *Saxony Porcelain, chalice, carpet from Smyrna, and Other Objects from the Collection of the Comte Welles de la Valette*, oil on canvas, signed and dated lower right *Blaise Desgoffe 1873*, H. 1,26 m; W. 1,05 m, 1874 Salon, current location unknown.
- 22- *Still Life with Wallace Objects*, 1880, oil on canvas, H. 1,00 m; W. 1,50 m, Sale Christie's Monaco, 20 June 1992, lot 111, current location unknown. *Olfant of St. Hubert*, 1881, oil on panel, H. 0,25 m; W. 0,61 m, Chantilly, Musée Condé (inv. 542).
- 23- William H. Gerdt and Russel Burke, *American Still-Life Painting*, New York, 1971, p. 135.
- 24- *Ibid.*, p. 200.
- 25- Edward Strahan, *Mr. Vanderbilt's house and collection*, Boston, 1883-1884, volume 3, <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/33098/rec/1> (consulted on 17 November 2023).
- 26- Letter from Blaise Desgoffe to Samuel Putnam Avery, 25 January 1879, New York, The Metropolitan Museum of Art, "Samuel Putnam Avery papers", <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll13/id/4132> (consulted on 17 November 2023) in which Desgoffe requests a payment of 1,500 or 2,000 francs for a painting that had been ordered (H. 0,73 m; W. 0,54 m).
- 27- *Objects of Art from the Louvre*, 1874, oil on canvas, H. 0,73 m; L. 0,92 m, signed and dated lower left *Blaise Desgoffe / -74*, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 87.15.119).
- 28- We are grateful to Arnaud Denis, inspector of the collections, in charge of the old tapestries, Mobilier national, for providing us with this information.
- 29- Raphael, *Saint George Fighting the Dragon*, 1503-1505, oil on panel, H. 0,29 m; W. 0,26 m, Paris, Musée du Louvre (inv. 609).
- 30- *Rock crystal ewer*, around 1350, 17th - 19th century mounts, rock crystal, modern gilt silver mounts, H. 0,25 m; W. 0,13 m, Paris, Musée du Louvre (inv. OA 62 A, MV 869), currently Richelieu wing, room 3.
- 31- *Large covered oval tureen on four feet and its presentation platter*, about 1760, faience, petit feu decoration, H. 0,31 m; W. 0,39 m; platter: H. 0,36 m; L. 0,50 m, Sceaux, Musée de l'Île-de-France (inv. 69.6.1). Exh. cat. *Sceaux - Bourg la Reine. 150 ans de céramique, des collections privées aux collections publiques*, Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 1986, no. 57. Desgoffe could have painted this object at the National Ceramic Museum in Sèvres which has two examples (MNC 4174.1-2; MNC 26000/Cl. 7422).
- 32- Master I.C., *Candlestick from a pair: The Labours of Hercules*, created in Limoges about 1600, Paris, Musée du Louvre (MR 2504; N 1368). Currently on display in the Richelieu wing, room 20, display case 10. Sophie Baratte, *Les Émaux peints de Limoges*, Paris, 2000, p. 358-359.
- 33- Ewer, H. 0,24 m; W. 0,22 m, sardonyx 1st century B.C.- 1st century A.D., enamelled gold mount, Paris, about 1665, Paris, Musée du Louvre (MR 114). *Les Gemmes de la Couronne*, exh. cat. Paris, Musée du Louvre, 2001, p. 49-51.
- 34- *Objects of Art from the Louvre*, 1874, oil on canvas, H. 0,73 m; W. 0,92 m, signed and dated, lower left *Blaise Desgoffe / -74*, New York, The Metropolitan Museum of Art inv. 87.15.119. Desgoffe painted the same ewer in three other paintings whose locations are currently unknown: *Still Life*, oil on canvas, H. 0,50 m; W. 0,36 m, Christie's sale, New York, 16 October 1991, no. 3, *Still Life*, oil on canvas, H. 1,15 m; W. 1,51 m, Christie's sale, New York, 30 October 1992, no. 1; *Still Life with a Ewer*, 1857, oil on panel, H. 0,46 m; W. 0,31 m, signed and dated lower left *Blaise Desgoffe 1857*, Sotheby's Paris, 10 November 2021, no. 140.

- 35- A bronze reproduction of the famous *Venus de Milo*, the original Greek sculpture dating to the end of the 2nd century A.D. discovered in 1820 on the island of Melos, in the south-east of the Cyclades; Paros marble, H. 2,02 m, Paris, Musée du Louvre (MA 399). During Desgoffe's lifetime, different sized reproductions of this major object from the Louvre were already on sale.
- 36- Martial Courtesys (fl. 1544 - 1581, died in 1592), *Round Platter: The Massacre of the Niobids*, 1580-1590, painted enamel, diameter: 46,7 cm; height: 5,5 cm, inscribed on the reverse *COURTOIS*, Paris, Musée du Louvre (MR 2412; N 1344). Now on display in the Richelieu wing, Room 20, display case 7. Sophie Baratte, *op. cit.*, p. 364.
- 37- *Rothschild Masterpieces I Sale*, Christie's New York, 11 October 2023, lot 14.
- 38- *Buckle and tab of a belt*, Germany, 16th century, Paris, Musée du Louvre (inv. OA 602).
- 39- *Neapolitan Mandolin*, about 1790, Paris, Musée de la Musique (D.E.CI.3484) on long term loan to the Musée de la Renaissance. We are grateful to Catherine Adam-Sigas for this information.

Magdalene

JUANA ROMANI

p. 71

A painter in Belle Époque Paris, Juana Romani started her career as a model, posing for many famous artists. A sudden psychiatric illness put an end to her short but successful career, similar to her contemporary Camille Claudel. Our Magdalene, the red-haired biblical heroine, is reminiscent of Jean-Jacques Henner's art, but is remarkable for her bewitching, wild character.

Giovanna Carolina Carlesimo, better known as Juana Romani (1867-1923), was born in Velletri, about forty kilometres south of Rome. She arrived in Paris with her mother and stepfather in 1877. Her stepfather, a musician who had grown up in an intellectual environment, passed on an artistic culture to her: Her mother Marianna, who was illiterate, earned her living as a model. Juana Romani thus discovered the world of artists' studios and began modelling professionally at the age of fifteen, first in the private academies of Rodolphe Julian and the Italian-born sculptor Filippo Colarossi, and then in private artists' studios¹. In 1883, she began posing for Alexandre Falguière, a teacher at the École des Beaux-Arts, who used her features for his *Hunting Nymph*, a sculpture that won acclaim at the 1884 Salon. Its success, with a posture that was considered daring, undoubtedly contributed to Juana Romani's reputation. Her coppery hair and youthful body with its marked waist, deformed from wearing a corset, made Juana Romani one of the most sought-after models in Paris. She was not confined to Italian or Oriental roles, but was more like a "*Parisienne from Paris, who could have posed equally for a Magdalen by Veronese, or for some allegorical nymph by Rubens*"², adapting perfectly to the subjects she dealt with. Juana became the model of the painter from Nancy, Victor Prouvé from 1883, and posed shortly afterwards for Jean-Jacques Henner and Carolus-Duran, both of whom inspired her. While posing, Juana Romani took advantage of her breaks to scribble drawings, until painters recognised her potential as an artist and encouraged her to pursue this work³. Romani soon discovered a passion for painting and began to train by getting help from the artists whose studios she visited. Between 1886 and 1889, she probably studied at the "Atelier des Dames", an important private studio set up in 1874 by Jean-Jacques Henner and Carolus-Duran, and then with Ferdinand Roybet (1840-1920), a highly sought-after painter at the time, but whose style had little influence on her. Juana Romani's painting was most influenced by Jean-Jacques Henner and the works of Henri Regnault (1843-1871), such as the sensual female figure *Salomé* (1870)⁴.

A Dazzling Career

Juana Romani began her career as a painter at the 1888 Salon. She was only twenty-one years old and immediately attracted the attention of critics. She went on to exhibit her work at the 1889 Salon and at the Universal Exhibition, where she won a second medal. Now "exempt from competition", she no longer had to submit her work to the jury and exhibited at the Salon every year until 1904. Her impressive metamorphosis from a very young model to a promising artist seems to have inspired the novel *Le Maître* by Louis Fortuné Méaulle (1844-1916)⁵. She stopped modelling in 1890, and her body was only shown dressed at the Salon in Ferdinand Roybet's works. His studio was a meeting place for many artists and art

critics⁶, and she began a relationship with him that same year. The couple travelled to Italy and Spain in the 1890s. Juana's first psychiatric problems appeared in 1903. Her partner supported her during difficult periods and when she was interned, finally becoming her legal guardian in 1909.

Biblical women

The depiction of isolated female figures from the Old and New Testaments was common at the end of the 19th century, particularly during the 1880s. Jean-Jacques Henner painted several biblical heroines, including *Herodias* (for whom Romani posed in 1887), *Judith* (1887-1891) and *Rebecca* (1903-1905). His favourite figure for almost thirty years was the *Penitent Mary-Magdalen*. Henner painted her reclining, kneeling, leaning forward mourning in tears, or standing, always with long red hair. These varied compositions certainly exerted a great influence on Romani, who was his model and later his pupil.

Between 1890 and 1892, Juana Romani created a series of strong, sensual biblical women: *Herodias*, *Salome*, *Judith* and *Mary Magdalene*⁷. Her vaporous brushwork, akin to sfumato, and the luminosity of the skin tones emerging from a dark background, are a clear homage to Henner. However, she departed from them and began to find her own personal style. In contrast to the poetic anonymity of her master's figures, she approached her heroines with striking realism, to the point that some critics saw them as portraits of the same young red-haired woman endowed with the attributes of the various heroines. When Romani exhibited *Judith* and *Magdalene* in 1891, one critic described them as "twin sisters"⁸. Particularly noteworthy was the fierce and somewhat disturbing temperament of these characters, a clear departure from the aesthetic of Henner's world.

The poet and art critic Armand Silvestre (1837-1901), who was a friend of the couple, commented on this aspect: "*For many who may not look at her carefully, could at certain moments, take her for a nice laughing child. But, with her, the Woman does not abdicate in the artist; on the contrary, her art is rather made of an exaggerated feminism. La Fontaine wondered what lions would paint, if they knew how to paint. Well, I imagine that if the great charmers Delilah, Judith and Lucretia had known how to paint, they would have drawn those figures that are both delicious and fierce, and that Juana charmed us with a certain amount of fear, and in which it has always seemed to me that there was a great deal of herself.*"⁹

Sulphurous Mary Magdalene

The image of a sulphurous Mary Magdalene, which emerged during the 19th century in the context of anti-clericalism, has no basis in Scripture or Tradition. She is an example of the sexualisation of biblical figures, as seen in Gustav Klimt's *Judith and Holofernes*¹⁰ and in contemporary literary works such as Oscar Wilde's *Salome*, written in 1892 and performed in Paris in 1896. This phenomenon can be interpreted as a reaction to the constraints of traditional morality. By presenting religious figures sensually, artists challenged notions of sanctity and purity, while celebrating sexual liberation and questioning the traditional roles assigned to women.

Magdalene: a strange beauty

To date, four compositions by Romani on the theme of Mary Magdalene are known. The artist painted her once holding a book¹¹, and another time naked, in bust, turned to the left, tense hands reported on his chest, eyes closed¹². Our composition is a replica made by the artist after an oil painting on panel showing Magdalene standing¹³. A woman, her face in profile to the right, looks down at the cross she is holding. Her long red hair covers her shoulders. Like an apparition in darkness, her bare arms and breast radiate light. She is wearing the same black velvet dress as other biblical heroines painted by Romani. It could be an evening dress, as a caricature from the Salon of 1891 suggests¹⁴, where one of her *Magdalenes* is exhibited, probably the one in a private London collection, slightly larger in size, signed and dated 1890.

1- Marion Lagrange, "Modèle italien et maîtres parisiens: la muse et l'élève", exh. cat. *Juana Romani (1867-1923), peintre et modèle. Un rêve d'absolu*, Courbevoie, Musée Roybet Fould, 2021, p. 20.

2- Camille de Sainte-Croix, "L'École des Beaux-Arts (notes d'un ami de la maison)", *Le Figaro*, 28 August - 4 September 1889, cited by Annie Jacques (ed.), *Les Beaux-Arts, de l'Académie au Quat'z'arts [...]*, Paris, 2001, p. 177.

CATALOGUE ENTRIES IN ENGLISH

- 3- Jacopo Caponi Folchetto, "La vita a Parigi", *L'illustrazione italiana*, no. 15, 14 April 1895, p. 238-239.
- 4- Henri Regnault, *Salomé*, Salon of 1870, oil on canvas, H. 1,60 m; W. 1,01 m, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 16.95).
- 5- Louis Fortuné Méaulle, *Le Maître (la vie d'un artiste)*, Paris, 1906.
- 6- They shared several friends such as the painter Louis Prétet, the photographer Antoine Lumière, the pharmacist et industrialist Angelo Mariani, and the art critics Armand Silvestre and Roger-Milès.
- 7- Emmanuelle Trief-Touchard, "Hérodiade, Judith et Marie-Madeleine", exh. cat. *Juana Romani (1867-1923), peintre et modèle. Un rêve d'absolu*, Courbevoie, Musée Roybet Fould, 2021, p. 124-130.
- 8- E. Jacques, "Le Salon aux Champs-Élysées", *L'Intransigeant*, 1 May 1891, p. 2, cited by Emmanuelle Trief-Touchard, 2021, p. 127, note 11.
- 9- Armand Silvestre, "Juana Romani", *Figures contemporaines tirées de l'Album Mariani*, vol. 2, 1896 (1894).
- 10- Gustav Klimt, *Judith and Holophernes*, 1901, oil on canvas, H. 0,84 m; W. 0,42 m, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere (inv. 4737).
- 11- *Mary Magdalen Reading or The Reader*, about 1890-1892, Malden, Malden Public Library Art Gallery, acquired in 1940, see exh. cat. 2021, p. 130, fig. 83.
- 12- *Mary Magdalen*, undated [about 1890], oil on panel, London, private collection, reproduced in exh. cat. 2021, p. 51, fig. 33.
- 13- *Mary Magdalen*, oil on panel, H. 1,30 m; W. 0,70 m, signed on the right and dated 1890, London, private collection.
- 14- Caricature "Madeleine partant pour le bal", *Journal Amusant*, 9 May 1891, p. 5.

Study of Chicago - Michigan Avenue from Rush Street

BERNARD BOUTET DE MONVEL

p. 77

During his visits to the United States from 1926, Bernard Boutet de Monvel, renowned for his portraits of American high society, also became a painter of urban landscapes, in which he sought to capture the modernity of cities under construction. His stunning views of steel mills and skyscrapers, which are a significant part of his work, make the artist a major figure in the Precisionist movement.

The son of painter and illustrator Louis-Maurice Boutet de Monvel (1850-1913), Bernard Boutet de Monvel (1881-1949) planned a career in painting during the final years of the 19th century. A pupil of Luc-Olivier Merson (1846-1920), he took up etching at an early age, quickly becoming a recognised master of the medium, although he never neglected painting. From 1909 onwards, he worked in an Art Deco style, making geometric portraits with a limited palette. At the same time, he illustrated fashion magazines, notably the *Gazette du Bon Ton*, *Vogue*, and *Harper's Bazar*.

Boutet de Monvel also made a name for himself as a painter of sportsmen and dandies. A very handsome man, he was considered one of the most elegant of his time. On his first trip to New York in 1926 for a retrospective exhibition organised by Anderson Galleries, the man already described by the press as "the most handsome man in Europe" became the leading portraitist of *Café Society*: Getty, Vanderbilt, Astor, and du Pont were his most regular models.

Commission for a bank in Chicago

In December 1927, during a retrospective show of his painting and sculpture organized by decorator Rue Winterbotham Carpenter (1879-1931) at the Chicago Arts Club, Bernard Boutet de Monvel, was commissioned to create a large composition for the reception hall of a Chicago bank¹.

Bernard Boutet de Monvel saw this commission as an opportunity to demonstrate his talent as a painter-decorator on the other side of the Atlantic, and in January 1928 he started making preparatory studies and models. These artworks mark the artist's initial exploration of the modernity of the United States.

The picture, representing all the glory of American industry, shows *Abundance Feeding the Children of America*² in front of a blast furnace connected by a train to a building under construction. Despite the complexity of the composition, the artist worked with the rhythm of the angles with obvious ease - the regularly repeated rhythm of the building façades treated in solid colours, and the dynamic, powerful pattern of the gas pipes.

Developing a Composition with Photographs

After visiting a steelworks to prepare the left side of his panel, Bernard Boutet de Monvel walked along the Chicago River to photograph the buildings under construction for the right side. He chose the buildings on Michigan Avenue as seen from Rush Street: on the left, still unfinished, the Michigan Building (1927-1928)³ at 333 Michigan Avenue, followed by 319, and on the right, the London Guarantee Building (1923) at 360. Between these three buildings is a void.

Constrained by the focal range of his camera, Boutet de Monvel used not one, but two, adjacent shots to set up his composition. After transferring the photographs' grid to the canvas, he eliminated the entire lower section of these images showing Michigan Avenue Bridge⁴, but only an urn with flame finial on top of one of the four masonry lanterns at the ends of the bridge is visible in the painting. In this way, as is frequently the case, the artist has based the structure of his image on clear photographic objectivity. Once the preparatory drawing had been created with a ruler and compass, Boutet de Monvel quickly sketched out the mass of buildings using oil paints that were heavily diluted with gasoline, called "jus", so as to indicate only the tones and values: sienna, natural and burnt umber; cobalt blue, white highlights, etc. Then, while entire sections of the canvas were still in reserve, the work was abandoned.

Clearly, the excessive space left for the sky meant that the powerful diagonal governing the composition could not be properly integrated with the rest of the panel. Boutet de Monvel therefore created a second sketch⁵, which would be used for the final composition. This time it was based on photographs taken the previous year in New York, showing a group of buildings in front of which cranes and hoists are lifting steel beams. In this 'city of windows', Boutet de Monvel had discovered a new Metropolis, a futuristic city in the throes of transformation.

This first sketch, which already highlights the repetition of windows as geometric shapes, remains the only view of Chicago made by the artist that has survived. It was, with the second, the originator of all the New York landscapes produced by the painter between 1928 and 1932. These are vertiginous compositions, all made from photographs, so characteristic of Precisionism, the founding movement of American modernism that oscillated between hyperrealism and cubism.

Stéphane-Jacques Addade⁶

- 1- The A. G. Becker & Co., investment bank located on LaSalle Street, which had just been completely renovated by Samuel A. Marx (1885-1964).
- 2- Oil on canvas, H. 2 m; W. 2,50 m, unknown whereabouts, see S.-J. Addade, *Bernard Boutet de Monvel*, 2001, p. 204-207 and 2016, p. 223-230.
- 3- Famous Art Deco skyscraper built by Holabird & Roche in 1927-1928.
- 4- In 2010, this bridge was renamed DuSable Bridge.
- 5- *View of New York*, 1928, oil on canvas, H. 0,76 m; W. 0,62 m, Sale Christie's London, 4 March 2022, lot 433, whereabouts unknown.
- 6- Stéphane-Jacques Addade, recognised expert of Bernard Boutet de Monvel, owns the artist's archives and published two richly documented monographs in 2001 and 2016. He is also Vice-President of the European Chamber of Art Experts.

Photographies
Julien Pépy

Conception graphique
François Brécard

Textes
Teresa Perez Diaz

Traduction
Jane MacAvock

Achévé d'imprimer en février 2024 sur les presses de l'imprimerie Sepec, à Péronnas (France)



JEAN-FRANÇOIS HEIM

BASEL